

La construcción de un personaje histórico en el cómic: la Cleopatra de Martz Schmidt y Pérez Navarro

The Construction of a historical character in the comic: Cleopatra by Martz Schmidt and Pérez Navarro

M^º DE LA LUZ GARCÍA FLEITAS¹ (*Universidad de las Palmas de Gran Canaria — España*)

Abstract: The current study aims to provide an analysis of the persistent duration of the stereotypical representation of the Egyptian queen Cleopatra VII as she is portrayed in the comic by Martz Schmidt and Pérez Navarro. Her characterization is based on ancient constructions of identity which, having originated in Classical Antiquity, have lasted over time and, as such, seem to have a place in mass products such as comics. These identities correspond to her depiction as merely a foreigner from the perspective of the dichotomy between East and West, whereas, corresponding to a hetero-patriarchal categorization, she becomes a sexual object, strongly hyper-sexualised and a usurper of power, which also partly constitutes gender identity in Western culture.

Keywords: Martz Schmidt; Pérez Navarro; comic; Cleopatra; construction of identity; Classical Receptions.

1.Introducción

El personaje histórico Cleopatra VII ha despertado durante siglos un vivo interés, como se desprende de su profusa presencia en ámbitos como la pintura, la literatura o formatos propios de la cultura de masas, como el cine o el cómic². Y si bien la egiptología ha intentado abordar el estudio de esta figura desde una perspectiva científica, se advierte aún en nuestro imaginario colectivo un retrato confuso que ha facilitado una formulación estereotipada en cualquiera de los espacios antes mencionados³.

Texto recibido el 03.02.2021 y aceptado para publicación el 04.01.2022. Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación "*Marginalia Classica: Recepción Clásica y cultura de masas contemporánea. La construcción de identidades y alteridades*" (código PID2019-107253GB-I00).

¹ mariadelaluz.garcia@ulpgc.es.

² Sobre la imagen de Cleopatra cf. entre otros trabajos: CALVAT (1995), FLAMMARION (1998), CID LÓPEZ (2002, 2003, 2012), PRIETO ARCINIEGA (2000), WALKER & HIGGS (2001), RUIZ GARRIDO (2006).

³ No han sido escasos los intentos de reconstruir la biografía de Cleopatra VII, sobre todo a partir del s.XIX, lo que da fe del interés por este personaje histórico, aunque en algunos casos

El propósito del presente trabajo es el análisis de la imagen que de este personaje ha proyectado el cómic fruto del trabajo de colaboración entre Martz-Schmidt⁴ y Francisco Pérez Navarro⁵ en los años ochenta del siglo pasado y que disfrutó de un notable éxito de crítica y lectores⁶. Nos centraremos, entonces, en una Cleopatra de factura española, la que protagoniza *Cleopatra reina de Egipto* en el n^o 266 de la revista *Mortadelo*, y *La pirámide perdida*, seriada a lo largo de los ocho primeros números de la revista *Guai!*⁷ A partir del contenido

transparentan prejuicios que impiden entender a este personaje en su justa medida. Rosa M^a Cid, en sus esclarecedores trabajos sobre la reina egipcia (op.cit.), denuncia con acierto la manera acritica con la que la historiografía actual ha usado las fuentes clásicas, manteniendo así una imagen muy sesgada de ella. Algunas biografías destacables son las DE CHAUVEU (2000), HUGHES-HALLETT (1990), JONES (2006), MARTIN (1990), SCHÄFER (2007), TIELDESLEY (2008).

⁴ Gustavo Martínez Gómez (1922-1998), dibujante y guionista de historietas, ilustrador y cartelista. Su trayectoria profesional en la historieta se inicia a finales de los años 40 con historietas humorísticas en las revistas *Nicolás*, *Florita o Paseo Infantil*. Durante los años 70 y 80 trabaja para Bruguera (en ocasiones con guiones ajenos) y posteriormente para Grijalbo. Un año después del cierre de *Bruguera*, en 1987, *Ediciones B* adquiere todo su fondo y relanza sus personajes más comerciales, como "El Profesor Tragacanto" y "Deliranta Rococó", y uno nuevo, "Inseguirini".

⁵ También conocido como *Efepé*. Guionista nacido en 1953 y bien conocido por sus trabajos en la editorial Bruguera, en historietas de personajes como *Mortadelo* y *Filemón*, *El botones Sacarino*, *El capitán pantera*, o más tarde *Superlópez*.

⁶ Pese a su éxito, la serie de Cleopatra no llegó a publicarse completa. Al respecto, explicaba el propio Schmidt:

"La serie *Cleopatra* representa un trabajo cinematográfico que no tiene compensación económica, hoy por hoy. Fue un éxito fulminante de público, comentaristas, prensa especializada, radio y T.V. *Guai!* la insertó en su contenido para suplirla después por colaboraciones europeas que salían más baratas que el producto nacional; los grandes maestros Ibáñez, Segura, Raf y, si me permites la inmodestia, yo mismo, tuvimos la ocasión de asistir impotentes e inermes a la inocua invasión de tanto material extranjero en aras de unos intereses que a ninguno de nosotros, ni espiritual ni económicamente, nos ayudaba, ni nos aleccionaba, ni nos beneficiaba. Llegué a pensar que al final todos, valga la paradoja, tendríamos que ir juntos a estudiar dibujo en Francia o Bruselas." (J. Alcaraz QUIÑONERO, *La Verdad*, 25/4/1986).

Cf. de igual modo la entrevista a Pérez Navarro en <https://elrincondeltaradete.blogspot.com/2014/05/entrevista-francisco-perez-navarro.html>; y los útiles comentarios de FERNÁNDEZ SOTO en <http://seronoser.free.fr/bruguera/cleopatra.htm>.

⁷ Agradecemos a Tebeosfera (www.tebeosfera.com) la información brindada sobre las publicaciones de la serie objeto de nuestro estudio. La edición utilizada se encuentra digitalizada en <http://seronoser.free.fr/bruguera/cleopatra/album/index.html>.

icónico y verbal de esta historieta, se intentará determinar de qué manera está presente un retrato estereotipado de la reina egipcia, que procede en gran medida de la Antigüedad clásica⁸.

2. El personaje de Cleopatra en las viñetas de Schmidt y Efepé

La historieta que aparece bajo el título *Cleopatra reina de Egipto*, conformada por apenas tres páginas, constituye una presentación del personaje ante los lectores a partir de un argumento muy simple: la llegada de un joven y apuesto romano a Egipto y el disgusto de la reina por el desprecio que le hace, pues prefiere volver a Roma junto a Nefertita, una de las criadas de la reina. *La pirámide perdida* se fundamenta, en cambio, en una trama más elaborada, condensada en 46 páginas repletas de aventuras que parten de un momento histórico determinado: la llegada de Marco Antonio a Egipto tras la muerte de César. Romanos y egipcios se unen esta vez para conseguir un tesoro en las Montañas de la Luna, que finalmente no hallan.

