

## Nuevas consideraciones en torno a la Cleopatra del Esquilino de la Centrale Montemartini de Roma

**Silvio Strano**

Università Roma Tre

[silviostrano@libero.it](mailto:silviostrano@libero.it)

**Fecha de recepción del artículo:** mayo 2008

**Fecha de publicación:** julio 2008

### Resumen

Este artículo es un estudio sobre la iconografía de Cleopatra VII *Philopator*, hoy conocida gracias a las efigies monetarias y a los pocos retratos de bulto redondo llegados hasta nosotros. La atención se centra en la discutida interpretación de la Cleopatra/Venus Esquilina de la Sala Caldaie de la Centrale Montemartini de Roma. Los resultados de esta investigación han permitido demostrar la identificación propuesta de la réplica como imagen divinizada de la última reina tolemaica, aquí representada como Isis-Afrodita. Además, el autor propone una datación diferente de la obra, individúa el probable patrocinio, así como también, el lugar de su originaria localización.

**Palabras clave:** Escultura clásica, Cleopatra VII, Venus Esquilina, Isis, Afrodita.

### Abstract

This essay is a survey about the iconography of Cleopatra VII *Philopator*, today well known thanks to the coin images and to the few portraits in full relief handed down to us. Attention is concentrated on the debated interpretation of the Cleopatra/Venus Esquiline found in the Sala Caldaie of the Centrale Montemartini in Rome. The result of this survey has allowed the suggested identification of the replica to be confirmed, as divinized image of the last Tolemaic Queen portrayed here as Isis-Aphrodite. Moreover the author proposes a different dating of the work, identifies the possible commission and also the site of its original positioning.

**Keywords:** Classical sculpture, Cleopatra VII, Venus Esquiline, Isis, Aphrodite.

## 1. La iconografía de Cleopatra en los repertorios numismáticos y escultóricos

«[...] Cleopatra, aunque vencida, quedó glorificada por el hecho de que sus adornos están consagrados en nuestros santuarios y porque se le ve áurea en persona en el templo de Venus».

Casio Dión (*Historia Romana*, 51, 22, 1) habla así de la estatua áurea de la soberana egipcia mandada realizar por César para el templo de Venus Genitrix y que, a distancia de más de dos siglos, continuaba siendo admirada y venerada en Roma en el templo de la divinidad olímpica<sup>1</sup>.

Desde la recuperación de las primeras esculturas antiguas de mármol, la imagen de Cleopatra VII ha sido objeto de particular atención entre los estudiosos y coleccionistas de antigüedades clásicas *in primis* y el mundo académico sucesivamente. A menudo, ha sido motivo de polémicas y animadas discusiones dentro del mundo académico y científico, ocupados en la afanosa búsqueda de su imagen con el fin de localizar, dentro del vasto corpus de esculturas clásicas, las peculiares características fisonómicas de la última y más célebre soberana de Egipto. Una soberana que —y esto no puede ser pasado por alto—, derrotada por Octaviano en el 30 a.C. e inevitablemente condenada a una *damnatio memoriae*, pasó a la historia como indiscutido emblema de corrupción y perdición.

<sup>1</sup> Apiano refiere que, durante la estancia de Cleopatra en Roma (desde el 46 hasta el 44 a. C.), huésped en las posesiones de César en *Trastevere*, el dictador hizo realizar y colocar una imagen de la reina cerca de la imagen de culto en el templo de Venus Progenitora. Buscaba de este modo legitimar, a los ojos del pueblo romano, la de otro modo ultrajante relación con la soberana extranjera. Venus efectivamente, no es sólo la protectora del pueblo romano, sino también la divinidad de la que desciende la *Gens Julia*, la familia de César. En *Guerras Civiles*, 2, 10, se lee:

«De Cleopatra levantó la bella imagen junto a la diosa, la que aún hoy está cerca de ella».

La iconografía de Cleopatra VII *Philopator* era conocida substancialmente gracias a las efigies sobre monedas (figs. 1-8), a los retratos conservados en Berlín (figs. 9-10) y en el Vaticano (figs. 11-12), y al más reciente descubrimiento del retrato de la soberana egipcia procedente de la colección de Maurice Nahman (fig. 13). Dentro del panorama iconográfico transmitido por los innumerables testimonios monumentales de la antigüedad clásica llegados hasta nosotros, los cuños monetarios de época helenística, ocupan una posición particularmente importante. A falta de relevantes testimonios monumentales de la escultura de bulto redondo relativos a los dinastas helenísticos, los cuños representan, para el arqueólogo y el historiador del arte clásico, un instrumento de análisis imprescindible para la identificación iconográfica de dichos soberanos. Y estas efigies acuñadas adquieren aun mayor importancia si concurren fenómenos históricos como esa *damnatio memoriae* a la que fue sometida Cleopatra VII. La imagen de la soberana, transmitida por una notable cantidad de efigies sobre monedas y dracmas en bronce y plata de Alejandría, Ascalon, Orthosia, Antioquía y denarios del Asia Menor que representan sobre el reverso también a Marco Antonio, se distingue por su calidad artística de los primitivos cuños procedentes de otras ciudades. Estas monedas representan a Cleopatra VII con la cabeza descubierta con el consueto tocado en *Melonfrisur* con el cabello recogido en un moño sobre la nuca y con la diadema coronando la cabeza, que alude a la venda real llevada por los dinastas del último período tolemaico<sup>2</sup>.

