

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

La imagen de Cleopatra en la gran pantalla. Un análisis comparativo a través de las películas: *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) y *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963)

Autora: Silvia Velasco Zamorano

Tutora: María José Martínez Ruiz

Titulación: Grado en Historia del Arte

Junio de 2025

ÍNDICE:

1. Introducción.....	2
1.1. Presentación: Cleopatra. Entre la historia y la ficción	2
1.2. Objetivos del TFG.....	2
1.3. Estado de la cuestión.....	3
1.4. Estructura y metodologías empleadas en el desarrollo del TFG.....	6
2. Cleopatra. Figura histórica	7
2.1. La dinastía Ptolemaica.....	7
2.2. Cleopatra VII	8
3. Evolución de la figura de Cleopatra a través del arte.....	12
3.1. Antigüedad	12
3.1.1. Soberana.....	12
3.1.2. Deidad.....	15
3.1.3. Madre.....	18
3.2. Edad Media.....	20
3.3. Edad Moderna.....	23
3.4. Siglo XIX	26
4. Cleopatra, su éxito en la gran pantalla del siglo XX. En los filmes <i>Cleopatra</i> (Cecil B. DeMille, 1934) y <i>Cleopatra</i> (Joseph L. Mankiewicz, 1964).....	32
4.1. Estructura y enfoques	33
4.2. Temas	34
4.3. <i>Cleopatra</i> (Cecil B. DeMille, 1934).....	35
4.4. <i>Cleopatra</i> (Joseph L. Mankiewicz, 1963).....	38
4.5. Análisis de las secuencias más relevantes	44
4.5.1. Entrada de Cleopatra en Roma.....	45
4.5.2. El encuentro en Tarso	50
4.5.3. El suicidio	55
5. Conclusiones.....	63
6. Anexo	65
7. Bibliografía.....	70

1. Introducción

1.1. Presentación: Cleopatra. Entre la historia y la ficción

Cleopatra VII (69 - 30 a. C.), es una figura femenina imprescindible en la confección de la historia del mundo antiguo. Ha sido ensalzada a lo largo del tiempo gracias a las distintas interpretaciones literarias y artísticas que se han creado sobre ella. Además, los testimonios que han llegado hasta nuestros días, y que han servido de inspiración para dichas obras artísticas y literarias, fueron realizados por eruditos, cuya percepción sobre la imagen de la soberana estaba influenciada por la visión negativa que Octavio (63 a. C. - 14 d. C.) había proporcionado de Cleopatra.

Esto ha dificultado la reconstrucción histórica de este personaje, dando lugar a que en nuestros días el nombre de Cleopatra aparezca asociado a la imagen de una dignataria con gran poder, astucia y sensualidad, convirtiéndola en la ilustración perfecta del término *femme fatale*. La representación de Cleopatra a través de la literatura y las artes a lo largo de la historia ha contribuido a tal estampa, donde confluyen relaciones amorosas y desenlaces fatales, algo especialmente deleitable para el público de todo tiempo. Si bien, esto ha propiciado que su labor de gobierno quede completamente en la sombra.

Cleopatra ha sido la protagonista elegida por literatos y artistas para piezas muy diversas a lo largo de los siglos. *Antonio y Cleopatra* (1606) de Shakespeare (1564-1616), la película *Cleopatra* (1934) de Cecil B. DeMille (1881- 1959) y *Cleopatra* (1963) dirigida por Joseph L. Mankiewicz (1909-1993). Son claros testimonios de cómo la presencia en la memoria colectiva del personaje histórico se ha construido en gran medida gracias al personaje de ficción.

1.2. Objetivos del TFG

Cleopatra ha sido y probablemente seguirá siendo uno de los personajes históricos que más interés suscita en la sociedad. En Occidente, el exotismo y singularidad de esta soberana han sido factores que han contribuido a su atractivo. Aún hoy en día su figura sigue dando pie a numerosos interrogantes, y puede que muchos de

ellos no encuentren respuesta; sin embargo, las artes hace tiempo que descubrieron en ello una interesante vía para construir el relato y la imagen de Cleopatra en la ficción.

La reina egipcia podría haber sido una referencia para las féminas, por gozar de autoridad en un mundo coordinado por hombres. No obstante, estos mismos se han encargado a través de múltiples expresiones artísticas de modelar la figura de la reina reduciéndola a una fémina frívola y sensual. Esta cuestión es la que ha motivado que la soberana sea el tema principal de este trabajo, en el cual el objetivo es conocer cómo se ha interpretado la figura de la monarca en la cinematografía del siglo XX. Para ello, recurriré al análisis de las películas más emblemáticas en la conformación de la imagen de Cleopatra en el siglo XX: *Cleopatra* (Cecil B. DeMille y Paramount Pictures, 1934) y *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz y 20th Century Fox, 1963).

1.3. Estado de la cuestión

El recuerdo de Cleopatra siempre ha estado presente a lo largo de la historia. Y por suerte, actualmente dicha presencia está documentada por numerosas fuentes, que no solo son el testigo de cómo ha permanecido su figura en el tiempo, sino que también nos sirven para comprender las múltiples formas que ha adquirido su imagen en las sociedades de distintas épocas.

Sin duda alguna, Plutarco (c. 46 a. C. - 120 d. C.) con *Vidas paralelas* (c. 110 d. C.)¹, nos ha proporcionado uno de los primeros textos más destacados que abordan el personaje de la egipcia; obra que ha sido objeto de estudio e influencia para producciones posteriores. Esta obra, como es bien sabido, es una compilación de biografías de personajes masculinos distinguidos en la Antigüedad. Es por esto, que la mayor parte de referencias a la soberana se encuentran en el fragmento correspondiente a la vida de Marco Antonio (83 - 30 a. C.). De este modo, Plutarco ofrecía una versión de la egipcia que la mostraba como una fémina capaz de adormecer el juicio de hombres como el triunviro. Aunque este texto se considera una de las obras clave para el estudio de la figura de Cleopatra, son diversas las fuentes clásicas que ofrecieron pinceladas sobre la egipcia, cuya perspectiva era similar a la de Plutarco, así, Flavio Josefo (c. 37 d.

¹ Para este trabajo la edición utilizada ha sido: Plutarco (ed Ranz Romanillos) 1880, Tomo V.

C.), en su texto *Contra Apión* (c. 94 d. C.)² también mencionaba cómo Cleopatra había convertido al romano en un traidor de su propia patria.

A finales de la Edad Media, el italiano Boccaccio (1313 - 1375) en su obra *De claris mulieribus* (1374)³, al igual que Plutarco, llevó a cabo una compilación de biografías. No obstante, en esta ocasión las páginas de dicho título estaban protagonizadas por mujeres, que por diversas razones fueron consideradas como relevantes dentro de la historia. De este modo, Boccaccio elaboró la primera biografía ilustrada de Cleopatra, sin embargo, lo hizo a través de la mermada visión que proporcionaron los escritores de la Antigüedad y que seguía vigente. Por tanto, la descripción del italiano aún hacía referencia a la reina como una mujer avara, frívola y codiciosa⁴.

Durante la Edad Moderna y parte del siglo XIX la soberana seguía siendo una figura muy recurrente en ámbitos como la pintura y la dramaturgia. No obstante, los estudios sobre su figura comienzan a ser más frecuentes a partir del último tercio del siglo XX y se han prolongado hasta nuestros días. En paralelo tuvo lugar su aparición en la cinematografía, a través de diversas películas pues, desde los orígenes de esta expresión artística hasta la actualidad, la reina del Nilo ha sido una figura a la que se le ha concedido especial atención.

Por consiguiente, en la actualidad podemos encontrar numerosas versiones de la biografía de Cleopatra, algunas de ellas más concisas y de carácter divulgativo como la que nos ofrecía en 2013 Miguel Ángel Novillo en su texto *Breve historia de Cleopatra* y otras como *Cleopatra. Biografía de una reina* (Duane W. Roller y Patricia González Gutiérrez, 2023), una monografía centrada en el contexto histórico y político en el que estaba inmersa la soberana. A pesar de la multitud de biografías ya desarrolladas, hoy en día siguen elaborándose textos que estudian la historia de esta, así el pasado 30 de abril de 2025, la egiptóloga Alejandra Izquierdo publicaba su libro divulgativo: *Cleopatra. La mujer tras el mito de la última reina de Egipto*, el cual ofrece una revisión de la figura de la monarca.

² Para este trabajo la edición utilizada ha sido: Flavio Josefo (ed Samaranch) 1966, Libro segundo. Cap. 5.

³ Para este trabajo la edición utilizada ha sido: Boccaccio (ed Brown) 2001, LXXXVIII.

⁴ ob. cit., 361.

Asimismo, tal ha sido la relevancia que ha adquirido Cleopatra en las últimas décadas, que también son diversas las publicaciones que se han realizado en torno al estudio de la numismática y de las expresiones artísticas producidas bajo el mandato de la soberana. Así como su representación en las artes plásticas y la literatura, todo ello, desarrollado de la mano de estudiosos como: Javier Jimenez Belmonte con *Estatizar el exceso: Cleopatra en la cultura hispánica medieval y del Siglo de Oro* (2019), Ana Valtierra Lacalle con *Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental* (2020), Vanessa Puyadas Rupérez con *Cleopatra madre. La faceta olvidada de la reina de Egipto* (2017) y M^a Pilar Poblador Muga con *Cleopatra, entre el amor o la muerte: una musa para la pintura del siglo XIX* (2017). Apenas por citar algunos ejemplos.

Por otro lado, uno de los títulos fundamentales para la elaboración de este trabajo ha sido: *Cleopatra. La mujer, la reina la leyenda* (2017) de Lucy Hughes-Hallett. En este la autora realizaba un análisis detallado de la historia, la leyenda y las diferentes representaciones que se han hecho de la monarca a lo largo de los siglos. Este texto, además, resulta de gran interés, ya que, es una de las pocas publicaciones en las que se analiza la confección del personaje de la soberana en el cine. No obstante, también existen títulos dedicados especialmente a la aparición de Cleopatra en la cinematografía, de los cuales la gran mayoría son artículos como el de María de la Luz García Fleitas con *Los banquetes de Cleopatra: noticias e imágenes de seducción* (2014). En el que la autora explora el significado intrínseco del encuentro entre Marco Antonio y Cleopatra en Tarso, y para ello recurre al análisis de las secuencias elaboradas por DeMille y Mankiewicz que desarrollan este momento. Otros textos de esta categoría serían el de Alberto Prieto Arciniega con *Cleopatra en la ficción: El Cine* (2010) o el de Belén Ruiz Garrido: *Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine* (2006), aunque este último también abarca otras disciplinas artísticas. Por otra parte, son pocas las publicaciones que se dedican a examinar de forma individual el filme de Mankiewicz o el de DeMille, pero Ángel Comas nos ofrece una revisión muy completa de la cinta *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1964) en *Casablanca/ Cleopatra* (1995).

De igual forma, tampoco debemos olvidar otros títulos que han servido para hacer un análisis más general de las películas que se abordan en este trabajo, contando con un papel fundamental trabajos como: *Peplum El mundo antiguo en el cine* (Jon

Solomon, 2002), *How Pharaohs Became Media Stars: Ancient Egypt and Popular Culture* (A.I. Fernández Pichel, 2024), *El antiguo Egipto en el cine* (Juan José Alonso et al, 2010) o *Cine de romanos* (Pedro L. Cano Alonso, 2014), ensayos monográficos que buscan entender como las sociedades de la Antigüedad clásica han sido interpretadas en la cinematografía.

1.4. Estructura y metodologías empleadas en el desarrollo del TFG

A fin de abordar el presente estudio he procurado aunar las pautas que ofrecen el método biográfico, el análisis iconográfico e iconológico, así como la perspectiva formalista, y también ciertas aportaciones de la sociología del arte, a la hora de comprender la recepción en cada momento de la imagen de Cleopatra. Todo lo cual puede advertirse en los respectivos apartados en los cuales está organizado el trabajo.

Así, en el primer punto he considerado necesario utilizar el método biográfico. Base para comprender la figura histórica de Cleopatra y como ha sido interpretada posteriormente.

En el segundo epígrafe, por medio de diversas obras, mayoritariamente pictóricas, brindo un análisis de la evolución iconográfica de la figura de Cleopatra a lo largo de los diferentes periodos históricos. De manera complementaria, en sus subapartados es indispensable recurrir brevemente al análisis iconológico. Pues este nos facilita conocer el significado intrínseco en los elementos usados por la soberana en sus representaciones contemporáneas y el motivo que explica su posterior aparición con serpientes mordiendo sus senos o enroscadas en sus brazos.

Finalmente, el último de los bloques temáticos está dedicado al análisis de dos películas muy representativas de la imagen que en el siglo XX se ha ofrecido de Cleopatra. Por ese motivo, para el estudio de las secuencias la metodología empleada ha sido la formalista. No obstante, nuevamente en este punto aflora el método biográfico, ya que para poder profundizar en los intereses que cada cineasta buscaba capturar en su filme, ha sido necesario abordar en todo momento el relato biográfico e histórico que cada película deseaba ofrecer. En este sentido, resultaba de especial interés contrastar los episodios ilustrados por las películas, con los deparados por las fuentes históricas.

2. Cleopatra. Figura histórica

Conocer la figura histórica de Cleopatra es fundamental, para entender la posterior configuración de su imagen a través del cine. Por ello debemos conocer la biografía de la reina de Egipto dejando de lado los ornamentos de los que se la ha dotado en las representaciones artísticas y literarias.

2.1. La dinastía Ptolemaica

Para comprender el papel que desempeñó Cleopatra VII en la historia de Egipto es imprescindible conocer qué situación se estaba dando en el escenario egipcio durante su reinado, y qué había pasado hasta llegar a dicha condición.

Cleopatra provenía de un importante linaje que se había hecho con el poder de Egipto tras la muerte de Alejandro Magno (356 - 323 a. C.). La reina pertenecía a la línea de monarcas conocidos como la dinastía Ptolemaica⁵, la cual comenzó con Ptolomeo I Sóter (367 - 283 a. C.), quien había sido uno de los líderes y consejeros de la campaña en Asia de Alejandro Magno. Tras la muerte del líder macedonio, Ptolomeo I acabó haciéndose cargo de Egipto. De este modo, comenzó un periodo de esplendor en Egipto que continuó hasta el reinado de Ptolomeo III (284 - 222 a. C.). Esta época de prosperidad se caracterizó principalmente por las iniciativas de los soberanos, entre las cuales se encontraban la construcción de la biblioteca y el museo de Alejandría, la reorganización administrativa y las remodelaciones en la política exterior⁶. Además, Ptolomeo II (308 - 246 a. C.) contrajo matrimonio con su hermana Arsínoe II (316 - 268 a. C.) estableciendo una práctica que se convirtió en costumbre dinástica hasta tiempos de Cleopatra VII.⁷

El reinado de Ptolomeo IV (238 - 204 a. C.) estuvo marcado por momentos de transición hacia un declive del gobierno de la zona por diversas causas, dentro de las cuales se encontraban las disputas por la ocupación del trono dentro de la propia monarquía. Dichos conflictos tuvieron lugar entre la soberanía de Ptolomeo V (210 -

⁵ La dinastía Ptolemaica comienza en el 305 a. C. con Ptolomeo I y finaliza en el año 30 a. C. con el suicidio de su última gobernante Cleopatra VII. Esta estirpe de monarcas es conocida también como dinastía Lágida ya que Ptolomeo I recibió el apodo de “El Lágida”. Bosch Puche 2017, 35.