Relata Plutarco (*Ant.*28) que Marco Antonio había pasado una temporada con la reina Cleopatra en Alejandría, circunstancia de la que su compañero de triunvirato Octavio se sirvió para intentar legitimar su poder unipersonal en Roma, emprendiendo así una campaña de desprestigio contra él, en la que aprovechaba la animadversión que la figura de la reina provocaba en buena parte de la sociedad romana, como se refleja en algunos pasajes de Virgilio u Horacio⁹. En efecto, la vinculación de Antonio con la reina egipcia facilitó la tarea, pues desde unos presupuestos misóginos y xenófobos se construyó la imagen de un romano sometido a una mujer extranjera, incestuosa, ávida de placeres y riquezas, de carácter seductor, manipulador y frívolo¹⁰.

⁸ Mientras que el estudio de la recepción clásica en el cine es ya un ámbito de investigación consolidado y ha generado una bibliografía muy amplia, el estudio de la recepción clásica en el cómic es más reciente. Véase, por ejemplo, como una primera aproximación, la bibliografía que se cita en UNCETA (2012) 188 n. 2 y (2013) 822 n. 4.

⁹ La *Oda* 1.37 de Horacio (significativamente se refiere a ella como *fatale monstrum*) y la *Eneida* de Virgilio.

¹⁰ Junto a Horacio y a Virgilio, conviene asimismo recordar a Propertio y a otras fuentes clásicas posteriores como el ya mencionado Plutarco, o Flavio Josefo y Dión Casio, que han aportado una imagen denostada de la reina que durante mucho tiempo no ha sido cuestionada.

Este retrato denigratorio de Cleopatra ha perdurado siglos, representando los males asociados a Oriente por Occidente tanto como los males asociados a la mujer por el patriarcado¹¹, y así se manifiesta en las viñetas objeto de nuestro estudio, a través de códigos iconográficos y diegéticos, como se podrá comprobar en los subsiguientes apartados.

2.1. Cleopatra, extranjera

Cierto es que la Antigua Roma había recibido de los griegos una visión estereotipada de Egipto (cuna de la sabiduría, tierra maravillosa de gran riqueza, de costumbres extrañas, de fauna y vegetación singular)¹², pero la perspectiva pragmática de los romanos, su política expansionista y la propaganda política de Octavio antes referida modificaron de modo sustancial aquella amable mirada. A esta herencia clásica cabe añadir el desprestigio que impuso más tarde el colonialismo europeo en torno a los pueblos orientales: con el fin de justificar su sometimiento político, Oriente se vinculó al poder despótico, al lujo, a la sensualidad o a la perversidad¹³. Y Cleopatra, por su parte, se ha mantenido en nuestro imaginario occidental como símbolo de todo ello. La relación entre Cleopatra (como representante de Egipto) y Roma, tan claramente definida en el contexto histórico del momento, se adapta con posterioridad a este discurso de subyugación de naciones que subyace en la concepción dicotómica Occidente-Oriente. El Otro constituye una amenaza: Cleopatra —según el mensaje de Octavio— persigue imponer

¹¹ Lejos de sucumbir con el paso del tiempo, esta imagen logró difundirse a partir del Renacimiento gracias al descubrimiento de los textos clásicos: desde finales del s. XV proliferaron las traducciones de las *Vidas* de Plutarco, traducido al francés por Jacques AMYOT (1559) y al inglés por Sir Thomas NORTH (1569). Los eruditos occidentales estudiaban Egipto a través de las fuentes clásicas y de la Biblia (los jeroglíficos no se conocieron en Occidente hasta el siglo XIX). Por el contrario, parece que entre los historiadores y estudiosos árabes, que tenían acceso a fuentes no clásicas —textos coptos, judíos y árabes (por ejemplo la historia egipcia de Juan de Nikiû)— surgió una caracterización más favorable de nuestro personaje. Sobre las fuentes antiguas (fuentes escritas, numismática, producción artística y registros arqueológicos) al respecto de la reina cf. PUYADAS RUPÉREZ (2016).

¹² Cf. al respecto BONNEAU (1964), GÓMEZ ESPELOSÍN & LARGACHA (1997).

¹³ En su conocido trabajo, SAID (2002) pone de manifiesto cómo se ha construido históricamente ese Otro que es Oriente, y explica cómo este último se define como una proyección de Occidente, que desea someterlo.

una monarquía oriental en Roma, de ahí la subversión en tanto que se pretende presentarla bajo el control de un ente superior, Roma, que refuerza su posición de poder respecto a Egipto gracias en parte a aquel retrato denigratorio de la reina.

Esta oposición se concreta en los ejemplos objeto de nuestro análisis. El cartucho o cartela que encabeza la publicación de *Mortadelo* —recurso equivalente a la figura del narrador en la literatura— pone al lector en antecedentes a la vez que refleja la mirada de Roma: “son tiempos duros para el milenario Egipto, sometido al yugo del imperio romano, que lo considera un pueblo decadente, anclado en un pasado de esplendor y pirámides ...”¹⁴ Y si bien los personajes egipcios —en la historieta seriada de *Guai!*— perciben Roma como un pueblo “bárbaro”, los romanos definen Egipto como “decadente” (fig.1).



Figura 1. *Mortadelo* 266 (1986) 17.

Asimismo, la riqueza de Egipto, un tópico bien arraigado sobre este país¹⁵, adquiere un marcado protagonismo en el cómic que nos ocupa (concretamente en *Guai!*) al erigirse como punto generador de la aventura que compartirán Antonio y Cleopatra; mas en síntesis es lícito afirmar que la tierra del Nilo es dibujada desde la óptica romana, por lo que dicho *topos* se tiñe de prejuicios. Por una parte Antonio describe el país como decadente y “demasiado rico y

¹⁴ *Mortadelo* 266 (1986) 16.

¹⁵ En cierta manera la monumentalidad del antiguo Egipto es reflejo de este tópico, que icónicamente Schmidt evidencia a través de imágenes de gran riqueza plástica, que revelan, además, su meticulosa forma de trabajar.

valioso”¹⁶. Por otra, conceptos vinculados tradicionalmente a Cleopatra, como el exceso, el derroche, la extravagancia o la frivolidad, toman presencia en el cómic objeto de nuestro estudio bajo un enfoque paródico, apelando al sentido del humor del lector: la egipcia denomina “modesto tentempié”¹⁷ al fastuoso banquete que había preparado a los romanos; y mientras protagoniza una aparatosa procesión expresa su gusto por la “sencillez” y la “naturalidad” (fig.2).



