
«La verás y no la tocarás»:¹
Cleopatra corporeizada.
Anotaciones sobre el cómic de
Martz-Schmidt y Pérez Navarro²

«*Look but Don't Touch*»: *Cleopatra objectified.*
Some notes on Martz-Schmidt's and
Pérez Navarro's comic book

M.^a DE LA LUZ GARCÍA FLEITAS
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Luz García Fleitas es profesora contratada doctora en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Licenciada en Filología Clásica por la Universidad de La Laguna y doctora por la Universidad de Las Palmas, donde imparte docencia desde el año 2000 dentro del Área de Filología griega. Su actividad investigadora se ha centrado en varias líneas: Egipto en el imaginario occidental desde la antigua Grecia hasta hoy y la tradición y recepción clásicas. Su interés se ha centrado igualmente en la imagen que ha perdurado del personaje histórico Cleopatra VII en nuestra cultura occidental, un retrato estereotipado fundamentado en antiguas construcciones de identidades que, procedentes de la Antigüedad clásica, han perdurado en el tiempo y tienen cabida tanto en la alta cultura como en los productos propios de la cultura de masas, como el cine y el cómic.

Fecha de recepción: 14 de marzo de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 21 de mayo de 2021

¹ Palabras de J. Alcaraz Quiñonero para aludir a la sugerente y voluptuosa Cleopatra creada por Schmidt. ALCARAZ QUIÑONERO, J. «De Cleopatra, *Guai* y Martz Schmidt», *La Verdad*, 25 de abril de 1986.

² 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).

Resumen

El presente estudio se centra en el análisis del personaje histórico Cleopatra VII, que protagoniza las historietas fruto del trabajo de colaboración entre Martz-Schmidt y Pérez Navarro en los años ochenta del siglo pasado. A través del acercamiento al lenguaje icónico y verbal se demostrará que el tratamiento hipersexualizado del personaje femenino no se debe exclusivamente a convenciones propias de esta manifestación cultural que es el cómic, sino que de igual modo es reflejo de la asunción de un rol generado muy atrás en el tiempo —en la Roma del s. I a.C.— en vinculación con la propaganda política capitaneada por Octavio, y que es perpetuado y justificado a lo largo de los siglos gracias a nuestra tradición patriarcal occidental.

Palabras clave: Cleopatra, construcción de identidad, corporeización del personaje femenino, Francisco Pérez Navarro, Martz-Schmidt

Abstract

The ensuing work focuses on the analysis of the cartoon character based on the historical Cleopatra VII, now featuring the strips of the comic books coauthored by Martz-Schmidt and Pérez Navarro back in the 80's. An inquiry into the diegetic and iconic language of this cartoon character proves that her hypersexualized traits cannot be exclusively attributed to overarching conventions inherent to this genre; in fact, another key intervening factor can be traced back to a role model that originated in far remote times, —1st century B.C. in Rome— more concretely, in the political propaganda headed by Octavio. Such propaganda, alas, has perpetuated itself over the centuries, always justified by our Western patriarchal tradition.

Keywords: Cleopatra, Construction of identity, Francisco Pérez Navarro, Martz-Schmidt, Objectification of the female character

Cita bibliográfica

GARCÍA FLEITAS, M. L. «"La verás y no la tocarás": Cleopatra corporeizada. Anotaciones sobre el cómic de Martz-Schmidt y Pérez Navarro», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 16 (2021), pp. 112-131.

Introducción. Cleopatra VII en el imaginario colectivo occidental

Tras el asesinato de Julio César (44 a.C.), el poder de Roma y las zonas de influencia se repartieron entre Octavio, Marco Antonio y Lépido. Como bien ilustra Rosa M. Cid,³ 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 e incluso la reivindicación de la herencia de su hijo Cesarión obligaban a Cleopatra a un pacto con los triunviros, de ahí su acercamiento a Antonio, con el que se encuentra en el 41 a.C. en Tarso, donde había llegado este para reorganizar las tierras de Oriente y preparar su campaña contra los partos. La relación entre el romano y la egipcia, que tantas anécdotas generó ya desde la Antigüedad e inspiró posteriormente a poetas, pintores y cineastas, facilitó a Octavio la labor de legitimación de su poder unipersonal en Roma. Empezó una campaña de desprestigio contra su compañero de triunvirato Antonio, a quien presentaba como un ser sometido a una mujer que constituía una amenaza para la República y que llevaba a sus espaldas todo un amplio mosaico de vicios: además de ser extranjera se le acusaba de libertina (incluso incestuosa), ambiciosa, cruel, manipuladora y frívola.⁴ Este retrato, que emana de las fuentes clásicas (Horacio, Virgilio, Plutarco, Flavio Josefo o Dión Casio),⁵ llega al Renacimiento, periodo fundamental, como es sabido, en el descubrimiento de los textos clásicos. Si ya Petrarca (*De Remedii utriusque Fortunae*, I.49) la culpaba de la derrota de Julio César, Boccaccio (*De mulieribus claris*, LXXXVIII.1) destacaba la crueldad y la lujuria de aquella. No hay que olvidar que los eruditos occidentales estudiaban Egipto a través de las fuentes clásicas y de la

³ «Cleopatra entre Oriente y Occidente», en SÁNCHEZ, P. D, FUENTE, M. J. y RUBIO, G. F. (eds.). *Impulsando la historia de las Mujeres. La estela de Cristina Segura*. Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2012, p. 152.

⁴ Pina Polo 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. De hecho, la batalla de Accio no fue formulada contra este sino contra una reina extranjera, evitando así ser vista como una guerra civil. PINA POLO, F. «Noticias falsas, desinformación y opinión pública en la Roma republicana», en SEGENNI, S. (ed.) *False notizie... fake news e storia romana. Falsificazioni antiche, falsificazioni moderne*. Milán, Mondadori Education, 2019, pp. 87-88. Cf. asimismo TIELDESLEY, J. *Cleopatra*. Barcelona, Editorial Ariel, 2008, p. 223; HAMER, M. *Signs of Cleopatra. History, politics, representation*. Nueva York: Londres, Routledge, p. 20; CHAUVEU, M. *Cleopatra*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 96.

⁵ Rosa M.^a Cid, en sus esclarecedores trabajos sobre la reina egipcia, denuncia la manera acrítica con la que la historiografía actual ha usado las fuentes clásicas, manteniendo así una imagen muy sesgada de ella. CID LÓPEZ, R. M. «Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina», en *Studia histórica. Historia antigua*, n.º 18 (2000), pp. 119-141; CID LÓPEZ (2003). Algunas biografías destacables son, además de las de CHAUVEU (2000) y HAMER (1992) antes citadas, las de BRADFORD (1974), CLAUSS (2001), GRANT (2004), HUGHES-HALLETT (1990), JONES (2006), KLEINER (2009), LINDSAY (1971), MARTIN (1990), PERYRAMAURE (1967), SCHÄFER (2007), TIELDESLEY (2008), VOLKMANN (1953) y WERTHEIMER (1937).

