
IMAGO
REVISTA DE EMBLEMÁTICA
Y CULTURA VISUAL
[NÚM. 2, 2010]

VALENCIA 2010

ÍNDICE

EDITORIAL

Los anejos de *Imago* 5

ESTUDIOS

Epitalamios e himeneos. Iconografía y literatura nupcial
en las cortes del Barroco, *Inmaculada Rodríguez Moya* 7

Entre el libro de emblemas y el manual de conducta militar:
las *Empresas Políticas Militares* de Pozuelo, obra crepuscular
de la emblemática hispana, *José Javier Azanza López* 25

La mala fortuna de Cleopatra en la batalla de Accio,
Rubem Amaral Jr. 49

Las exequias de Isabel de Farnesio en Guatemala,
1767-68, *Francisco José García Pérez* 61

Del túmulo de Carlos II al túmulo del Delfín de Francia:
tránsito en imágenes por la Guerra de Sucesión
en Granada, *María José Cuesta García de Leonardo* 79

Nuevas lecturas en torno al retablo mayor
de San Jaime apóstol de Algemés, *Enric Olivares Torres* 95

Antonio Pisano y Enrique Giner: dos visiones medallísticas
sobre Alfonso V El Magnánimo, *Antonio Mechó González* 117

«Una pintura que se contiene en un pliego grande».
El tablero de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros:
una *Oca* emblemática entre España e Italia
(1587 y 1588), *Víctor Infantes* 127

LIBROS

Las sibilas en el Arte de la Edad Moderna, Europa Mediterránea
y Nueva España. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA,
Reyes Escalera Pérez 137

El sueño de Eneas. Imágenes utópicas de la ciudad.
VÍCTOR MÍNGUEZ, INMACULADA RODRÍGUEZ, VICENT ZURIAGA (EDS.),
Juan Chiva Beltrán 139

Deleitando enseña: una lección de emblemática. Libros
de emblemas en la Universidad de Navarra.
JOSÉ JAVIER AZANZA Y RAFAEL ZAFRA, *Sergi Doménech García* 143

NOTICIAS

VII Congreso Internacional de la Sociedad Española
de Emblemática, *Rafael Zafra* 145

Emblecat. Grupo de investigación en Cataluña,
Esther García Portugués 149

LA MALA FORTUNA DE CLEOPATRA EN LA BATALLA DE ACCIO

Rubem Amaral Jr.

Cleopatra:

... 'tis paltry to be Caesar:
Not being Fortune, he's but Fortune's knave,
A minister of her will.

William Shakespeare,
The Tragedy of Antony and Cleopatra, 5.2.

ABSTRACT: This article is a study, from the viewpoint of Emblematics, of the meaning of the painting by Lorenzo A. Castro *The Battle of Actium, 2nd September 31 B.C.*, in the collection of the National Maritime Museum in London. I interpret the painting based on the allegory of Fortune, which originates in the *pictura* of an emblem by Alciato. In the painting it is depicted on the figure-head of Cleopatra's galley, which flees the battle, an episode considered as the turning point in the fate of the famous queen of Egypt.

KEYWORDS: Battle of Actium, Cleopatra, Fortune, Lorenzo A. Castro.

RESUMEN: En este artículo se hace un estudio, desde el punto de vista de la Emblemática, del significado del lienzo del pintor Lorenzo A. Castro *La Batalla de Accio, 2 de septiembre de 31 a. de J. C.*, del Museo Marítimo Nacional de Greenwich, a la luz de la alegoría de la Fortuna, basada en la *pictura* de un emblema de Alciato y representada en el mascarón de proa de la galeota de Cleopatra que huye del combate, un episodio considerado como punto de inflexión en la suerte de la célebre reina de Egipto.

PALABRAS CLAVES: Batalla de Accio, Cleopatra, Fortuna, Lorenzo A. Castro.



Fig. 1. Frans Francken II, *El gabinete del pintor*, óleo sobre lienzo, 540 x 690 mm, Bilbao, colección particular.

En una comunicación presentada al VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, en Gandía (16-18.10.2007)¹, Carmen Ripollés Melchor realizó una lectura emblemática, centrada en la utilización de la imagen de la Fortuna, del lienzo *El gabinete del pintor*² [fig. 1] obra datada hacia 1623 del artista neerlandés Frans Francken el Joven (?-1642) también conocido como Frans Francken II para distinguirlo de su padre, pintor homónimo (1544-1618). Entre otras observaciones, tras señalar que emblemas dedicados a la Fortuna aparecen, por ejemplo, en Alciato, Florent Schoonhoven, Achille Bocchi, Gilles Corrozet, Theodor de Bry, Joannes Sambucus, Sebastián de Covarrubias o Guillaume de la Perrière –a los cuales podemos agregar, sin todavía ser exhaustivos, Giro-

lamo Ruscelli, Adriano Junio, Jean Jacques Boissard, Principio Fabricio, Giulio Cesare Capaccio, Oto Venio, Jacobus Typotius, Andreas Friedrich, George Wither, Juan de Solórzano Pereira, Marco Antonio Ortí y Andrés Mendo–, comenta que la acción central del referido cuadro procede del emblema XCVIII, «Ars natvra adjvvens», de los *Emblemata* de Alciato, en cuya *pictura* aparecen Hermes sentado sobre un cubo y la Fortuna de pie sobre una esfera³. Para ilustrarlo, reproduce, en la figura 9, el respectivo grabado de la primera edición en castellano del libro de Alciato, en la traducción de Bernardino Daza (Lyon, Gvillielmo Rovillio, 1549) [fig. 2]. No debe dudarse, en mi opinión, de que el emblema de Alciato puede haber sido fuente inmediata del pintor. Sin embargo, no me parece que haya sido por medio del grabado de la citada edición, en la cual la postura de la personificación de la Fortuna, con un pie en el suelo y el otro sobre la esfera, y en particular la forma poco expandida de su velo, difieren mucho de la del cuadro. El esquema formal parece ser más próximo al de las ediciones de París, Jean Richer, 1584 [fig. 3] o de Leyden, Oficina Plantiniana Raphelengii, 1608 [fig. 4].