⁶ Bosch Puche 2017, 33-73.

⁷ Novillo López 2013, 42-43.

180 a. C.) hasta la de Ptolomeo XI (115 - 80 a. C.), cuyo reinado fue muy breve, permitiendo a Ptolomeo XII (117 -51 a. C.) llegar al trono.⁸

No obstante, realmente Ptolomeo XII no era un descendiente directo al trono, ya que fue fruto de una relación extramatrimonial de Ptolomeo IX (142 - 81 a. C.). Esto, junto a la manera en la que había ascendido al trono, en un momento convulso para Egipto, lo llevó a la búsqueda de legitimación por dos vías: por un lado, recurrió a constantes sobornos con los romanos Pompeyo (106 - 48 a. C.) y Julio César (100 - 44 a. C.) y se hizo nombrar como “Ptolomeo XII Nuevo Dionisio”⁹ relacionándose con la divinidad.

Ptolomeo XII comenzó a reinar en el año 80 a. C., pero en el 58 a. C. tuvo que exiliarse, probablemente de manera forzosa. No obstante, este convenció a Pompeyo para que, a cambio de una generosa cantidad de dinero, lo ayudase a restablecer su poder en el trono egipcio. De este modo, el lágida consiguió reinar nuevamente, aunque con importantes deudas, hasta el día de su muerte en el año 51 a. C., cuando legó el control del país del Nilo a sus hijos Cleopatra VII y Ptolomeo XIII (62- 47 a. C.). Dando comienzo el turbulento reinado de Cleopatra VII, última reina de la dinastía Ptolemaica.¹⁰

2.2. Cleopatra VII

La biografía de Cleopatra en cierta manera ha llegado a la actualidad mediatizada por el interés que ha existido por su vida personal, en concreto por sus romances. La carga dramática de esta vertiente de su figura es la que ha centrado la atención a lo largo de la historia, ello ha servido de argumento a diversas obras literarias y artísticas, además, de adaptaciones teatrales y cinematográficas. No obstante, todas estas obras se han compuesto bajo la influencia de fuentes clásicas, entre las cuales la más consultada fue y es Plutarco. En su obra *Vidas paralelas*¹¹ hizo una compilación de biografías de figuras destacadas, entre las cuales se incluye la de Marco Antonio, y es precisamente en esta, donde detalló algunas partes sobre la vida de la dignataria. Aunque, es

⁸ ob. cit., 45-48.

⁹ Roller y González Gutiérrez 2023, 4.

¹⁰ ob. cit 2023.

¹¹ Plutarco (ed Ranz Romanillos) 1880, Tomo V.

innegable que el retrato sobre la monarca que ofreció Plutarco no es tan degradante como las distintas perspectivas que han confeccionado otros autores, sí es cierto que su visión estuvo influida por la dañada imagen sobre Cleopatra que Octavio se esforzó en construir, valorando a la reina como una mujer ambiciosa capaz de llevar a la ruina a los hombres; como fue el caso de Marco Antonio.¹²

Por tanto, muchos de los textos que abarcan la biografía de Cleopatra, incluso aquellos redactados por los expertos en la materia, en cierto modo están influidos por la imagen que se estableció en Roma sobre la monarca. Y es que, sin duda, esto responde a la perfección a esa idea de que la historia está contada por los vencedores. Sin embargo, actualmente esto está cambiando y ya encontramos textos de investigación como los de Rosa María Cid López, en los que se menciona que Cleopatra realmente fue una soberana respetada y admirada por sus súbditos. Además, Cid López analiza las visiones que se han perpetuado sobre Cleopatra a través de distintos estudiosos, y hace la siguiente reflexión:

“Parece que ni los propios historiadores, que deberían regirse por criterios más rigurosos, han sido capaces de sustraerse a los evidentes prejuicios de los autores antiguos. Con sus investigaciones históricas han contribuido, y de manera muy eficaz, a mantener la imagen distorsionada del personaje, tal y como había sido creado en el pasado. En el fondo, ello quizá se deba a su defensa de un orden patriarcal, para lo cual les resultaba útil resaltar las desventajas del poder femenino, asociado a los excesos, las pasiones o la falta de autocontrol” (Cid López 2010, 125)

Este fragmento de texto ofrece una reflexión muy interesante, la cual nos invita a establecer nuevas visiones sobre Cleopatra, que no se ciñan estrictamente a la idea de que fue una mujer de gran astucia y sensualidad capaz de corromper a los hombres.

Aun con todo lo mencionado, los hechos más objetivos sobre su figura histórica señalan que la dignataria nació en Alejandría en el año 69 a. C., donde transcurrió su infancia, la cual es desconocida. Aunque, si se conoce que recibió una formación muy completa en diversos campos. Además, fue la única monarca de la estirpe ptolemaica capaz de aprender la lengua egipcia, probablemente debido a que era su lengua materna.

¹² García Fleitas 2013, 322

En lo que respecta a su periodo como gobernante, Cleopatra ocupó el trono con tan solo 18 años a la muerte de su padre, junto a su hermano menor Ptolomeo XIII, que en ese momento rondaba los 10 años. La edad del joven monarca fue un condicionante importante en los acontecimientos que sucedieron, y es que este estaba bajo el influjo de sus consejeros, los cuales pretendían que Ptolomeo XIII gobernase en solitario. Esto tuvo como consecuencia una guerra entre los hermanos. Paralelamente en Roma se estaba desarrollando un enfrentamiento entre Julio César y Pompeyo. Este último, que había ayudado en varias ocasiones a Ptolomeo XII, tomó rumbo a Egipto con intención de que le devolviesen los favores concedidos al anterior faraón, pero cuando llegó, Ptolomeo XIII lo mandó asesinar tratando de ganarse la confianza de Julio César. Por el contrario, la ejecución no agradó al dictador romano. Por tanto, esto fue el caldo de cultivo perfecto para que finalmente Julio César acabase respaldando a Cleopatra. Finalmente, el conflicto fue resuelto con una batalla en las aguas del Nilo en la que Ptolomeo XIII falleció.¹³

Tras la victoria en el Nilo, César hizo a Cleopatra casarse con su último hermano varón Ptolomeo XIV (59 – 44 a. C.). Pero tan estrechas fueron las relaciones entre Julio César y la dignataria, que fruto de estas nació un niño al que la población egipcia llamó Cesarión (47 – 30 a. C.). El infante nunca fue reconocido como hijo legítimo por el romano, a pesar de que la reina incluso viajó a Roma para intentar que su hijo fuese reconocido como heredero del general. Pocos años después, Julio César falleció apuñalado por un grupo de senadores, así que la dignataria que se encontraba en Roma decidió volver de nuevo a Egipto, y trató de consolidar su poder, lo que coincidió con la muerte en extrañas circunstancias de Ptolomeo XIV.

Paralelamente, en Roma había surgido una nueva guerra civil, en la que se formó el segundo triunvirato conformado por: Octavio, Marco Antonio y Lépido. Seguidamente, Cleopatra y Marco Antonio se citaron con fines políticos en Tarso, así dio comienzo su alianza y su romance, cuyo fruto fueron tres hijos. A pesar de que este se encontraba ya casado con una mujer romana, y que tras fallecer esta, Marco Antonio en un intento de encontrar tranquilidad con respecto a Octavio, se casó con la hermana de este. Sin considerar los matrimonios que Antonio tuvo en Roma, él en realidad

¹³ Roller y González Gutiérrez 2023.

prefería mantener su unión con la soberana, con la que también se casó en Egipto, y con quien planeó una campaña para conquistar el Mediterráneo.¹⁴

Todo lo anterior fue terreno fértil para una nueva contienda naval que tuvo lugar en Accio en el año 31 a. C., la cual finalizó con la victoria de Octavio, y que derivó en los suicidios de Marco Antonio y Cleopatra al año siguiente de la misma. Fue así como se dio fin a la soberanía de la dinastía Lágida, dejando definitivamente a Egipto bajo el sometimiento romano, ya que, a pesar de que la dignataria había dejado descendencia, Octavio se ocupó de deshacerse de los jóvenes herederos del trono egipcio.¹⁵

¹⁴ Cid López 2010.

¹⁵ Puyadas Rupérez 2017.

3. Evolución de la figura de Cleopatra a través del arte

Cleopatra, al contrario que otras soberanas, tuvo un papel muy activo en política, que históricamente ha sido mayoritariamente un terreno masculino. Dicha cuestión probablemente incomodó a Octavio, y por esto mismo, el romano se encargó de divulgar a la gobernante como una mala mujer extranjera que obviamente sobresalía de los cánones romanos reservados a las féminas. Esta imagen de la soberana fue perpetuada primero por autores como Plutarco¹⁶ o Flavio Josefo en *Contra Apión*¹⁷, y continuada a través de la literatura y las artes con obras como: *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare (1606), la *Cléopâtre* del dramaturgo Sardou (1890), o las pinturas de *Cleopatra probando venenos con prisioneros condenados* de Alexandre Cabanel (1886) y *Cleopatra* de John William Whaterhouse (1888). No obstante, estas fuentes muestran una imagen adulterada de la dignataria. Por tanto, es fundamental conocer las fuentes arqueológicas como la numismática, la escultura y los monumentos, que son recursos fundamentales para poder contrastar como fue Cleopatra y como su imagen se ha visto modificada a lo largo de la historia.

3.1. Antigüedad

Todas aquellas representaciones de la monarca coetáneas a su vida como la numismática o el relieve del templo de Hathor en Denderah, las cuales serán explicadas a continuación, son una fuente imprescindible para conocer mejor la figura de Cleopatra. La importancia de dichas obras es que en ellas reside la concepción que la soberana tenía de sí misma, y que por desconocimiento de estas o por desinterés no se han tenido en cuenta a lo largo de la historia en las múltiples representaciones que se han hecho de la dignataria.

3.1.1. Soberana

Uno de los perfiles más significativos de Cleopatra y que ha quedado relegado a un segundo plano es su cargo como gobernante. No obstante, todos los hechos que conforman su biografía se relacionan con esta versión de la egipcia, ya que fue una monarca comprometida, que trató de evitar el sometimiento de Egipto ante Roma y

¹⁶ Plutarco (ed Ranz Romanillos) 1880, Tomo V.

¹⁷ Flavio Josefo (ed Samaranch) 1966, Libro segundo. Cap. 5. 135-136.

asegurar su soberanía y la de sus sucesores.¹⁸ Cleopatra se esforzó por legitimar su cargo como reina en solitario, y esto lo llevó a cabo a través de diferentes estrategias que ya habían desarrollado sus antecesores con cierto éxito como: La vinculación con deidades, el patronazgo de proyectos arquitectónicos, especialmente templos, las representaciones escultóricas y las acuñaciones monetarias.

La numismática es un recurso fundamental para el acercamiento al papel de Cleopatra como monarca. En este campo algo que la diferenció del resto de miembros de su dinastía es que fue la primera mujer en emitir monedas sin necesidad de hacerlo en conjunto con un varón. Esto lo llevó a cabo durante todo su gobierno, y, además, no siempre estarán compuestas de los mismos elementos iconográficos. Un ejemplar interesante puede ser la moneda que se conserva en el Museo Arqueológico nacional de Madrid (Fig. 1). Dicha moneda presenta por una de sus caras el perfil de la monarca al modo heleno, mientras tanto, por la otra cara aparece un águila, la cual es signo de Zeus-Amón. Por tanto, esta iconografía la emparentaba directamente con Alejandro Magno, ya que esta era la deidad con la que el líder militar se había vinculado. Este tipo de acuñación ya había sido utilizada por monarcas anteriores de la dinastía como Ptolomeo II (Fig. 2) y Ptolomeo IV, entre otros. Posteriormente, Cleopatra y Marco Antonio a fin de promocionar su campaña oriental produjeron una serie de tetradracmas y denarios (Fig. 3) en los que aparecería por un lado el político, y por el otro la soberana¹⁹.

Por todo esto, se puede apreciar cómo la numismática fue un medio fundamental para la legitimación de la monarca, que utilizó estas acuñaciones para vincularse con el ilustre pasado de la dinastía Lágida, y por otro lado como herramienta propagandística de su frustrada campaña oriental junto con Marco Antonio.

¹⁸ VV. AA. 2002.

¹⁹ Domínguez Arranz y Rupérez Puyadas 2014, 818.



Fig. 1. Moneda acuñada en bronce con el perfil de Ptolomeo IV y el águila de Zeus. c. 55 – 30 a. C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Número de inventario: 1997/82/324. Imagen de Miguel Ángel Camón Cisneros. Ceres. (Visitado por última vez el 11/06/2025).



Fig. 2. Moneda acuñada en plata con el perfil de Ptolomeo II y el águila. c. 285 – 246 a. C. Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Número de inventario: 1997/82/13. Imagen de Miguel Ángel Camón Cisneros. Ceres. (Visitado por última vez el 11/06/2025).



Fig. 3. Denario con los perfiles de Cleopatra y Marco Antonio. c. 32 a. C. Aureo & Calicó. Subastas numismáticas S. L. Subasta 339-Lote 1149. (Visitado por última vez el 11/06/2025).

La imagen de Cleopatra se vio reforzada tras su suicidio, acto que la colmó de dignidad como soberana, ya que su fallecimiento suponía burlar la humillación a la que Octavio pretendía someterla llevándola a Roma para exponerla como triunfo de guerra. Es así como la muerte de la dignataria trascendió en un sacrificio de honor político,

puesto que, según narra Plutarco en *Vidas paralelas*²⁰, Cleopatra falleció con los atuendos propios de una reina. A pesar de que Cleopatra demostró hasta en el momento de su muerte ser merecedora de su posición como gobernante, en las fuentes artísticas y literarias a este suicidio se le ha valorado como una muerte de carácter moral incorporándola connotaciones eróticas, y, por tanto, de nuevo, se ha dejado de lado el valor político que realmente tuvo dicha acción.²¹

En definitiva, la posición de Cleopatra como monarca fue de gran relevancia histórica y no debería ser eclipsada por otras cuestiones como sus vínculos afectivos. Puesto que, aunque con ella se produce el fin de la dinastía Lágida, Cleopatra logró erigirse reina en solitario, luchó por mantenerse en esta posición, y trató de asegurar su sucesión a fin de que Egipto no se convirtiese en provincia romana²².

3.1.2. Deidad

Uno de los medios de legitimación empleados por diferentes miembros de la dinastía Ptolemaica, y por tanto por la propia Cleopatra VII fue la vinculación con deidades. Isis fue la diosa seleccionada a la que eligieron asociarse algunas de las reinas consortes de la dinastía como Cleopatra III (161 – 101 a. C.), por consiguiente, también sería la divinidad con la que Cleopatra VII quiso vincularse.