Biblia (los jeroglíficos no se conocieron en Occidente hasta el siglo XIX).⁶ Así se explica que el mensaje contenido en las *Vidas* de Plutarco — traducida prolíficamente desde finales del s. XV, al francés por Jacques Amyot (1559) y al inglés por Sir Thomas North (1569) — sea reiterado en el s. XVII por Shakespeare (*Antonio y Cleopatra*) o en el s. XIX por A. Puskhin (*Noches egipcias*), entre otros muchos, insistiendo en la pérfida influencia que aquella había ejercido sobre Antonio.⁷ A lo largo de los siglos el personaje de Cleopatra se supedita a formatos diferentes;⁸ no solo nos referimos a la literatura, ya mencionada, sino también a la música (v. las óperas —especialmente en el XVIII— de Händel, Mattheson, Hasse o Graun); y las artes plásticas. Son numerosas las representaciones pictóricas de Cleopatra a partir de los siglos XV-XVI: por su carácter irracional, instintivo, pasional y por su responsabilidad en la destrucción de un hombre (haciendo uso de sus esencia femenina), Cleopatra era representada como la terrible Medusa (así la dibujó Miguel Ángel), o bien como la desobediente Eva, la inductora del pecado.⁹ Los pintores dirigieron su interés hacia la recreación del banquete, como símbolo del dispendio y frivolidad de la egipcia, pero sintieron especial preferencia por el archiconocido episodio de su suicidio, revelando así escenas muy impactantes (Guido Reni, Guercino, Rosso Fiorentino, Jean-Baptiste Regnault, Rixens entre otros).¹⁰

Ya en el siglo XX, los formatos de consumo de masas se apropian de una Cleopatra revestida de clichés. En cuanto al cine, la extensa filmografía que existe sobre ella se concentra de forma especial en dos momentos: las primeras décadas del siglo XX — interpretada por las sensuales y perversas *vamp*, como Helen Gardner (1912) y Theda Bara (1917)—, y los años cincuenta y primera mitad de los sesenta —la versión de

⁶ 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. En cuanto a las fuentes antiguas (fuentes escritas, numismática, producción artística y registros arqueológicos) en torno a la reina cf. PUYADAS RUPÉREZ, V. *Cleopatra VII: La creación de una imagen. Representación pública y legitimación política en la Antigüedad*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

⁷ Plutarco había defendido que «el amor de Cleopatra fue el mal que había rematado definitivamente a Antonio». (*Ant.*25)

⁸ Sobre el mito a lo largo de los siglos cf. CALVAT, R. «Cléopâtre de Virgile à Mankiewicz. Origine et évolution d'un mythe», en *Bulletin de L'Areham* xxxii (1995), pp. 43-57. Al respecto de la presencia de Cleopatra en las artes plásticas y el cine remito al estudio elaborado por RUIZ GARRIDO, B. «Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine», en *Baética*, n.º 28 (2006), pp. 167-194. También v. VALVERDE, I. y PICAZO GURINA, M. «¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura», en CASTILLO PASCUAL, M. J. (coord.), en *Congreso Internacional «Imagines». La Antigüedad en las Artes Escénicas y visuales* (Logroño, 22-24 de octubre de 2007). Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 515-528.

⁹ De hecho, la serpiente, en realidad un símbolo del poder faraónico, tomaba protagonismo en la pintura siendo interpretada como la maléfica serpiente de la Biblia.

¹⁰ VALTIERRA, A. «Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental», en *Asparkia. Investigación feminista*, n.º 37 (2020), pp. 27-49, analiza algunas de estas obras artísticas inspiradas en la reina egipcia.

Mankiewicz (1963) ha sido quizás la más aclamada por el público—. ¹¹ En el cómic, nuestra reina cobra vida en creaciones de diverso tinte: desde novelas gráficas infantiles como *Cleopatra in Space* de Maihack (2014), pasando por las célebres viñetas de *Astérix y Cleopatra* de Goscinny y Uderzo (1965) que apelan deliberadamente al film de Mankiewicz; la versión de Ferrari y Mulko (1989); o *Cleopatra: la reina fatal* (que forma parte de la serie «Las reinas de sangre») de M. Gloris, T. Gloris y J. Mouclier publicada en España en 2019. Si nos vamos al manga japonés, este personaje histórico tiene cabida en subgéneros que van desde el *seinen*, el *shōjo* (donde la concepción de Cleopatra es más romántica e idealizada, como la de Satonaka de 1976) hasta el *hentai* (protagonizada por una Cleopatra pornográfica). ¹² En España, Beltrán dio nombre de Cleopatra a una heroína moderna y aventurera (1982), alejada de la que poco después engendraron Schmidt y Efepé, objeto de nuestro estudio. ¹³

Es justo reconocer los intentos habidos por reconstruir la biografía de Cleopatra VII, sobre todo a partir del siglo XIX, lo que da fe del interés por este personaje histórico, pero también es innegable el peso de los prejuicios que han impedido entenderlo dentro de parámetros objetivos. Así las cosas, llega a la actualidad siendo heredera de aquella dura *vituperatio* que la tradición occidental (patriarcal y xenófoba) apenas ha cuestionado durante siglos, expresando ideológicamente los males asociados a Oriente por Occidente tanto como los males asociados a la mujer por el patriarcado. La imagen heredada se sustenta por un lado en la relación dicotómica entre civilización (Occidente) y barbarie (Oriente), mantenida gracias al desprestigio que impuso posteriormente el colonialismo europeo en torno a los pueblos orientales. Por otro, su interpretación también responde a categorizaciones patriarcales que han impedi-

¹¹ Sin embargo esta obra supuso un cambio en la percepción de Cleopatra. El escándalo mediático provocado por la relación entre los protagonistas Liz Taylor y Richard Burton en el puritano Hollywood de los años sesenta no es óbice para entender este proyecto como un conato de dignificación del personaje histórico, al visibilizar roles tradicionalmente olvidados: el de madre, gobernante e intelectual. Sobre esta visión del personaje en la obra de Mankiewicz cf. GARCÍA FLEITAS, M. L. «La imagen de estereotipada de Cleopatra VII: supresión y ampliación de roles en el cine», en SANTANA HENRÍQUEZ, G. (ed.). *Literatura y cine*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2012, pp. 281-305. Para un análisis de esta y otras obras fílmicas anteriores v. ALIAGA ALMELA, R. «Buenas y malas en le cine histórico. El personaje de Cleopatra», en ALMELA BOIX, M., GUZMÁN GARCÍA, H., GARCÍA LORENZO M. (coords.). *Malas*. Madrid, UNED, 2014, pp. 39-62; PRIETO ARCINIEGA, A. «Cleopatra en la ficción: el cine», en *Studia Historica. Historia Antigua*, n.º 18 (2000), pp. 143-176.