Uno de estos últimos modelos puede haber servido de inspiración directa, igualmente, para el mascarón de proa de la galeota de Cleopatra en el cuadro *La Batalla de Accio, 2 de septiembre de 31 a. de J. C.*, del Museo Marítimo Nacional de Greenwich, un óleo sobre lienzo de 1'085 x 1'580 m.,

1. Ripollés Melchor, C., «Fortuna, la muerte y el arte de la Pintura: una lectura emblemática de *El gabinete del pintor*, de Frans Francken el Joven», en García Mahiques, R. y Zuriaga Senent, V.F. (Eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural* (Vol. II), Valencia, Generalitat Valenciana, Biblioteca Valenciana, 2008, pp. 1337-1350. A los otros dos cuadros del artista sobre las alegorías de Fortuna y Ocasión u Oportunidad, del Louvre y del Hermitage respectivamente, mencionados por Ripollés en la nota 5, habría que agregar el del Museo del Périgord, en Périgueux, y el del Castillo Real de Wawel, en Cracovia. Ambas alegorías fueron utilizadas también en numerosas marcas emblemáticas de impresores: véase Silvestre, M.L.C., *Marques Typographiques*, París, Renou et Maulde, 1867, números 64, 65, 180, 239, 823, 899, 1038, 1126, 1127 e 1235; Sabbé, M., *Le Symbolisme des marques typographiques*, Amberes, F. & E. de Coker, 1932, Figs. 36 e 54; y *Fortune: "All is but Fortune"*, comp. y edit. por Leslie Thomson, Washington, D.C., The Folger Shakespeare Library, 2000, Fig. 5 e pp. 42-43.

2. Bilbao, Colección particular. Díaz Padrón, M. y Royo-Villanova, M., *David Teniers, Jan Brueghel y los gabinetes de pinturas*, Madrid, Museo del Prado, 1992, p. 193.

3. En Díaz Padrón, M. y Royo-Villanova, M., op. cit., p. 194, se había identificado equivocadamente como modelo el emblema CXXI, «In ocasionem».



Fig. 2. Andrés Alciato, *Los Emblemas*, Lyon, Gvillielmo Rovillio, 1549.



Fig. 4. Andrés Alciato, *Emblemata*, Leyden, Oficina Plantiniana Raphelengii, 1608.



Fig. 3. Andrés Alciato, *Emblemata*, París, Jean Richer, 1584.

pintado por Lorenzo A. Castro en 1672 [fig. 5]⁴. Poco se conoce de la biografía de ese

pintor de marinas y retratos, activo aproximadamente entre 1664 y 1700. Para unos, habría nacido en Amberes, de ascendencia judeo-portuguesa, habría recibido en aquella ciudad la formación artística inicial, posiblemente de su padre Sebastián, y habría viajado a Lisboa, Génova, Sicilia y Malta; su trabajo reflejaría el conocimiento de esas regiones, aunque otros ponen en duda su conocimiento directo de esos lugares porque muchos de los elementos de sus paisajes tienen carácter nórdico. Según otras fuentes, era quizás de nacionalidad española, habiendo viajado a Flandes, o habría nacido allí; incluso ha sido tenido como holandés o italiano. Según documentación, trabajó en Amberes, en cuya *Guilda* de San Lucas, figura como Laureys a Castro, siendo miembro entre 1664 y 1665, y así mismo en Londres, donde parece que se estableció entre 1672 y 1686. Estilísticamente estuvo bajo la influencia de maestros holandeses, en particular por la familia Willaerts⁵.

4. Maritime Art Greenwich, <<http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuExplore/PaintingDetail.cfm?lettera=&ID=BHC0251&name=Lorenzo%20A.%20Castro&action=ArtistTitle>> (consultado el 29 de diciembre de 2009). Según la ficha, el cuadro no está en exposición permanente. Lo he estudiado a partir de una fotografía tamaño A4.

5. Maritime Art Greenwich, <<http://www.nmm.ac.uk/mag/pages/mnuInDepth/Biography.cfm?biog=83>> (con-



Fig. 5. Lorenzo A. Castro, *La batalla de Accio, 2 de septiembre de 31 a. de J. C.*, óleo sobre lienzo, 1085 x 1580 mm. National Maritime Museum, Greenwich, UK.

Como en el cuadro analizado por Carmen Ripollés en el artículo citado⁶, es en la figura que claramente podemos identificar como la Fortuna donde se encuentra el sentido emblemático del lienzo de Castro, algo que, por cierto, no escapó a la cautelosa percepción de los expertos del Museo de Greenwich. Del mismo modo, aunque se trata de una pintura de un género totalmente distinto a la de Francken, se debe adoptar, como método para su interpretación el mismo que ha empleado esta autora, teniendo en cuenta el estilo, la composición, además del tipo iconográfico con su acción narrativa, puesto que sólo al combinar to-

dos esos elementos podremos aprehender el significado específico de la obra⁷.