A éste propósito hay que decir que ninguna de las reinas tolemaicas, al menos en la documentación iconográfica oficial, podía llevar la diadema real con la cabeza descubierta, con excepción de Cleopatra VII y Berenice II: esta última, sin embargo, no en calidad de reina

<sup>2</sup> KRUG 1964; KRUG 1994: 374-378.

de Egipto, sino como reina de Cirene. Escasos son los testimonios iconográficos concernientes a las otras soberanas con el nombre de Cleopatra. Sobre estas, las referencias se limitan casi en su totalidad a la iconografía egipcia presente en estelas votivas y/o en los relieves de los templos. Berenice II fue en todo caso la primera reina alejandrina efigiada aún viva en los retratos junto al marido, en razón probablemente de la regencia asumida por Ptolomeo III Evergetes durante la guerra con Siria. Cleopatra III, al contrario, fue la primera de las reinas tolemaicas en ser representada sola, sin la presencia del esposo.



Fig. 1. *Cleopatra VII*. Dracma de bronce. 69-30 a. C. Hunterian Museum (Glasgow, Reino Unido). Fuente: WALKER; HIGGS 2000.

Leitmotiv iconográfico común a todas las soberanas alejandrinas, con excepción de Berenice I, Arsinoe II y Cleopatra VII, es la corona de Hathor: un atributo distintivo de las reinas egipcias ya a partir del Reino Medio que, caracterizado por el disco solar y por los cuernos bovinos, es ahora enriquecido con dos largas plumas. Berenice I divinizada lleva la corona de Isis: sustancialmente parecida a la anterior pero sin las plumas. Arsinoe II, y a veces Cleopatra VII, lleva en cambio una corona creada post mórtem para la primera y consistente en la acostumbrada corona real. A veces es comple-

tada por el tradicional cubrecabezas llevado por las reinas egipcias, y por los mismos soberanos macedonios, con el buitre y por la corona roja del Bajo Egipto. En otras ocasiones lo es por los cuernos de carnero, la tradicional corona de Geb, y el más conocido emblema de la realeza faraónica: el Uraeus. Cleopatra VII fue la única reina tolemaica representada, aún viva con el *Pschent*, y a ser calificada en la titulación real, también mientras estaba viva, como reina del «Alto y el Bajo Egipto»<sup>3</sup>.



Fig. 2. *Cleopatra VII*. Tetradracma de plata de Ascalon. 38-37 a. C. Fan Museum Trust (Londres, Reino Unido). Inv: BMC Ascalon 20. Fuente: WALKER; HIGGS 2000.

Las señales de reconocimiento irrefutable de las efigies monetarias son las siguientes: el cuello más bien delgado, el occipucio saliente, la frente pequeña y arqueada, la nariz aguileña, el labio inferior carnosos y saliente a diferencia del superior afilado; todas características fisonómicas heredadas del fundador de la dinastía. Las imágenes monetarias han permitido además a los numismáticos trazar varios grupos iconográficos organizados en dos tipos fundamentales, que han recibido una bien precisa cronología: el tipo llamado alejandrino

<sup>3</sup> QUAEGBEUR 1978: 245-261; LA ROCCA 1984: 23-42; QUAEGBEUR 1989: 45-48.



Fig. 3-4. *Cleopatra y Marco Antonio*. Denario de plata. 32 a. C. British Museum (Londres, Reino Unido).  
Fuente: WALKER; HIGGS 2000.



Fig. 5-6. *Marco Antonio y Cleopatra*. Tetradracma de plata. 37-32 a. C. ca. Weill Goudchaux Collection (Londres, Reino Unido).  
Fuente: ANDREAE 2006.