¹² A medio camino entre el cómic y el cine, cabe destacar el anime de Tezuka y Yamamoto, *Kureopatora* (1970).

¹³ En general sobre el cómic y clásicos cf. KOVACS, G. y MARSHALL, C. W. (eds.). *Classics and Comics*. Nueva York, Oxford University Press, 2011; y *Son of Classics and Comics*. Nueva York, Oxford University Press, 2016. 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 citada en UNCETA, L. «Greek Street. El mito griego visita los bajos fondos», en *Minerva*, n.º 25 (2012), p. 188 n. 2 y UNCETA, L. (2013) p. 822 n. 4. Cf. igualmente UNCETA, L. (2007), pp. 333-344 y LILLO REDONET, F. «Una revisión del cómic de tema clásico», en *Estudios Clásicos*, n.º 108 (1995), pp. 135-145.

do ver en la reina egipcia la conjunción de varios roles. Desde la Antigüedad interesó crear una imagen de perversidad que justificara su aniquilamiento y ello conllevó el olvido de su faceta de madre y hábil gobernante, al mismo tiempo que se reforzaba el rol de mujer sexualmente activa, asegurando aquella idea de lujuria e incitación al mal.¹⁴

El presente trabajo se centra en el análisis del personaje Cleopatra creado por Martz-Schmidt y Pérez Navarro. A través del acercamiento al lenguaje icónico y verbal demostraremos que el tratamiento hipersexualizado que recibe este personaje femenino se puede explicar no solo a partir de convenciones propias de esta manifestación cultural que es el cómic, sino que de igual modo es reflejo de la asunción de este último rol mencionado, generado muy atrás en el tiempo —en la Roma del siglo I a.C.— en vinculación con la ya referida propaganda política capitaneada por Octavio, y que es perpetuado y justificado lo largo de los siglos gracias a nuestra tradición patriarcal occidental.

El cómic objeto de estudio

Martz-Schmidt (Gustavo Martínez Gómez, 1922-1998) fue dibujante y guionista de historietas, ilustrador y cartelista. Su trayectoria profesional en el cómic se inicia a finales de los años cuarenta con historietas de índole humorístico en las revistas *Nicolás*, *Florita* o *Paseo Infantil*. Durante los años setenta y ochenta trabaja para Bruguera y con posterioridad para Grijalbo.¹⁵

Francisco Pérez Navarro (Efepé), guionista nacido en 1953, es bien conocido por sus trabajos en la editorial Bruguera, con personajes como Mortadelo y Filemón, el botones Sacarino, el Capitán Pantera o Superlópez.

Entre los años 1984 y 1986 estos dos artistas engendran un sugerente personaje inspirado en la reina egipcia Cleopatra VII, que protagonizará primeramente una historieta de tres páginas en el n.º 266 de la revista *Mortadelo*, y poco después la historieta «Cleopatra reina de Egipto. La pirámide perdida», seriada a lo largo de los ocho primeros números de la revista *Guai!* Al respecto de este trabajo, Efepé explicaba:

¹⁴ Un estudio general sobre los diversos roles y relaciones dicotómicas que sustentan la imagen estereotipada de este personaje desde la Antigüedad en el cómic de Schmidt y Pérez Navarro constituye el objetivo de otro trabajo: GARCÍA FLEITAS, M. L. «La construcción de un personaje histórico en el cómic: la Cleopatra de Martz Schmidt y Pérez Navarro» (en prensa).

¹⁵ 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 el nuevo Insegurini. V. el número especial monográfico dedicado al artista cartagenero: SÁNCHEZ, F.Á., ALCARAZ QUIÑONERO, J. y TORRES VERA, S. «Especial Martz Schmidt», en *Enepei*, n.º 2 (1986), Concejalía de Cultura, Juventud y Deporte.

Sí, el argumento era mío... y no mucho más. A Martz-Schmidt le encantaba meter «morcillas» propias, improvisaba sobre la marcha y sobre los guiones. Tenía una particular forma de contar, y muchos diálogos eran suyos, pero el argumento era mío. Estábamos a punto de hacer una segunda historieta larga, pero se fue al traste el asunto.¹⁶

Efectivamente, pese al notable éxito de crítica y lectores recibido, la serie de Cleopatra, uno de los más ambiciosos proyectos del final de la carrera de Schmidt, no llega a publicarse completa. El segundo álbum, *El espejo de Nefer-la-titi*, queda inconcluso y no logra a ver la luz: diez páginas de este proyecto han formado parte del material expuesto en varias exposiciones llevadas a cabo en Alicante, Elche y Cartagena en los años noventa.¹⁷ En torno a los motivos que impidieron continuarlo, aducía el propio Schmidt:

La serie Cleopatra representa un trabajo cinemascópico 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.¹⁸

La historieta publicada en la revista *Mortadelo*, conformada por apenas tres páginas, constituye una presentación del personaje a partir de un argumento muy simple: la vida aburrida de la reina parece animarse ante la llegada a Alejandría del joven y apuesto romano Tulio Marconio Vesubio. La egipcia cree erróneamente que es el legado que se entrevistará en breve con ella, motivo por el que prepara un sensual recibimiento. Por el contrario, quien llega a palacio es Publio Polibio, tío del joven, un señor esquelético, de edad avanzada, calvo y mal parecido. El encuentro con el joven nunca se producirá; es más, este regresa a Roma junto a una de las criadas de nuestra reina, la exuberante Nefertita. El disgusto de aquella es tal que cree fallecer.

La pirámide perdida, serie hinchada de divertidos *gags*, se fundamenta en una trama más elaborada, condensada en 46 páginas. Historieta de aventuras que parte de un momento histórico determinado: la llegada de Marco Antonio a Egipto tras la muerte de César. Cleopatra y su ministro se esmeran en engañar a los romanos proporcionando una imagen empobrecida del país, mas la aparición en escena de un ladrón

¹⁶ Entrevista a Francisco Pérez Navarro (27 de mayo de 2014) disponible en <https://elrincondeltaradete.blogspot.com/2014/05/entrevista-francisco-perez-navarro.html>

¹⁷ Sobre el proyecto de Schmidt y Efepé resultan de interés los comentarios de Fernández Soto en <http://seronoser.free.fr/bruguera/cleopatra.htm>

¹⁸ ALCARAZ QUIÑONERO, J. *Op.cit.*

de tumbas que intenta vender al oficial Aurelio parte de un rico tesoro, despierta más si cabe el interés de los romanos por el reino egipcio; emprenden, pues, el viaje hacia la tumba de un faraón en las Montañas de la Luna, donde se presupone procede el objeto vendido. La astuta Cleopatra alcanza la embarcación romana y la empresa es llevada a cabo conjuntamente entre romanos y egipcios. No obstante, no hallan el ansiado tesoro: sin camellos para volver a Alejandría son acogidos por una maga anciana, y, mientras Cleopatra recibe de ella un espejo mágico, Antonio expresa su deseo de regresar a Roma junto a la egipcia, invitación que no disgusta a esta.