Figura 2. *Guai!* 3 (1986) 34.

De hecho, son numerosas las anécdotas llegadas desde la Antigüedad hasta hoy sobre el dispendio y comportamiento extravagante al que era proclive nuestra disoluta egipcia¹⁸; baste mencionar la apuesta que —según relata Plinio (*Nat.* 9.57)— Cleopatra ganó a Antonio: la reina dijo ser capaz de gastarse en un solo banquete diez millones de sestercios y así lo hizo, al beberse una copa de vino donde había disuelto unas costosísimas perlas. La historieta publicada en *Mortadelo* alude en dos ocasiones a ella: primero se queja la egipcia de que cierto romano había querido beber de su zapato perlas en vinagre¹⁹ y después ella misma parece consolarse tras un desplante amoroso

¹⁶ *Guai!* 1(1986) 39.

¹⁷ *Guai!* 1(1986) 36.

¹⁸ Plutarco apuntaba que Cleopatra, junto al sumiso Antonio, celebraban banquetes en honor de uno y otro, *siendo increíble y desmesurada la cantidad que gastaron* (*Ant.*25.2-3). Cf. asimismo al respecto de esta tendencia de la reina Apiano *BC.* 5.11 y Dión Casio 48.34.2.

¹⁹ *Mortadelo* 266 (1986) 16.

bebiendo la misma mezcla (de ahí, se explica, vendrá su carácter “avina-grado”)²⁰. En definitiva, se trata de ejemplos de una referencialidad sustentada en la vigencia de una codificación determinada de nuestro personaje²¹.

Pero la concepción negativa de Egipto no solo se particulariza en la figura de Cleopatra, sino que se generaliza a través de la caricaturización del pueblo egipcio. Por un lado los egipcios son retratados como estafadores y ladrones, que hurtan a los despistados romanos y desmantelan tumbas para vender sus tesoros (fig.3). Por otro, practican la zoolatría, para los romanos el rasgo más escandaloso de la religión de este pueblo²². Ya en el s.I a.C. Diodoro (1.86) se refería a la perplejidad que provocaba en los que intentaban darle explicación. La reacción de Aurelio, el receloso jefe romano, ante tal fenómeno constituye un paradigma más del tamiz romano a través del cual se va retratando por lo general el país egipcio y su cultura en el cómic estudiado (fig.4).



Figura 3. *Guai!* 4 (1986) 34.



Figura 4. *Guai!* 3 (1986) 37.

Del mismo modo, esta dicotómica relación se hace perceptible en el enfrentamiento constante de los dos personajes que ejercen de obstaculizadores

²⁰ *Mortadelo* 266 (1986) 18.

²¹ Como ocurre también en otras anécdotas presentes de modo implícito en el cómic estudiado. En *Guai!* 4 (1986) destacamos las viñetas donde el ladrón de tumbas es llevado a hombros de los criados egipcios. La imagen nos lleva hasta una de las anécdotas sobre las excentricidades de la egipcia, y que Plutarco transmitió como *la primera añagaza con que cautivó Cleopatra* (*Caes.* 48-49) y en la que se basaron DeMille y Mankiewicz: nos referimos a la reina egipcia llegando hasta César escondida en una alfombra o fardo de ropa.

²² Aunque el culto a los animales no era exclusivo de Egipto, probablemente se había extendido en época de Heródoto como una manifestación genuinamente egipcia. Plutarco creía que esta creencia *hundía a los débiles e inocentes en la superstición y a los más cínicos y audaces los hacía caer en razonamientos ateos y salvajes.* (*De Is.* 379D-E)

en la relación de la pareja protagonista. Mientras Aurelio amonesta de continuo al atolondrado Antonio (fig.5) —es la voz de Roma—, el consejero egipcio, Alikates, intenta disuadir a la reina definiendo como “opresor, salvaje, sanguinario” al recién llegado, que en la siguiente viñeta, por el contrario, se revela —a través del lenguaje icónico— como un ser ingenuo e inofensivo (fig.6).



Figura 5. *Guai!* 2 (1986) 34.



Figura 6. *Guai!* 1 (1986) 38.

En ocasiones es suficiente el lenguaje icónico para marcar la oposición referida, como se desprende de la siguiente viñeta (fig.7):



Figura 7. *Guai!* 7 (1986) 39.

Y es más, los trazos con los que se definen icónicamente estos dos personajes obstaculizadores refuerzan las diferencias entre los dos pueblos. Aurelio es trazado a la manera de otras figuras rechonchas típicas de Schmidt, mas no desprende ese halo de perversidad que rezuma el esquelético Alikates, que, en un diálogo intertextual, nos remite al terrorífico Nosferatu de W. Murnau (1921) y al Ramsés II interpretado por el enigmático Yul Brynner en *Los diez mandamientos* de DeMille (1956)²³: una imagen construida desde la mirada de Occidente, que observa Oriente con miedo al mismo tiempo que con desprecio.

2.2. Cleopatra, usurpadora del poder

Cuando Octavio necesitó crear un discurso denigratorio para desbancar a su enemigo Antonio, no dudó en destacar el hecho de que Egipto estaba gobernado por una mujer. Y es que las mujeres romanas (las de clase favorecida), aun cuando disfrutaban de más libertad que las griegas, no tenían acceso al poder político y se veían obligadas a ejercer su influencia a través de los maridos²⁴. Roma debió de sorprenderse ante el notable protagonismo que asumieron las mujeres de las familias reales helenísticas en las labores de gobierno, sobre todo en Egipto. Ante Roma, así pues, nuestra reina asumía una iniciativa y agencia escandalosas. Octavio la presentó como una amenaza para la República, cuando realmente el interés de Cleopatra se centraba en garantizar la supervivencia de su rico reino, que Roma pretendía convertir en provincia. Pero, independientemente de los intereses de Octavio, debe recordarse además que durante siglos y todavía hoy nuestro modelo cultural y mental de persona poderosa sigue siendo irremediabilmente masculino. El poder en manos de una mujer adquiere un halo perverso y así se mantiene en el tiempo el perfil de reina ambiciosa y sin escrúpulos. En el s.I d.C. Flavio Josefo (*BJ*.15) la veía capaz de acabar con todos los de su propia sangre para hacerse con el gobierno y siglos después, ya en el s.XIV, Bocaccio (*De mulieribus claris*, 1361-1362) presen-

²³ Destaca el trazo realista con el que se define visualmente al personaje de Antonio frente a la esquematizado de Aurelio. De igual manera Cleopatra se opone a sus rechonchas criadas. Los personajes principales de esta historia reciben un tratamiento más realista frente al trazo caricaturizado de sus ayudantes (achaparrados o incluso obesos).