El relato que se articuló entorno a la figura de Isis narraba en términos generales que ella fue la encargada de resucitar a su marido y hermano Osiris, con quien concibió a su hijo Horus. Con la llegada de la dinastía Ptolemaica su culto se extendió por todo el mediterráneo, siendo especialmente venerada por las mujeres. Además, esta expansión del culto a la diosa produjo su sincretismo con otras deidades como: Hathor, Fortuna, Venus y Afrodita, lo que a su vez provocó que se la atribuyesen nuevas facultades, siendo la deidad de la vida y la muerte, pero también diosa de la fertilidad, de la fortuna y protectora familiar²³.

²⁰ Plutarco (ed Ranz Romanillos) 1880, Tomo V. 135.

²¹ Valverde Zaragoza y Picazo Gurina 2007, 521- 525.

²² Bosch Puche 2017, 44.

²³ González y Arema 2023, 224-225.

Asimismo, Cleopatra se autoproclamó “Nueva Isis”²⁴. Tal fue el vínculo que Cleopatra tuvo con la diosa que incluso se cree que usaba atuendos propios de la divinidad. Y es que Plutarco en *Vidas Paralelas*²⁵ narra como para la monarca el cuidado de su presencia era fundamental. Por ello, no es de extrañar que sus vestimentas fueran acordes con la iconografía de la diosa egipcia, como se puede apreciar en la escultura de Cleopatra que se encuentra en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York (Fig. 4). Esta figura muestra a la soberana con las vestiduras atribuidas a Isis, ya que cuenta con un nudo a la altura del pecho, que representaría el *tyet*²⁶. Además de esto, vemos como la figura aparece con distintos atributos como: el *uraeus*²⁷, un tocado símbolo de realeza egipcia, y la cornucopia²⁸, un elemento de la mitología helena asociado a la dinastía Lágida²⁹.

Tan relevante fue para Cleopatra la legitimación a través de las deidades que hizo lo mismo con sus propios hijos. El nacimiento de Cesarión fue justificado ante el pueblo egipcio como la unión de César- Amón y Cleopatra-Isis, incluso al infante se le vinculó con Horus³⁰. Por otro lado, los gemelos que la monarca alumbró fruto de su relación con Marco Antonio fueron nombrados: Alejandro Helios (c. 40 – 29 a. C.) y Cleopatra Selene (c. 40 – 6 a. C.). En el caso de Cesarión como Horus, además, se estableció una iconografía que se representará en monedas y relieves, en la que aparecía Isis amamantando a Horus, por lo que se conocerá como *Isis Lactans*,³¹.

²⁴ Reyes Barrios 2022, 143.

²⁵ Plutarco (ed Ranz Romanillos) 1880, Tomo V. 82.

²⁶ Reyes Barrios 2022, 133.

²⁷ Arroyo de la fuente 2013, 83.

²⁸ Reyes Barrios 2022, 132.

²⁹ ob. cit., 132-134.

³⁰ Cid López 2010, 131.

³¹ Arroyo de la fuente 2013, 90.



Fig. 4. Escultura de Cleopatra VII. c. 51-30 a.C. *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York. Número de inventario: 89.2. 660. Imágenes del *Metropolitan Museum of Art* (Visitado por última vez el 11/06/2025).

Estos vínculos con deidades fueron una forma de manifestar autoridad, por tanto, los políticos romanos contemporáneos a Cleopatra no se quedaron atrás. Por su parte, Julio César en Roma patrocinó la construcción de un templo dedicado a *Venus Genetrix*, el cual en su interior contenía una talla con el rostro de Cleopatra con los atuendos de Isis. Lo que procuraba el dictador con esto era presentarse como vástago de Venus, no obstante, para Cleopatra esta construcción simbolizaba que César comprendía su vínculo con la diosa, y así en cierto modo reconocía su unión sentimental y política, Aunque realmente, César nunca llegaría a oficializar dicha unión³². No sucedió lo mismo con Marco Antonio. Este, con la pretensión de la conquista oriental, se dio cita con la soberana en Tarso, donde esta se presentó en una barcaza colmada de riquezas y vestida como Isis-Afrodita, con el fin de seducir al romano con dicha opulencia, y así convencerle de la trascendencia de Egipto. A partir de entonces se estableció la unión política y sentimental de Marco Antonio y Cleopatra, asimismo el romano comenzó a identificarse como Dionisio y como descendiente de Hércules, de este modo se equiparaba con Alejandro Magno con el fin de evidenciar su poder en la campaña oriental.³³

³² Cid López 2010, 132.

³³ Hughes- Hallet (ed Pérez de Villar) 2017, 122-130.

3.1.3. Madre

La maternidad ha sido una faceta que, en las múltiples interpretaciones que se han hecho de la monarca a lo largo de la historia se ha omitido. Tan solo Cesarión aparece de forma superflua en determinadas recreaciones de la historia de la monarca. Sin embargo, Cleopatra alumbró cuatro vástagos, aspecto de su biografía al que se ha prestado escasa atención³⁴. No obstante, esta versión de la dignataria tampoco debe pasarse por alto, ya que fue una madre que se desvivió por garantizar la subsistencia de sus descendientes y su sucesión en el trono egipcio. Finalmente, esto no fue posible, puesto que Cleopatra en su lecho de muerte mandó huir de Egipto a Cesarión, sin embargo, se da por hecho que Octavio consiguió encontrarlo y lo asesinó. Por otro lado, el resto de sus descendientes fueron criados por Octavia (64 – 11 a. C.), segunda mujer de Marco Antonio y hermana de Octavio, y tan solo se conoce que ocurrió con Cleopatra Selene que fue casada con el rey Juba II (52 a. C. – 23 d. C.)³⁵.

La muerte de Julio César fue un inconveniente para la regente, debido a que el dictador falleció sin formalizar su vínculo con la reina, y mucho menos con el infante que Cleopatra proclamaba como hijo del romano. Así la soberana tuvo que preparar el terreno para la sucesión de Cesarión en el trono egipcio³⁶. Para esto, llevó a cabo la construcción de templos y la creación de relieves. En este aspecto resulta interesante una estela encontrada en El Fayum (Fig. 5). En esta estela aparece representado un faraón del alto y bajo Egipto haciendo una ofrenda a una *Isis Lactans*³⁷. Por otra parte, la estela porta una inscripción que cuenta cómo alguien que adoraba a esta deidad hizo esta ofrenda, y además aparece el nombre de Cleopatra. Sin embargo, resulta intrigante que la figura que aparece haciendo la ofrenda responde a los rasgos de un hombre con la corona del alto y bajo Egipto, por ello, se cree que quizás la estela fue creada en época de Ptolomeo XII y modificada ya en tiempos del reinado de Cleopatra. Independientemente de esto, la estela deja claro que la dignataria haría uso de los recursos tradicionales a fin de legitimar su poder y el de sus descendientes. Asimismo, se realizaron templos como el de la diosa Hathor en Denderah, en el cual se ejecutó un gran relieve (Fig. 6) en el que aparecen representados Cesarión como faraón del alto y

³⁴ Puyadas Rupérez 2017, 702.

³⁵ Cid López 2010, 139.

³⁶ Puyadas Rupérez 2017.

³⁷ Arroyo de la fuente 2013, 90.

bajo Egipto, acompañado de Cleopatra con la corona de la diosa Hathor realizando una ofrenda a los dioses. Así mostraba cómo su vástago era merecedor de sucederla en el trono egipcio³⁸.

Por otra parte, en el 34 a. C. la soberana convenció a Marco Antonio para llevar a cabo lo que se conoció como “Las donaciones de Alejandría”, un acto en el que el político concedía a Cesarión y a sus hijos diferentes territorios de su proyecto por el Mediterráneo. Sin embargo, esta repartición solo tuvo un carácter simbólico y nunca llegó a ejecutarse por múltiples razones, entre las cuales se encontraban la temprana edad de sus descendientes y que algunos de los territorios de la repartición ni siquiera pertenecían a Roma.³⁹

La lágida procuró garantizar la sucesión de sus hijos al trono egipcio hasta sus últimos días de vida, intentando mediar a través de múltiples negociaciones con Octavio. Pero todo ello fue en vano, así se dio fin a una de las dinastías egipcias más importantes. No obstante, gracias a fuentes arqueológicas. Se conoce que Cleopatra fue profundamente admirada por sus descendientes, ya que Cleopatra Selene la recordó a través de la numismática durante su reinado en Mauritania⁴⁰.



Fig. 5. Estela de Cleopatra en ofrenda a Isis. c. 51 a. C. *Musée du Louvre* de París. Número de inventario: E 27113. Imágenes tomadas del *Musée du Louvre* (Visitado por última vez el 11/06/2025)

³⁸ ob. cit.

³⁹ Puyadas Rupérez 2017.

⁴⁰ ob. cit.

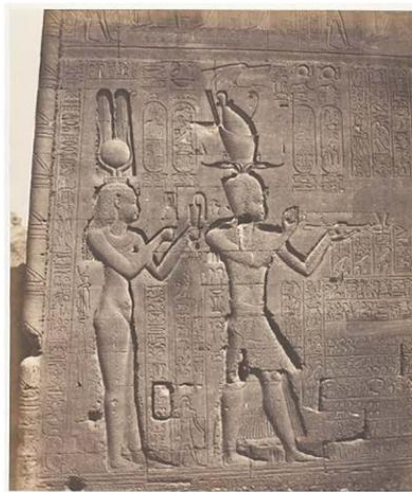


Fig. 6. Relieve de Cleopatra junto a Cesarión en el templo de Hathor en Denderah. Imagen de Félix Teynard tomada de: Puyadas Rupérez 2017,706.

En definitiva, aunque la soberana se percibía a sí misma como reina, diosa y madre, estas facetas de la monarca rara vez se tendrán en cuenta en la proyección de su figura en la plástica y la literatura. De este modo, todas estas manifestaciones artísticas de la Antigüedad quedaron olvidadas para dar paso a nuevas representaciones de la monarca, las cuales estaban influenciadas por los textos de personajes como Plutarco, pero a su vez, ofrecían nuevas visiones de Cleopatra adaptadas a las situaciones socioculturales de cada etapa histórica.

3.2. Edad Media

El suicidio de Cleopatra fue uno de los acontecimientos de la vida de la soberana que más atractivo ha resultado a eruditos, artistas, etc. A lo largo de la historia, sin embargo, en las múltiples interpretaciones que se han hecho sobre este, se ha ignorado el valor político y heroico que tuvo, y dependiendo de la etapa histórica ha adquirido un nuevo enfoque. En el caso de la Edad Media la imagen de Cleopatra seguía bajo el influjo de las fuentes como *Vidas paralelas* de Plutarco⁴¹, cuya visión era la de una mujer pérfida. Por tanto, en este periodo su figura será utilizada como reflejo de lo pernicioso. Para esto se creará una iconografía en torno a su suicidio que tendrá a su vez dos formas de representación. Tal y como narraba Plutarco⁴² se representaba la muerte de Cleopatra causada por la picadura de un áspid en el brazo. No obstante, en la Edad Media a este acto se le añadirá otra serpiente. Durante este largo periodo surgirán otras

⁴¹ Plutarco (ed Ranz Romanillos) 1880, Tomo V.

⁴² ob. cit. Tomo V. 136.

variantes, así, por ejemplo, en el siglo XI se creará otra versión que tendrá más éxito que la representación anterior por las connotaciones eróticas que esta tenía, ya que se utilizó para mostrar las consecuencias que acarrearba la avaricia y concupiscencia en las féminas. Por ello, para reflejar esto se mostraba a la reina con una o dos serpientes mordiénola sus senos. Dentro del ámbito cristiano en varias edificaciones románicas en España y Francia aparecieron figuras esculpidas que se han interpretado como la alegoría de la lujuria⁴³, y para algunos estudiosos resultó curioso cómo se asemejaban dichas imágenes a la iconografía que se estableció para Cleopatra, por ello, Jiménez Belmonte en su libro *Estetizar el exceso: Cleopatra en la cultura hispánica medieval y del Siglo de Oro* (2019) propone que representaciones como la de la pila bautismal en la iglesia del Salvador en Rebanal de las Llantas (Fig. 7) podrían tratarse de representaciones del suicidio de la monarca a modo de emblema de los excesos femeninos⁴⁴.



Fig.7. Pila bautismal en la que se representa una alegoría de la lujuria con dos serpientes que muerden sus senos. Finales del siglo XII. Iglesia del Salvador en Rebanal de las Llantas (Palencia). Imagen de: J. Jiménez Belmonte 2017, 25.

A partir del siglo XIV la obra *Vidas paralelas*⁴⁵ será una fuente que alcanzó gran éxito entre los humanistas italianos, y de este modo se adoptaría como fuente principal para el acercamiento a la vida de la monarca en esos años. Se llevaron a cabo diferentes traducciones de dicho texto, pero también se hicieron múltiples compilaciones de lo que se conocía sobre la monarca. Un claro ejemplo de esto último se vio presente en la obra *De claris mulieribus*⁴⁶ del humanista italiano Boccaccio quien sometió a la dignataria a una visión de fémina totalmente deleznable y amoral. Este texto alcanzó gran relevancia

⁴³ Fundación Santa María la real. Románico digital.

⁴⁴ Jiménez Belmonte 2019, 25.

⁴⁵ Plutarco (ed Ranz Romanillos) 1880, Tomo V.

⁴⁶ Boccaccio (ed Brown) 2001, LXXXVIII. 361-373.

en la sociedad europea del momento hasta tal punto que en los próximos siglos también se realizaron traducciones de este, y con el nacimiento de la imprenta se realizaron numerosas ediciones. En dichas ediciones y traducciones se incluía una novedad acerca de la visión que se estaba dando sobre Cleopatra, y es que por primera vez aparecía una ilustración de la soberana. A pesar de que Boccaccio en su texto ofrecía una visión de una reina perniciosa que en su versión de la historia fallecía a causa de la mordedura de un áspid en su costado, las ilustraciones que acompañaron a este texto y sus traducciones no correspondían al suicidio que Boccaccio había narrado. En algunas de ella se optó por continuar la visión alegórica de la lujuria femenina y mostrar a Cleopatra con las serpientes enganchadas a sus senos. Mientras que en otras ilustraciones se prefería mostrar su muerte con la variante más recatada de esta (Fig. 8). Pero en todas ellas se optó por representar a Cleopatra como una mujer de clase alta a la moda del momento, que dio lugar a una estetización de su imagen, la cual provocó el efecto contrario a lo que los textos pretendían, es decir, su figura empezó a ser apreciada por la alta sociedad medieval, y esta estetización sería continuada en las representaciones de los próximos siglos⁴⁷.

En resumen, durante esta etapa histórica Cleopatra fue la figura que representaba el misógino castigo que recibirían las mujeres que cayesen en la lujuria. Sin embargo, toda esta imagen negativa de la monarca a su vez la convirtió en una figura muy atractiva en los próximos siglos.



Fig.8. Un de las primeras ilustraciones de Cleopatra para acompañar al texto de la obra *De claris mulieribus*. Imagen de la Biblioteca nacional de España. *De claris mulieribus* de Boccaccio 1494, 184. Inc/2444. (Visitado por última vez 11/06/2025).

⁴⁷ Jiménez Belmonte 2019.

