

Antonio C. Ledo Caballero

LA ALFOMBRA DE CLEOPATRA
MITOS, ERRORES Y FALACIAS
EN TORNO A DOS PERSONAJES
HISTÓRICOS

CÁTEDRA
HISTORIA. SERIE MAYOR

1.ª edición, mayo de 2026

Diseño de cubierta: Germán Úcar

Ilustración de cubierta: Fotograma de la película *Cleopatra*,
de Cecil B. DeMille (1934)

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Antonio Carlos Ledo Caballero, 2026
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2026
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 6.486-2026
I.S.B.N.: 978-84-376-5010-4
Printed in Spain

A mis hijas

But as historians we like to believe we are in the business of exploding myths rather than promoting them («Pero como historiadores nos gusta creer que estamos para reventar mitos en lugar de promoverlos») (Green, 1978, 17).

Introducción

En un trabajo aparecido hace ya dos décadas, el profesor José Carlos Bermejo hablaba de la pérdida del papel legitimador de la Historia y su progresiva relegación a los sistemas de consumo cultural, un proceso explicado por la desaparición de la dimensión político-militar de los estados modernos y su progresiva conversión en meros organismos administrativos y de gestión económica (2004, 9-10). Prácticamente por los mismos años, M.^a Cruz Cardete llegaba a la conclusión de que la Historia «no estaba de moda», aunque no ocurría así con «los griegos y romanos interpretados por estrellas de Hollywood o las momias egipcias levantándose de sus tumbas para vengar afrentas milenarias» (2009, IX). En la misma línea, Antonio Duplá señalaba la paradoja de un creciente interés por el mundo antiguo en ámbitos como el cine, la novela o el turismo cultural y la paralela pérdida de importancia de las ciencias de la Antigüedad en el sistema educativo en general y en el ámbito universitario en particular (2017, 20).

Ante esta situación podemos seguir debatiendo sobre la crisis de la Historia (Wilson, 1999; García Fernández, 2000); podemos también lamentarnos de la pérdida en nuestro tiempo del valor explicativo del pasado, sobre todo del más remoto (Bermejo, 2004, 107), o de la devaluación social de la figura del historiador (Manjón, 2011). Podemos incluso vaticinar que en el futuro los bibliotecarios consignarán los libros de Historia en las mismas estanterías que la literatura de ficción (Fernández-Armesto, 2005, 265). Podemos hacer todo eso y más, pero lo que no podemos hacer es negar una eviden-

cia constatable a poco que se pise la calle: el conocimiento que el gran público de nuestras sociedades modernas occidentales tiene de la Antigüedad debe muy poco a los circuitos escolares y académicos en comparación con el aportado por el cine, la novela, la pintura, el cómic, la televisión, los videojuegos (Duplá, 2017, 21) y, también, por esa realidad que se ha impuesto en nuestras vidas como soporte publicitario, recurso informativo e instrumento educativo que es Internet (Pons, 2006, 110).

La facilidad con la que buena parte de la población actual puede acceder al inabarcable cúmulo de información que se aloja en la red de redes, impensable hace poco más de tres décadas, ha coincidido en el tiempo con lo que ha venido a denominarse «posverdad», término incluido en el *Diccionario de la lengua española* desde 2017 como reflejo del neologismo *post-truth*, este último acuñado por el guionista y novelista Steve Tesich en 1992 para definir la situación política abierta tras la guerra de Vietnam y el escándalo del Watergate. La posverdad se ha definido como un marco social y político que propicia la irrelevancia de los hechos y la determinación de la verdad más por creencias, sentimientos y convicciones individuales que por información objetiva y verificable (Mackey, 2019, 2-3). La posverdad se construye a base de discursos cortos e impactantes en los que se mezclan invenciones, representaciones distorsionadas, medias verdades y ciertas dosis de escándalo (Erice, 2020, 35). Para ir entrando ya en materia, la mayoría de estos ingredientes están presentes en titulares tan impactantes como el aparecido no hace muchos años en un medio digital español: «Cleopatra, la experta en felaciones conocida como “la boca de 10.000 hombres”»¹. Se trata, sin duda, de un tipo de periodismo que habría merecido el elogio de William Hearst (1863-1951), el magnate norteamericano de la prensa sensacionalista, identificado con el cinematográfico ciudadano Kane, y a quien se le atribuye la máxima «no dejes que la realidad te