²⁴ Al respecto de los privilegios de la mujer egipcia frente a la griega y romana cf. POMEROY (1984).

taba a la egipcia ardiendo en deseos de gobernar, para lo que había envenenado a su propio hermano. Cleopatra, así pues, era percibida —y lo es hoy aún²⁵— no como usuaria del poder sino como usurpadora de este²⁶.

Por su parte, la Cleopatra de *Mortadelo* tranquiliza a su criada ante la llegada del legado romano apelando a sus conocimientos de latín (fig.8: “la nena sabe latín”, dice). Sin duda, no se alude a la vasta cultura y esmerada educación de la egipcia²⁷; se trata de una expresión coloquial que en este contexto transparente cómo se ha venido asignando a esta reina un tipo de inteligencia intrigante, conspiradora y manipuladora. En la historieta publicada en *Guai!*, la egipcia, preocupada por mantener a salvo su país frente a los romanos recién llegados, recurre de continuo al engaño. Su primera argucia es la de ofrecer una imagen empobrecida de Egipto para poder alejar así a los romanos de su reino (véase al respecto el guiño de Cleopatra dirigido a los lectores (fig.9)²⁸.

Asimismo, adquiere protagonismo dentro de la astuta actuación de nuestra protagonista la preparación de un banquete, que en sí constituye un elemento recurrente dentro del anecdotario que ha perdurado durante siglos sobre la reina en su definición como mujer disoluta y frívola al mismo tiempo que manipuladora²⁹. Ya los autores clásicos acusaban a Cleopatra de empujar

²⁵ Este perfil forma parte de su retrato más popular y extendido en el tiempo: cf. TARN & CHARLESWORTH (1965) entre otros.

²⁶ Seguimos los términos utilizados por BEARD (2018, 63) en su análisis en torno a mujeres poderosas en nuestra sociedad. Repárese en cómo recibe el mismo tratamiento metafórico que personajes actuales como Hillary Clinton o Angela Merkel, que han sido representadas como la terrorífica Gorgona.

²⁷ Nos cuenta Plutarco (*Ant.*27.4-5) que esto le permitía prescindir de intérprete en sus audiencias y encuentros con reyes extranjeros. TYLDESLEY (2008) 34-35 defiende la cuidada preparación de la reina, que debió de ser instruída por tutores tal vez procedentes del Museion. Las fuentes clásicas se hicieron eco de ello: Cicerón, que le profesaba una clara animadversión, hizo referencia a sus inclinaciones académicas (*Att.*15.15). No obstante, son los historiadores árabes medievales los que la venerarían como “virtuosa erudita”.

²⁸ Aunque parece olvidarse rápido de su primera intención, al querer brindarles un espléndido festín. En este caso, es Alikates quien impide que la reina se deje llevar por su inclinación al exceso.

²⁹ Sobre el elemento recurrente del banquete cf. GARCÍA FLEITAS (2014). Con respecto a la tradición visual del banquete de Cleopatra y Antonio cf. ANDERSON (2003). Es significativo cómo los artistas medievales plasman sobre el lienzo la experiencia del banquete de



Figura 8. *Mortadelo* 266 (1986) 17.



Figura 9. *Guai!* 1 (1986) 41.

a sus amantes a una vida frívola de continuos festines. Y así —se decía— alejaba a Antonio de sus obligaciones como romano³⁰. La construcción diegética e icónica de las viñetas que recrean el recibimiento de Antonio en palacio recuerda el discurso clásico³¹ sobre el famoso encuentro entre el romano y la egipcia en Tarso tras la muerte de César, que incluía un fastuoso banquete³², motivo inspirador en obras fílmicas a las que se alude en nuestra

Cleopatra (en evidente alusión, en la mayoría de los casos, a la anécdota de la perla disuelta en vinagre) como símbolo de dos grandes pecados: la gula y la lujuria.

³⁰ Plutarco recoge que *tan engatusado estaba... que se dejó arrastrar por ella a Alejandría y allí, pasando el tiempo en ociosidades y niñerías, desperdició ese don tan preciado que es el tiempo (Ant.28); cada día celebraban banquetes en honor de uno y otro, siendo increíble y desmesurada la cantidad que gastaron (Ant.25.2-3).*

³¹ Cf. Plutarco (*Ant.25-27*).

³² Tras el asesinato de César (44 a.C.), el poder de Roma y las zonas de influencia se repartieron entre Octavio, Marco Antonio y Lépido. Como bien explica Rosa M^a Cid (2012)152, Antonio necesitaba la ayuda económica y militar de Egipto para lograr su victoria contra los partos y con ello la consolidación de su poder en Roma. Por otro lado, la supervivencia de Egipto y la reivindicación de la herencia de Cesarión obligaban a Cleopatra a un pacto con los triumviros, así que accede a la invitación de Antonio para encontrarse con él en Tarso (41 a.C.). Como ya habían hecho sus antecesores, que explotaban la idea de la abundancia con fines propagandísticos (v. al respecto el fragmento conservado del historiador Calixeno de Rodas (*FGrH* 627 F2)) Cleopatra prepara un banquete para persuadir a Antonio de los beneficios que podía suponer la ayuda de Egipto a Roma. Sobre este encuentro Sócrates de Rodas (*FGrH* 192, fr.1: *Deipn.* 4.147E-148B) refería que todo era de oro e incrustaciones de

historieta: *Cleopatra* de C. B. DeMille (1934) y *Cleopatra* de J. L. Mankiewicz (1963). En el cómic estudiado Tarso es sustituido por Egipto, mas la entrevista se compone, tal como se reconstruyó en aquellas escenas fílmicas, de banquete seguido de espectáculo. La Cleopatra de 1934 ofrece exóticos manjares que, acto seguido, aleja del alcance del beodo y voraz romano, algo muy semejante a lo sufrido en la historieta estudiada por los hambrientos Antonio y Aurelio, que se quedan sin el opíparo festín al caer accidentalmente el segundo sobre la mesa preparada³³. La exultante egipcia aprovecha entonces para dar paso al baile: una recreación, en este caso paródica, de aquellas espectaculares y sensuales danzas hollywoodienses, ahora protagonizada por las dos orondas y patosas criadas Rhas y Kayú (fig.10).



Figura 10. *Guai!* 2 (1986) 39.

piedras preciosas, y que las paredes estaban cubiertas de *tapices teñidos de púrpura y bordados de oro*, y Plutarco insistía en el espectáculo de las luces (*Ant.25.5-7*).