3.3. Edad Moderna

Las últimas interpretaciones que se dieron de Cleopatra en la Edad Media establecieron un nuevo modo de presentar a la monarca en las obras pictóricas y literarias que se llevaron a cabo durante la Edad Moderna. En los siglos XVI y XVII, la representación del suicidio de Cleopatra seguía siendo el acontecimiento favorito de los artistas para plasmarlo en sus lienzos, pero esta vez con claras connotaciones eróticas, dejando de lado cualquier tipo de sugerencia política o moral. Se comienza a representar a Cleopatra como una suerte de Venus totalmente idealizada que se aleja de la mujer de nariz aguileña que encontramos en la numismática. Así se dio lugar a una nueva iconografía del suicidio de Cleopatra en la que la soberana aparece desprovista de cualquier elemento que la muestre como tal, tan solo aparece su persona entera o parcialmente desnuda con el áspid enroscado en uno de sus brazos y enmarcada en un fondo descontextualizado. Ejemplo de esto son el grabado de Marcantonio Raimondi (1470 – 1527) (Fig. 9) o el óleo atribuido a Jan van Scorel (1495 – 1562) (Fig. 10). El propósito de esta iconografía tenía como fin satisfacer la mirada masculina, ya que estas representaciones se alejan totalmente de aquello que Plutarco describía en *Vidas Paralelas*⁴⁸, es decir, que Cleopatra falleció ataviada como una soberana⁴⁹.

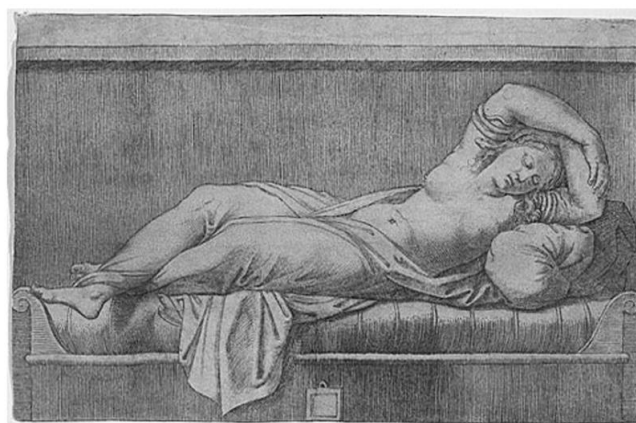


Fig. 9. Marcantonio Raimondi. *Cleopatra lying partly naked on a bed*. c. 1515. *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York. Número de inventario: 17.50.16.30. Imagen del [Metropolitan Museum of Art](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/17501630) (Visitado por última vez el 11/06/2025).

⁴⁸ Plutarco (ed Ranz Romanillos) 1880, Tomo V. 135.

⁴⁹ Valtierra Lacalle 2020.



Fig. 10. Atribuido a Jan van Scorel. *The Dying Cleopatra*. c. 1520. *Rijksmuseum* de Ámsterdam. Número de inventario: SK-A-2843. Imagen del [Rijksmuseum](https://www.rijksmuseum.nl/en) (Visitado por última vez el 11/06/2025).

Por otro lado, entre los siglos XVII y XVIII nació otra forma de representar a la monarca que se alejaba del sensual suicidio del imaginario renacentista. Así toma gran protagonismo uno de los acontecimientos relatados por Plinio el viejo en su libro *Historia Natural*⁵⁰ (23 - 79), este narraba que Marco Antonio desafió a Cleopatra a organizar el mejor de los banquetes, y para ello la dignataria no solo preparó el festín, sino que disolvió una perla en su copa e inmediatamente después se la bebió. Este acontecimiento fue tratado de dos formas. Por un lado, en las escuelas flamencas este tema fue muy popular, no obstante, se representó a la monarca con el patetismo propio de una obra teatral, y por tanto en estas escenas se mostraba un ambiente festivo en el que Cleopatra se asemejaba a una meretriz. Jan Steen (1626 - 1679) fue uno de los pintores flamencos que desarrolló esta temática en sus lienzos (Fig. 11). Pero, por otra parte, este banquete también adquirió otro cariz, y es que en este momento se hizo muy popular entre la aristocracia la exhibición de sus fortunas. Como medio para esta ostentación se utilizó esta escena del gran banquete organizado por Cleopatra, la cual aparecía entre diferentes elementos alusivos a la riqueza, pero además la dignataria se mostraba como una mujer de corte europea y en sus manos aparecía la copa y la perla. Tan popular fue dicha escena entre los aristócratas que querían exponer sus riquezas que una de estas importantes familias le encargó a G. Tiepolo (1696 – 1770) que representase esta escena en un fresco de su palacio (Fig. 12)⁵¹.

⁵⁰ Plinio (ed Del Barrio Sanz et al) 2003, Libro IX. cap.57. 307.

⁵¹ Hughes- Hallet (ed Pérez de Villar) 2017.



Fig. 11. Jan Steen. *Banquete de Antonio y Cleopatra*. c. 1670. En *Binnenhof, Rolzaal*, La Haya, Países Bajos. Imagen de: [PubHist](#) (Visitado por última vez el 11/06/2025).



Fig. 12. G. Tiepolo. *Banquete de Cleopatra*. Fresco del palacio Labia. c. 1742- 1743. Imagen de: [Fell the Art](#) (Visitado por última vez el 11/06/2025).

En esencia, Cleopatra en la Edad Moderna fue una figura histórica que estuvo muy presente en la memoria colectiva del ámbito europeo, por medio de diferentes formas iconográficas en la pintura.

3.4. Siglo XIX

Durante el siglo XIX Egipto fue un lugar que provocó la fascinación de la sociedad decimonónica, debido a las expediciones arqueológicas que allí se estaban llevando a cabo. Esto junto al auge que sufrió la literatura de Shakespeare tuvo como consecuencia un resurgir del interés por la última reina lágida. Dicha atracción se debía a que en la figura de Cleopatra se aglutinaban aspectos que habían sido claves en la confección del ideal romántico. En ella se encarnaba el exotismo de las antiguas civilizaciones, a la vez que suscitaba un ambiente sensual y enigmático, todo ello combinado con su trágico suicidio, sirvió a la sociedad de la revolución industrial para evadirse de su realidad. Tal fue el interés por Cleopatra que fueron diversas las mujeres que en fiestas de la alta sociedad aparecieron disfrazadas (Fig. 13.) con trajes a la moda de la época complementados con elementos orientales con los que trataban de asociarse a la reina del país del Nilo⁵².



Fig. 13. Fotografía de *Lafayette Studio*. Retrato de *lady Paget* disfrazada de Cleopatra. 1897. *National Portrait Gallery* de Londres. Número de inventario: NPG Ax41154. Imagen de [National Portrait Gallery](#) (Visitado por última vez el 11/06/2025).

En este periodo la muerte de la soberana siguió siendo uno de los temas más escogidos por los artistas para plasmarlo en sus lienzos. La representación de este suicidio sufrió algunas variaciones con respecto a las interpretaciones de los siglos anteriores. Y es que se abrió el marco de la composición apareciendo junto a Cleopatra

⁵² Poblador Muga 2017.

sus asistentes Charmion (Siglo I a. C.) y Eiras (Siglo I a. C.), además, las escenas se enmarcaban en fondos con elementos que trataban de dotar a la obra de cierto carácter histórico. Sin embargo, a pesar de la búsqueda de ese valor histórico los artistas decimonónicos seguían configurando sus escenas a partir de una Cleopatra de tez marmórea que aparece con sus senos al descubierto, a pesar de que en las fuentes clásicas se mencionase que Cleopatra trató de morir conservando su dignidad como soberana y, por tanto, vestida como tal. Todo esto era muestra de que realmente los artistas del siglo XIX seguían contaminados por la erotización que se había establecido entorno a la figura de la dignataria en las obras pictóricas precedentes. Un claro testigo de esto son obras como la de Jean-Andre Rixens (1846 –1924) (Fig. 14), este óleo recoge a la perfección todos los elementos anteriores. Exactamente lo mismo sucede con la obra *Cleopatra's Death* (1890) (Fig.15) de J. Collier (1850 –1934)⁵³.

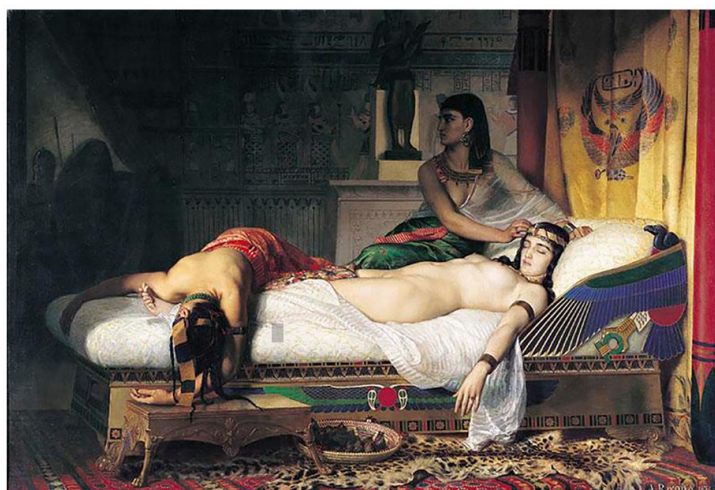


Fig. 14. Jean-Andre Rixens. *La Mort de Cléopâtre*. 1874. En el *Musée Des Augustins* de Toulouse. Número de inventario: 2004 1 138. Imagen de *Musée Des Augustins* (Visitado por última vez el 11/06/2025).

⁵³ Valtierra Lacalle 2020.



Fig. 15. J. Collier. *Cleopatra's Death*. 1890. Colección privada. Imagen de: Primo Cano 1017, 411.

La Cleopatra del siglo XIX también fue tomada como la encarnación de Oriente, un mundo totalmente opuesto a la sociedad europea, un lugar exótico, misterioso y sensual, sin embargo, realmente este Oriente ideal tan solo fue fruto del imaginario colectivo de autores y artistas que no habían viajado nunca a estos lugares, que poco tenían que ver con lo que plasmaban dichas pinturas de ambientes exóticos y misteriosos⁵⁴. Esto tuvo como resultado la aparición de obras pictóricas que dejaban de lado el suicidio de la monarca y comenzaban a representar otros episodios relevantes de la vida de la dignataria. Destacando especialmente sus encuentros con los políticos romanos. Jean-León Gérôme (1824 – 1904) (Fig. 16) representó una escena inusual en la pintura pero que más tarde tendrá un importante calado en el celuloide, y es que decidió plasmar el momento en el que Cleopatra se presenta ante César envuelta en una alfombra. Por su parte L. Alma-Tadema (1836 –1912) escoge representar el encuentro entre la monarca y Marco Antonio (Fig. 17) y aunque realmente el artista lo que buscó es hacer un alarde de sus capacidades técnicas, en esta obra se observa a la perfección ese ideal que tenían del mundo oriental, ya que presentó una Cleopatra lánguida en un ambiente hedonista y misterioso, además aparece envuelta por la piel de un leopardo

⁵⁴ Hughes- Hallet (ed Pérez de Villar) 2017, 285-287.

que evoca esa idea de lo exótico, y que fue un elemento iconográfico muy habitual en otras representaciones de la reina⁵⁵.

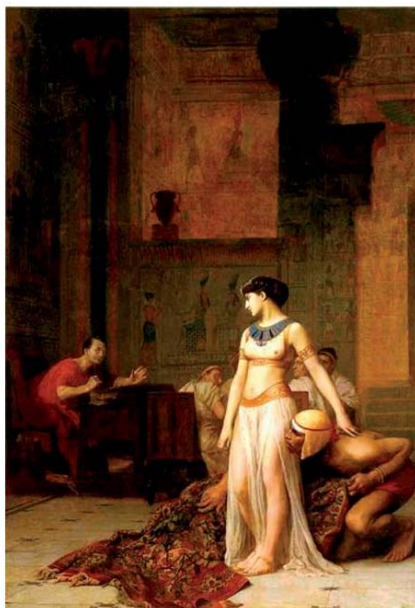


Fig. 16. Jean-Léon Gérôme. *Cleopatra ante César*. 1866. Colección privada. Imagen de: Poblador Muga 2017, 227.



Fig. 17. L. Alma-Tadema. *Encuentro entre Marco Antonio y Cleopatra*. 1885. Colección privada. Imagen de: Poblador Muga 2017, 223.

⁵⁵ Ruiz Garrido 2006.



Fig. 18. Alexandre Cabanel. *Cleopatra probando venenos con prisioneros condenados*. 1886 aproximadamente. Musée Royal des Beaux-Arts de Amberes. Número de inventario: 1505. Imagen del Musée Royal des Beaux-Arts (Visitado por última vez el 11/06/2025)

Asimismo, otros artistas como Alexandre Cabanel (1823 – 1889) (Fig. 18) optaron por mostrar una Cleopatra frívola ante la muerte y la agonía de los prisioneros condenados. John William Whaterhouse (1849 – 1917) eligió plasmar la fatalidad de Cleopatra de una forma completamente distinta a sus coetáneos⁵⁶. Whaterhouse decidió representar a Cleopatra (Fig.19) en un primer plano alejándose de los fondos elaborados, pero ofreciendo un ambiente oriental a través de la armonía creada por los dorados y el blanco de las vestiduras de la monarca. La fatalidad se presenta a través de la oscura mirada de la dignataria que se muestra confabuladora y misteriosa, pero a la vez cautivadora.⁵⁷



Fig. 19. John William Whaterhouse. *Cleopatra*. 1888. Colección privada. Imagen de: Poblador Muga 2017, 223.

⁵⁶ Poblador Muga 2017.

⁵⁷ Primo Cano 2017.

En pocas palabras, en todas las interpretaciones posteriores a la Antigüedad confluye la imagen de una reina que por una u otra razón se ha mitificado a través de la sexualidad y sensualidad que se ha atribuido a su figura alejándose de las imágenes de poder que ella misma se había ocupado de crear en vida. Cleopatra se convirtió por textos literarios, piezas teatrales y obras artísticas en una suerte de *femme fatale* que en el siglo XX sirvió de inspiración al cine. Se la ha idealizado como una mujer capaz de coaccionar a los hombres porque su poder y su independencia nunca han encajado entre los ideales que se propusieron a lo largo de la historia para las mujeres. Del mismo modo, el suicidio que tanto se ha representado en la pintura tampoco respondía a otros suicidios considerados como “propios” de las féminas como presuntamente fue el caso de Porcia (Siglo I a. C.)⁵⁸. En definitiva, Cleopatra será revestida con un halo de fatalidad por conseguir abarcar cuestiones que hasta hace menos de un siglo se habían considerado como propias de un mundo construido para hombres⁵⁹.

⁵⁸ Aunque el suicidio de Porcia cuenta con varias versiones, en todas ellas su suicidio estuvo motivado por la desesperación que la produjo el fallecimiento de su marido.

⁵⁹ Valverde Zaragoza y Picazo Gurina 2007.