El lienzo en cuestión, cuya lectura emblemática paso a desarrollar, es una dramática representación barroca, altamente idealizada y alegórica, de uno de los momentos finales de la célebre batalla entre, de un lado, las fuerzas navales de Octaviano, el futuro César Octavio Augusto, y su almirante Marco Vipsanio Agripa, y, del otro, las fuerzas combinadas de Marco Antonio y Cleopatra, ante el promontorio de Accio, a lo largo de la entrada del estrecho que da acceso al golfo de Ambracia, en el mar Jonio, costa occidental de Grecia. Su desenlace, favora-

sultado el 20 de diciembre de 2009); Sphinx Fine Art, Strachan, E. Y Boulton, R., <<http://www.sphinxfineart.com/Castro-Lorenzo-DesktopDefault.aspx?tabid=45&tabindex=44&artistid=34504>> (consultado el 29 de diciembre de 2009).

6. Varias de las ideas aquí presentadas me fueron sugeridas por la lectura de ese erudito estudio.

7. Ripollés, op. cit., pp. 1339-1340.

ble a los primeros, selló el futuro de Roma y de Egipto, haciendo de Octavio Augusto el señor absoluto del mundo romano como primer emperador. Los soldados y la misma Cleopatra y sus damas exhiben armaduras y trajes del siglo XVII, y los navíos, por las formas redondeadas, recuerdan más las embarcaciones holandesas del mismo siglo que las ligeras birremes liburnas de Octaviano, y enarbolan banderas y pendones probablemente anacrónicos también⁸.

Sin ninguna pretensión de fidelidad histórica, más que por relatos de historiadores, quizás el pintor se haya orientado para esta batalla, en parte por la descripción poética de Virgilio en la *Eneida* (VIII, 675-710), tal como estaría grabada en el escudo que Vulcano forjara para Eneas, por encargo de Venus, con escenas de los futuros triunfos romanos:

*In medio classes æratas actia bella,
Cernere erat, totumque instructo Marte videres
Fervere Leucaten, auroque effulgere fluctus.
Hinc Augustus agens Italos in prælia Cæsar,
Cum patribus, populosque, Penatibus, et
 magnis dis,
Stans celsa in puppi: geminas cui tempora
 flammas
Læta vomunt, patriumque aperitur vertice sidus.
Parte alia, ventis et dis Agrippa secundis,
Arduus agmen agens: cui, belli insigne super-
 bum,*

*Tempora navali fulgent rostrata corona.
Hinc ope barbarica variisque Antonius armis,
Victor, ab Auroræ populis et littore rubro
Ægyptum, viresque Orientis, et ultima secum
Bactra vehit, sequiturque (nefas!) ægyptia
 conjux.
Una omnes ruere, ac totum spumare, reductis
Convulsum remis rostrisque tridentibus, æquot.
Alta petunt: pelago credas innare revulsas
Cycladas, aut montes concurrere montibus altos;
Tanta mole viri turritis puppibus instant!
Stuppea flamma manu, telisque volatile ferrum
Spargitur; arva nova neptunia cæde rubescunt.
Regina in mediis patrio vocat agmina sistro;
Necdum etiam geminos a tergo respicit angues.
Omnigenumque deum monstra, et latrator
 Anubis
Contra Neptunum et Venerem, contraque Mi-
 nervam
Tela tenent: sævit medio in certamine Mavors
Cælatus ferro, tristesque ex æthere Diræ;
Et scissa gaudens vadit Discordia palla,
Quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello.
Actius hæc cernens arcum intendebat Apollo
Desuper: omnis en terrore Ægyptus, et Indi,
Omnis Arabs, omnes vertebant terga Sabæi.
Ipsa videbatur ventis regina vocatis
Vela dare, et laxos jam jamque inmittere funes.
Illam inter cædes pallentem morte futura
Federat Ignipotens undis et Iapyge ferris?*

Al romper el día, las escuadras de los contendientes romanos se dispusieron frente a frente, cada una dividida en tres cuerpos: la de Octaviano, de la parte del mar, coman-

8. Sin embargo, aun siendo una pintura de carácter alegórico, ha sido utilizado para ilustrar prácticamente todas las numerosas materias sobre la batalla de Accio disponibles en Internet.

9. «En el centro escuadras de bronce, las guerras de Accio, / aparecían, y toda Leucate podías ver hirviendo / con Marte en formación y las olas refulgiendo en oro. / A este lado César Augusto guiando a los italos al combate / con los padres y el pueblo, y los Penates y los grandes dioses, / en pie en lo alto de la popa, al que llamas gemelas le arrojan / las espléndidas sienes y el astro de su padre brilla en su cabeza. / En otra parte Agripa, con los vientos y los dioses de su lado / guiando altivo la flota; soberbia insignia de la guerra, / las sienes rostradas le relucen con la corona naval. / Al otro lado, con tropa variopinta de bárbaros, Antonio, / vencedor sobre los pueblos de la Aurora y el rojo litoral, / Egipto y las fuerzas de Oriente y la lejana Bactra / arrastra consigo, y le sigue (¡sacrilegio!) la esposa egipcia. / Todos se enfrentaron a la vez y espumas echó todo el mar / sacudido por el refluir de los remos y los rostros tridentes. / A alta mar se dirigen; creerías que las Cícladas flotaban / arrancadas por el piélagos o que altos montes con montes chocaban, / en popas almenadas de mole tan grande se esfuerzan los hombres. / Llama de estopa con la mano y hierro volador con las flechas / arrojan, y enrojecen los campos de Neptuno con la nueva matanza. / La reina en el centro convoca a sus tropas con el patrio sistro, / y aún no ve a su espalda las dos serpientes. / Y monstruosos dioses multiformes y el ladrador Anubis / empuñan sus dardos contra Neptuno y Venus / y contra Minerva. En medio del fragor Marte se enfurece / en hierro cincelado, y las tristes Furias desde el cielo, / y avanza la Discordia gozosa con el manto desgarrado / acompañada de Belona con su flagelo de sangre. / Apolo