³³ Mientras Mankiewicz opta por un baile desenfadado protagonizado por Dioniso y su corte de sátiros y ménades, la versión de 1934 recrea una exótica danza con un ritmo cada vez más vivo de mujeres-leopardos, tras la que Cleopatra arroja perlas al suelo para que las recojan las danzarinas. El uso de perlas (un elemento ya conocido dentro de la imaginaria relativa a la mítica reina) refuerza la imagen de poder despótico, al mismo tiempo que constituye una extravagante demostración de la riqueza del país. Esa imagen puede haber inspirado la viñeta donde Aurelio arroja monedas al suelo de la embarcación para incentivar a los remeros: *Guai!* 5 (1986) 38. Al respecto de las danzas en películas ambientadas en la Antigüedad y en concreto sobre los bailes recreados en el film de Mankiewicz cf. el trabajo de ALONSO FERNÁNDEZ (2019).

Y es que Cleopatra logra siempre engañar a los romanos. Por un lado, consigue —con ayuda de los sacerdotes— ocultar el tesoro del reino. Por otro, intercepta el viaje fluvial de Antonio para unirse a él en la búsqueda de un tesoro supuestamente escondido en las Montañas de la Luna (fig.11). Esta colaboración final (fig.12, viñeta 1) podría entenderse dentro del ansiado *happy ending* propio de una amable trama cuyo fin —dentro del contexto del cómic— debe ser entretener. En cambio, corresponde explicarse también en función de la ya referida tendencia a estereotipar a nuestro personaje histórico. Durante siglos su labor como gobernante queda empañada por su relación con Julio César y Marco Antonio: se la percibía como una *femme fatale* que había utilizado a los hombres para obtener sus objetivos. De hecho, como ya se ha adelantado, las fuentes clásicas retrataron a Antonio como un hombre pusilánime, subyugado por una mujer ambiciosa, que había pretendido gobernar Roma provocando una pasión irracional en él³⁴. No es de extrañar, pues, que las artimañas de nuestra Cleopatra solo sean percibidas por Aurelio, nunca por el embelesado Antonio, quien la encuentra siempre “encantadora.” Es entonces cuando la sensual e intrigante mirada de Cleopatra convierte al lector en cómplice de toda su estratagema (fig.12, viñeta 2).



Figura 11. *Guai!* 5 (1986) 30.



Figura 12. *Guai!* 7 (1986) 41.

³⁴ En *Mortadelo* 266 (1986) 17 Cleopatra se muestra segura de su capacidad para manipular a los hombres. Refiriéndose a un posible amante romano, dice: “ya me encargaría yo de que se rebelara contra Roma”. En realidad la relación entre la egipcia y Antonio se basaba en un interés mutuo, pero Octavio preferiría, tal como defiende TYLDESLEY (2008) 223, “ser recordado luchando contra extranjeros desencaminados y no contra sus conciudadanos romanos decentes.”

Y es más, la inclusión de un nuevo personaje al final de la historia consolida el referido perfil de Cleopatra: una vieja maga egipcia, que en su estética evoca a la malvada bruja de *Blancanieves* de Walt Disney (1937) (fig.13), regala a la reina un espejo mágico con el que —apunta— será “la mujer más hechicera del mundo” (fig.14)³⁵, una escena inquietante que emplaza al lector, además, a una continuación de la historieta que, con el título *El Espejo de Nefer-la-titi*, nunca llegó a materializarse.



Figura 13. La bruja de Blancanieves ofreciendo la manzana (1937).



Figura 14. *Guai!* 8 (1986) 23.

2.3. Cleopatra, representante del poder despótico de Oriente

Pese a que se convertiría en el primer emperador de la historia de Roma, Octavio se presentó a lo largo de su vida como defensor de la tradición republicana. Rechazaba las monarquías y las consideraba propias de las civilizaciones decadentes y bárbaras. En su campaña contra Cleopatra y Antonio, la reina egipcia es símbolo de ese poder monárquico entendido como despótico³⁶. Esta

³⁵ Relata Plutarco que Antonio parecía estar *bajo la influencia de algún tipo de brebaje o embrujo* de la egipcia, “para que estuviera obligado a estar siempre con ella, la buscara ansiosamente y siempre estuviera más preocupado por acudir a su lado antes que ocuparse de derrotar a los enemigos. (Ant. 37.6).

³⁶ Plutarco (Ant. 71) además mostró un retrato de una mujer de gran crueldad, que hacía probar los venenos en los condenados a muerte, lo que quedó plasmado a finales del s.XIX por Cabanel en su obra pictórica *Cleopatra Testing Poisons on Condemned Prisoners* (1887). De su crueldad también se hacía eco Flavio Josefo (Ap. 2.57) de este modo: *no hubo ninguna injusticia ni... crimen que no cometiera. Ya fuera contra sus parientes, contra sus maridos, que incluso la amaron, o contra todos los romanos en general y sus jefes, que habían sido sus bienhechores.*

difundidísima concepción se hace patente en la historieta analizada a través de una ingenua caricaturización: nuestra egipcia es definida como fémica irascible, caprichosa y voluble. Si la Cleopatra de Uderzo y Goscinny (*Asterix y Cleopatra*) rompía jarrones y amenazaba con lanzar a los cocodrilos a quien se le antojase, en la historieta de *Mortadelo* se le atribuye un “carácter avinagrado” —tomando como base la anécdota antes mencionada de Plinio—; dice de sí misma que está de “un humor de perros” (p.1 viñeta 6) y arroja con violencia al suelo la bandeja ofrecida por Nefertita (fig.15)³⁷. Y aún más palmario resulta este rasgo en el trato cruel que propina a sus criadas Rhas y Kayú en *La pirámide perdida*, introduciéndose como innovación un anacronismo al servicio del humor: el carácter reivindicativo y sindicalista de estas sirvientas, como bien señala Alcaraz Quiñonero³⁸ (fig.16):



Figura 15. *Mortadelo* 266
(1986) 16.



Figura 16. *Guai!* 5 (1986) 36.

Este perfil viene sustentado además a partir de una óptica patriarcal que durante siglos ha resaltado las desventajas del poder femenino, asociado a la falta de autocontrol, los excesos y las pasiones. De ahí que la caracterización de Cleopatra parezca recordar toda una serie de tópicos misóginos presentes ya en la literatura griega³⁹.

³⁷ Por regla general las Cleopatras cinematográficas también encarnaron esta impiedad: vid. las interpretaciones de Theda Bara, Claudette Colbert o Vivien Leigh entre otras.

³⁸ “De Cleopatra, Guai y Martz Schmidt”, *La Verdad*, 25/4/1986.