¹ https://www.lespanol.com/cultura/historia/20181121/cleopatra-experta-felaciones-conocida-boca-hombres/354715293_0.html (consultado el 10-11-2023).

estropee una buena noticia: inventa la realidad para que se convierta en noticia» (Elías, 2008, 118).

En nuestro tiempo, la *World Wide Web* o red informática mundial ha permitido que las afirmaciones históricas más extravagantes se extiendan ampliamente bajo el amparo de la virtualidad de Internet, donde cualquiera puede publicar cualquier cosa bajo cualquier nombre, sin escrutinio previo y sin sanción posible (Hunt, 2019, 12-13). El cada día más frecuente falseamiento de la Historia ha dado paso a una profunda inquietud por la verdad histórica (Hunt, 2019, 9), pero se trata de un problema que no ha surgido, ni mucho menos, con la posverdad.

Antes de componer una obra de referencia como *Les rois thaumaturges* (1924), Marc Bloch plasmó en un artículo su experiencia directa con las noticias falsas que circulaban en las trincheras de la Primera Guerra Mundial, concluyendo que aquellas nacían siempre de representaciones colectivas que preexistían a su nacimiento y se expandían en la medida en que la colectividad estaba predispuesta para ello (Bloch, 1921, 35). A nuestro modo de ver, una predisposición similar a la que se refería el gran historiador francés permite entender la indudable atracción que hoy en día ejercen lo que se ha venido en llamar *pseudo-arqueología* (Flemming, 2006) y, en general, todas las reconstrucciones irracionales del pasado, mucho más evocadoras para el gran público que las surgidas del ámbito académico.

En un trabajo colectivo aparecido en 2015, la profesora Silvia Alfayé explicaba ese poder de atracción de la pseudo-arqueología y la pseudo-historia a partir del relativismo contemporáneo, el desconocimiento o desprecio por parte del público no profesional del método histórico y, en definitiva, por la humana tendencia a creer lo que a uno más le conviene (Alfayé, 2015, 308). Los ejemplos podrían multiplicarse: Tartessos, la democracia ateniense, Amenhotep IV / Akhenaton, pero, entre estos, la propia Alfayé destacó el caso de los rituales que desde comienzos del siglo xx se vienen realizando en torno al círculo de Stonehenge en virtud de una falsa asociación creada en el siglo xviii entre druidas y megalitos (*ib.*, 312),

una falacia histórica que ha acabado personificándose en un imposible repartidor de menhires llamado Obélix (Ruiz Zapatero, 2009, 108). En otro trabajo de este mismo volumen, Mirella Romero analizó la decisiva influencia de la novela *Los últimos días de Pompeya*, de Edward G. Bulwer-Lytton, en la imagen que predomina hoy en día sobre la destrucción de la ciudad itálica. Uno de los momentos destacados de la obra es, sin duda, aquel en el que la erupción del Vesubio sorprende a un buen número de pompeyanos que asistían a un sangriento espectáculo en el anfiteatro. Al margen de algunas inexactitudes, el escritor británico se inspiró para esta famosa escena, replicada en diversas ocasiones en la gran pantalla, en el relato que Dion Casio (61.22-23) compuso un siglo y medio después de la catástrofe, e ignoró la versión transmitida por un testigo ocular de los hechos como fue Plinio el Joven, cuya descripción del desarrollo de la erupción y la prolongación de su fase principal a lo largo de 19 horas (*Ep.* 6.16 y 20) ha sido confirmada por los vulcanólogos (Romero, 2015, 122-125).