Cleopatra: de meretriz egipcia a personaje corporeizado en el cómic

Para Roma, sorprendida por el notable protagonismo adoptado por las mujeres de las familias reales helenísticas en las labores de gobierno (sobre todo en Egipto), Cleopatra había asumido una iniciativa y agencia escandalosas. Octavio la había presentado como una amenaza para la República, cuando realmente el interés de aquella se centraba en garantizar la supervivencia de su rico reino, que Roma pretendía convertir en provincia. Pero, independientemente de los intereses políticos de aquel, no debe olvidarse 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 su papel activo en el gobierno degenera en la atribución de un perfil de reina ambiciosa y sin escrúpulos. En el siglo I d.C. Flavio Josefo¹⁹ la veía capaz de acabar con todos los de su propia sangre para hacerse con el gobierno; siglos después, en el XIV, Bocaccio²⁰ presentaba a la egipcia ardiendo en deseos de gobernar, para lo que había envenenado a su propio hermano;²¹ y en el siglo XIX el pintor Alexandre Cabanel se hace eco del mencionado perfil al retratar a una reina indolente haciendo probar venenos a los condenados a muerte (1887).²²

Volviendo a la campaña octaviana, este papel activo en la labor de gobernante se entendía extensivo a otros ámbitos, en concreto nos referimos a sus relaciones con los hombres. Ya el historiador griego Herodoto²³ había mostrado 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

¹⁹ BJ.15

²⁰ *De mulieribus claris*, 1361-1362.

²¹ En general el formato del cómic acoge esta visión del personaje estudiado. Resultan elocuentes los términos con los que se abre la serie «Las reinas de sangre» (2019): «Ambiciosas, hábiles estadistas, soberanas, burguesas o mujeres del vulgo... no retrocedieron ante nada para saciar su sed de poder. Ellas fueron LAS REINAS DE SANGRE».

²² RITSCHARD, C. y MOREHEAD, A. (eds.). *Cléopâtre dans le miroir de l'art européen*. Genève, Musée d'art et d'histoire, 2004.

²³ II.35.2

egipcia,²⁴ que de continuo daba pruebas de una libertad contraria a la *pudicitia* propia de una matrona romana. En resumen, la egipcia no respondía a la relación dicotómica hombre/mujer esperada.

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 meretriz —Propercio se refirió a ella como la reina prostituta del incestuoso Cánopo,²⁵ Dion Casio como una Afrodita insaciable—,²⁶ se asimile siglos más tarde a la figura ambigua de la *femme fatale* (deseada por su atractivo pero también odiada en tanto que tal deseo debilita y hace vulnerable al hombre). Durante siglos su labor como gobernante queda empañada por su relación con Julio César y Marco Antonio: se la percibía como una mujer fría, felina, incitadora del mal, ambiciosa, que a través de su sexualidad había utilizado a los hombres para obtener sus objetivos. Es recurrente la imagen de un Antonio pusilánime, subyugado, esclavizado²⁷ por aquella egipcia que le había provocado una pasión irracional. Recordemos la irresistible y vehemente Cleopatra de Shakespeare o la devoradora de hombres de Puskhin. Del mismo modo, el cine iba a ofrecer ya desde sus inicios el espacio apropiado para la pervivencia de este mito femenino gracias a las ya mencionadas *vamp*, cuya interpretación ponía énfasis en el rol mencionado.

La referida idea de libertad y autonomía de la reina cobra vida en el cómic analizado desde una codificación tanto diegética como iconográfica —con frecuencia, se desarrolla mediante la conjunción de ambos códigos en una misma viñeta—. En *Guai!*, bocadillos y cartuchos aluden a las intenciones de una reina fogosa e impaciente por abandonar el luto y restablecer su vida amorosa. Pero es en las páginas de *Mortadelo*, que se configuran a modo de presentación de nuestro personaje, donde adquiere un mayor protagonismo este perfil, que cristaliza, como cabría esperarse de un formato del siglo xx como el que nos ocupa, desde una categorización heteropatriarcal. Se genera, por ello, un personaje muy sexualizado: la egipcia se considera a sí misma irresistible; anhela un «legado bien marchoso» para casarse con él; se «come con los

²⁴ El Egipto de nuestras historietas es retratado a través de Roma. El propio cartucho que encabeza la publicación de *Mortadelo* refleja la mirada occidental: «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...». Y es más, lo egipcio es generalmente caricaturizado: los egipcios son ladrones y estafadores y se entregan a ritos irrisorios (la zoolatría); sin olvidarnos de Alikates, el ayudante de Cleopatra, que nos remite de inmediato, en un diálogo intertextual, al terrorífico Nosferatu de W. Murnau (1921) y al Ramsés II interpretado por el enigmático Yul Brynner en *Los diez mandamientos* de DeMille (1956): una imagen construida desde la visión de Occidente, que observa Oriente con miedo al mismo tiempo que con desprecio.

²⁵ III.11.30 y 39.

²⁶ LI.15.4.

²⁷ Dión Casio, XLIX.34.1

ojos» al romano recién llegado²⁸ y se dirige a él con desinhibición absoluta («yo te doy lo que tú quieras, pastelillo mío») al tiempo que su sujetador, que apenas cubre sus voluminosos pechos, parece caer.²⁹

El mensaje diegético resulta esclarecedor en cuanto a la intencionalidad de la protagonista, pero no siempre emana de ella misma. Otras veces surge de los personajes masculinos que orbitan en torno a ella, y que proyectan la mirada del lector (fundamentalmente varón heterosexual). Y, por lo general, a ello se une la codificación iconográfica, que permite percibir este rol a través de la corporeización de Cleopatra, tal como se explicará a continuación.

El aspecto físico de la reina egipcia ha sido de siempre una incógnita. Sorprenden al público egiptomaniaco las representaciones antiguas conservadas (la escultura del Museo Hermitage, el busto del Museo Británico o las monedas en las que destaca un perfil aguileño que la aleja de nuestro canon de belleza actual). Por otro lado, las fuentes clásicas se referían a ella como «belleza descocada»³⁰ o como «la más bella de las mujeres».³¹ Pero, en síntesis, se ha insistido durante siglos en la poderosa capacidad de atracción de la egipcia, idea ya plasmada por Plutarco en el siglo I:

Cuentan que la belleza de Cleopatra no era, en sí misma, excesivamente exuberante como para subyugar a primera vista, pero su trato tenía un punto irresistible y su belleza, junto a su atrayente don de palabra, y su carácter, que envolvía a quien la trataba, le proporcionaban una fascinación penetrante como un agujón.³²

Cuando Europa descubre el personaje histórico a partir de los autores clásicos, la pintura retrata a la egipcia a través de una de las imágenes más representadas de la historia del arte: el desnudo o semidesnudo. Cleopatra —su cuerpo— adopta poses pecaminosamente eróticas, ofreciéndose explícitamente a la mirada del observador. Y, ya en el siglo XX, el cine, de forma análoga, da vida a este personaje, interpretado por actrices como Claudette Colbert, Sofía Loren, Liz Taylor o Mónica Belluci, todas ellas de una indudable belleza acentuada gracias a un tipo de desnudo —por lo general parcial— que atrae de nuevo la mirada del espectador.