Fig. 7-8. *Marco Antonio y Cleopatra*. Tetradracma de plata. 37-32 a. C. ca. Weill Goudchaux Collection (Londres, Reino Unido).  
Fuente: ANDREAE 2006.

y el sirio-romano<sup>4</sup>. El primero, acuñado en Alejandría a partir del 51 a. C. —año del comienzo del reinado de Cleopatra VII—, se perpetuó casi inalterado hasta la muerte de la soberana acontecida en el 30 a. C. El segundo tipo, acuñado por primera vez en Antioquía alrededor del 37 a. C., continuó como el primero hasta el final del reino de Cleopatra: sobre el reverso aparece aquí siempre la efigie de Marco Antonio. Sin embargo, en el estado actual de nuestros conocimientos, este último tipo iconográfico no presenta ningún correlato en la escultura de bulto redondo. Sin embargo, son evidentes las afinidades iconográficas y fisonómicas de la reina con las efigies monetarias alejandrinas de su padre Ptolomeo XII Aulete: comunes son el mentón pequeño, los labios carnosos, la larga nariz aguileña, los grandes ojos y las cejas inclinadas, la frente estrecha y ligeramente curvada; todos ellos son rasgos verificables también en los retratos de mármol de los dos soberanos<sup>5</sup>.

En cambio, las monedas acuñadas a partir del 37-36 a. C. y pertenecientes al grupo sirio-romano, muestran una buena parte del torso de la soberana cubierto por la clámide —típico atributo masculino, con el intento quizás de evocar en el observador antiguo la autoridad de la soberana efigiada— y adornado por un collar de perlas. El tocado en *Melonentfrisur* presenta un mayor número de reparticiones de los mechones; la diadema real es aquí mucho más sutil con respecto a los cuños alejandrinos, a los retratos del Vaticano y a los del Museo Nacional de Berlín; los rasgos de la cara son ahora más delgados y austeros: el mentón anguloso, los labios finos, la nariz de punta aguda y marcadamente

aguileña. El tratamiento del dato fisonómico de estas monedas muestra similitudes con los retratos de la Roma republicana introducidos en Oriente por un grupo de retratos dinásticos tardo-helenísticos. Dichos retratos, identificados por R. R. R. Smith como *Philorhomaioi*, representan aquellos soberanos clientes de Roma sumisos a la hegemonía política y militar de la urbe durante el último período de la república, y se caracterizan por reproducir los modelos artísticos entonces en boga en la futura capital del imperio<sup>6</sup>. La acentuación del dato individual, subrayado aquí por la edad avanzada de los personajes efigiados y por los peinados más bien cortos, recuerda la unión con el viejo y conservador ideal masculino romano, como expresión y emblema de poder.

En lo que se refiere a los retratos escultóricos, la efigie del Museo Nacional de Berlín (figs. 9-10)<sup>7</sup>, de procedencia desconocida y desde finales del siglo XVIII en la colección Despuig, se conserva en líneas generales en buenas condiciones, con la excepción de dos pequeñas abrasiones. El moño partido ha sido reintegrado; los añadidos en la parte posterior izquierda de la cabeza, la oreja izquierda y la punta de la oreja derecha, han sido eliminados, y también en la línea de las actuales tendencias museísticas, se deshizo el montaje de la cabeza sobre un busto moderno de mármol. En la unión entre el cabello y la diadema, son visibles huellas de una coloración rojiza que, con toda probabilidad, fue utilizada antiguamente como base para el sucesivo dorado del pelo. La penetración de esta coloración en la piedra fue favorecida por la incauta disposición del retrato en el suelo de los almacenes del museo, y por el

<sup>4</sup> BRUNELLE 1976: 98-118; TOYNBEE 1978: 86; BALDUS 1996: 237; TRAVERSARI 1997: 44.

<sup>5</sup> BALDUS 1996: tab. 41, fig. 1-2. Véase el retrato de Ptolomeo XII del Museo del Louvre, Inv. N. 3449. Cfr. a este propósito KYRIELEIS 1975: 76-78; 178 I 1, tav. 69, 1-3.

<sup>6</sup> SMITH 1988: 104.

<sup>7</sup> 50-30 a. C. Mármol pario. Alt. 27 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (Berlín, Alemania). Inv. n. 1976.10.

tratamiento con ácido empleado para la limpieza de la obra<sup>8</sup>.

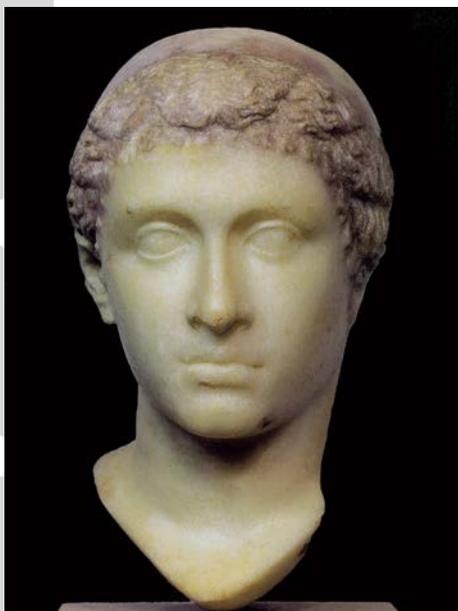


Fig. 9. *Retrato de Cleopatra*. 50-30 a. C. ca. Mármol pario. Alt. 27 cm. Antikenmuseum (Berlín, Alemania). Inv. 1976.10. Fuente: VIERNEISEL 1980.