El caso de los druidas practicando sus ritos en Stonehenge es un ejemplo de ciertas tradiciones de las que habló Hobsbawm, aquellas que pretenden remontar a un pasado lejano y, sobre todo, adecuado (*v. gr.* la elección del estilo gótico para reconstruir el Parlamento británico tras el incendio de 1834), pero surgidas en una época mucho más reciente y en no pocos casos fruto de una invención (Hobsbawm, 2002, 7-8). La selección por parte de Bulwer-Lytton de los pasajes de Dion Casio frente a los de un testigo presencial como Plinio el Joven muestra cómo las versiones más sensacionalistas, que suelen ser también las más cuestionadas por los historiadores (Russell, 1980, 124), son las que con mayor frecuencia han cautivado la atención de novelistas, pintores y cineastas, acabando así por consolidarse en el imaginario colectivo. Dilucidar por qué cada época muestra sus preferencias por determinados hechos, personajes o relatos para apoyar una determinada visión del pasado es uno de los objetivos de los conocidos como *Classical Reception Studies* (Hardwick, 2003, 2-4; Duplá, 2017, 23).

Pero tampoco se trata de echar balones fuera. Los historiadores hemos tenido también parte de responsabilidad en la creación y propagación de relatos de dudosa credibilidad, seducidos por una falsificación inteligente (Hunt, 2019, 43), o movidos por convicciones personales, la persecución de un objetivo moralizante o la adecuación a determinados proyectos ideológicos o políticos (Cardete, 2009, X; Sancho, 2015, 10-11; Hunt, 2019, 43), terreno este último con notorios ejemplos relacionados con movimientos nacionalistas modernos (Hobsbawm, 1998, 19; Erice, 2020, 44; Uceda, 2023). Moses Finley no tuvo empacho alguno en afirmar que los historiadores antiguos, al igual que los modernos, «no pueden tolerar un vacío, y lo llenan de una manera u otra, en último caso por medio de la pura invención» (Finley, 1986, 21-22), y reconocía que autores de la talla de Tito Livio o Plutarco se habían limitado en algunos casos a repetir relatos anteriores sin el menor atisbo de crítica. Ya en la propia Antigüedad, Polibio se disculpaba por «si hemos procedido de modo semejante a algunos historiadores que pretenden dar visos de verdad a sus falsedades» (3.33.17). También cargó Séneca contra los historiadores en varios pasajes de su obra, alguno de los cuales no ha perdido su vigencia con el discurrir de los siglos:

Ahora bien, entre los historiadores, los hay que apetecen notoriedad relatando hechos increíbles, y como los lectores se dormirían sobre acontecimientos demasiado comunes, los despiertan con prodigios [...]. Este es el vicio de todos estos escritores que creen no pueden agradar ni popularizarse sus obras si no están sazonadas con mentiras (Sen. *QN* 7.16).

Con ser contundente, no es esta la única diatriba que lanzó el filósofo hispano en sus *Cuestiones naturales* contra los historiadores, de los que dice en otro lugar que «tras haber mentido mil veces a capricho, no quieren responsabilizarse de una información y añaden: “la garantía te la darán las fuentes”» (*QN* 4A.3.1).

En el caso del historiador de la Antigüedad, sus fuentes son por lo general escasas y de carácter literario, una circunstancia que ha

despertado ciertas suspicacias entre ciertos grupos de colegas que tienen a su disposición un bien nutrido cúmulo documental. A este último grupo pertenece una estimada compañera que, ante el que escribe estas líneas y de manera pública, aseveró que la Historia Antigua no era sino pura invención. Pero al margen de este tipo de comentarios, explicables por un escaso conocimiento de la Antigüedad y del método del que se sirven aquellos que la estudian (Bermejo, 2004, 156-157), lo cierto es que una buena parte de esos (escasos) documentos poseen un alto grado de inventiva o pueden considerarse directamente pura ficción (ya hemos oído a Polibio y a Séneca), sin que falten los que acusan un marcado sesgo personal o político y se limitan a plasmar la versión que interesaba a un poder determinado. Y más allá de la posibilidad de que el mundo antiguo reconociera una gama de enfoques de la verdad sobre el pasado más amplia que aquella con la que el público y los académicos actuales están más familiarizados o en la que se sienten más cómodos (Ruffell y Hau, 2017, 1), este *a priori* desalentador panorama de las fuentes escritas, además de haber propiciado que la Historia Antigua se convierta en campo abonado para los charlatanes (Momigliano, 1980, 16), invita a debatir si realmente el historiador de la Antigüedad, como todo historiador en general, puede aspirar a conocer la verdad de un pasado del que se ha dicho que nunca es estable (Hunt, 2019, 40 y 47).