³⁹ MADRID NAVARRO (1999) 20 señala a Hesíodo y Semónides como los exponentes más claros de la misoginia griega. La irracionalidad atribuida a la mujer explicaría en gran parte su supuesta tendencia no solo a la charlatanería y glotonería sino también al abuso

2.4. Cleopatra, mujer sexualmente activa

Ya Herodoto (2.35.2) mostraba su asombro ante la libertad de la que parecían disfrutar las mujeres egipcias. Para Roma, que recibe en gran parte la imagen de Egipto generada en Grecia, Cleopatra era una extranjera, una egipcia, que de continuo daba pruebas de una libertad contraria a la *pudicitia* propia de una matrona romana. Se entendía, desde la campaña octaviana, que había adoptado un papel activo en sus relaciones con los hombres, por lo que no respondía a la dicotomía esperada hombre/mujer. Esta autonomía, conceptualizada desde categorizaciones patriarcales, degeneró —en un intento de subordinación desde una sexualidad definida por el varón— en la fácil asunción de un rol: el de mujer sexualmente activa, y por ende promiscua. De ahí que la reina, a la que los antiguos tildaron de meretriz⁴⁰, se asimile siglos más tarde a la figura de *femme fatale*: es decir, una mujer de fuerte sexualidad, fría, felina e incitadora del mal. Tanto la denominada alta cultura como la cultura de masas se han inspirado en este estereotipo de Cleopatra lujuriosa que incitaba al mal y que a través de su sexualidad manipulaba a los hombres⁴¹.

En el cómic objeto de nuestro estudio este rol cobra vida desde una codificación tanto diegética como iconográfica —con frecuencia se desarrolla mediante la conjunción de ambos códigos en una misma viñeta—. Así, en *Guai!* (fig.17) bocadillos y cartuchos aluden a las intenciones de una reina impaciente por abandonar el luto y restablecer su vida amorosa.

de la bebida, su carácter engañoso y lascivo, vicios que, explotados también en la comedia debido a la variedad de escenas cómicas que proporcionaban, forman parte del retrato denigratorio de Cleopatra.

⁴⁰ Propercio se refirió a ella como la reina prostituta del incestuoso Cánopo (3.11.30 y 39), Dion Casio como una Afrodita insaciable (51.15.4). Cf. asimismo Plinio (*Nat.*9.119), Flavio Josefo (*AJ.*15.5). La práctica del matrimonio entre hermanos, por otro lado habitual en la monarquía ptolemaica en Egipto, fue objeto de las más duras críticas, entendiéndose como una extensión de la escandalosa inmoralidad de esta reina que, según Lucano, *pasando de marido en marido, posee Roma y posee Egipto* (10.59-60)

⁴¹ Destáquese la pasional Cleopatra de Shakespeare, la devoradora de hombres de Pushkin o de Gauthier, entre otros ejemplos. De otro lado, el cine iba a ofrecer ya desde sus inicios el espacio apropiado para la pervivencia de este mito femenino: recuérdese en este sentido la importancia de las denominadas *vamp*, como Helen Gardner (1912) y Theda Bara (1917), que dieron vida a una Cleopatra muy estereotipada, poniendo énfasis en el rol referido.



Figura 17. *Guai!* 1 (1986) 36.

Y es en las páginas de *Mortadelo* donde adquiere un mayor protagonismo este perfil, que cristaliza, como cabría esperarse de un formato del s.XX como el que nos ocupa, desde una categorización heteropatriarcal. Se genera, así pues, un personaje muy sexualizado: la fogosa egipcia se considera a sí misma irresistible; anhela un “legado bien marchoso” para casarse con él (fig.18); es una “cocodrila” que “come con los ojos” al romano recién llegado (fig.19) y se dirige a él con desinhibición absoluta (“yo te doy lo que tú quieras, pastelillo mío” (fig.20):



Figura 18. *Mortadelo* 266 (1986) 17.



Figura 19. *Mortadelo* 266 (1986) 17.



Figura 20. *Mortadelo* 266 (1986) 18.

Al mensaje diegético, esclarecedor en cuanto a la intencionalidad de la protagonista, se une la codificación iconográfica, que permite percibir este rol a través de la corporeización de Cleopatra, presentándose en dos niveles: como objeto erótico para los personajes de la historia y como objeto erótico para el lector (fig.21).



Figura 21. Mortadelo 266 (1986) 18.



Figura 22. Guai! 2 (1986) 39.



Figura 23. Guai! 3 (1986) 39.

A partir de un trazo realista y alternando con su humorismo gráfico habitual (v. la pareja de sus orondas esclavas) (fig.22), Schmidt crea un personaje de poderosa carga erótica (fig.23)⁴²: labios gruesos, nariz pequeña, muy poca ropa y ajustada; un escueto sujetador que apenas oculta el voluminoso y exuberante busto y una falda de talle bajo que deja ver la estrecha cintura y

⁴² El propio autor explicaba: “Esta Cleopatra la dibujo con la técnica *flodmasters*, siguiendo el estilo que marqué en los books que hice para la Classic International de Estocolmo.” (Entrevista realizada en 1984 por M. E. Darías, “Entrevista con un genio del humor: Martz Schmidt”, *Diario de Avisos*, Tenerife: <http://humoristan.org/es/articulos/entrevista-con-un-genio-del-humor-martz-schmidt/>).

prominentes caderas. Esa es la Cleopatra de Schmidt, con una apariencia codificada que no solo desata la mirada voyerista del lector⁴³ sino que se hace eco además de la asunción del rol antes referido, con ayuda de un lenguaje corporal que viene a perfilar la personalidad del personaje: de ahí que ese sensual contoneo que emana del trazo de Schmidt (fig.24) nos lleve a interpretar a Cleopatra como la *femme fatale* que hace uso de su sexualidad para lograr sus objetivos⁴⁴.



Figura 24. *Guail* 6 (1986) 37.

3. Conclusiones

Nuestro personaje, descrito en sus avatares que hemos analizado aquí a través de un lenguaje tan contemporáneo como el del cómic, se sustenta por el contrario en codificaciones que se retrotraen muy atrás en el tiempo. Las historietas de Martz-Schmidt y Pérez Navarro resultan ser un receptáculo de *topoi* sobre la reina egipcia que en gran medida proceden — tal como se ha intentado mostrar — de la Antigüedad clásica.

Ya hemos hablado de la campaña política de Octavio, quien tuvo a su disposición toda una infraestructura ideológica que permitió la creación de una imagen determinada de Cleopatra. En Roma las imputaciones de inmoralidad personal jugaban un papel importante en las disputas políticas. Se entendía que la estabilidad de la República dependía de la *continentia* (moderación) y *gravitas* (seriedad) de sus representantes; todo exceso, falta de autocontrol o

⁴³ Teniendo en cuenta que estamos ante un producto de los años 80 en España, se entiende que este lector es generalmente el varón heterosexual. Sobre la mujer en las historietas de Bruguera cf. CANYISSÀ (2012).