Fig. 10. *Retrato de Cleopatra*. 50-30 a. C. ca. Mármol pario. Alt. 27 cm. Antikenmuseum (Berlín, Alemania). Inv. 1976.10. Fuente: VIERNEISEL 1980.

<sup>8</sup> Al respecto, cfr: BOVER 1845: 100, n. 53 (lo describe como retrato de Lucila); VIERNEISEL 1980, 5-33; GIULIANI 1980, 74, n. 44; FITTCHEN 1983, 170, tab. XXIX, n. 5-6; LA ROCCA 1984: 31, fig. 46; SIMON 1986: 87, tab. 3; LA ROCCA 1988: 308, n. 144; SMITH 1988: 35, 97-98, 133, 169, n. 68, tab. 44; STEWART 1990: 233, 323, fig. 881; KRUG 1994: 374-378; MORENO 1994, II: 730, 749, fig. 902, 919; GRENIER 1997: 18; TRAVERSARI 1997: 44, fig. 5-6; GRIMM 1998: fig. 125; ANDREAE 1998: 250; MORENO 1999: 115, fig. 151; HIGGS 2000: 159, III, 4; ANDREAE 2001: 216-217.

Por su parte, el retrato del Vaticano (figs. 11-12) presenta leves señales de deterioro en la parte izquierda, causadas por los agentes atmosféricos<sup>9</sup>. La melena, dañada sobre la frente, presenta una protuberancia en la parte anterior que, sin embargo, está partida. La nariz, añadida en una restauración de finales del siglo XVIII, ha sido eliminada. Sobre la superficie apenas desgastada de la mejilla izquierda se percibe un grumo probablemente debido a la mayor dureza con respecto al resto de la piedra, en su conjunto más blanda<sup>10</sup>.

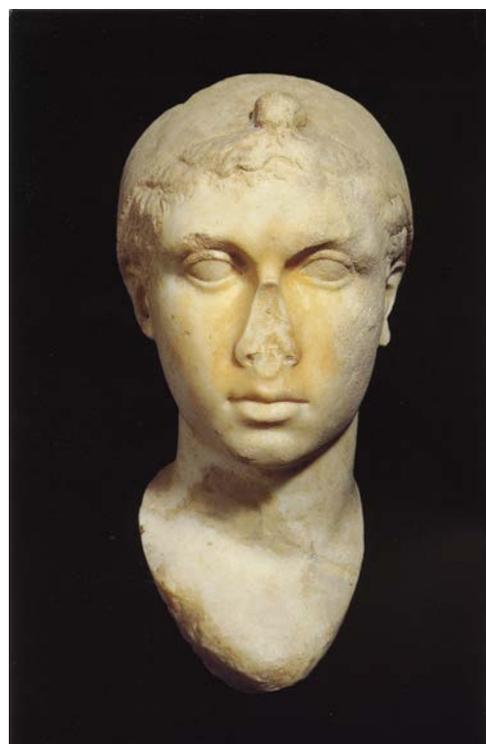


Fig. 11. *Retrato de Cleopatra*. 34-30 a. C. Mármol. Alt. 39 cm. Museo Gregoriano Profano (Ciudad del Vaticano, Vaticano). Inv. 38511. Fuente: original del autor.

<sup>9</sup> 46-30 a. C. Mármol pario. Alt. 39 cm. Museo Gregoriano Profano (Roma, Vaticano). Inv. n. 38511.

<sup>10</sup> Cfr: CURTIUS 1933: 182-192; LIPPOLD 1956, III, n. 567, tab. 54; BIEBER 1961, 94-95, fig. 366-367; RICHTER 1965: III, 269, fig. 1863-1864; KYRIELEIS 1975: 125, 128, 185, n. 1, tab. 107, 8-9; LA ROCCA 1988: 306-308, n. 143; SMITH 1988: 35, 97-98, 133, 169, n. 67, tab. 44; STEWART 1990: 233, 323, 325, fig. 879; MORENO 1994, II: 746, fig. 924; MORENO 1999: 114-115, fig. 147, 154.



Fig. 12. Retrato de Cleopatra. 34-30 a. C. Mármol. Alt. 39 cm. Museo Gregoriano Profano (Ciudad del Vaticano, Vaticano). Inv. 38511. Fuente: original del autor.