El presente trabajo no pretende participar en esta polémica, alimentada en los últimos años por el desmoronamiento de certezas tradicionales (Ruffell y Hau, 2017, 1-2; Erice, 2020, 54), la proliferación de obras de ficción histórica y por el órdago planteado por lo que se ha venido a llamar «verdad alternativa» (Erice, 2020, 48) y que tan buena acogida ha encontrado en ese peculiar ecosistema que es Internet. Las páginas de este libro no se ocupan tanto de la verdad como de la mentira en la Historia; por ellas discurren falacias interesadas, tradiciones inventadas, clichés repetidos sin reflexión y, sobre todo, mitos, aquellos que Domingo Plácido definió certeramente como «verdad admitida sin reflexión de las tradiciones interesadas, que responden a los intereses del pasado o

del presente» (Plácido, 2009, 195); los mismos mitos que Manuel Pellicer etiquetó como «secundarios», muy distintos de los «primarios», conformantes estos últimos de lo que conocemos como Mitología (Pellicer, 2008, 16).

Uno de estos mitos, tal vez uno de los más famosos y arraigados en nuestra memoria colectiva, es el que hemos escogido para dar título a esta obra. La elección no es casual, pues en esa asumida imagen de una reina egipcia que surge de una alfombra para presentarse ante un célebre y sorprendido dirigente romano están implicados los dos protagonistas de nuestro relato, Cleopatra VII y Julio César. A ellos nos hemos acercado no desde un punto de vista biográfico, tarea ya realizada por muchos y excelentes historiadores a lo largo de las últimas décadas, sino a partir de esas supuestas verdades admitidas sin reflexión que se han amalgamado en torno a sus figuras hasta convertirse prácticamente en dogmas históricos: la belleza y ambición de Cleopatra; el áspid que le permitió eludir con la muerte el humillante destino que le esperaba tras su derrota; las lágrimas derramadas por César ante la cabeza de Pompeyo semanas antes de provocar el incendio de la Biblioteca de Alejandría... Algunas de estas *certezas* están integradas en nuestro día a día: todos hemos oído o pronunciado en alguna ocasión sentencias como «¿tú también, Bruto, hijo mío?» o «divide y vencerás»; ¿quién puede negar el sugerente atractivo que posee el nombre de Cleopatra como marca de productos de belleza, de lencería femenina o en otros ámbitos relacionados con el goce sensual?

El principio metodológico que ha guiado este trabajo, o al menos así lo hemos pretendido, responde a lo que en feliz expresión Laura Sancho definió como «honradez ante las fuentes» (2015, 10). Las mismas fuentes que han de cimentar el trabajo de todo historiador digno de ese nombre (Momigliano, 1980, 13-14) y que, más allá de las tradicionales clasificaciones entre escritas, materiales, figurativas y aquellas recogidas por transmisión oral u observación directa, deben comprender «todo lo que el ingenio del historiador pueda permitirle utilizar para fabricar su miel, a falta de las flores usuales» (Febvre, 1982, 232).

Y es esta norma de considerar cualquier documento o indicio susceptible de aportar información relevante la que marca la principal diferencia entre la historiografía y todos aquellos géneros artísticos que tratan la Historia desde sus propios ángulos, como la literatura, la pintura o la cinematografía. Estas últimas, constreñidas por las servidumbres de sus respectivos campos de expresión, se ven obligadas, como ya se ha visto con el ejemplo pompeyano anterior, a seleccionar una entre las diversas fuentes pertinentes a la hora de reflejar un hecho, proceso o personaje histórico. Frente a esta selección, necesariamente limitadora, ha sido nuestra honrada intención mostrar al lector el mayor número posible de documentos. Entre estos predominan los de naturaleza literaria, pero no hemos dejado de lado aquellos de carácter epigráfico, numismático, papirológico o arqueológico que podían aportar algo de luz para cada uno de los asuntos concretos de los que nos hemos ocupado.