4. Cleopatra, su éxito en la gran pantalla del siglo XX. En los filmes *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) y *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1964)

La figura de Cleopatra despertó el interés de la cinematografía desde sus orígenes, véase en este sentido las cintas como *Cléopâtre* (Méliès, 1899) o *Cleopatra* (G. Edwards, 1917). Las películas protagonizadas por la monarca fueron numerosas, pues Cleopatra se convirtió en un personaje de especial interés para el cine histórico. No obstante, ni estos filmes, ni las fuentes pictóricas que les sirvieron de inspiración, fueron capaces de plasmar el pasado con total fidelidad. Tan solo lograron interpretaciones subjetivas de cómo la sociedad de estos tiempos entendía y se imaginaba los hechos de la Antigüedad⁶⁰. Por otro lado, la historiografía a la cual recurrían los cineastas para preparar sus proyectos cinematográficos estaba mediatizada por las convenciones culturales de su tiempo, donde no se prodigaban los análisis de referentes femeninos de la historia en virtud de sus aportaciones en el ámbito del gobierno, la política, la sociedad, etc. Y así la ha mostrado la cinematografía del siglo XX. No debemos olvidar que una de las funciones principales del cine es distraer al espectador de la vida cotidiana. Por ello, no resulta extraño que las Cleopatras de la gran pantalla se hayan visto reducidas a simples *femmes fatales*, apartadas de su faceta política con el fin de obtener un filme con mayor dramatismo capaz de cautivar a la audiencia.

Como ya se ha mencionado, la egipcia fue un personaje que apareció en numerosas películas como: *Caesar and Cleopatra* (G. Pascal, 1945), *Serpent of the Nile* (W. Castle, 1953) o *Una Regina per Cesare* (P. Pierotti y V. Tourjanski, 1962) entre otros ejemplos. Pero de entre todas las cintas que han sido protagonizadas por la dignataria, dos de ellas destacan por encima de las demás: *Cleopatra* (Cecil B. DeMille y Paramount Pictures, 1934)⁶¹ y *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz y 20th Century Fox, 1963)⁶². Aunque las dos películas desarrollaron la misma etapa histórica de la reina, hay que tener en cuenta que entre los estrenos de dichos filmes hubo prácticamente 30 años de diferencia, lo que provocó que cada cual aportase una visión de la egipcia acorde al momento de su producción. Sin embargo, ambas cintas hoy en día siguen gozando de reconocimiento. Esto se debe a que tanto DeMille como Mankiewicz transformaron el reinado de la soberana en un espectáculo, a través de dos destacadas

⁶⁰ Prieto Arciniega 2010.

⁶¹ Véase ficha técnica en anexo, núm. 1.

⁶² Véase ficha técnica en anexo, núm. 2.

actrices de su respectiva época, decorados y composiciones fotográficas muy cuidadas en las que se combinan los influjos del pasado con enfoques en sintonía con el contexto histórico de cada momento.

4.1. Estructura y enfoques

Ambas películas se compusieron con una estructura y personajes principales muy similares, aunque cada una de ellas incorporó diferentes figuras secundarias acordes a los intereses de su relato. Las dos cintas abordaron el mismo periodo de tiempo y los mismos acontecimientos clave. Tanto la versión de DeMille como la de Mankiewicz daban comienzo con la llegada de César a Egipto y la posterior presentación de la monarca ante él, con el fin de encontrar una alianza que la permitiese seguir gobernando el país del Nilo. Así comenzaba un romance que, por diversas circunstancias, llevó a viajar a los gobernantes a Roma, donde su idilio finalizaba trágicamente con el asesinato de César en el senado. Tras esto, Marco Antonio tomó la decisión de concretar una cita con la dignataria en Tarso. Fue en esta ciudad donde la soberana dio un gran espectáculo con ricos manjares que provocaron la fascinación del militar. De este modo daba comienzo la nueva relación de la egipcia con el romano, cuyo vínculo perduraría hasta sus suicidios tras ser derrotados por Octavio en la batalla de Accio.

Así, el argumento en dichas cintas se estructura en dos partes: la primera centrada en el idilio entre una joven Cleopatra y Julio César y la segunda en el de una Cleopatra más madura y Marco Antonio⁶³. En el caso del filme de Mankiewicz esta compartimentación se hacía mucho más evidente debido a la extensa duración del metraje⁶⁴ que obligó a fragmentar la película con un intermedio en el momento de la partida de Cleopatra hacia Egipto tras la muerte de César.

A pesar de la similitud estructural, cada cineasta se apoyó en herramientas diferentes para crear su propio enfoque de la historia de la monarca. Mientras que DeMille colmó su filme con todos los tópicos que se habían articulado sobre Cleopatra

⁶³ Cano Alonso 2014, 130.

⁶⁴ En torno a 1960 la aparición de la televisión, junto a otras circunstancias, hizo que en E.E.U.U. acudir al cine dejase de ser uno de los principales planes de ocio de la población. Esto se trató de subsanar con costosas y extensas producciones de carácter histórico, como fue el caso de *Cleopatra*, *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959) o *Spartacus* (S. Kubrick, 1961). García Moreno (ed José Uroz) 1999, 80.

con cierto tono humorístico, Mankiewicz se sirve de un meticuloso guion, que él mismo redactó, buscando plasmar la complejidad que realmente se escondía tras el personaje de Cleopatra. Sin embargo, las numerosas mutilaciones que se impusieron en el montaje final del filme causaron la desilusión del director que vio como su trabajo había sido en parte arruinado⁶⁵.

La película de DeMille ofrecía al espectador una soberana de carácter erótico que continuaba la imagen de *femme fatale*, pero desde una perspectiva más moderna presentando a la monarca como una *flapper*⁶⁶. El cineasta convirtió la historia de la gobernante en un grandilocuente espectáculo de carácter teatral, cuyo *leitmotiv* fueron las estrategias para conquistar a los políticos romanos llevadas a cabo por la monarca egipcia⁶⁷.

Mankiewicz propuso una nueva visión de la reina. El cineasta mostró durante toda su trayectoria cinematográfica una elevada inquietud por la psicología femenina, la cual plasmó en películas como *All about Eve* (1950) o *The barefoot Contessa* (1954), y por supuesto, en *Cleopatra*. En esta última, el director se alejaba de la versión mitificada de la soberana, para acercarse a sus aspectos más humanos, presentándola como una fémina ambiciosa, culta, preocupada por su gobierno y el de su sucesor, a la vez que amparada en su divinidad⁶⁸. Así Mankiewicz convertía lo que para DeMille fue un espectáculo repleto de gags, en un introspectivo drama histórico.

4.2. Temas

Con todo lo expuesto anteriormente, resulta evidente que el tema central de dichos filmes era proporcionar la visión que cada director tenía sobre la mujer. DeMille pretendía comunicar un mensaje moralizador a una sociedad americana en la que, con el crac del 29, la mujer había comenzado a asumir nuevos roles, y a experimentar mayor libertad. El objetivo de DeMille era alertar de la irrupción de este crecimiento de mujeres con autonomía y desvinculadas de los hombres, para ello, mostró a Cleopatra como esa fémina con autodeterminación y libertad sexual. Aptitudes que el director

⁶⁵ Comas 1995, 125-132.

⁶⁶ El término *Flapper* hace referencia a mujeres que en la década de 1920 sobresalían del rol de género tradicional.

⁶⁷ Ruiz Garrido 2006, 190.

⁶⁸ Comas 1995, 135-138.

consideraba inadecuadas en las mujeres occidentales, y que podían llevar a estas al colapso, o como en el caso de la propia dignataria, a la muerte. Esta Cleopatra se contrastaba en la película con la figura de Calpurnia (c. 75 a. C.), la cual era la encarnación de la esposa abnegada. Aun siendo la soberana un ejemplo de aquellas conductas que las mujeres americanas no debían seguir, a su vez el director revelaba el deseo que surgía en los hombres por mujeres ingeniosas y bellas que al igual que Cleopatra experimentaban lo que era la libertad sexual⁶⁹.

Entre tanto Mankiewicz ahondaba en las inquietudes que tal vez sufrió la egipcia y que habían sido pasadas por alto hasta entonces por artistas, literatos y cineastas. De este modo introdujo en su cinta temas como: La preocupación política o la maternidad. El director buscaba centrarse en la batalla interna que la propia Cleopatra vivía entre sus ansias de poder y sus sentimientos. Así su relación con César es el reflejo de esa búsqueda de potestad, la cual consiguió gracias a despertar la ilusión del dictador por tener un descendiente varón. Muerto César perseguía el mismo resultado con Marco Antonio. Sin embargo, con este hubo un desarrollo inesperado de los acontecimientos para la monarca, la cual comienza a verse dominada por el fervor del idilio con el político, lo que produjo que esta finalmente olvide todas sus ambiciones⁷⁰.

4.3. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)

Con frecuencia encontramos obras artísticas en las que el autor dejó inscrita parte de su identidad, y esto mismo es lo que parecía ocurrir en *Cleopatra*. Gracias al oficio de sus progenitores DeMille estuvo ligado desde edades muy tempranas al mundo del espectáculo teatral, incluso llegando a trabajar como actor. Esta faceta de la juventud del director era la que se manifestaba en este filme por medio de la composición de las escenografías y los numerosos figurantes coreografiados que aparecían en algunas de las escenas más importantes de la cinta. Asimismo, el cineasta plasmó sus ideales sobre la mujer norteamericana. Dicha forma de utilizar el cine como medio de difusión de sus ideologías fue algo frecuente en su filmografía, donde las epopeyas históricas de Oriente constantemente reflejaban cuestiones relacionadas con valores religiosos o el

⁶⁹ Hughes-Hallett (ed Pérez de Villar) 2017.

⁷⁰ Comas 1995, 134.

patriotismo⁷¹, véanse en este sentido los filmes: *The Sign of the Cross* (Cecil B. DeMille, 1932) o *The ten commandments* (Cecil B. DeMille, 1923), de esta última, además, el director reutilizó algunos de los *stock shots* (Fig. 20) que aprovechó para la parte de la batalla de Accio en *Cleopatra*⁷².



Fig. 20. Fotograma de la película *The ten commandments* (Cecil B. DeMille, 1923). Paramount Pictures. Este mismo fotograma lo podemos encontrar en *Cleopatra* en el momento 1:26:59 del filme.

Tanto la cinta de Mankiewicz como la de DeMille fueron protagonizadas por actrices cuyas carreras se encontraban en su punto álgido, asimismo, ambos directores ya habían trabajado en proyectos anteriores con las intérpretes⁷³. Por lo que la actriz escogida por DeMille fue Claudette Colbert (1903 – 1996), quien por primera vez en la cinematografía dio voz a la monarca. Este hito permitió un desarrollo mayor del personaje, consiguiendo así diálogos protagonizados por la picaresca⁷⁴.

A pesar de que el presupuesto de esta película estuvo más limitado de lo que podríamos pensar, las secuencias y el montaje fueron seleccionados con destreza, lo cual proporcionó al filme un premio Óscar a la mejor fotografía. Incluso, tuvo cierta influencia en otras cintas provocando que años más tarde algunas de las escenas más importantes de este filme, como el encuentro en Tarso, fuesen parodiadas por el metraje de origen mexicano conocido como *La vida íntima de Marco Antonio y Cleopatra* (Roberto Gavaldón, 1946)⁷⁵.

⁷¹ Higashi 1994, 201-203.

⁷² Alonso et al. 2010, 265.

⁷³ Por su parte, Claudette Colbert interpretó para DeMille el papel de Poppea en la cinta *The Sign of the Cross* (Cecil B. DeMille, 1932), y, por otro lado, E. Taylor desempeñó el papel de Catherine Holly en el filme *Suddenly, last summer* (Joseph L. Mankiewicz, 1959).

⁷⁴ Solomon 2002, 80.

⁷⁵ Cano Alonso 2014, 118-119.

Merece la pena detenerse a observar las escenografías del filme. Investigadores como Ruiz Garrido señalaron que estas se presentaron con un aire absolutamente renovado y moderno. La propia Ruiz Garrido en su artículo “*Yo soy Egipto*” *El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine* (2006) mencionaba que la ambientación de las escenas se consiguió a través de mobiliario *Art Decó*. Por tanto, no cabe duda de que el director ofrecía al espectador una soberana adaptada a las modas del tiempo de ejecución de la película. Asimismo, sucedía con los vestuarios, especialmente, con aquellos que llevó Claudette Colbert. Para estos atuendos se apostó por diseños acordes a la moda de la época, como vestidos de lamé y otros materiales repletos de ricos complementos, además, de numerosas pelucas y tocados⁷⁶. Por consiguiente, todo esto deja claro que el director no planteaba mantener la rigurosidad histórica, optando por convertir a la actriz en una soberana egipcia que desbordaba elegancia a la par que sensualidad, lo cual causó la fascinación del público⁷⁷.

A su vez, DeMille obvió personajes como los vástagos de la reina o sus hermanos, demostrando el desinterés del cineasta hacia la faceta política de la soberana, lo cual se vería reforzado a lo largo de toda la película en numerosas ocasiones en las que Cleopatra manifestaba cuestiones como: “¿Es el momento de hablar de los romanos? No he desayunado. Tengo hambre” (Cecil B. DeMille 1934, 6:16), “Piensa en Egipto. Siempre Egipto, pero César ha muerto [...] ¿Qué me importa un imperio ahora, si César ha muerto?” (Cecil B. DeMille 1934, 40:35). Asimismo, renunció a momentos relevantes que históricamente condicionaron, o más bien propiciaron el reinado de Cleopatra. Todo esto convirtió a los lazos amorosos y a la sensualidad en los temas principales del filme. Sin embargo, que la película fuera rodada en los tiempos en los que se impuso el código Hays, tuvo como consecuencia que al contrario que en películas anteriores, DeMille se viese obligado a mostrar dicha sensualidad y erotismo tan solo a través de insinuaciones⁷⁸. De este modo el cineasta realizaba estas referencias a través de las escenografías que se situaban tras la soberana en sus encuentros con los romanos. Y es que, en el caso de la cita con César, pareciese que uno de los elementos decorativos de la cama era un tallo de loto cerrado, el cual se asociaría al órgano reproductor masculino (Fig.21). Mientras que, en Tarso, Marco Antonio se encontraba con una reina enmarcada por un fondo de plumas que Hughes-Hallet en su libro

⁷⁶ Ruiz Garrido 2006, 190.

⁷⁷ Prieto Arciniega 2010, 160

⁷⁸ Alonso et al. 2010, 268.

Cleopatra. La mujer, la reina la leyenda (2017) lo interpretaba como una gran vulva (Fig.22).



Fig. 21. Fotograma del encuentro en de César y Cleopatra en su alcoba en el minuto 15:42 de la película *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934). Paramount Pictures.



Fig. 22. Fotograma del encuentro con Marco Antonio en el navío de Cleopatra en Tarso. Minuto 46:30 de la película *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934). Paramount Pictures.

4.4. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963)

Sin duda alguna este filme es el paradigma de las interpretaciones que se han realizado de Cleopatra a lo largo de la historia cinematográfica. No obstante, a pesar de haber sido una superproducción, su elaboración resultó un verdadero quebradero de cabeza, y su distribución no tuvo la acogida esperada. Esta cinta tardó en rodarse cuatro años aproximadamente y ocupó uno de los presupuestos más elevados de su época.