Por último, el retrato procedente de la colección de Maurice Nahman (fig. 13)<sup>11</sup>, desaparecido hace más de cincuenta años, fue vendido el 20 de abril de 2005, en la Christie's de Londres. La cabeza de mármol blanco conserva huellas de emplaste que permitía definir con mayor esmero el peinado. El conjunto de los caracteres estilísticos permite adscribir la obra al entorno alejandrino de finales del reino de la Cleopatra VII<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> 30 a. C. ca. Mármol blanco. Alt. 21,7 cm. Colección privada europea.

<sup>12</sup> Cfr. GOUDCHAUX 2005: 45-53; GOUDCHAUX 2006: 126-129, cat. n. 4. fig. 82, 85, 86.

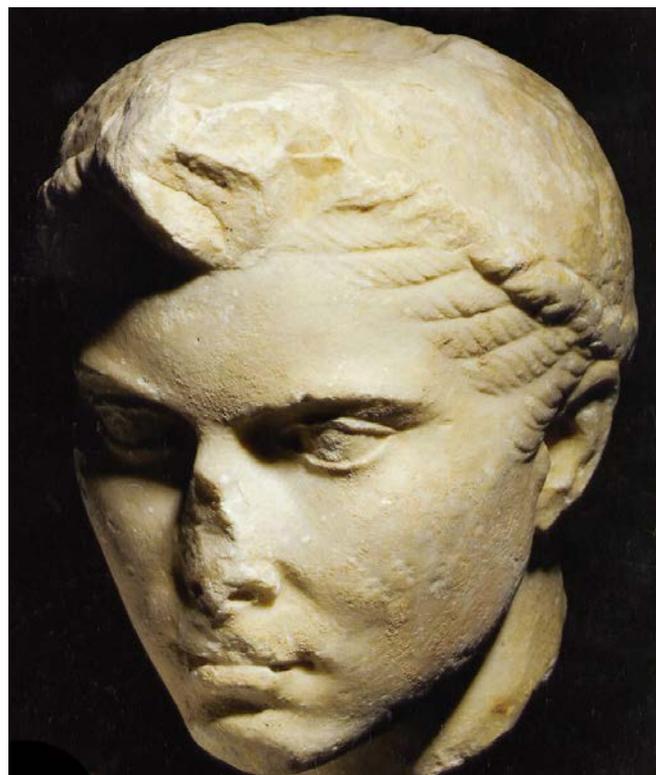


Fig. 13. Retrato de Cleopatra (Cleopatra Nahman). ¿34-30 a. C? Mármol. Alt. 21,7 cm. Colección privada (Londres, Reino Unido). Fuente: original del autor.

## 2. La Cleopatra del Esquilino

Las excavaciones efectuadas a finales del siglo XIX en el Esquilino, en el área de los así llamados *horti* Lamiani<sup>13</sup>, sacaron a la luz una magnífica colección de obras maestras de la escultura helenística y romana, de una de las habitaciones subterráneas del *criptopórtico*, en el perímetro de la destruida villa Palombara.

<sup>13</sup> El jardín imperial, sito entre las actuales plaza Vittorio Emanuele y plaza Dante, fue estudiado en las excavaciones emprendidas por la Comisión arqueológica municipal de Roma entre 1874 y 1881. El sitio fue localizado alguna década antes del principio de las excavaciones. En efecto, el análisis de las fuentes permitió establecer, ya en 1826, la exacta colocación de estos jardines en el plano de la Roma antigua levantado por Nibby y De Romanis. Por aquel entonces, el área estaba ocupada por las villas Palombara y Altieri. Cfr. NIBBY 1938, II: 320-327; FRUTAZ 1962, II: tab. 84; CIMA 1986, 37-58; HÄUBER 1988: 35-64.



Fig. 14. *Cleopatra del Esquilino*. 37-41 a. C. (época de Calígula). Mármol pario. Alt. 1,55 m. Centrale Montemartini (Roma, Italia). Inv. n. 1141.