dada por el experimentado Agripa, con más de 400 unidades, en su mayoría pequeñas liburnas bien equipadas con tropas lozanas y probadas; la de Antonio, de la parte de la costa, entre 230 y 400 unidades¹⁰, formada sobre todo por enormes y pesadas quinquerremes con las proas revestidas de placas de bronce¹¹ y troncos de madera maciza, y provistas de grandes espolones de bronce, las cuales eran de difícil maniobrabilidad por estar insuficientemente dotadas de combatientes y remeros, por haber sufrido una gran epidemia. La escuadra egipcia de Cleopatra, de 60 embarcaciones, permaneció en la retaguardia de la de Antonio, sin librar combate¹². En un momento dado de la contienda, Antonio, percibiendo su inevitable derrota, ordenó el ataque simultáneo a los cuerpos laterales de la escuadra enemiga. La intención era provocar la división de los navíos, que se dispersarían en las direcciones norte y sur, rompiendo su unidad, para así abrir en el centro un espacio suficiente que permitiese la escapada de los barcos de Cleopatra más entre cuarenta y cien de los suyos propios, abandonando de este modo la lucha rumbo hacia el Peloponeso, aprovechando un repentino viento favorable. Con las tripulaciones desmoralizadas por el abandono del jefe, el resto de sus navíos fueron todos capturados o hundidos.

Plutarco (50?-125?) narra el episodio como si la iniciativa de abrir el paso no hubiese sido de Antonio¹³:

Aunque la lucha en el mar estuviera todavía indecisa e igualmente favorable a ambos lados, de repente se vio los sesenta navíos de Cleopatra izar las velas para huir y salirse por el medio de los combatientes, pues habían sido ubicados en la retaguardia de los grandes vasos, confundiéndonos mientras se lanzaban a través de ellos. El enemigo los observaba estupefacto, viendo que sacaban provecho del viento y arrumbaban hacia el Peloponeso.

A su vez, Dión Casio (135?-235?) da una versión un poco más detallada, pero de igual sentido¹⁴:

La batalla estuvo indecisa por largo tiempo y ninguno de los antagonistas pudo lograr el predominio en cualquier punto, pero el final vino de la siguiente manera. Cleopatra, anclada detrás de los combatientes, no pudo soportar la larga y ansiosa espera hasta que se alcanzara un resultado, pero, fiel a su naturaleza de mujer y de egipcia, estaba torturada por la agonía de la larga indecisión y por la constante y temerosa expectativa de un posible desenlace en uno o en otro sentido; así, de repente se puso en fuga e hizo señal a los otros, sus propios súbditos. De esa forma, cuando estos inmediata-

Acciaco, viendo esto, tensaba su arco / desde lo alto; con tal terror todo Egipto y los indos, / toda la Arabia, todos los sabeos sus espaldas volvían. / A la misma reina se veía, invocando a los vientos, / las velas desplegar y largar y largar amarras. / La había representado el señor del fuego pálida entre los muertos / por la futura muerte, sacudida por las olas y el Yápigie; / al Nilo, enfrente, afligido con su enorme cuerpo / y abriendo su seno y llamando con todo el vestido / a los vencidos a su regazo azul y a sus aguas latebrosas.» Fuente: <<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.es>> (consultado el 29 de diciembre de 2009).

10. Los números de las embarcaciones involucradas varían mucho de autor para autor. Para los datos sobre la batalla sigo parcialmente, entre otras fuentes, Califf, D.J., *Battle of Actium*, Filadelfia, Chelsea House Publishers, 2004, pp. 72-77.

11. A esas placas y a los espolones, y no a mascarones de proa, debía referir-se Virgilio al decir *classes æratas*.

12. Para los fines de este artículo, no tiene interés la moderna discusión, que jamás será conclusiva ante la inexistencia de suficientes datos históricos, sobre si la ubicación rezagada de la flota egipcia se debió a una cobarde posición de seguridad, si al hecho de que era, en la tradición macedónica a la que pertenecía Cleopatra, la posición de honor para la tropa de élite, o si la huida resultó de una decisión repentina, de una operación planeada y perfectamente ejecutada o de la consecuencia de un intento malogrado de ataque. El viento nor-noroeste era ciertamente esperado en aquella tarde (Véase Califf, op. cit., pp. 74 e 77).

13. Plu. *Ant.* LXVI.

14. Dión Casio, *Historia Romana*, Libro L, cap. 33.

mente izaron las velas y se precipitaron en dirección al mar, pues un viento favorable había casualmente surgido, Antonio pensó que huían no por orden de Cleopatra, sino en razón del miedo por sentirse derrotados y, por tanto, siguió en su alcance.