La formulación visual de la Cleopatra de Schmidt no se aleja de estos parámetros marcados por la pintura y por el cine: un escueto sujetador apenas oculta el exuberante busto y una falda de talle bajo deja ver la estrecha cintura y prominentes caderas. A

²⁸ *Mortadelo* n.º 266 (marzo de 1986), p.17.

²⁹ *Mortadelo* n.º 266 (marzo de 1986), p.18.

³⁰ Lucano, X.100.

³¹ Dión Casio, 42.34.4.

³² *Ant. 27*. Traducción de SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, J. P. y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. *Plutarco, Vidas paralelas* VII. Madrid, Gredos, 2009.

partir de un trazo realista y alternando con su humorismo gráfico habitual (v. la pareja de sus orondas esclavas),³³ Schmidt crea un personaje de poderosa carga erótica —no en vano su imagen reproduce una impresión palpable—. ³⁴ Cleopatra es corporeizada a través de imágenes que la anclan al papel tradicional de la mujer como objeto de seducción, como veremos de seguido.³⁵

La intermedialidad constituye —según Gubern— «una de las columnas vertebrales del sinergismo en el que se asienta la actual cultura de masas, cubriendo diferentes parcelas en el mercado. Por no mencionar los fenómenos de contaminación estética entre diferentes medios».³⁶ Pero también es el cine una de las vías más importantes a través de las que el personaje de Cleopatra ha sido popularmente conocido. No puede extrañarnos, pues, que el séptimo arte se encuentre de manera consciente o inconsciente en la caracterización del personaje de Schmidt. De hecho, si bien las transparencias y la exigua vestimenta de la egipcia pueden aludir a la sensualísima Claudette Colbert (*De Mille*, 1934), no hay duda de la activa interacción estética entre la creación de Schmidt y la bella Liz Taylor, protagonista de la versión de Mankiewicz de 1963,³⁷ que igualmente inspiraría años antes a Goscinny y Uderzo y Tezuka, entre otros.

De la misma manera, secuencias de la mencionada versión fílmica de 1963 son recordadas en las viñetas estudiadas, insistiendo en la sensualidad de la protagonista, y aderezadas en este caso de esa comicidad absurda que reina en toda la historieta. Siguiendo a Plutarco, Mankiewicz recreó el encuentro antes ya aludido entre Cleopatra y Antonio en Tarso: en una magnífica embarcación la astuta egipcia recibe al romano con un fastuoso festín coronado con un baile dionisiaco. A Dioniso le acompaña una

³³ Schmidt trabajó para Bruguera tres décadas, a lo largo de las cuales dio forma a su personalidad artística. Sus protagonistas suelen ser bajitos y barbudos (Cataplasma, Troglodito, Trágacanto o Sheriff Chiquito) frente a unos orondos secundarios (Panchita, la mujer de Troglodito o Petronio). Junto a la pareja conformada por la hermosa Cleopatra y el musculado Antonio, que reciben un tratamiento más realista, se encuentran los ayudantes de ambos, que se acercan más a aquellos típicos de otras historietas de Schmidt: el achaparrado Aurelio y las orondas criadas (con gran protagonismo también y que recuerdan a Deliranta Rococó). Y no olvidemos aquellos otros, Alikates y la maga egipcia, cuya expresión facial y corporal (enjutos, encorvados y mirada intrigante) rezuman maldad.

³⁴ 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». DARIAS, M. E. «Entrevista con un genio del humor: Martz Schmidt», en *Diario de Avisos*, 1984. Disponible en <http://humoristan.org/es/articulos/entrevista-con-un-genio-del-humor-martz-schmidt/>

³⁵ Sobra decir que, aunque hipersexualizada, esta Cleopatra se halla orientada a un público juvenil, de ahí que su erotismo no desprenda la agresividad de aquellas publicaciones que surgieron bajo el denominado “destape”. Cf. ALCÁZAR GUIJO, F. J. «Los tebeos eróticos durante la transición», en *Historietas. Revista de estudios sobre la historia*, n.º 2 (2012), pp. 67-88.

³⁶ GUBERN, R. «De los cómics a la cinematografía», en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie Historia Contemporánea*, n.º 26 (2014), pp. 377-399.

³⁷ Véanse los primeros planos de Cleopatra en *Guail*, pp. 1 y 7. El parecido con Liz Taylor es más que evidente.

mujer ataviada de idéntica manera que la reina egipcia. El parecido con ella es asombroso, lo que aumenta el estado de confusión y enfado del ya bien beodo Antonio, que siente una poderosa atracción por ella. Esta dualidad debió de ser el motivo inspirador de una serie de viñetas que muestran la transformación mágica de las sirvientas Rhas y Kayú en la propia Cleopatra. El romano, perplejo, es incapaz de distinguir de entre las tres a la verdadera Cleopatra.³⁸

Además, el formato que nos ocupa recibe del cine recursos como el plano, la angulación y el encuadre, que contribuyen visualmente a la significación del texto. Debe destacarse el uso de planos generales de nuestra protagonista, que, en tanto que realzan la figura humana, al encuadrarla de la cabeza a los pies, favorecen la concepción de nuestro personaje como estereotipo corporal. El cuerpo de la mujer (aquí Cleopatra) es percibido como objeto para ser mirado y deseado. Su apariencia codificada causa un fuerte impacto visual y propicia la mirada voyerista: de frente, de escorzo o bien tumbada, recreando así las fantasías eróticas del lector.³⁹

Durante siglos la egipcia aparece reiteradamente en la pintura en virtud de una de las tipologías clásicas de representación de la mujer en este arte: de cuerpo entero, tumbada, parcial o totalmente desnuda, en especial en la recreación de su suicidio. Y lo mismo puede decirse del ámbito cinematográfico: todos recordamos planos de la egipcia recostada sobre un exótico diván, ya desde las primeras producciones, y pasando por los ya famosos filmes de DeMille y Mankiewicz; y, de hecho, la pose de la Cleopatra de Schmidt de inmediato traslada al lector hacia estos planos tan frecuentes en el cine.⁴⁰

La primera viñeta de *Mortadelo* acoge un plano general de Cleopatra tumbada sobre el lecho, semidesnuda, con una pose explícitamente erótica. El texto que le acompaña no solo sitúa al lector en un marco crono-espacial concreto (Egipto bajo la amenaza de una Roma expansionista tras la muerte de Julio César); refuerza, además, el rol asumido por nuestra Cleopatra a través del adjetivo «piramidal»: «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. Pero ella, de decadente, nada. Ella es lo más piramidal de Egipto, porque ella es Cleopatra.»⁴¹

³⁸ *Guai!* n.º 8 (julio de 1986), p.22.