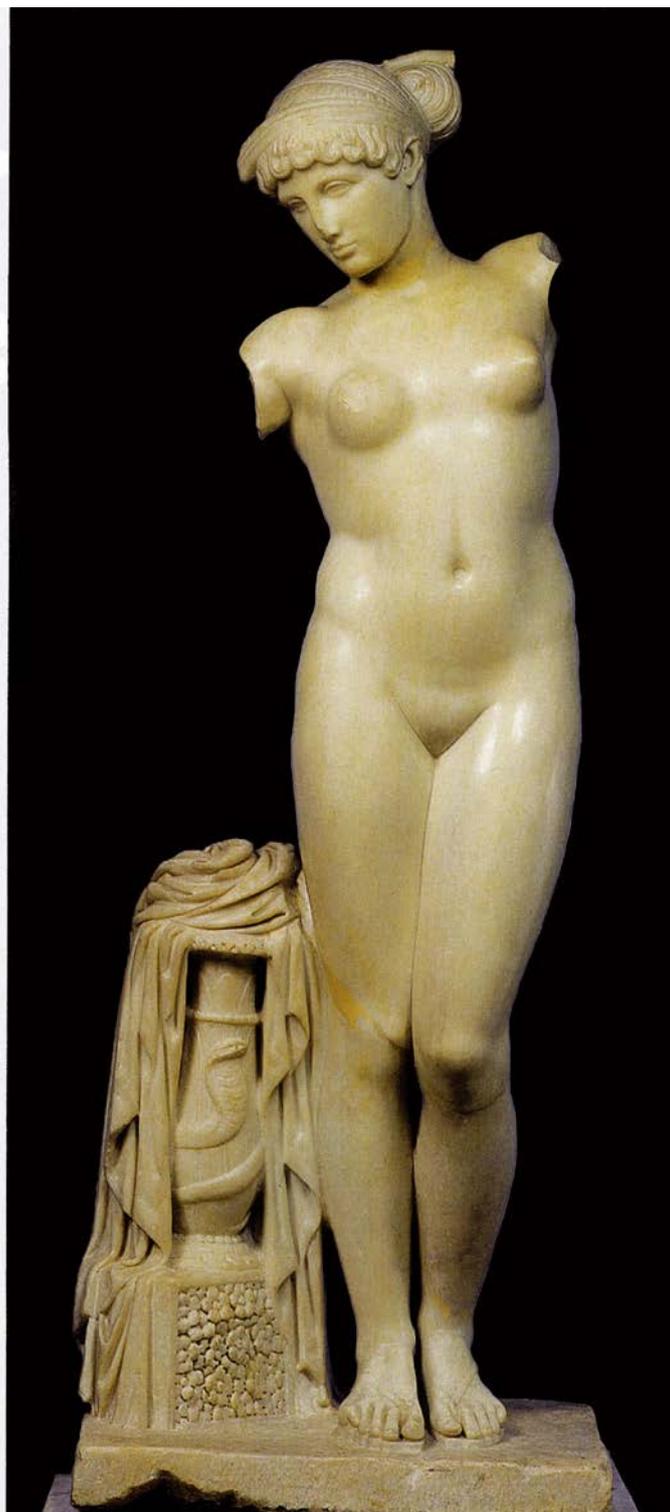
Fuente: original del autor.

Estas esculturas estaban allí dispuestas desde antiguo, en espera de los trabajos de restauración encargados por el emperador Majencio y nunca completados por la muerte del *princeps* en puente Milvio en el año 312. Y, entre ellas, se hallaba el espléndido desnudo femenino motivo de este estudio, dado a conocer a la opinión pública con el título —hoy controvertido— de Venus Esquilina (figs. 14-17). Como podrá observarse en las imágenes, faltan ambos brazos; de la mano izquierda se conservan los dedos, visibles sobre el pelo recogido tras la nuca, y también han sido extraídos los retoques de la nariz y el seno derecho que habían sido añadidos tras la recuperación de la escultura. Estas últimas modificaciones fueron introducidas con motivo de la exposición titulada *Le tranquille dimore degli dèi*, exhibida en el Palazzo dei Conservatori y patrocinada por el Ayuntamiento de Roma en 1986<sup>14</sup>. La pieza fue publicada por primera vez por Carlo Ludovico Visconti, y catalogada a continuación en la literatura arqueológica como Afrodita *Anadyomene*<sup>15</sup>. Alessandro Della Seta no titubeó en reconocer en ella a la diosa olímpica en el baño, en el acto de alzar el cabello sobre la nuca con la mano izquierda y de fijar el peinado con una venda alrededor de la cabeza<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. DELLA SETA 1930: 603-608; CARPENTER 1941: 30-35; LIPPOLD 1950: 134-135; MUTHMANN 1951: 108-109, tab. 18, fig. 42; BORDA 1953: 82, fig. 18; GLORI 1955; PARLASCA in HELBIG, SPEIER, II, 1966: 304-305, n. 1485; ZANKER 1974: 58, nota 3, tab. 50.6, 51.1; DELIVORRIAS 1984: 61, n. 500, tab. 49; USAI 1986: 202; HÄUBER 1986: 79-82; HÄUBER 1988: 35-64; FUCHS 1993: 242-243, fig. 263-264; MORENO 1994, II: 746-752, fig. 915, 917-918, 929, 926; SCHMIDT 1997: 207, n. 147; MORENO 1998: 5-10; MORENO 1999: 112-121, fig. 143, 147-148, 150, 152; HIGGS 2000: 151; ANDREAE 2001: 211-233, fig. 204-205; MORENO 2003: 401-424, fig. 35-51.