Veleyo Patérculo (19 a.C. - 32 d.C.) también atribuye a Cleopatra la iniciativa de la huida¹⁵.

Las naves que allí aparecen tienen todas ellas las proas dotadas de vistosas figuras doradas representando divinidades acuáticas, monstruos marinos y otros seres reales o mitológicos (sirenas, tritones, hipocampos, delfines, grifos, serpientes, el ave fénix). Esos adornos eran casi inexistentes en las galeras de la época, al menos con semejantes proporciones, dada la función ofensiva que tenían sus proas¹⁶. En ninguna de las fuentes antiguas que consulté relativas a la batalla de Accio son mencionados, excepto los espolones, potentes piezas de ataque hechas de bronce que, por cierto, no figuran en el cuadro. Las velas, hinchadas por el viento, de uno de los navíos, también ostentan pinturas de temas mitológicos, una de las cuales representa ciertamente a Apolo Accio, venerado a la época en un pequeño templo sobre el promontorio; se distinguen claramente los caballos del carro del Sol. Se creía que, en el combate, esta divinidad había favorecido a Octaviano, habiendo éste después, en agradecimiento, ampliado el santuario, decorándolo con esculturas alusivas al conflicto, e instituido o

reanimado en el sitio los juegos quinquenales llamados *Actia* o *Ludi Actiati*. En el primer plano central inferior del lienzo se ve, en trance de hundirse, una galera con el mascarón de proa en forma de águila¹⁷, posiblemente de la escuadra de Antonio, cuya tripulación intenta salvarse a nado, apelando algunos de los naufragos al socorro de la embarcación de Cleopatra, que se aleja velozmente a fuerza de remos, pues no posee velamen sobre el que actúe la súbita brisa, y sin que se avisten todavía las naves que la siguieron.

Contrariamente a lo que debe haber sido la verdadera disposición de la escuadra de Octaviano, sus navíos, aparecen en la mayor parte aproados hacia el mar y provistos de velas que realmente no llevaban. Les sería imposible cambiar de dirección repentinamente. La galeota de la reina de Egipto¹⁸, en fuga tras atravesar la barrera de la escuadra enemiga, aparece a la derecha del cuadro (izquierda del observador), constituyendo, a pesar de sus pequeñas dimensiones en relación con los imponentes buques apiñados confusamente en el lado opuesto, su verdadero punto focal, y hacia donde apuntan las naves próximas. De esa forma, a mi parecer, el título más adecuado para el cuadro sería *La mala fortuna* (o *La fuga*) *de Cleopatra en la batalla de Accio*, pues está lejos de pretender dar una idea total del desarrollo del conflicto, limitándose, al contrario, a representar su punto de inflexión, que selló la suerte de una pelea largamente indecisa.

15. VELL. 2.85.

16. Por ausencia de restos arqueológicos y de representaciones plásticas detalladas, poco se sabe de la verdadera forma de esas embarcaciones, que tendrían solamente la proa alta arqueada en voluta hacia atrás o, a lo mejor, un simple acrostolio, el predecesor del mascarón de proa, y algunas figuras pintadas o entalladas lateralmente (ojos, delfines, rayo de Júpiter). En todo caso, las proas, en el cuadro que ora analizamos, difieren completamente de las que vemos en algunas esculturas clásicas y en los reversos de innumerables monedas antiguas griegas y romanas.

17. Debajo del mascarón de proa hay una cartela con el año de la pintura y el nombre del autor.

18. La forma de la embarcación es anacrónica y enteramente imaginaria. La galeota que Cleopatra utilizó en Accio, la cual transportaba el tesoro de la tropa, quizás fuese la misma en la que subió por el río Cidno en 41 a. de C., para su primer encuentro con Antonio en Tarso, mencionada por Plutarco en la *Vida de Antonio*, cap. XXVI, donde refiere que tenía la popa de oro –tal vez el *aplustre*, extensión curva ornamental, metálica o de madera, de la popa, en forma de abanico o de ala de pájaro–, las velas de color púrpura y un dosel de tela de oro bajo el cual se encontraba la reina, pero nada dice sobre la forma de la proa, que posiblemente no presentaba nada que mereciera una especial atención. Por cierto, la descripción de Plutarco correspondería a una galera más grande que la del cuadro.

La proa de la galeota egipcia está adornada con una enorme figura de la Fortuna, una hermosa joven desnuda, mal equilibrada de pie sobre una esfera, sosteniendo con ambas manos su velo desplegado en arco, hinchado como una vela a tenor del viento¹⁹, copiada casi exactamente de la *pictura* del emblema de Alciato en las citadas ediciones, parisina de 1584 y lugdunense de 1608²⁰. La inclusión de esa alegoría, con gran relieve, en la proa del barco de la infeliz Cleopatra VII, Thea Filopator (70/69-30 a. de J. C.), allí representada sentada en el combés, con los brazos extendidos en gesto de desesperación, siendo consolada por sus damas de compañía, constituye un claro propósito del artista o del comitente del lienzo para significar el brusco cambio de su suerte, que hasta entonces le había sonreído, como poderosa soberana de Egipto y de muchas otras naciones, de fuerte personalidad, ambiciosa²¹, culta, políglota y con fama de gran belleza, influyente amante de dos de los más célebres generales romanos de su tiempo: Julio César y Marco Antonio. Sin escrúpu-