El trabajo honesto con las fuentes pasa también por tener presente en todo momento el contexto en el que fueron elaboradas, un aspecto especialmente relevante en lo que respecta a los textos literarios, en los que tan importante es saber lo que se dice como conocer el contexto vital, político o intelectual de quien lo dice (Momiigliano, 1980, 17; Gabba, 1983, 1-3; Plácido, 2009, 189 y 192). Y además de considerar las fuentes que hablan, hemos atendido también a las que callan, pues en muchos casos tanto o más que las palabras dicen los silencios, algunos muy elocuentes; otros, además, culpables.

Partiendo de este principio metodológico, armados de palabras, silencios y otras evidencias, nos proponemos analizar algunos de los mitos, falacias, medias verdades y atribuciones necesitadas de explicación que desde la propia Antigüedad han ido surgiendo en torno a las figuras de Julio César y Cleopatra VII. Vaya por delante que no hemos pretendido llevar a cabo una mera labor de desguace, desechando lo inservible y recuperando aquello que pudiera ser útil para la Historia. Nos hemos preguntado, pues la pregunta es uno de los motores que permite el avance de nuestra disciplina (Juliá, 2011, 115), por la aparición, el desarrollo y la preservación de estos

mitos, algunos de los cuales se resisten a desaparecer a pesar de haber sido desmentidos insistentemente por los historiadores en las últimas décadas. Pero ya se sabe que la voz atenuada de estos últimos no tiene nada que hacer frente a la ensordecedora fanfarria con la que a menudo se envuelven creaciones de dudoso valor histórico, pero muy rentables a nivel económico o político. Por eso es necesario insistir, especialmente en esta época fecunda en falseamientos históricos (otra de las cabezas de la hidra de las *fake news*), en la necesidad de dejar la Historia en manos de los historiadores, especialmente en las de aquellos que han superado los estrechos límites del relato meramente factual y están dispuestos a asumir la coexistencia de diferentes visiones e interpretaciones del pasado, cada una con su parte de verdad. Porque en someter a las fuentes a un método hermenéutico o de interpretación propio radica el auténtico arte del oficio de historiador (Bermejo, 2004, 39; Hunt, 2019, 39).

Concluamos. La presente obra se ha concebido desde el primer momento para que todos aquellos que la vieren, la entendieren. En otras palabras, no está concebida exclusivamente para lectores que cuenten con un cierto bagaje de conocimiento previo sobre la Antigüedad. Apelamos por ello a la comprensión de nuestros compañeros de profesión (si es que alguno decide leernos) por algunas explicaciones y aclaraciones más propias de un manual básico de Historia Antigua pero necesarias para evitar que el contexto histórico se convierta, como se ha dicho, en el bosque oculto por los árboles (Cardete, 2009, XI). Por este mismo afán de claridad, las numerosas citas de autores antiguos y modernos de las que nos hemos servido aparecen siempre traducidas al castellano. También por ello hemos limitado generalmente el uso del latín y el griego a aquellos casos en los que el tenor literal de los textos sea absolutamente imprescindible para poder entender aquello que hemos querido decir.

Y es que, en definitiva, la Historia con mayúscula puede y, a pesar de ciertos planes de estudio con vocación mutiladora, debe aprenderse; pero, por encima de todo, debe entenderse. Así lo

expresó magistralmente el griego Polibio hace ya más de dos mil años:

Si se suprime de la historia el porqué, el cómo, el gracias a quién sucedió lo que sucedió y si el resultado fue lógico, lo que queda es un ejercicio, pero no una lección. De momento deleita, pero es totalmente inútil para el futuro (Pol. 3.31.12-13).