<sup>15</sup> VISCONTI 1875: 16-28, tab. III-V.

<sup>16</sup> DELLA SETA 1930: 603-608.



Figs. 15-16. *Cleopatra del Esquilino*. 37-41 a. C. (época de Calígula). Mármol pario. Alt. 1,55 m. Centrale Montemartini (Roma, Italia). Inv. n. 1141.

Fuente: original del autor.

De este modo, recuperaba la iconografía de la Afrodita de Cirene, en cuya propuesta reconstructiva el mismo autor había interpretado un gesto análogo (figs. 18-19)<sup>17</sup>. El estudioso cerraba la discusión acerca del hallazgo del Esquilino interpretando el *alábastron* de apoyo de la toalla adornado por hojas de papiro y rodeado por el Uraeus como mera expresión de una moda *egiptizante*, falta de cualquier valor simbólico, y rebajando la obra a una mera reelaboración de una estatua helenística imputable a la segunda mitad del siglo I a. C. o quizás más tardía.



Fig. 17. *Cleopatra del Esquilino* (detalle). 37-41 a. C. (época de Calígula). Mármol pario. Alt. 1,55 m. Centrale Montemartini (Roma, Italia). Inv. n. 1141.

Fuente: original del autor.

<sup>17</sup> DELLA SETA 1930: 463-470, fig. 156-157; BIEBER 1961: 98, fig. 396-397; BRINKERHOFF 1978: 62-66, tab. 43-44; VASORI 1979: I, 1, 170-176, n. 115; MANDERSCHIED 1981: 101, n. 273, tab. 35; DELIVORRIAS 1984: II, 56-57, n. 455, tav. 43; CANDILIO 1991: 94, n. 18; FUCHS 1993: 245, fig. 267; MORENO 1994: II, 714, fig. 880.

Asimismo, atribuía «all'incapacità dello scalpello di questo artista classicheggiante», la pérdida de los caracteres distintivos y peculiares de la más célebre estatua de la Afrodita de Cirene con «un parziale, inconsequente e mendace arcaicizzamento», para concluir que

«[...] la risultante è stata un'opera banale, che ha sminuito di ogni sua espressione, svuotato di ogni sua bellezza quella che, sulle orme di Prassitele, era pure stata una grande creazione dell'arte ellenistica: il nudo femminile impersonato in Afrodite.»<sup>18</sup>

Consideraciones de carácter estético-artístico indujeron a Licinio Glori a ocuparse nuevamente de la pieza a mitad del siglo pasado<sup>19</sup>. Tras un minucioso análisis, el estudioso propuso una interpretación que ponía completamente en tela de juicio las teorías propuestas por Della Seta, e identificaba la estatua —hoy custodiada en la Sala Caldaie de la Centrale Montemartini— como la última reina de Egipto. En la hipótesis de Glori desempeñó un papel fundamental el examen de la singular anatomía de la escultura. En efecto, aceptando como punto de partida la cronología propuesta por Della Seta, y observando en la leve deformación del vientre las señales de una reciente maternidad y en los tobillos las articulaciones fuertes de una mujer mediterránea, el historiador y lingüista, propuso reconocer la imagen divinizada de Cleopatra VII *Philopator*. Pero al margen de unas apreciaciones como estas, que podrían resultar más discutibles, la identificación fue fundamentada además por las particulares características iconográficas del monumento que evidenciaban, en el raro peinado a melón (*Melonenfrisur*), en la presencia de los diez bucles coronando la frente, y también en la diadema real —herencia de las primeras reinas tolemaicas Berenice I y II y Arsinoe II—, la efigie de la última de los

<sup>18</sup> DELLA SETA 1930: 608.

<sup>19</sup> GLORI 1955.

faraones transmitida por los tipos monetarios.



Figs. 18-19. *Afrodita de Cirene*. Copia romana del s. II d. C. de un original del s. I a. C. Mármol. Alt. 1,49 m. Museo Nazionale Romano (Roma, Italia). Inv. 72115.  
Fuente: ANDREAE 2006.