La propuesta de la realización de una película protagonizada por Cleopatra surgió dentro de la productora 20th Century Fox entorno al 1959, año en el que se ofertó el papel protagonista a Elizabeth Taylor (1932 - 2011), quien exigió un millón de dólares más un 10% de lo recaudado en taquilla por su interpretación.

En 1960 se empezó a grabar en Londres bajo la dirección de R. Mamoulian (1897-1987). No obstante, se optó por hacer cambios en la producción, como la localización y la dirección. Así se hizo cargo del filme Joseph L. Mankiewicz quien propuso que el rodaje fuese en Roma. A todo esto, se unieron los problemas de salud de la protagonista que retrasaron los tiempos de grabación. El nuevo director comenzó a rodar en septiembre de 1961, y para el año 1962 ya pudo presentar la película, al que, por aquel entonces, era el director de la 20th Century Fox: Zanuck (1902 - 1979), pero esta no fue de su agrado y obligó a Mankiewicz a hacer algunos recortes y volver a grabar algunas secuencias. Finalmente, la película acabó estrenándose en el año 1963 con 264 minutos que más tarde se verían reducidos de nuevo. Sin embargo, hoy en día podemos encontrar algunas versiones que prácticamente rozan los 264 minutos originales⁷⁹.

Hubo tantos cambios en la cinta que cada crítico ha juzgado una *Cleopatra* diferente. No obstante, la gran mayoría coincidían en considerar que fue un largometraje “malogrado”. Jon Solomon en su libro *Peplum El mundo antiguo en el cine* (2002) mencionaba diferentes cuestiones por las que la película, a pesar de ser un referente en la actualidad, no constaba de un relato que despertase por completo el interés del espectador. Por un lado, el autor explica que el filme tiene varios errores, entre ellos el montaje, y la extensa duración. Pero, Solomon también hizo referencia a la mala publicidad que adquirió el filme, causada por las especulaciones del romance entre E. Taylor y R. Burton (1925 - 1984), y que sepultó la temática principal de la cinta.

Cabe destacar que, el cineasta, a través de la figura de la egipcia, quiso encarnar un discurso sobre cuestiones que afectaban a la sociedad de su época. Para ello recurrió, al igual que en *All about Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), al tema de la inquietud de las féminas por obtener cierta autoridad⁸⁰.

⁷⁹ De España 1998.

⁸⁰ Balló y Pérez 1995, 219.

Otra de las cuestiones que fascinaba a los investigadores acerca de esta película eran las escenografías que fueron numerosas y diversas, ya que estas se plantearon tanto para los estudios Cinecittá como para otras ubicaciones del rodaje. El grueso de los decorados fue desarrollado para la grabación en dichos estudios, en conjunto conformaban setenta y nueve espacios escénicos de gran tamaño, tanto para rodar escenas de exterior como interiores⁸¹. Así mismo fueron múltiples las embarcaciones construidas para las batallas navales del filme. Todo ello, junto a los exquisitos trajes diseñados por el equipo de vestuario para el elenco artístico, entre los cuales destacaron sobremanera los diseños lucidos por E. Taylor. También fueron destacables las recreaciones de objetos de atrezzo inspirados en el antiguo Egipto, todo lo cual contribuyó al elevado presupuesto del film.⁸²

El decorado llamativo, a ojos de los estudiosos, fue la recreación del arco de Constantino (Fig.23), el cual enmarcaba la grandilocuente entrada de Cleopatra en Roma. A pesar de que históricamente esta llegada de la soberana egipcia a la capital italiana no conllevó tal despliegue, y mucho menos se hizo bajo los vanos de este arco, puesto que el monumento se construyó en el año 315. Algo similar ocurría con el mobiliario, y es que gran parte de los decorados recreaban artículos arquetípicos del Egipto anterior al de Cleopatra. Esto se podía ver ilustrado en el largometraje (Fig.24), a través de dos sillas, las cuales tienen un parecido más que razonable a la silla de *Hetepheres* (Fig.25), la cual ha formado parte de uno de los conjuntos de mobiliario egipcio más antiguos, fechado en torno al año 2. 600 a. C. Por tanto, a priori pareciese que Mankiewicz no logró acercarse tanto a la realidad como pretendía. No obstante, realmente con estos elementos anacrónicos el cineasta no buscaba una veracidad histórica total, sino que tan solo servían para impregnar las escenas de lo que en ese momento era considerado como la esencia del exotismo egipcio⁸³.

⁸¹ Tan solo el diseño del palacio de Alejandría ocupaba 8 ha.

⁸² Prieto Arciniega 2010, 168.

⁸³ Alonso et al. 2010, 243.



Fig.23. Fotograma de la entrada de Cleopatra en Roma. Minuto 1:20:13 de la película *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963). 20th Century Fox.



Fig.24. Fotograma del minuto 2:14:20 de la película *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963). 20th Century Fox.



Fig.25. Silla de *Hetepheres*. c. 2. 600 a. C. *Egyptian Museum* del Cairo. Imagen de [Egypt Museum](#) (Visitado por última vez el 11/06/2025).

Con estas escenografías el equipo de arte del filme obtuvo un Oscar, siendo especialmente destacables los escenarios de la ciudad de Alejandría (Fig. 26) donde se observaba una síntesis perfecta entre la herencia griega de los Lágida y lo egipcio. Dichos diseños escenográficos parecían recibir una sutil influencia, perceptible a través de las composiciones de los fotogramas, proveniente de pinturas neoclásicas del siglo XIX como *The Course of Empire* (c. 1835) del artista Thomas Cole (1801-1848) (Fig. 27)⁸⁴. Lo mismo parecía suceder con otras escenas del filme como se verá en los próximos párrafos. Pero el cineasta no solo tomó inspiración de la pintura, sino que el propio Mankiewicz en los créditos iniciales mostraba como también se había nutrido de fuentes literarias de la Antigüedad como Plutarco o Suetonio (c. 69 a. C. – 135 d. C.).



Fig.26.Fotograma del minuto 6:55 de la película *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963). 20th Century Fox



Fig.27. Thomas Cole. *The Course of Empire: The Consummation of Empire*. c. 1836. New York Historical Society. Número de inventario: 1858.3. Imagen de [New York Historical Society](https://www.nyhs.org/) (Visitado por última vez el 11/06/2025).

⁸⁴ Juberías Gracia (ed Fernández Pichel) 2023, 150-158.

Asimismo, este filme no solo estaba colmado de influencias variadas, sino que la propia película dejó su impronta en otras cintas como: *Astérix et Cléopâtre* (Goscinnny y Uderzo, 1968) (Fig.28) (Fig.29) o la parodia *Carry on Cleo* (G. Thomas, 1964), en la cual encontramos continuas referencias a la cinta de 1963, por ejemplo, las armaduras de Marco Antonio y César (Fig. 30) (Fig.31)



Fig.28. Fotograma del minuto 52:06 de la película *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963). 20th Century Fox.



Fig.29. Fotograma del minuto 7:01 la película *Astérix et Cléopâtre* (Goscinnny y Uderzo, 1968). Belvision / Dargaud Films.



Fig. 30. Fotograma del minuto 2:05:45 de la película *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963). 20th Century Fox

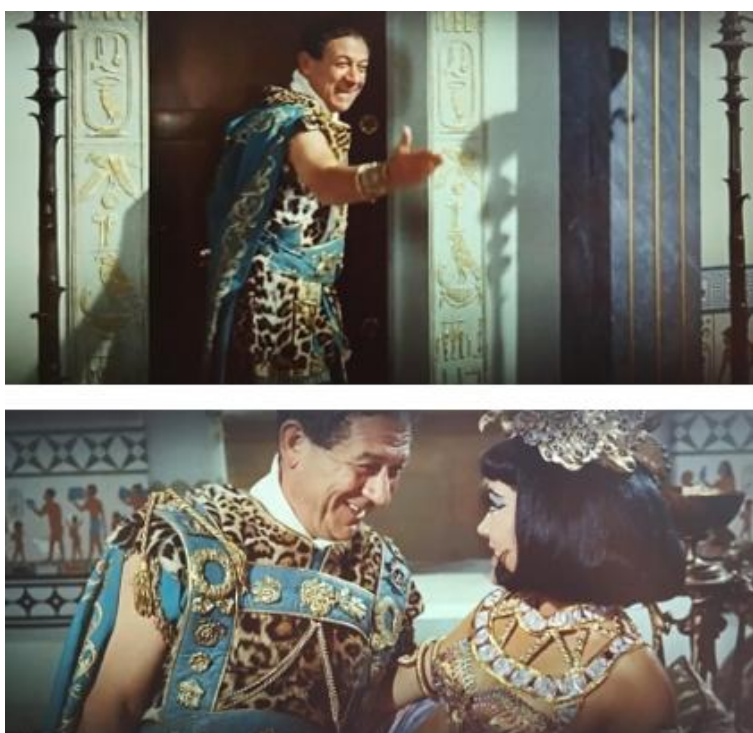


Fig. 31. Fotogramas de los minutos 45:23 y 45:50 de la película *Carry on Cleo* (G. Thomas, 1964). Peter Rogers Productions.

4.5. Análisis de las secuencias más relevantes

El filme de DeMille, así como el de Mankiewicz coincidían en tres secuencias que merecen especial atención, entre todo el relato. Dichos acontecimientos fueron: La llegada de Cleopatra a Roma, su encuentro con Marco Antonio en Tarso y el punto final de las películas, es decir, el suicidio de la egipcia. Aunque las dos cintas optaban por

una estructura similar en las tres secuencias mencionadas, a su vez cada una apelaba distintos recursos técnicos y estéticos acordes a los enfoques buscados por sus directores.

4.5.1. Entrada de Cleopatra en Roma

Aunque la celebrada llegada de Cleopatra a Roma fue un acontecimiento que realmente solo tuvo lugar en la ficción que se creó sobre la monarca, ambos cineastas incorporaron este evento como un momento clave en su relato. DeMille construyó una secuencia dinámica, en la que al igual que en el resto de la cinta, aprovechó para mostrar la faceta de *femme fatale* de la dignataria, la cual dejaba absolutamente absorta a la población romana con su belleza. Por su parte, Mankiewicz optó por una secuencia en la que no se pierde detalle de la fastuosidad egipcia. Pero al mismo tiempo convierte el espectáculo en un momento de introspección en cada personaje, ya que a través de esta secuencia se hacían perceptibles los intereses de las figuras más relevantes del filme.

4.5.1.1. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)

Esta secuencia comenzaba con un fundido encadenado, del cual emergía la angosta calle romana en la que tendría lugar la llegada de la soberana, precedida de Julio César (Fig. 32). Ambos personajes se presentaban en la ciudad a través de planos generales y ligeras panorámicas de acompañamiento. De este modo, el cineasta era capaz de aunar a los numerosos figurantes, a la vez que permitía al espectador el seguimiento del ostentoso desfile. Es una secuencia aparentemente sencilla en la que la cámara se mantiene estática prácticamente en todo momento. Asimismo, la posición del dispositivo convertía a la audiencia en un ciudadano más que asiste al desfile desde su butaca.

En términos de sonido, la entrada de los gobernantes estaba acompañada de música diegética proveniente de los músicos que escoltaban la cabalgata. César entraba en la vía con música triunfal y los jaleos de la población mientras sacudían ramas de olivo. Sin embargo, con la aparición de la egipcia (Fig. 33), los asistentes al desfile dejaban de aclamar a César y se mostraban confundidos. Así empezaban a introducirse

planos medios en los que personajes como Calpurnia con gestos de desagrado (Fig. 34), comentaban la belleza de la dignataria, mientras tanto, Cleopatra se mantenía regia y observaba en silencio todo lo que se farfullaba su alrededor (Fig. 35). Asimismo, la música cambia, empezando a sonar lo que parecían ser timbales y cascabeles que dotaban de exotismo a la banda sonora del desfile.

La secuencia finalizaba con un plano americano en el cual un vidente alertaba a César de que tuviese cuidado en los idus de marzo. No obstante, el dictador ante tal advertencia se mostraba burlón, y así con un nuevo fundido encadenado daba comienzo la siguiente secuencia en la que los senadores planeaban el asesinato del militar.



Fig.32. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)
Paramount Pictures.



Fig.33. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)
Paramount Pictures.



Fig.34. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)
Paramount Pictures.



Fig.35. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)
Paramount Pictures.

4.5.1.2. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963)

La secuencia de Mankiewicz, al igual que en la cinta de DeMille daba comienzo con un fundido encadenado. Sin embargo, en esta ocasión se fusionaban dos planos generales de la plaza en la que se celebraría la llegada de Cleopatra. A través de dicho efecto el espacio se inundaba de senadores romanos. Tras esto aparecía un plano medio,

en el cual Sosígenes y Julio César comentaban como Cleopatra recorría las calles de Roma lentamente con el propósito de conquistar a la población de esta ciudad. De este modo el director convierte la secuencia en un grandilocuente espectáculo que abarcaba prácticamente diez minutos del largometraje. Así se iniciaba la llegada de la egipcia, que en esta ocasión no llegaba precedida por César, pero sí de una corte de trompetistas a caballo, de la misma manera que sucedía en el filme de DeMille (Fig. 36) (Fig.37). Por tanto, la música que acompañaba tal espectáculo también era diegética. La secuencia constaba de un montaje verdaderamente complejo, a pesar de que la cámara estaba estática en gran parte de la secuencia, en ella abundan planos generales en picado y contrapicado que aportan mayor espectacularidad a la corte de acróbatas egipcia (Fig. 38). Además, prácticamente a lo largo de todo el desfile podemos apreciar cómo en medio del festejo, se cuida estrictamente la composición. Esto nos depara un plano general muy equilibrado, en el cual el punto de fuga se dirige a la figura principal, Cleopatra, que aparece marcando el eje de simetría y cuyo cortejo se acerca poco a poco, hasta llegar a la altura de César, momento en el cual comienzan a descender, madre e hijo, de su espectacular carroza.

Tras la llegada de la soberana, varios planos americanos, al igual que en la versión de 1934, mostraban una Calpurnia abrumada (Fig. 39) ante la presencia de Cleopatra. No obstante, bajo esta circunstancia Mankiewicz aprovechó para evidenciar también los intereses de los protagonistas del largometraje. Asimismo, con una panorámica de seguimiento Marco Antonio aparecía totalmente absorto, incluso comentaba cómo Roma nunca había vivido algo semejante desde el nacimiento de Rómulo y Remo, César tan solo podía prestar atención a su descendiente, y mientras Cleopatra se mostraba cómplice guiñando el ojo al dictador en un primer plano (Fig. 40).

Por tanto, la influencia de DeMille parecía estar presente en los aspectos visuales de la secuencia. Incluso la gran esfinge (Fig. 41) en la que se desplaza la egipcia puede recordar al gran busto de un faraón (Fig. 42) que aparecía en la cinta *The ten commandments* (Cecil B. DeMille, 1923)⁸⁵. Además, dicha esfinge más tarde sería tomada como referencia para el filme: *Astérix et Cléopâtre* (A. Uderzo y R. Goscinny, 1968) (Fig. 43). Si bien había algo en lo que se diferenciaba la película de Mankiewicz

⁸⁵ Solomon 2002.

de su antecesora, fue en el uso del color, gracias al *De Luxe color* el largometraje se compuso de colores vibrantes que se hicieron notar sobre todo en secuencias como esta.