los y cruel, habría ella mandado asesinar a su hermano Ptolomeo XIV y su hermana Arsínoe IV, para asegurarse el poder unipersonal. Pero en breve tendría que acudir a la extrema evasión del suicidio, después del de Antonio, ante la victoria de Octaviano en el territorio egipcio, frustrando, así, el plan del vencedor de humillarla, llevándola a Roma para exhibirla encadenada en su cortejo triunfal. ¡A ella!, quien ya allí había residido gloriosamente durante año y medio como compañera de Julio César. Para la circunstancia, nada más propio que el emblema de la Fortuna, la mudable y temida señora de los mares. Entre líneas, hay también posiblemente alusiones a la belleza de Cleopatra por la asociación entre Fortuna y la Venus marina, y a la volubilidad amorosa de la reina, en la línea de la misoginia característica de ciertas corrientes religiosas y filosóficas, como el neoestoicismo de Justo Lipsio²², y predominante en los libros de emblemas, que consideraban a las mujeres como portadoras de emociones y pasiones desenfrenadas²³. Además de su relación amorosa con

19. Tal alegoría típicamente renacentista también es anacrónica en relación con la batalla de Accio, puesto que, en aquel tiempo, la Fortuna solía ser representada principalmente con un velo sobre la cabeza, vestida con un largo traje, de pie o sentada sobre un trono o una rueda, o apoyada en ésta, teniendo en las manos un timón y una cornucopia, a veces sustituidos por el caduceo, cetro o espigas de trigo, como se ve en muchas monedas imperiales romanas.

20. La extremidad del pico que prolonga la proa debajo de la imagen de la Fortuna, exhibe figuras, entre las cuales lo que parece ser una cabeza de ave o de grifo, pueden tener significado retórico conexo, pero son imperceptibles en la fotografía de la que me sirvo, lo que no me permite su exacta interpretación.

21. Según Dión Casio, op. cit., Libro LI, cap. 15, Cleopatra era de una pasión inagotable y de una insaciable avaricia; era muchas veces impelida por una loable ambición, pero también muchas veces por una arrogante impudencia.

22. Ripollés, op. cit., p. 1346. En otro artículo, la misma autora señala que, a través de la posesión visual del cuerpo de una hermosa mujer, los hombres del Renacimiento equiparaban abiertamente la noción de Fortuna a una mujer seductora, puesto que ambas eran consideradas igualmente volubles y arbitrarias («'By Meere Chance': Fortune's role in George Wither's *A Collection of Emblemes*», en *Emblematica, An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies*, Vol. 16, Nueva York, AMS Press, 2008, pp. 103-132, especialmente p. 112).

23. Como observa José Julio García Arranz, «En la sociedad moderna se generalizó un doble –y muy contrastado– discurso sobre la mujer como concepto teórico: por una parte, se la equipara a una criatura peligrosa, objeto de tentación y de pecado carnal, inevitablemente vinculada al nefasto comportamiento de la Eva bíblica; por otra, se la rodea de un aura de exaltación e idealización [...] que permite su asociación, en último extremo, a la imagen de la Virgen María. La Emblemática moderna [...] fue un fiel reflejo de ambos modelos femeninos, si bien, cuantitativamente, predominan los ejemplos que nos advierten de la vertiente más negativa y oscura de esa concepción bipolar. La sexualidad femenina se plantea como una amenaza a causa de su supuesta naturaleza insaciable y lujuriosa, causante de un permanente estado de insatisfacción capaz de transformar a las damas más honorables en vulgares busconas o adúlteras, que atrapan y arrebatan la hombría al varón confiado, tal y como se cuenta de la filisteo Dalila en el *Antiguo Testamento* («*Uxoriarum virtutes: La imagen de la mujer virtuosa y su contexto en la cultura simbólica de la Edad Moderna*», en De la Montaña Conchiña, J. L. y Rodríguez Sánchez, I. (Coordinadores), *De la Intimidad y el Susurro al Poder*, s.l., Junta de Extremadura, Consejería de Cultura / IMEX – Instituto de la Mujer de

César y Antonio²⁴, fue ella casada sucesivamente, de acuerdo con la costumbre egipcia, con sus hermanos y corregentes Ptolomeo XIII y Ptolomeo XIV. Pasó, así, a la cultura moderna como uno de los antiguos símbolos por excelencia de la lujuria, a la par de Semíramis, Dido, Helena de Troya, como la clasifica Dante, ubicándola en el correspondiente círculo del Infierno: «*Cleopatràs lussuriosa*»²⁵. Según cuenta Plutarco, Antonio había decidido que Cleopatra se fuera a Egipto para aguardar allí el resultado de la batalla, pero ella, temiendo una reconciliación entre Antonio y su esposa Octavia, lo había convencido a dejarla permanecer ante el combate naval, argumentando ser injusto privarla de los laureles de la victoria en una empresa en la que las fuerzas egipcias tenían tan grande participación. Por mayor ironía, fue ella misma quien, ante la inquietud de un Marco Antonio receloso de un revés, insistiera para que la batalla tuviese lugar en aquel día, a despecho del deterioro del estado de sus tripulaciones.