⁴⁴ Sobre la asunción de este rol a través de la corporeización del personaje cf. GARCÍA FLEITAS (2021).

corrupción constituía un peligro potencial para el Estado. Así, Antonio, que supuestamente había sido sometido a la voluntad de una mujer, arrastrado a una vida licenciosa anteponiendo el deseo al deber (*officium*), se convertía en fácil objeto de invectiva política⁴⁵. Cleopatra era, a los ojos de Roma, la culpable de la destrucción moral de este *vir*, que se suponía débil tanto en lo moral como en lo político. Y así victimizado, la batalla de Accio —a partir de la que Egipto se incorpora al dominio romano y se establece el nuevo orden de la Roma imperial liderada por Octavio— no fue vista como una guerra civil, al no ser formulada contra él, un romano, sino contra un enemigo extranjero, Cleopatra.

Por otro lado, la reina egipcia no solo se presentó desde la misma campaña como extranjera, simbolizando todo aquello que Roma consideraba denostable, como el exceso o el poder despótico. Además de una extranjera que quería dominar el imperio romano (aunque en realidad solo quiso reinar en un estado libre de la presencia romana), Cleopatra era sobre todo mujer: su condición femenina fue sin duda objeto de la *vituperatio* más dura, pues las propias fuentes antiguas, que desde un prisma triunfalista, contemplaron y se hicieron eco de los acontecimientos, la describieron en virtud de lo que, en gran parte, se consideraban defectos inherentes a la condición femenina, en definitiva tópicos misóginos de los que ya se hacía eco la literatura griega.

Como refiere LÓPEZ GREGORIS (2021) 9, *el sistema patriarcal y la mirada androcéntrica de nuestra sociedad actual se leen por primera vez para nuestra cultura en los textos clásicos, que han sido los que han nutrido después todas las naciones occidentales*. Es fácil entender, pues, que el personaje objeto de nuestro estudio no haya podido desligarse a lo largo de los siglos de estos tópicos de raigambre misógina: de hecho su lascivia, promiscuidad, su carácter manipulador o su tendencia al exceso han sido generalmente aceptados de forma acrítica.

Por su parte, el cómic constituye un vehículo transmisor de estereotipos masculinos y femeninos, y si bien esta Cleopatra de los 80, por su carácter más indómito e independiente, se aleja del tipo compañera del héroe frecuente en el cómic de aventuras de décadas anteriores, también es verdad

⁴⁵ PINA POLO (2019) 87-88 destaca el papel decisivo que tuvieron en la batalla de Accio y en la instauración del Principado de Augusto los bulos y rumores generados en torno a Antonio. EDWARDS (1993)10 relaciona los conceptos de *continentia* y *mollitia* con la incapacidad para gobernar.

que por su formulación icónica y también por el discurso diegético asignado⁴⁶, expresa en general valores de una colectividad que solo reconoce una imagen reduccionista (mujer, extranjera, promiscua, usurpadora del poder). No conviene olvidar que nos hallamos ante un medio de comunicación escrito-icónico destinado a las masas cuyo fin principal es entretener, de ahí la narrativa estereotipada, personajes fijos y tramas predecibles que lo caracterizan⁴⁷. La reina egipcia, la Cleopatra de nuestro imaginario, hinchada de clichés fácilmente reconocibles —como se ha demostrado—, ha encontrado por tanto en este formato popular un espacio ideal para su desarrollo como personaje ficticio, protagonizando una trama amena y divertida.

Bibliografía

- ALONSO FERNÁNDEZ, Z. (2019), “Danzas de alteridad. Mujeres «bombásticas» y cine de romanos”: L. UNCETA GÓMEZ & C. SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *En los márgenes de Roma. La Antigüedad romana en la cultura de masas contemporánea*. Madrid, UAM Ediciones, 109-133.
- BEARD, M. (2018), *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona, Crítica.
- BONNEAU, D. (1964), *La crue du Nil. Divinité égyptienne à travers mille ans d'histoire*. París, Librairie C. Klincksieck.
- CALVAT, R. (1995), “Cléopâtre de Virgile á Mankiewicz. Origine et évolution d'un mythe”: *Bulletin de L'Areham XXXII* (1995) 43-57.
- CANYISSÀ, J. (2012), “La presencia de la mujer en las historietas de Bruguera. De Pulgarcito a Can Can”: *Revista de estudios sobre la historieta: “HISTORIETAS”* 2 (2012) 47-65.
- CID LÓPEZ, R. M. (2000), “Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina”: *Studia histórica. Historia antigua* 18 (2000) 119-141.
- CID LÓPEZ, R. M. (2003), “Marco Antonio y Cleopatra. La leyenda y el fracaso de un sueño político”: R.M.CID LÓPEZ & M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ (eds.), *Mitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*. Oviedo, KRK, 223-246.
- CID LÓPEZ, R. M. (2012), “Cleopatra entre Oriente y Occidente”: P.D.SÁNCHEZ & MJ. FUENTE & G. F. RUBIO (eds.), *Impulsando la historia de las Mujeres*.

⁴⁶ Resulta significativa la posible redención del personaje, al parecer sucumbir a Antonio y desear acompañarlo a Roma al final de la historieta.

⁴⁷ Al respecto de las convenciones utilizadas en la narrativa del cómic cf. el estudio fundamental de GASCA & GUBERN (1988).

- La estela de Cristina Segura*. Huelva, Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 143-155.
- CHAUVEU, M. (2000), *Cleopatra*. Madrid, Alianza Editorial.
- EDWARDS, C. (1993), *The Politics of Immorality in Ancient Rome*. Cambridge, Cambridge University Press.
- FERNÁNDEZ SOTO, M., "Cleopatra en los tebeos". Disponible en: <http://seronoser.free.fr/bruguera/cleopatra.htm> (fecha de consulta 10.02.2020).
- FLAMMARION, E. (1998), *Cleopatra, el mito y la realidad*. Barcelona, Ediciones B.
- GARCÍA FLEITAS, M. L. (2014), "Los banquetes de Cleopatra: noticias e imágenes de seducción": G. SANTANA HENRÍQUEZ (ed.), *Fueron felices y comieron perdices*. Madrid, Ediciones Clásicas, 149-163.
- GARCÍA FLEITAS, M. L. (2021), "'La verás y no la tocarás': Cleopatra corporeizada. Anotaciones sobre el cómic de Martz-Schmidt y Pérez Navarro": *CuCo. Cuadernos de cómic* 16 (2021) 112-131.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. J. & PÉREZ LARGACHA, A. (1997), *Egiptomanía. El mito de Egipto de los griegos a nosotros*. Madrid, Alianza Editorial.
- GASCA, L. & GUBERN, R. (1988), *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra.
- HUGHES-HALLET, L. (1990), *Cleopatra, Histories, Dreams and Distortions*. Nueva York, Harper & Row.
- JONES, P. J. (2006), *Cleopatra: A sourcebook*. Norman, University of Oklahoma Press.
- Madrid Navarro, M. (1999), *La misoginia en Grecia*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- MARTIN, P. M. (1990), *Antoine et Cléopâtre. La fin d'un rêve*. Paris, Albin Michel.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, G. & PÉREZ NAVARRO, F. (1986), "Cleopatra": *Mortadelo* 266 (Marzo de 1986) 16-18.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, G. & PÉREZ NAVARRO, F. (1986), "Cleopatra, Reina de Egipto en 'La pirámide perdida'": *Guai!* 1 (Mayo de 1986) 36-41.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, G. & PÉREZ NAVARRO, F. (1986), "Cleopatra, Reina de Egipto en 'La pirámide perdida'": *Guai!* 2 (Mayo de 1986) 34-39.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, G. & PÉREZ NAVARRO, F. (1986), "Cleopatra, Reina de Egipto en 'La pirámide perdida'": *Guai!* 3 (Mayo de 1986) 34-39.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, G. & PÉREZ NAVARRO, F. (1986), "Cleopatra, Reina de Egipto en 'La pirámide perdida'": *Guai!* 4 (Junio de 1986) 33-38.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, G. & PÉREZ NAVARRO, F. (1986), "Cleopatra, Reina de Egipto en 'La pirámide perdida'": *Guai!* 5 (Junio de 1986) 34-39.