³⁹ Teniendo en cuenta que estamos ante un producto de los años ochenta en España, se entiende que este lector es generalmente el varón heterosexual. En el discurso cinematográfico, tan cercano al cómic, ya MULVEY, L. «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, n.º 16 (3) (1975), pp. 6-18, hablaba de esa mirada del espectador activa y voyerística, e inscrita como masculina. Destacamos los planos generales de la protagonista en *Guai!*, pp. 18, 19, 30.

⁴⁰ Sirvan de ejemplo las poses de Cleopatra representadas en las viñetas de *Mortadelo* n.º 266 (marzo de 1986), p.18 y *Guai!* n.º 5 (junio de 1986), p.37.

⁴¹ *Mortadelo* n.º 266 (marzo de 1986), p.16.

Y de igual modo, recostada y semidesnuda, espera el personaje de Schmidt la visita del legado romano. Mas su desconcierto, al no tratarse de quien ella esperaba, provoca la risa del lector, quien disfruta —al mismo tiempo que el personaje romano— de la sugerente visión. Las miradas del lector y del personaje coinciden en este caso. Tal como la Cleopatra cinematográfica, la de Schmidt se presenta en dos niveles: como objeto erótico para los personajes de la historia y como objeto erótico para el lector.⁴²

La historieta de *Mortadelo* finaliza con una viñeta de reminiscencia pictórica. Cleopatra pierde la oportunidad de encontrarse con el joven y atlético romano y es presentada ante el lector-voyeur profundamente disgustada, con actitud enajenada y una pose extática, que, con un enfoque paródico, rememora las numerosas pinturas que han ilustrado durante siglos el momento del suicidio de la reina, cuyo crispamiento se relaciona tanto con el dolor producido por la picadura de serpiente como con el éxtasis sexual.⁴³ Esas Cleopatras moribundas traían consigo un mensaje simbólico, recordando con poder legitimador la derrota de Oriente frente a Occidente al mismo tiempo que la del poder femenino frente al masculino. Aquí el tejido intertextual se halla sin duda al servicio del humor.

Otra imagen significativa, popularizada en gran medida gracias al cine, corresponde al baño de Cleopatra. Cuando en la versión de Mankiewicz el general romano acude al palacio de la egipcia para solicitar el encuentro con Antonio, Liz Taylor, sumergida en una espléndida bañera, se ofrece sin resistencia a la mirada y a la imaginación del espectador (el personaje romano habla con ella desde donde no puede verla pero sí oírla, lo que incide en el erotismo de la escena). De modo similar, en *La pirámide perdida*, a la vez que Alikates se halla fuera de la vista de la reina, el lector puede disfrutar de una de las imágenes más sugerentes del objeto femenino, coincidiendo con la mirada lujuriosa del felino que sigiloso acompaña a la egipcia.⁴⁴

Y junto a aquellos planos generales más arriba señalados, es lícito prestar atención a aquellos otros donde cobra protagonismo una parte concreta del cuerpo de la egipcia: así, pese al dramatismo de una aterrada Cleopatra a punto de caer al abismo y temiéndolo no llegar al célebre episodio histórico de su suicidio («el episodio del áspid»), nuestra mirada es dirigida —a modo de anticlímax— hacia su busto;⁴⁵ o bien, gracias al plano detalle, hacia sus carnosos e insinuantes labios.⁴⁶

⁴² *Mortadelo* n.º 266 (marzo de 1986), p.18.

⁴³ Compárese la viñeta que plasma la pose extática de Cleopatra en *Mortadelo* n.º 266 (marzo de 1986), p.18 con la pintura de Achille Glisenti, Muerte de Cleopatra (1875-1898).

⁴⁴ *Guai!* n.º 4 (junio de 1986), p.33.

⁴⁵ *Guai!* n.º 7 (junio de 1986), p.40.

⁴⁶ *Guai!* n.º 5 (junio de 1986), p.35.

La mirada (masculina —casi exclusiva en la historieta—) reproduce un tipo de cuerpo femenino muy concreto: jóvenes, voluptuosas y sexualizadas a través de unos atributos femeninos muy marcados. Cleopatra corresponde a ese modelo. A sus labios gruesos, nariz pequeña, muy poca ropa y ajustada, habría que añadir además la pose, que constituye una categoría importante de la connotación que aportan las imágenes, pues significan ideas e identidades. El lenguaje corporal perfila la personalidad del personaje y denota lo que quiere representar ideológicamente: Cleopatra representa el cuerpo, pero al mismo tiempo deja ver a través de su pose su personalidad manipuladora. Nos recuerda en parte a las paradójicas superheroínas del cómic, activas y pasivas a la vez: Cleopatra pasiva en cuanto objeto de la mirada del protagonista masculino —y del lector—, pero también activa, en tanto que este recurso cinético que es la pose, nos remite a la *femme fatale* que hace uso de su sexualidad para lograr sus objetivos.⁴⁷

La reina egipcia asumió en un sentido amplio un papel activo que históricamente, como ya se ha apuntado, no ha sido interpretado de forma objetiva: por ello se asimiló a un perfil de mujer malvada, que utilizó a su antojo a hombres de Estado. Plutarco refería que Antonio ya había llegado a los brazos de Cleopatra «amansado y medianamente instruido en obedecer a las mujeres».⁴⁸ No debe extrañarnos, pues, que las argucias de nuestra protagonista para despistar a los romanos no sean percibidas por el embelesado Antonio —quien la encuentra siempre «encantadora»—⁴⁹ sino por el airado ayudante de este al mismo tiempo que por el lector, a quien en varias ocasiones se interpela e integra virtualmente en la ficción a través de la mirada de la reina.⁵⁰

El referido perfil de Cleopatra se pone de manifiesto nuevamente al final de la aventura de *La pirámide perdida*: una vieja maga egipcia, que en su estética evoca a la malvada bruja de *Blancanieves* de Walt Disney (1937), regala a la reina un espejo mágico con el que —apunta— será «la mujer más hechicera del mundo»,⁵¹ una escena inquietante que, recordando las palabras de Plutarco,⁵² emplaza al lector, además, a una continuación de la historieta (*El Espejo de Nefer-la-titi*) que, ya se ha señalado, no llegó a materializarse.

⁴⁷ Resulta elocuente el movimiento de caderas de la egipcia mientras expresa su malestar por tener que huir en medio de una tormenta de arena: *Guai!* n.º 6 (junio de 1986), p.37.

⁴⁸ *Ant.* 5-6.

⁴⁹ *Guai!* n.º 2 (mayo de 1986), p.34.

⁵⁰ *Guai!* n.º 7 (junio de 1986), p.41.

⁵¹ *Guai!* n.º 8 (julio de 1986), p.23.