El hecho de que la soberana egipcia sea la única personalidad con perfecto reconocimiento en la escena, antes por su actitud

que por atributos regios o su belleza, la convierte en la verdadera protagonista, pues, al parecer, ninguno de los jefes militares está individualmente caracterizado mediante signos o atributos identificadores; antes bien, se hallan ellos confundidos en medio de la masa de guerreros que se amontonan amenazantes en las proas y amuradas de los navíos. Como descrito por Virgilio, el almirante Agripa, por ejemplo, podría haber sido representado en forma sobresaliente portando la corona rostral²⁶, si la intención del cuadro fuese celebrar su victoria; u Octaviano podría haber sido representado con el Sol refulgiendo sobre su cabeza, si el propósito fuese glorificarlo, aunque, según algunas fuentes, por estar enfermo, haya contemplado la batalla desde el promontorio fronterero.

Erwin Panofsky, citando trabajos de H.R. Patch, A. Warburg y R. Wittkower, comenta que después del siglo XI la figura de «*Kairos*» u Oportunidad tendió a mezclarse con la de la Fortuna, fusión favorecida por el hecho de que la palabra latina para «*Kairos*», o sea, *occasio*, es del mismo género que *fortuna*²⁷. Frederick Kiefer retomó y desarrolló el tema, exponiendo la evolución de ese

Extremadura, s.a. [c. 2005], p. 62). Véase, en el mismo sentido, Agudo Romeo, M., «La mujer en los *Emblemata Moralia* (Agrigento), 1601 de Juan de Horozco», en López Poza, S., (ed.), *Florilegio de estudios de emblemática – A Florilegium of Studies on Emblematics. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies. Proceedings of the 6th International Conference of The Society for Emblem Studies. A Coruña, 2002*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 109-118. Como ejemplo de esa actitud misógina, baste con citar el Emblema II, 47 de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias (Madrid, Luis Sánchez, 1610), en cuyo epigrama afirma: «La mar, el fuego, y la mujer, tres cosas / Son, según que lo dice el mote Griego, / Por todo extremo malas, y dañosas». Tal actitud prejuiciosa de los emblemistas en relación a las mujeres se extendió hasta a la caracterización de seres mitológicos, en razón de su belleza y del hecho de pertenecer al género femenino, a ejemplo de las sirenas. Como señala López-Peláez Casellas, M., en *Mitología, música y emblemática* (CD-rom, Universidad de Jaén, 2009, pp. 493-495, Colección Tesis Doctoral), «el acercamiento que se realiza a las sirenas deja entrever frecuentemente un rechazo hacia la mujer como causante del pecado original, por lo que muchos de estos emblemas encierran una acerba crítica hacia todas las féminas. Las sirenas se convierten de esa forma en un fiel exponente del pensamiento que se tenía hacia las mujeres, o al menos hacia cierto tipo de ellas, durante el Renacimiento y el Barroco». Ver también Ripollés, op. cit. en *Emblemática*, p. 112, nota 16.

24. Según algunas fuentes, tuvo un caso amoroso con Cneo Pompeyo, hijo de Pompeyo Magno.

25. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Inf., V, 58-63.

26. Ganada por su decisiva victoria naval sobre Sexto Pompeyo en Nauloc, en la costa de Sicilia, en 36 a. de C. Dos de las figuras que blanden espadas en las grandes galeras probablemente representan a Octaviano y a Agripa, en consonancia con a descripción de Virgilio, pero, en tal caso, su escasa proyección en el medio de la tropa y la ausencia de actitudes retóricamente más significantes, les retira el protagonismo que podrían tener en la escena, en contrapunto a la acción perfectamente individualizada de Cleopatra.

27. Panofsky, E., *Estudios sobre iconología*, trad. esp. de B. Fernández, Madrid, Alianza, 2004 (Décimocuarta reimpresión), p. 96 y nota 5.

proceso y dando énfasis al tratamiento de ambos conceptos en los principales libros de emblemas, de cuyo análisis deduce que, hacia mediados del siglo XVI, la distinción entre Fortuna y Ocasión estaba borrosa, si no completamente apagada. Para este autor, la fusión de la Fortuna con la Ocasión reposa no sobre la idea de que la primera sea ineficaz, sino sobre la convicción de que, mientras ella se impone, de forma poderosa y quizás peligrosa, al hombre, éste aun detenta la capacidad de decidir sobre la mudanza, con la posibilidad de que su respuesta pueda conducir al propio engrandecimiento, en un equilibrio entre autodeterminación y fatalismo²⁸. Así, aunque el mascarón de proa de la galeota egipcia no ostente, incluso porque el momento decisivo ya había pasado, ninguno de los atributos dados originalmente a «*Kairos*» por el escultor Lisipo de Sición²⁹, sí que aparece la Ocasión, tal como se ilustra y describe en el Emblema CXXI de Alciato [fig. 6]³⁰ como mujer desnuda en pie sobre una rueda que flota en el agua, los pies provistos de alas, navaja de afeitar en la mano derecha, un largo mechón de cabello proyectándose desde su frente y la parte posterior de la cabeza calva. Esto último tiene su razón en que, cuando surge, debe ser cogida inmediatamente por delante. No es del todo improbable que el pintor haya asociado, consciente o inconscientemente, a la idea de cambio de suerte, la de rápido aprovechamiento, por la reina, de la inesperada oportunidad que le surgiera para emprender la fuga, aunque, en fin de cuentas, ésta de poco le haya valido. Aunque se aprove-