Fig.36. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) Paramount Pictures.



Fig.37. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig.38. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig.39. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig. 40. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig. 41. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig. 42. *The ten commandments* (Cecil B. DeMille, 1923). Paramount Pictures.



Fig. 43. *Astérix et Cléopâtre* (Goscinny y Uderzo, 1968). Belvision / Dargaud Films.

4.5.2. El encuentro en Tarso

En ambos casos, el encuentro en Tarso de Cleopatra y Marco Antonio constaba de una estructura similar. En los dos filmes la reunión consistía en un exótico y opulento banquete con espectáculo, cuyo objetivo era conseguir persuadir al romano. Para ello, en cada cinta la soberana acudía con astucia a diferentes medios con los que impresionar al triunviro. Asimismo, el culmen de dichas secuencias se producía con un encuentro íntimo entre la soberana y el político.

4.5.2.1. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)

Esta secuencia de algo más de quince minutos, DeMille presentaba un Marco Antonio fanfarrón, que exasperado de esperar a la egipcia decide ir a recogerla

acompañado de sus dos perros⁸⁶. La llegada del político a la barcaza egipcia se introduce a través de planos generales subjetivos que se alternan mostrando a una Cleopatra seductora frente a un irritado Marco Antonio. Pero rápidamente la dignataria lograba cambiar el ánimo del romano con un opulento espectáculo y exóticos manjares. Dicha escenificación, como gran parte del filme conllevaba la participación de grandes grupos de figurantes, por tanto, abundaron los planos generales que acogían a todos estos.

Esta reunión era el evento perfecto para que la monarca emplease todas sus herramientas de *femme fatale* para persuadir al militar. Por ello, esta secuencia a su vez era una excusa magnífica para representar todos los tópicos misóginos que se habían articulado en torno a ella. Se mostraba a Cleopatra como una mujer seductora, por sus espectáculos, a la par que exótica por los manjares que dio a probar a Marco Antonio, además, se exponía como una reina frívolamente rica. Todo ello se hacía presente a través de planos generales del banquete (Fig. 44) que se alternaban con los primeros planos de las reacciones del triunviro y la soberana (Fig. 45).

Por medio de varios fundidos encadenados, un plano contrapicado y un plano medio de Charmion tocando la lira (Fig. 46), el cineasta nos transporta al exterior del barco donde los protagonistas aparecen a través de un juego de luces y sombras en un nuevo plano medio en el que dialogaban sobre lo que cada uno buscaba del otro (Fig. 47). Nuevamente un fundido encadenado nos trasladaba al interior del barco a través de un paneo de descripción de una bailarina que gira, y a su vez esta se funde con un primer plano de Cleopatra bebiendo vino. En este momento la dignataria ya ha conseguido su objetivo, así en un plano medio Marco Antonio se precipitaba a besarla (Fig. 48). Tras esto la secuencia culminaba con música triunfal, un plano general y un travelling de retroceso en el que vemos como un cortinaje se levanta cubriendo a los protagonistas, aludiendo al encuentro sexual (Fig. 49).

Por tanto, la puesta en escena no fue sencilla, a pesar de que abundan los planos generales y planos medios en los que la cámara estaba fija. Todo esto estaba

⁸⁶ Dichos perros eran una representación de su masculinidad, se quedan en el umbral del navío y finalmente acaban huyendo ante el espectáculo de las jóvenes leopardo.

acompañado con la música que una vez más era diegética y en algunas ocasiones fue sincrónica.



Fig.44. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) Paramount Pictures.



Fig.45. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) Paramount Pictures.



Fig.46. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) Paramount Pictures.



Fig.47. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) Paramount Pictures.



Fig.48. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) Paramount Pictures.



Fig.49. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) Paramount Pictures.

4.5.2.2. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963)

En este filme resulta interesante la llegada de Cleopatra a Tarso. Esta secuencia daba comienzo con música extradiegética y planos generales de los habitantes de Tarso que corren cautivados a observar la barcaza egipcia. Mientras, Marco Antonio visualizaba el navío desde una balconada, y fue entonces cuando un plano conjunto en el interior del barco mostraba unas cortinas que se recogían dejando ver a la soberana vestida de azul (Fig. 50). Al igual que sucede con otras escenas de la cinta, en esta ocasión pareciese haber una clara influencia de la pintura: *Encuentro entre Marco Antonio y Cleopatra* (L. Alma-Tadema, 1885) (Fig. 17).

Por su parte, la escena del banquete iniciaba con la entrada de Marco Antonio en el navío y la aparición de Cleopatra anunciada por una corte de trompetistas dejando anonadados a todos aquellos que se encontraban en el interior de la barcaza, incluyendo al triunviro. La soberana se acercó a este, por medio de un travelling de acompañamiento. Tras esto los protagonistas se desplazaron hacia las mesas en las que iban a tomar la cena, mientras tanto, conversaban sobre el collar de la dignataria hecho con monedas de César, y los ropajes griegos de Marco Antonio (Fig. 51). La atracción del romano por las cosas griegas es la herramienta de la que se sirvió la monarca en este filme para tratar de persuadirlo. Así el espectáculo que le ofrecía Cleopatra trataba de representar como este podría seducirla a ella, comparándose a sí mismos con Dionisio y Afrodita (Fig. 52), a pesar de que realmente el seducido fuese él. La secuencia finaliza, tras la confesión de Marco Antonio sobre la atracción que sentía por la dignataria y el

complejo que le producía el legado dejado por César. De este modo, en un plano medio el triunviro arrancaba del cuello de la monarca el collar de monedas, y la besaba apasionadamente (Fig. 53), dando a entender al espectador que lo siguiente que sucedería sería un encuentro íntimo, el cual del mismo modo que en la cinta de DeMille se da entre un cortinaje. Además, esta secuencia tomó gran relevancia porque daba lugar a un juego de luces y sombras que se producía a través de la luz que se tamizaba gracias a estos visillos.

Por tanto, la secuencia constaba de una puesta en escena compleja llena de travellings de acompañamiento, planos generales y planos medios, en los cuales el color vuelve a jugar un papel fundamental. Esto estaba acompañado por las risas y el jolgorio diegético, aunque la música en esta ocasión era extradiegética.



Fig. 50. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig. 51. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 63) 20th Century Fox.



Fig. 52. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig. 53. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.

4.5.3. El suicidio

El suicidio de la dignataria es el momento culmen en las dos cintas. A pesar de que históricamente este acto fue un hecho de orgullo político, en las secuencias de ambas películas, Cleopatra optaba por quitarse la vida en aras de encontrarse con Marco Antonio en el más allá. Sin embargo, la manera en la que ocurre dicha muerte difiere en cada filme. Mientras que DeMille recogió la versión erótica del suicidio de la egipcia, Mankiewicz prefirió acercarse más a la narración que Plutarco hace en *Vidas Paralelas*⁸⁷ de este hecho, es decir, con el áspid mordiendo su brazo.

⁸⁷ Plutarco (ed Ranz Romanillos) 1880, Tomo V. 136.

4.5.3.1. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)

Esta escena se iniciaba a través de un fundido encadenado de un primer plano de la monarca que se fusionaba con los romanos intentando forzar las puertas del palacio de Egipto, y que al mismo tiempo vuelve a enlazarse con un plano conjunto de Cleopatra, la cual aparecía con un semblante adusto en su trono y a sus pies Iras y Charmion (Fig. 54). Esta última, además, se mostraba seriamente afectada por la situación. En ese mismo instante, Cleopatra ordenaba que le trajesen una canastilla de higos. Un plano medio dejaba ver como la egipcia, saca de dicho canasto el áspid acercándoselo al pecho (Fig. 55), y en el lapso de la mordedura se introduce un primer plano del rostro de dolor de la monarca (Fig. 56), el cual se enfatiza con una breve melodía extradiegética.

A continuación, de nuevo un plano medio mostraba como la soberana depositaba la serpiente junto a los higos. Tras esto, el rostro de la monarca volvía a ser enfocado con un primer plano, en el que la egipcia, en su agonía, aconsejaba a sus subordinadas que lo dieran todo si encontraban el amor. Con el final del discurso Charmion e Iras se retiraron, y se rebelaba como las puertas del palacio cedían dando acceso a los numerosos romanos que hallaban a la joven reina moribunda. Asimismo, se alternaban planos generales de la monarca y de los militares romanos que se quedaban confusos ante tal situación (Fig. 57). De este modo, el filme finaliza con un último plano general de Cleopatra que se va oscureciendo (Fig. 58).

Esta breve secuencia tuvo una puesta en escena considerablemente sencilla, ya que, estaba compuesta principalmente por primeros planos del rostro de la soberana y planos medios que se intercalaban, aunque también apareciese algún plano general. Además, de que no hubo ni un solo movimiento de cámara. Por otro lado, el papel de la iluminación es fundamental, DeMille utilizó un claroscuro expresionista que realizaba a la soberana gracias a al juego de luces y sombras que se creaba a partir del trono de esta.

Por último, aunque en la secuencia oímos sonidos diegéticos, como el bullicio de los romanos intentando entrar en el palacio, también se podía escuchar música extradiegética. Así la versión original, cuenta con banda sonora a lo largo de toda la secuencia, pero se hacía más presente en el momento de la mordedura del áspid y en los últimos minutos del filme, durante los cuales, se escuchaba una música triunfal que ya había aparecido antes, concretamente en el final de la secuencia del banquete de Tarso, y es que la propia soberana expresaba que en la cestilla de higos se encontraba su victoria, la cual consistía en reencontrarse en el más allá con Marco Antonio.



Fig.54. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934) Paramount Pictures.



Fig.55. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)
Paramount Pictures.

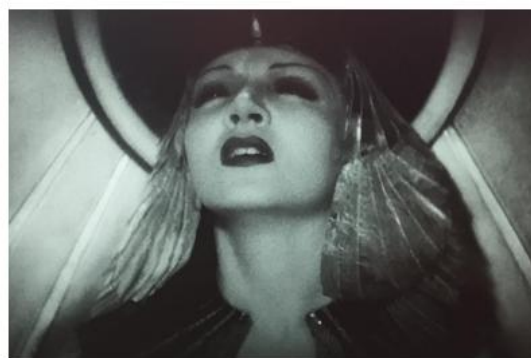


Fig.56. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)
Paramount Pictures.



Fig.57. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)
Paramount Pictures.



Fig.58. *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)
Paramount Pictures.

4.5.3.2. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963)

Mankiewicz elaboró una secuencia del suicidio más compleja que la de DeMille. Esta inicia con Octavio siendo informado de donde se hallaba la egipcia, y presentándose ante la abatida monarca (Fig. 59). Mediante la alternancia de planos medios el nuevo César y Cleopatra mantenían una conversación. Durante la cual, un plano dorsal, por medio de un travelling conduce a un primer plano de la mano de Octavio que lucía el anillo de Pompeyo que Julio César legó a su hijo y que ella misma entregó a Cesarión antes de partir de Alejandría (Fig. 60). Así Cleopatra se percata, de algo que los espectadores ya conocemos, el asesinato de su vástago Cesarión. Cleopatra miente al político jurando por la vida de su hijo que no se infligirá ningún daño, suicidándose posteriormente.

Tras marcharse Octavio, Cleopatra ordenaba a sus súbditas disponer todo lo necesario para el momento de su fallecimiento. Un travelling de seguimiento mostraba a la reina sentándose sobre su lecho mortal, y otro seguía como Iras le llevaba el cestillo que contenía el áspid (Fig. 61). A continuación, la soberana tomaba la cesta mientras hacía una metáfora sobre la mordedura del áspid y los higos. A través de un zoom la cámara poco a poco se acercaba más a su rostro (Fig. 62), creando un primer plano. Durante este fragmento Cleopatra estaba siendo mordida por la serpiente. No obstante, en esta ocasión Mankiewicz se alejó de la perspectiva erótica escogida por DeMille, y, por tanto, se acogió a la otra versión de este evento relatada por las fuentes clásicas como hizo Plutarco, es decir, eligiendo que la mordedura fuera en su brazo.

A pesar de que el director optó por la vertiente más acorde a las fuentes clásicas. Y aunque este y DeMille emplearon enfoques distintos de la muerte de la soberana, ambos coinciden en convertir este fallecimiento en una cuestión amorosa, frente a la razón política que este debió tener.

La puesta en escena de esta secuencia estaba perfectamente ideada, a través de los numerosos movimientos de cámara. Asimismo, la escena está acompañada por una leve melodía extradiegética y una iluminación expresionista, en la que debemos destacar el uso del efecto Rembrandt, que sustenta el dramatismo de la escena.

Sin embargo, con todo esto, el filme no había terminado. La secuencia que concluye esta cinta era aquella en la que Octavio encuentra a Cleopatra ya muerta junto a Iras y Charmion moribundas. Esta escena puede resultar verdaderamente interesante en lo que respecta a recursos técnicos, ya que iniciaba con un plano general con un leve contrapicado en el que se podía ver como Octavio accedía nuevamente al mausoleo (Fig. 63), y tras esto un plano dorsal de Octavio y Agripa, al que le siguen dos planos medios, uno de Charmion moribunda terminando de avisar a su reina y otro de la reacción de los romanos, en el que Agripa advierte a su superior de lo que se verá seguidamente en un primer plano, es decir, el áspid. A continuación, una panorámica descriptiva mostraba con todo detalle a la yacente Cleopatra ya vestida tal y como había ordenado. Finalmente, todo acaba con un travelling de retroceso que extrae al espectador a las puertas del mausoleo. Todo ello, iluminado a través de un juego de luces y sombras, acompañado de una leve melodía extradiegética y la narración de lo que acababa de ocurrir de una voz en off.

Esta secuencia final dio como resultado un fotograma (Fig. 64) que nuevamente dejaba ver los influjos de la pintura del siglo XIX en el filme, ya que el ambiente lúgubre y los destellos dorados con la reina yacente podrían recordarnos ligeramente a las obras de J. Collier, *Cleopatra's Death* (1890) (Fig. 15) y *Cleopatra* (1881) de Juan Luna y Novicio (1857-1899) (Fig. 65)⁸⁸.

⁸⁸ Juberías Gracia (ed Fernández Pichel) 2023, 150-158.



Fig.59. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig.60. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig.61. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig.62. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig.63. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig.64. *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963) 20th Century Fox.



Fig.65. Juan Luna y Novicio. *Cleopatra*. 1881. Museo Nacional del Prado de Madrid. Número de inventario: P006354. Imagen del [Museo del Prado](#) (Visitado por última vez el 11/06/2025).

5. Conclusiones

Cleopatra fue una reina, proveniente de una de las dinastías del antiguo Egipto más importantes, la Ptolemaica. Esta se sirvió de diferentes expresiones artísticas, del legado de sus antecesores y de la diosa Isis, con el fin de legitimar su gobierno.