⁵² Quien había explicado cómo 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).

Conviene tener presente por último que los personajes femeninos del cómic español de los ochenta, aunque alejados de los de época franquista, en tanto que activos y libres sexualmente, continuaron generando tópicos negativos. Explica Paramio⁵³ que cuando la nueva mujer empoderada gestionaba de forma libre su sexualidad, se generaban nuevos tópicos: frívola, celosa, vanidosa, irracional. Precisamente esta es la Cleopatra de Schmidt y Efepé: ellos recogieron del imaginario un personaje histórico-ficticio que se ajustaba perfectamente al discurso tradicional, sin subvertir en absoluto las narrativas masculinas.

Conclusiones

El cómic constituye un medio de comunicación de masas de naturaleza escrito-icónica, cuyo fin principal es entretener, de ahí su narrativa estereotipada, sus personajes fijos y sus tramas predecibles. El propio Pérez Navarro mostraba su extrañeza ante el éxito de esta Cleopatra sobre la que hemos puesto nuestra atención («No sé por qué extraña razón a numerosa gente le gustó mucho en su época»)⁵⁴ pero en realidad, su aceptación es esperable en tanto que en su expresión tanto icónica como diegética, remite a la Cleopatra de nuestro imaginario colectivo, un estereotipo severamente codificado que resulta inequívoco para el lector, y que encuentra en este formato popular un espacio ideal para su desarrollo como personaje ficticio, protagonizando una trama amena, divertida y sencilla.

Por otro lado, corresponde recordar que durante años el cómic ha sido producido y dirigido para un público fundamentalmente juvenil y masculino y (y típicamente heterosexual). En ese sentido, las representaciones del cuerpo femenino deben entenderse como recipientes vacíos cuyas características acentúan aspectos estereotípicos, hipersexualizados e idealizados de la mujer, y dejan ver rasgos dicotómicos de lo femenino/masculino, activo/pasivo, sujeto/objeto.⁵⁵ Y a pesar de que desde mediados de los setenta del siglo pasado las mujeres han aportado al cómic su propia voz y su propia imagen,⁵⁶ lo cierto es que el producto estudiado, surgido

⁵³ «El machismo en el cómic para adultos», en *Trocha*, n.º 2 (1977), p.1.

⁵⁴ Entrevista a Francisco Pérez Navarro (27 de mayo de 2014). *Op.cit*

⁵⁵ Cf. BROWN, J. «Gender, sexuality, and toughness: The bad girls of action film and comic books», en BROWN, J. (ed.) *Action chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004, pp.47-74.

⁵⁶ Durante los años setenta en España, y bajo el influjo del movimiento feminista español, el cómic empieza a reflejar un cuestionamiento de género. No obstante, no se logra crear aún personajes totalmente desvinculados del imaginario de opresión, tal como apunta ALMERINI, K. «La irrupción del feminismo en el cómic español de los setenta», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27 (2015), pp. 213-229. Cf. también MERINO, A. «Women in Comics: a Space for Recognizing Other Voices», en *The Comics Journal*, n.º 237 (2001), pp. 44-48; Díez Balda, M. A. «El cómic feminista: Un poco de historia» (2011), pp.1-38. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10366/112914>; CANYISSÀ, J. «La presencia de la mujer en las historietas de Bruguera. De Pulgarcito a Can Can», en *Historietas. Revista de estudios sobre la historieta*, n.º 2 (2012), pp. 47-65.

en los años ochenta,⁵⁷ responde todavía a aquel esquema. Cleopatra no se comporta como la acompañante del héroe,⁵⁸ es la protagonista principal, pero dibujada con una viva carga erótica: se erige como objeto de deseo, como estímulo, como cuerpo sexualizado para el disfrute del espectador-lector.⁵⁹ Y esta corporeización, además, transparenta en concreto uno de los roles a través de los que ha sido encorsetada como personaje, y a la vez refleja la hegemonía de la mirada heterosexual masculina bajo la cual nuestra sociedad occidental mayoritariamente todavía crea y consume. En definitiva, la viñeta constituye un espacio que traduce el imaginario del artista pero también, por extensión, de la comunidad en la que se integra.

⁵⁷ Sobre el cómic español cf. ALTARRIBA, A. *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid, Espasa Calpe, 2001; ALARY, V. (ed.). *Historietas, comics y tebeos españoles*. Tolouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002; CARA BARRIONUEVO, D. *El tebeo español y sus autores II*. Almería, Colectivo De Tebeos Ediciones, 2008.

⁵⁸ En relación a las convenciones utilizadas en la narrativa del cómic véase el estudio de GASCA, L. y GUBERN, R. *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra, 1988.

⁵⁹ En torno a la mirada en el cómic v. MUÑOZ, J. «Tres miradas en el mundo del cómic: mirada sexista, mirada misógina, mirada feminista», conferencia pronunciada en las Jornadas *Cuando dibujar es político. Cómic feministas en la transición española* (Zaragoza, 12 de noviembre de 2015).

BIBLIOGRAFÍA

ALARY, V. (ed.). *Historietas, comics y tebeos españoles*. Tolouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

ALCÁZAR GUIJO, F. J. «Los tebeos eróticos durante la transición», en *Historietas. Revista de estudios sobre la historia*, n.º 2 (2012), pp. 67-88.

ALCARAZ QUIÑONERO, J. «De Cleopatra, Guai y Martz Schmidt», *La Verdad*, 25 de abril de 1986.

ALIAGA ALMELA, R. «Buenas y malas en el cine histórico. El personaje de Cleopatra», en ALMELA BOIX, M., GUZMÁN GARCÍA, H., GARCÍA LORENZO M. (coords.) *Malas*. Madrid, UNED, 2014, pp. 39-62.

ALMERINI, K. «La irrupción del feminismo en el cómic español de los setenta», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 27 (2015), pp. 213-229.

ALTARRIBA, A. *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.

BEARD, M. *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona, Crítica, 2018.

DOMÍNGUEZ JERIA, P. «La representación de cuerpos femeninos en el discurso multimodal del cómic», en *Isla Flotante*, n.º 6 (2017).

BRADFORD, E. *Cleopatra*. Barcelona, Noguer, 1974.

BROWN, J. «Gender, sexuality, and toughness: The bad girls of action film and comic books», en BROWN, J. (ed.) *Action chicks: New Images of Tough Women in Popular Culture*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004, pp.47-74.

CABRERA DÉNIZ, D. «El Egipto Antiguo en el cine: una mirada historiográfica hacia la tierra de los faraones», en MOLINERO POLO, M. A. y SOLA, D. (coord.). *Arte y sociedad del Antiguo Egipto*. Madrid, 2000, pp.217-218.

CALVAT, R. «Cléopâtre de Virgile á Mankiewicz. Origine et évolution d'un mythe», en *Bulletin de L'Areham*, xxxii (1995), pp. 43-57.