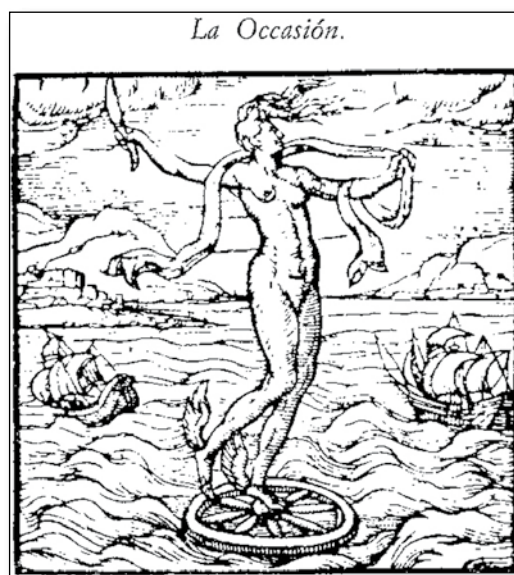


Fig. 6. Andrés Alciato, *Emblemata*, Leyden, Oficina Plantiniana Raphelengii, 1608.

che bien la ocasión, la inconstante Fortuna puede siempre hacer malograr sus buenos resultados.

Ese detalle del lienzo es el que anima toda la escena y confiere sentido humano al rápido y hábil movimiento de la pequeña embarcación avanzando en cerrada curva ante la estática inacción de los sorprendidos espectadores. La imagen retórica de la Ocasión es como un aliado de la carga emotiva que se desprende de la desesperación de Cleopatra³¹. No era sólo el destino de ésta quien jugaba allí una decisiva carta, también, como ha quedado dicho más arriba, el del porvenir del propio mundo antiguo. En el horizonte próximo, iba a surgir una

28. Kiefer, F., «The conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance thought and iconography», en *The Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 9, no. 1, Spring 1979, pp. 1-27, especialmente pp. 8 y 19.

29. Descrita como un joven por Calístrato en *Statuarum Descriptiones* 6, y como diosa por Ausonio en *Epigrammaton Liber* 11, éste atribuyendo la autoría de la estatua a Fidias.

30. Cuya *subscriptio* es la versión latina de un epigrama griego de Poseidippus, de la *Antología Griega*.

31. Es interesante notar que la *Tragedia de Antonio y Cleopatra*, de Shakespeare, escrita y representada por primera vez en 1606 o 1607, pero aparentemente solo impresa en 1623, en general, sigue de cerca la narración de Plutarco en la *Vida de Antonio*. La escena alusiva a la batalla de Accio (3.10) es bastante corta y se limita a mostrar la indignación y estupefacción de los interlocutores (Enobarbo, Escaro y Canidio, miembros de la facción de Antonio) a la vista de la fuga de Cleopatra y Antonio, asistida desde tierra (Shakespeare, W., *Complete Works*, The RSC Shakespeare, ed. por J. Bates y E. Rasmussen, Basingstoke, Hampshire, Macmillan, 2007, pp. 2161-2204). No es improbable que la idea del cuadro de Castro haya surgido de esa fuente, donde hay frecuentes referencias a la diosa Fortuna.

nueva era que modificaría radicalmente los rumbos de la historia, un cambio que la misma Cleopatra no podría sospechar, pero que el pintor conocía bien.

El último acto de la desafortunada reina, que murió poco antes de cumplir cuarenta años, sería motivo de un emblema de Theodore de Bry³², cuya *pictura* [fig. 7], con la *inscriptio* «*Serviles animvs refvgit generosior actos*» [El espíritu más noble se aleja de aquellos llevados a ser serviles], presenta, en el primer plano, la escena del suicidio, teniendo Cleopatra, al lado, un vaso de flores –símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza– y, a los pies, un perrito –símbolo de la fidelidad a Antonio–³³ y la cesta de higos en la cual estaban ocultos los áspides que le picaron mortalmente en el pecho y el brazo; además, el higo es asociado a la feminidad, en virtud de la forma de su interior, que recuerda el órgano genital de la mujer, fruto que, en general simboliza los deseos terrenos. Al fondo, representando un momento posterior, aparece su cuerpo inanimado a los pies de Octaviano; la *subscriptio* declara:



Fig. 7. Theodore de Bry, *Emblemata*, Frankfurt, 1592.

III. *Cleopatra Aegyptia.*

*Actias Ausonias fugit Cleopatra Catenas,
Aspide somnifera brachia mossa gerens.
Nec tulit Oenotrii Victoris vincla superbi.
Sic vmbra exhorret mens generosa suam.*

[IV. *Cleopatra egipcia.*

Cleopatra huye de las cadenas que Italia y
Accio le imponen,
Mostrando el brazo picado por el áspide
somniafero.
No lleva los orgullosos grillos del vencedor
romano,
Tanto su noble espíritu aborrece su sombra.]

32. De Bry, Theodore, *Emblemata nobilitati et vulgo scitv digna: singulis historijs symbola adscripta & elegantes versus historiam explicantes. Accessit Galear expositio, & Disceptatio de origine Nobilitatis*, Frankfurt, 1592.

33. Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1984, voces “perro” y “flor”. Para Charles Moseley, el perrito, denotando los deseos naturales de Cleopatra que la llevaron a aquella coyuntura, está dibujado de manera que hay en su cabeza (poco perceptible en el grabado) una alusión a la calavera, el *memento mori* (véase *A Century of Emblems. An Introductory Anthology*, Scolar Press, Aldershot, 1989, p. 126).