Que sea ahora el paciente lector quien dictamine en qué medida lo hemos logrado.

PRIMERA PARTE

CLEOPATRA: EL MITO
DE LA SEDUCCIÓN,
LA SEDUCCIÓN DEL MITO

Aun a costa de caer en la obviedad, vamos a empezar esta parte dedicada a la que se ha considerado la mujer más famosa de la Antigüedad y una de las más célebres de todos los tiempos (Gruen, 2003, 257; Wyke, 2007, 197; Kleiner, 2005, 1) remarcando el carácter eminentemente visual de nuestra cultura. Con la invención de la fotografía hacia mediados del siglo XIX se inició un proceso de popularización de la imagen que las modernas tecnologías de la comunicación no han hecho sino llevar a cotas inimaginables tan solo hace una veintena de años. Esta constatable realidad explica la importancia de lo visual en la formación cultural de los miembros más jóvenes de nuestras sociedades (Bolufer, 2015, 10), pero no nos tiene que hacer olvidar que ya en algún momento del siglo XX las grandes películas de género histórico se convirtieron en un elemento fundamental para entender la relación de la sociedad con el pasado, erigiéndose en el medio por el que la mayor parte de la población obtenía conocimientos sobre personajes, acontecimientos y épocas claves de la historia (Rosenstone, 2014, 35). Desde este punto de vista, el personaje en el que nos vamos a centrar en las páginas que siguen es un caso paradigmático, pues en el imaginario colectivo occidental Cleopatra VII fue, y en buena parte sigue siendo, la bellísima reina a la que dio vida Elizabeth Taylor en la película *Cleopatra* de Joseph L. Mankiewicz (1963).

En otro lugar hablaremos con más detalle de esta extraordinaria producción. Ahora nos limitaremos a recordar dos importantes secuencias de la película, la espectacular entrada de la reina en el foro romano a bordo de una inmensa esfinge-carroza y aquella en la que durante un baño la Taylor muestra generosamente su anatomía, escenas que condensan los dos rasgos más destacados de la imagen

que ese gran público al que nos referíamos anteriormente se formó de Cleopatra VII: el lujo delirante que rodeaba la vida de una reina cuya extraordinaria belleza fue capaz de conquistar a dos de los hombres más poderosos de su tiempo.

En las siguientes líneas intentaremos averiguar qué hay de cierto en todo ello y, sobre todo, qué razones explican que sea esa misma la imagen que perduró con pocas variaciones durante más de dos milenios. También nos ocuparemos de otros muchos equívocos que envuelven la figura de la última reina lágida, cuya memoria histórica ha sido calificada como *bipolar* al estar fijada en dos extremos opuestos: una prostituta para Occidente y una diosa en Oriente (Capponi, 2021, 191). Muy probablemente la Cleopatra real debió de moverse en el amplio espacio que delimitan estos dos extremos, pero sobre su figura histórica, considerada como la más adulterada y zarandeada de la historia (Grant, 2000, 233-238; Cid, 2000, 121; Roldán, 2008, 119), se puede aplicar sin ninguna duda la frase que acuñó Ramón Teja (2006, 70) para referirse al emperador romano Constantino I: «Como la historia no servía se recurrió al mito y la leyenda». Como en el caso del mito de Constantino, el de la reina lágida se forjó también en la Antigüedad, pero, a diferencia de aquel, revisado y cuestionado en los últimos siglos, ha llegado prácticamente inalterado a nuestros días. A esta extraordinaria perduración han contribuido en no poca medida algunos historiadores modernos, víctimas del mismo encanto que ya cautivó a la sociedad romana de hace dos mil años (Canfora, 2004, 219; Wyke, 2007, 198-200). Sirvan como ejemplo las palabras del historiador austriaco Oskar von Wertheimer: «Es Cleopatra un ser excepcional por la finura de sus instintos femeninos, por su irresistible poder de seducción, su profundo conocimiento de la naturaleza del hombre y su clarísima inteligencia» (1937, 227).