- MARTÍNEZ GÓMEZ, G. & PÉREZ NAVARRO, F. (1986), "Cleopatra, Reina de Egipto en 'La pirámide perdida'": *Guai!* 6 (Junio de 1986) 34-39.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, G. & PÉREZ NAVARRO, F. (1986), "Cleopatra, Reina de Egipto en 'La pirámide perdida'": *Guai!* 7 (Junio de 1986) 36-41.
- MARTÍNEZ GÓMEZ, G. & PÉREZ NAVARRO, F. (1986), "Cleopatra, Reina de Egipto en 'La pirámide perdida'": *Guai!* 8 (Julio de 1986) 20-23.
- LÓPEZ GREGORIS, R. (2021), "Violencia y mujer en el teatro antiguo": R. LÓPEZ GREGORIS (ed.), *Mujer y violencia en el teatro antiguo. Arquetipos de Grecia y Roma*. Madrid, Catarata., 7-11.
- PINA POLO, F. (2019), "Noticias falsas, desinformación y opinión pública en la Roma republicana": S. SEGENNI (ed.), *False notizie...fake news e storia romana. Falsificazioni antiche, falsificazioni moderne*. Milán, Mondadori Education, 74-89.
- POMEROY, S. B. (1984), *Women in Hellenistic Egypt from Alexander to Cleopatra*. Nueva York, Schocken Books.
- PRIETO ARCINIEGA, A. (2000), "Cleopatra en la ficción: el cine": *Studia Historica. Historia Antigua* 18 (2000) 143-176.
- PUYADAS RUPÉREZ, V. (2016), *Cleopatra VII: La creación de una imagen. Representación pública y legitimación política en la Antigüedad*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- RUIZ GARRIDO, B. (2006), "Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine": *Baética* 28 (2006) 167-194.
- SAID, E. (2003), *Orientalismo*. Barcelona, Debolsillo.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, J. P. & GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (2009), *Plutarco, Vidas paralelas VII*. Madrid, Gredos.
- SCHÄFER, C. (2007), *Cleopatra*. Barcelona, Herder Editorial.
- TARN, W. & CHARLESWORTH, M. (1965), *Octavian, Anthony and Cleopatra*. Londres, Cambridge University Press.
- TIELDESLEY, J. (2008), *Cleopatra*. Barcelona, Editorial Ariel.
- UNCETA, L. (2012), "Greek Street. El mito griego visita los bajos fondos": *Minerva* 25 (2012) 187-207.
- UNCETA, L. (2013), "la musa vejada: clasicismo posmoderno y nuevas vías de investigación": L. M. PINO CAMPOS & G. SANTANA HENRÍQUEZ (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*. Madrid, Ediciones Clásicas, 821-827.
- WALKER, S. & HIGGS, P. (eds.) (2001), *Cleopatra Of Egypt: From History to Myth*. Londres, British Museum Press.

Resumo: Este estudo analisa como um retrato estereotipado da rainha egípcia Cleópatra VII sobrevive na banda desenhada de Martz Schmidt e Pérez Navarro. A personagem baseia-se em antigas construções de identidades que, vindas da antiguidade clássica, perduram ao longo do tempo e se inserem num produto de massa como a banda desenhada: Cleópatra, a partir de uma relação dicotómica entre Ocidente e Oriente, é entendida como mera estrangeira; e, a partir de uma categorização heteropatriarcal, torna-se um objeto sexual, é fortemente hipersexualizada e é entendida como usurpadora do poder, constituindo um exemplo de como a identidade de género foi parcialmente construída na nossa cultura ocidental.

Palavras-chave: Martz Schmidt; Pérez Navarro; banda desenhada; Cleópatra; construção da identidade; receções do clássico.

Resumen: En el presente estudio se analiza cómo pervive un retrato estereotipado de la reina egipcia Cleopatra VII en el cómic de Martz Schmidt y Pérez Navarro. El personaje se fundamenta en antiguas construcciones de identidades que, procedentes de la Antigüedad clásica, han perdurado en el tiempo y tienen cabida en un producto de masas como es el cómic: Cleopatra, desde la relación dicotómica entre Occidente y Oriente, se percibe como mera extranjera; y desde una categorización heteropatriarcal se convierte en un objeto sexual, es fuertemente hipersexualizada y se percibe como usurpadora del poder, constituyendo un ejemplo de cómo se ha construido en parte la identidad de género en nuestra cultura occidental.

Palabras clave: Martz Schmidt; Pérez Navarro; cómic; Cleopatra; construcción de identidad; recepciones de lo clásico.

Résumé : Cet article analyse comment un portrait stéréotypé de la reine égyptienne Cléopâtre VII survit dans la bande dessinée de Martz Schmidt et Pérez Navarro. Le personnage se base sur d'anciennes constructions d'identités qui, venant de l'antiquité classique, se perpétuent au long du temps et s'insèrent dans un produit de masse comme la bande dessinée : Cléopâtre, à partir d'une relation dichotomique entre l'Occident et l'Orient, est vue comme une simple étrangère; et, à partir d'une catégorisation hétéropatriarcale, elle devient un objet sexuel, hypersexualisé et est vue comme usurpatrice du pouvoir, constituant un exemple de la construction de l'identité du genre dans la culture occidentale.

Mots-clés : Martz Schmidt ; Pérez Navarro ; bande dessinée ; Cléopâtre ; construction d'identité ; réceptions du classique.