CANYISSÀ, J. «La presencia de la mujer en las historietas de Bruguera. De Pulgarcito a Can Can», en *Historietas. Revista de estudios sobre la historieta*, n.º. 2 (2012), pp. 47-65.

CARA BARRIONUEVO, D. *El tebeo español y sus autores II*. Almería, Colectivo De Tebeos Ediciones, 2008.

CID LÓPEZ, R. M. «Cleopatra: mitos literarios e historiográficos en torno a una reina», en *Studia histórica. Historia antigua*, n.º 18 (2000), pp. 119-141.

—«Marco Antonio y Cleopatra. La leyenda y el fracaso de un sueño político», en CID LÓPEZ, R. M. y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. (eds.). *Mitos femeninos de la cultura clásica. Creaciones y recreaciones en la historia y la literatura*. Oviedo, KRK, 2003, pp. 223-246.

—«Cleopatra entre Oriente y Occidente», en SÁNCHEZ, P. D y FUENTE, M. J. y RUBIO, G. F. (eds.). *Impulsando la historia de las Mujeres. La estela de Cristina Segura*. Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2012, pp.143-155.

CHAUVEU, M. *Cleopatra*. Madrid, Alianza Editorial, 2000.

CLAUSS, M. *Cleopatra*. Madrid, Acento Editorial, 2001.

DARIAS, M. E. «Entrevista con un genio del humor: Martz Schmidt», en *Diario de Avisos*, 1984. Disponible en: <http://humoristan.org/es/articulos/entrevista-con-un-genio-del-humor-martz-schmidt/>

DÍEZ BALDA, M. A. «El cómic feminista: Un poco de historia» (2011), pp.1-38. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10366/112914>

FERNÁNDEZ SOTO, M., «Cleopatra en los tebeos». Disponible en: <http://seronoser.free.fr/bruguera/cleopatra.htm>

GARCÍA FLEITAS, M. L. «La imagen de estereotipada de Cleopatra VII: supresión y ampliación de roles en el cine», en SANTANA HENRÍQUEZ, G. (ed.) *Literatura y cine*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2012, pp. 281-305.

GASCA, L. y GUBERN, R. *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra, 1988.

GUBERN, R. «De los cómics a la cinematografía», en *Espacio, Tiempo y Forma. Serie Historia Contemporánea*, n.º 26 (2014), pp. 377-399.

GRANT, M. *Cleopatra*. Nueva York, Castle Books, 2004.

HAMER, M. *Signs of Cleopatra. History, politics, representation*. Nueva York: Londres, Routledge, 1993.

HUGHES-HALLET, L. *Cleopatra, Histories, Dreams and Distortions*. Nueva York, Harper & Row, 1990.

JONES, P. J. *Cleopatra: A sourcebook*. Norman, University of Oklahoma Press, 2006.

KLEINER, D. E. *Cleopatra and Roma*. EEUU, Harvard University Press, 2009.

KOVACS, G. y MARSHALL, C. W. (eds.). *Classics and Comics*. Nueva York, Oxford University Press, 2011.

—*Son of Classics and Comics*. Nueva York, Oxford University Press, 2016.

LILLO REDONET, F. «Una revisión del cómic de tema clásico», en *Estudios Clásicos*, n.º 108 (1995), pp. 135-145.

LINDSAY, J. *Cleopatra*. Londres, Folio Society, 1998.

MARTIN, P. M. *Antoine et Cléopâtre. La fin d'un rêve*. Paris, Albin Michel, 1990.

MERINO, A. «Women in Comics: a Space for Recognizic Other Voices», en *The Comics Journal*, n.º 237 (2001), pp. 44-48.

MULVEY, L. «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen* 16 (3) (1975), pp. 6-18.

MUÑOZ, J. «Tres miradas en el mundo del cómic: mirada sexista, mirada misógina, mirada feminista», conferencia pronunciada en las Jornadas *Cuando dibujar es político. Cómic feministas en la transición española* (Zaragoza, 12 de noviembre de 2015).

PARAMIO, L. «El machismo en el cómic para adultos», en *Trocha*, n.º 2 (1977).

PERYRAMAURE, M. *Cleopatra, reina del Nilo*. Barcelona, Planeta, 1967.

PINA POLO, F. «Noticias falsas, desinformación y opinión pública en la Roma republicana», en SEGENNI, S. (ed.) *False notizie... fake news e storia romana. Falsificazioni antiche, falsificazioni moderne*. Milán, Mondadori Education, 2019, pp.4-89.

PRIETO ARCINIEGA, A. «Cleopatra en la ficción: el cine», en *Studia Historica. Historia Antigua*, n.º 18 (2000), pp. 143-176.

PUYADAS RUPÉREZ, V. *Cleopatra VII: La creación de una imagen. Representación pública y legitimación política en la Antigüedad*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.

RITSCHARD, C. y MOREHEAD, A. (eds.). *Cléopâtre dans le miroir de l'art européen*. Musée d'art et d'histoire, Genève, 2004.

RUIZ GARRIDO, B. «Yo soy Egipto. El poder y la seducción de Cleopatra en las artes plásticas y en el cine», en *Baética*, n.º 28 (2006), pp. 167-194.

SÁNCHEZ, F.Á. ALCARAZ QUIÑONERO, J. y TORRES VERA, S. «Especial Martz Schmidt», en *Enepei*, n.º 2 (1986), Concejalía de Cultura, Juventud y Deporte.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, J. P. y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, M. *Plutarco. Vidas paralelas VII*. Madrid, Gredos, 2009.

SCHÄFER, C. *Cleopatra*. Barcelona, Herder Editorial, 2007.

TIELDESLEY, J. *Cleopatra*. Barcelona, Editorial Ariel, 2008.

UNCETA, L. «Mito clásico y cultura popular: reminiscencias mitológicas en el cómic estadounidense», en *Epos*, xxiii (2007), pp. 333-344.

—«Greek Street. El mito griego visita los bajos fondos», en *Minerva*, n.º 25 (2012), pp. 187-207.

—«La musa vejada: clasicismo posmoderno y nuevas vías de investigación», en PINO CAMPOS, L. M. y SANTANA HENRÍQUEZ, G. (eds.), *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2013, pp. 821-827.

VALTIERRA, A. «Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental», en *Asparkia. Investigación feminista*, n.º 37 (2020), pp.27-49

VALVERDE, I. y PICAZO GURINA, M. «¿La reina vencida? Cleopatra y el poder en el arte y la literatura», en CASTILLO PASCUAL, M. J. (coord.), en *Congreso Internacional «Imagines». La Antigüedad en las Artes Escénicas y visuales* (Logroño, 22-24 de Octubre de 2007). Logroño, Universidad de La Rioja, 2008, pp. 515-528.

VOLKMAN, H. *Cleopatra. A Study in Politics and Propaganda*. Londres, Elek Books Limited, 1953.

WERTHEIMER, O. *Cleopatra*. Barcelona, Editorial Juventud, 1937.