CAPÍTULO PRIMERO

Una reina griega en Egipto

Basta con indagar un poco en Internet para cerciorarse de que la imagen más extendida de Cleopatra es aquella que la representa como una reina exclusiva y netamente egipcia. Sigue causando sorpresa en muchas personas oír que nuestra protagonista, si bien nacida en Egipto, era de origen griego, más concretamente macedonio. Así lo deja patente, entre otros muchos aspectos, su nombre, que podemos traducir a partir de la lengua griega como «famosa por el padre» (*RE*, *s.v.* *Kleopatra*, col. 732) o «la gloria de su padre» (Puyadas, 2016, 35).

Y es precisamente en el nombre donde podemos decir que dan comienzo las deformaciones a las que se ha visto sometida la figura histórica de Cleopatra, pues si tenemos en cuenta otros nombres personales griegos formados con *patér* («padre») como segundo elemento, tal y como «Sosípatro/a», «Antípatro» o, incluso, «Cleópatro» (Bailly, 1935, *s.v.* *Κλεόπατρος*), el de nuestra protagonista también debió de pronunciarse como palabra esdrújula: «Cleópatra». Ya en pleno siglo xvii, el polifacético obispo Juan Caramuel criticaba en su *Rhythmica* (1665) a los poetas que se empeñaban en escribir «Cleopatra», argumentando que «los latinos acentúan en la antepenúltima sílaba las palabras Cleópatra, idolólatra y Sámmatra, y por la misma razón también los españoles» (Paraíso, 2007, 56). En portugués el nombre de la reina se escribe «Cleópatra», mientras que en catalán se aceptan tanto la forma llana «Cleopatra» como la esdrújula «Cleòpa-

tra» (Padró y Piedrafita, 1992, 8), si bien esta última se reserva para contextos especializados al ser tenida como más próxima a su forma original². Con pronunciación esdrújula la encontramos también en francés, alemán y sueco. Esdrújula es asimismo la pronunciación del nombre griego *Kleóphantos* (*RE*, s.v. *Kleopatros*, col. 789).

Al margen de estas cuestiones de prosodia, el nombre de Cleopatra evoca de manera casi inmediata la figura de la célebre reina de Egipto, pero lo cierto es que no fue ni mucho menos la primera mujer de la realeza así llamada. La más antigua que tenemos documentada fue una de las mujeres del rey macedónico Pérdicas II (muerto en el 413 a. C.), conocida por su mención en el *Gorgias* de Platón (417c). La frecuencia del nombre entre las familias reales helenísticas se puede explicar por su vinculación con la familia de Alejandro, pues así era llamada una de sus hermanas, además de una de las siete esposas de Filipo II. La primera de las reinas de Egipto que portó el nombre de Cleopatra fue en realidad una princesa de la dinastía rival de los seléucidas, casada con Ptolomeo V Epífanes (210-181 a. C.). Pero, sin lugar a dudas, la más famosa fue la última, la que ocupa estas páginas, Cleopatra VII o, si se prefiere, *Theá Philopátor* («diosa amante de su padre»), pues esa fue la titulación que adoptó al ser entronizada en el 51 a. C. (Roller, 2010, 177).

El reino sobre el que gobernaba Cleopatra VII tiene su origen en la desmembración del imperio creado por otra de las más célebres figuras de la Antigüedad, Alejandro Magno. Como es bien sabido, el conquistador macedonio creó un inmenso imperio que se extendía desde Grecia hasta las orillas del río Indo, en el actual Pakistán. Pero tras su muerte en Babilonia (323 a. C.) y fallidos todos los intentos por mantener la unidad del Estado, sus más estrechos colaboradores, conocidos por la historiografía posterior como *diádokos* o «sucesores», se lanzaron a una encarnizada disputa por hacerse con una parcela propia de poder. Uno de estos fue Ptolomeo, hijo de Lago (imagen 1).

² Agradecemos a Joan Anton Rabella, de la Oficina d'Onomàstica de l'Institut d'Estudis Catalans, su amable colaboración.