Sí bien la egipcia ha permanecido en la memoria colectiva de las distintas sociedades, la imagen que ha llegado de esta es principalmente la difundida en la antigua Roma, la cual precisamente no ha destacado las acciones políticas de Cleopatra, sino que más bien proporcionó una visión negativa de esta, convirtiéndola en una mujer páfida y lasciva que desafiaba los roles de género establecidos. No obstante, las interpretaciones que se han hecho de la egipcia a lo largo de la historia han sido levemente modificadas en consonancia con la situación sociocultural de cada época. Así, a finales de la Edad Media, su figura experimentó una estetización que continuará y se adaptará a la moda de cada periodo histórico. Sin embargo, mientras que en el medioevo Cleopatra es comprendida como ejemplo de lo amoral, en la Edad Moderna se transforma en una imagen cargada de erotismo y en otras ocasiones símbolo de opulencia. En el siglo XIX, la figura de la egipcia sigue siendo muy popular, pero esta vez como encarnación de lo misterioso y lo exótico, atribuido a las sociedades orientales en este siglo, pero que a la vez continúa revestida de tópicos, considerándola una mujer frívola y seductora, o lo que es lo mismo, en una *femme fatale*.

En el siglo XX con celeridad esa imagen construida por las artes visuales y la literatura es adaptada por la cinematografía. Apareciendo así filmes como los analizados en este trabajo: Cleopatra (Cecil B. DeMille, 1934) y Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz, 1963). Los dos cineastas emplearon en sus cintas los momentos más conocidos y a su vez más desvirtuados de la historia de Cleopatra, en los cuales confluyen algunos de los estereotipos precedentes, pero también ofrecen enfoques que se adaptan a los contextos de sus correspondientes épocas. Todo ello bajo una técnica y estética muy cuidadas como así se advierte en el diseño escenográfico, en el diseño de vestuario, en la dirección de fotografía, y naturalmente en el guion que sirvió de base a las respectivas obras., lo cual no será pasado por alto dejando su huella en producciones posteriores.

De este modo, DeMille ignora las cuestiones políticas e históricas centrándose en continuar con la imagen de mujer seductora y opulenta, claro ejemplo de lo que la mujer americana de la década de los años treinta debe evitar. Todo ello, se amalgama en un filme de carácter teatral con tintes cómicos. Mientras, Mankiewicz desarrolla un ambicioso metraje, que busca acercarse a las fuentes clásicas. En este, el director como si de la metáfora del Carro del Alma se tratase, hace un trabajo de introspección en la figura de la egipcia, la cual se enfrenta a un conflicto de intereses entre su labor política y maternal, contra el fervor de su vínculo con Marco Antonio.

En definitiva, la cinematografía no logró desprenderse totalmente de la visión sesgada que había llegado de Cleopatra, quizás porque a los productores de la industria cinematográfica no les interesaba mostrar esa imagen de una mujer con determinación y poder. Probablemente porque seguía resultando muy atractivo alimentar la imagen de *femme fatale*, a fin de asegurar una buena taquilla, o quizá por ser una clara respuesta a las inquietudes de la sociedad de cada momento.

6. Anexo

Núm. 1. Ficha técnica de: *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934)

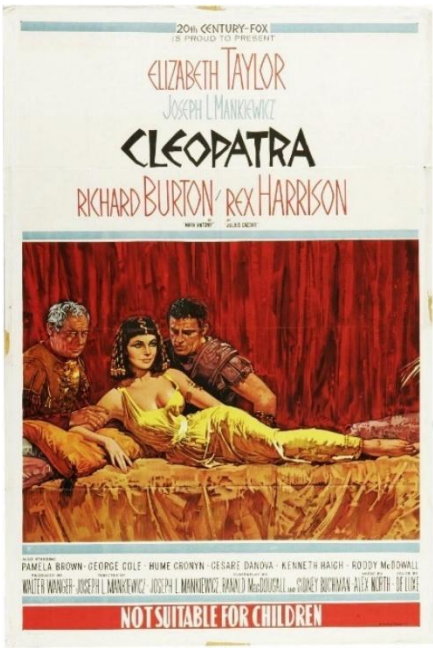


Cartel de la película *Cleopatra* (Cecil B. DeMille, 1934). Paramount Pictures. Imagen de la plataforma Filmin (Visitado por última vez 20/05/2025)

<i>Cleopatra</i> 1934	
Dirección:	Cecil B. DeMille
Guion:	Waldemar Young Vincent Lawrence
Producción:	Paramount Pictures
Reparto:	Claudette Colbert (Cleopatra) Warren William (Julio César) Henry Wilcoxon (Marco Antonio) Ian Keith (Octavio)

	Eleanor Phelps (Charmion) Grace Durkin (Iras)
Distribución:	Paramount Pictures
Fotografía:	Victor Milner
Montaje:	Anne Bauchens William Cameron Menzies
Música:	Rudolph G. Kopp
Dirección de Arte:	Hans Dreier Roland Anderson Boris Leven
Sinopsis:	Cleopatra es abandonada por el consejero de Ptolomeo XIII en medio del desierto, con el fin de que el joven rey pueda conseguir la alianza de Julio César, el cual está a punto de llegar a Egipto. No obstante, la soberana se las arregla para llegar ante César y embaucarlo con el fin de conseguir gobernar en solitario el país del Nilo. En Roma, el dictador es asesinado. Y tras esto la dignataria trata de seducir a Marco Antonio, del cual ya no se separará a pesar de las adversidades. Así ambos se suicidan a causa de su amor.

Núm. 2. Ficha técnica de: *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963)⁸⁹



Cartel de la película *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, 1963). 20th Century Fox. Imagen de [Filmafinity](#) (Visitado por última vez 20/05/2025)

<i>Cleopatra</i> 1963	
Dirección:	Joseph L. Mankiewicz
Guion:	Joseph L. Mankiewicz Ranald MacDougall Sidney Buchman
Producción:	John de Cuir Walter Wanger Forrest E. Johnson

⁸⁹ Ruiz 1985, 91-92.

	C. O. Ericsson
Reparto:	Elizabeth Taylor (Cleopatra) Richard Burton (Marco Antonio) Rex Harrison (Julio César) Roddy McDowall (Octavio)
Distribución:	20th Century Fox
Fotografía:	Leon Shamroy
Montaje:	Dorothy Spencer Elmo Williams
Música:	Alex North
Dirección de Arte:	Herman A. Blumenthal Hilyard M. Brown Elven Webb Boris Juraga Jack Martin Smith Elven Webb Maurice Pelling

Sinopsis:	La película abarca desde la subida de Cleopatra al trono de Egipto hasta su muerte, siendo las relaciones amorosas de la egipcia con Julio César y Marco Antonio el componente mayoritario del filme. El asesinato de César interrumpirá los planes políticos de la soberana, así, esta deberá buscar una alternativa para conseguir una nueva alianza con Roma. Sin embargo, en medio de este proceso se enamorará de Antonio. Pero la situación política cada vez será más compleja, produciendo un desenlace fatal para el triunviro y la dignataria.
-------------------------	--

7. Bibliografía

- Aguilera Couceiro, Christian. 2009. *Joseph L. Mankiewicz: un renacentista en Hollywood*. Madrid: T&B.
- Alonso, Juan José, Ernesto Aranda Mastache, y Ana Alonso. 2010. *El antiguo Egipto en el cine*. Madrid: T & B.
- Alonso Ortega, José Luis. 2010. Pila bautismal. *Románico Digital*. [Fundación Santa María la Real](#). (Consultado por última vez 29/05/25).
- Ángel y Espinós, Jesús. 2020. “Cleopatra: el arquetipo de la reina seductora”. En *Eros Imperat. Poder y deseo en la Antigüedad*, eds. Rosa Sanz Serrano, Marina Díaz Bourgeal y José Ramón Pérez-Accino, 131-144. Madrid: Guillermo Escolar Editor.
- Arroyo de la Fuente, M^a Amparo. 2013. “Cleopatra VII Filópator y la legitimación del poder ptolemaico”. En *XX Seminario de Arqueología Clásica. Iconografía del Mundo Clásico*, 69-106. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ashton, Sally-Ann. 2008. *Cleopatra and Egypt*. Malden: Blackwell Publishing.
- Balló, Jordi, y Xavier Pérez. 1997. *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Binh, N. T., y Joseph L. Mankiewicz. 1994. *Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Cátedra.
- Bornay, Erika. 1990. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Bosch Puche, Francisco. 2017. “La ocupación macedónica y la Dinastía Lágida. Impacto político, económico y social”. *Trabajos de Egiptología. Papers on Ancient Egypt*, núm. 8. (Consultado por última vez 29/05/25).
- Boccaccio. 2001. *Famous women*. Trad. de Virginia Brown Cambridge: Harvard University Press.
- Cano Alonso, Pedro Luis. 2014. *Cine de romanos: apuntes sobre la tradición cinematográfica y televisiva del mundo clásico*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.

- Cañas Pelayo, Marcos Rafael, y Antonio Míguez Santa Cruz. 2014. "Reyes, generales y esclavos: la Antigüedad Clásica a través del cine." *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, núm. 4, (Consultado por última vez 29/05/25).
- Cid López, Rosa María. 2010. "Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina." *Studia Historica. Historia Antigua* 18, núm. 2000. (Consultado por última vez 29/05/25).
- Comas, Àngel. 1995. *Casablanca; Cleopatra*. Barcelona: Dirigido por.
- De España, Rafael. 1998. *El peplum: la antigüedad en el cine*. Barcelona: Glenat.
- De España, Rafael. 2017. *De héroes y dioses: 50 películas sobre la antigüedad*. Barcelona: Editorial UOC.
- Domínguez Arranz, Almudena, y Vanessa Puyadas Rupérez. 2016. "De la investigación al discurso sobre la moneda: la legitimación de los reyes y reinas lágidas a través de las acuñaciones." En *Patrimonio numismático y museos: actas del XV Congreso Nacional de Numismática*, 811-824. Madrid: Museo Casa de la Moneda.
- Encinas Martínez, Mercedes. 1997. "Cleopatra lírica/Cleopatra épica." *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos*, núm. 13, (Consultado por última vez 30/05/25).
- Flavio Josefo. 1996. *Contra Apión: sobre la antigüedad del pueblo judío*. Trad. de Francisco de Paula Samaranch. Madrid: Aguilar.
- García Fleitas, M^a de la Luz. 2014. "Los banquetes de Cleopatra: noticias e imágenes de seducción." En *Fueron felices y comieron perdices: gastronomía y literatura*, ed. Germán Santana Henríquez, 149–163. Madrid: Ediciones Clásicas.
- García Fleitas, M^a de la Luz. 2013. "Plutarco y Cleopatra: apuntes sobre el personaje de Cleopatra VII en el drama europeo del siglo XVI." En *Plutarco y las artes. XI Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*, 321–327. Madrid: Ediciones Clásicas.
- García Moreno, Luis A. 1990. "Cleopatra. El film de Joseph L. Mankiewicz". En *Historia y cine*, ed. José Uroz, 163-182. Alicante: Universidad de Alicante.

- González y Arema, Ángel. 2023. "Estructuras jerárquicas religiosas en los cultos grecorromanos de los dioses egipcios." *Estudios Institucionales* 10, núm.19, ((Consultado por última vez 30/05/25).
- Heredero, Carlos F. 1985. *Joseph L. Mankiewicz*. Madrid: Ediciones JC.
- Higashi, Sumiko. 1994. *Cecil B. DeMille and American Culture. The Silent Era*. Berkeley: University of California Press.
- Hughes-Hallet, Lucy. 2017. *Cleopatra: La mujer, la reina, la leyenda*. Trad. de Amelia Pérez de Villar. Madrid: Fórcola Ediciones.
- Jiménez Belmonte, Javier. 2018. *Estetizar el exceso: Cleopatra en la cultura hispánica medieval y del Siglo de Oro*. Reino Unido: Boydell & Brewer Press.
- Juberías Gracia, Guillermo. 2023. "From Alma-Tadema to Cecil B. DeMille: The Influence of Nineteenth-Century Painting on Classical Hollywood Films Set in Ancient Egypt." En *How Pharaohs Became Media Stars: Ancient Egypt and Popular Culture*, ed. Abraham I. Fernández Pichel, 136–161. Oxford: Archaeopress.
- Liarte Alcaine, M^a Rosa. 2009. "Cleopatra y Liz Taylor, versión de lujo extendida." *Revista de Claseshistoria*, núm. 23, (Consultado por última vez 30/05/25).
- Novillo López, Miguel Ángel. 2013. *Breve historia de Cleopatra*. Madrid: Ediciones Nowtilus.
- Pavón Torrejón, Pilar, coord. 2022. *250 mujeres de la antigua Roma*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Plinio el viejo. 2003. *Historia natural. Libros VII - XI*. Trad. de E. del Barrio Sanz, L. García Arribas, A. M. Moure Casas, L. A. Hernández Miguel y M. L. Arribas Hernáez. Madrid: Editorial Gredos.
- Plutarco. 1880. *Vidas paralelas de Plutarco*. Trad. de Ranz Romanillos, Antonio Madrid: Imprenta Nacional.
- Prieto Arciniega, Alberto. 2010. "Cleopatra En La ficción: El Cine". *Studia Historica. Historia Antigua* 18, núm 2000 (Consultado por última vez 30/05/25).
- Primo Cano, Carlos. 2017. *Arquetipos de la crueldad femenina en la literatura y la pintura de entresiglos (1870–1930)*. *Tesis doctoral*, Universidad Complutense de Madrid. (Consultado por última vez 30/05/25).

- Poblador Muga, María Pilar. 2017. "Cleopatra, entre el amor y la muerte: una musa para la pintura del siglo XIX." En *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*, eds. Alberto Castán Chocarro y Concha Lomba Serrano, 207–232. Zaragoza: Institución Fernando el católico.
- Puyadas Rupérez, Vanessa. 2017. "Cleopatra madre. La faceta olvidada de la reina de Egipto." En *IX Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 699–712. Jaén: Archivo Histórico Diocesano de Jaén.
- Reyes Barrios, Verónica. 2022. "La tradición egipcia en las esculturas de Cleopatra VII." *Boletín de la Asociación Española de Egiptología (EDE)*, núm. 31, (Consultado por última vez el 01/06/2025).
- Roller, Duane W. y Patricia González Gutiérrez 2023. *Cleopatra: biografía de una reina*. Trad. de Jorge García Cardiel. Madrid: Desperta Ferro Ediciones.
- Ruiz, José. 1985. *Joseph L. Mankiewicz: un maestro del cine*. Valladolid: Semana de Cine de Valladolid.
- Ruiz Garrido, Belén. 2006. "Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine." *BAETICA. Estudios de Historia Moderna y Contemporánea* 28: 167–194.
- Solomon, Jon. 2002. *Peplum: el mundo antiguo en el cine*. Trad. de M^a Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Alianza Editorial.
- VV. AA. 1973. *El cine: enciclopedia del 7º arte*. San Sebastián: Buru Lan Ediciones. Tomos 5, 6 y 7.
- VV. AA. 2002. *Grandes Civilizaciones: Egipto el imperio de los faraones*. Madrid: Ediciones Rueda.
- Valtierra Lacalle, Ana. 2020. "Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental." *Asparkia. Investigació Feminista*, núm.37 (Consultado por última vez 30/05/25).
- Valverde, Isabel, y Marina Picazo. 2008. "¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura." En *Congreso Internacional 'Imagines': La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales*, 515–528. Logroño: Universidad de La Rioja.