En este punto, resulta inmediata la comparación con el retrato femenino n. 567 (fig. 11-12), en un primer momento situado sobre un cuerpo no pertinente de sacerdotisa de la *Sala a Croce Greca* del Museo Pio Clementino, y hoy definitivamente separado y trasladado al Museo Gregoriano Profano. En efecto, dicha pieza ya fue identificada en 1933 por Ludwig Curtius como el retrato de la última reina tolemaica ejecutado por un escultor al servicio de César<sup>20</sup>. Sin embargo, la comparación resulta poco eficaz a causa de los añadidos modernos padecidos por el retrato. Además, faltaba aún a la lista, por estar por aquel entonces en manos privadas, el retrato de la soberana que sería adquirido en 1976 por los *Staatliche Museen zu Berlin* (fig. 9-10), y único ejemplo de escultura exenta que tiene la nariz. En consecuencia, no es de extrañar que la literatura arqueológica siguiente recuperara la originaria identificación de la pieza, reconociendo en la escultura el tipo del Afrotita *Anadyomene* y relegando en el olvido la identificación propuesta por Glori.

Con motivo de la exposición titulada *Le tranquille dimore degli dèi* patrocinada por el Ayuntamiento de Roma en 1986 y alojada en el palacio de los *Conservatori*, el monumento volvió a las candilejas atrayendo de nuevo la atención de los estudiosos<sup>21</sup>. La ocasión fue favorecida, además, por el hallazgo de algunas fotos de una réplica fragmentaria de la escultura (fig. 20) hasta aquel momento inédita —y hoy desdichadamente desapare-

cida— que reclamó nuevas reflexiones sobre la tipología de la obra<sup>22</sup>.

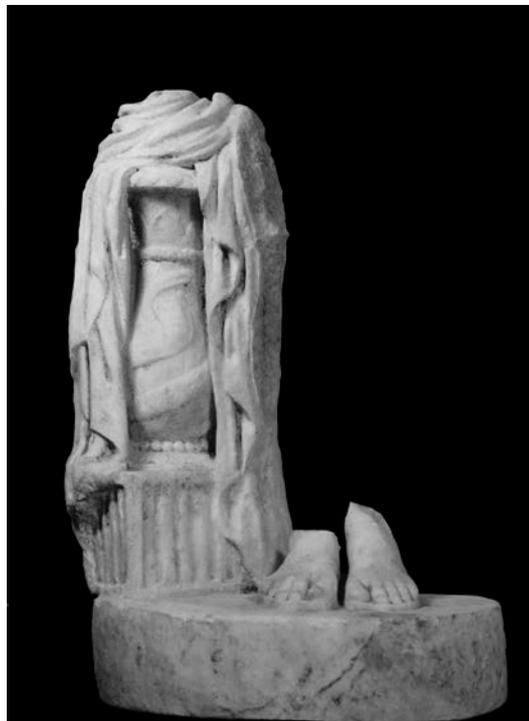


Fig. 20. Fragmento de una réplica de la Cleopatra del Esquilino. Proveniente del mercado anticuario de vía Margutta. Localización actual desconocida.

Fuente: DAI in Rom, negativ-Nr. 66.2517A-2521A.

Eugenio La Rocca había reconocido en la estatua, y en las dos Musas halladas con ella, un único grupo realizado en edad julio-claudia o durante el principado de Calígula<sup>23</sup>. Por su parte, y confutando esta interpretación, Christine Häuber creyó la obra un *Einzelstück* y *Neuschöpfung* datado en el siglo II d. C.<sup>24</sup>. Su hipótesis se hallaba en total consonancia con Fritz Muthmann<sup>25</sup>, quien —hasta por la alta calidad de la manufactura— sugirió la procedencia de la estatua de un importante taller africano, probablemente de la misma Alejandría.

<sup>20</sup> CURTIUS 1933: 82-92.

<sup>21</sup> La escultura ha sido protagonista de una nueva exposición, titulada *Kleopatra und die Caesaren*, alojada en el *Bucerius Kunst Forum* de Hamburgo (24 de octubre 2006 – 4 de febrero 2007). Cfr. el catálogo de la exposición: ANDREAE 2006. Más recientemente, la escultura ha sido alojada en la Expo de Zaragoza 2008. Cfr. a este propósito CIMA 2008.

<sup>22</sup> Foto Inst. Neg. Rom 66. 2517 A – 2521 A. Cfr. HÄUBER 1988: 48.

<sup>23</sup> LA ROCCA 1986: 94, nota 241.

<sup>24</sup> HÄUBER 1988: 35-64.

<sup>25</sup> MUTHMANN 1951: 104-109.

La exposición, sabiamente organizada, quiso proponer la identificación, y en algunos casos la reconstrucción y las vicisitudes, de las esculturas sacadas a la luz durante las excavaciones de finales del siglo XIX en el área de los llamados *horti Lamiani* (fig. 21), mencionados con anterioridad. Así, según Häuber, las dos estatuas

de Musas formarían parte de un grupo constituido por más figuras dispuestas tal vez en semicírculo, como resultaría de la particular conformación de los plintos cortados oblicuamente, y anteriores a la estatua objeto de estudio.

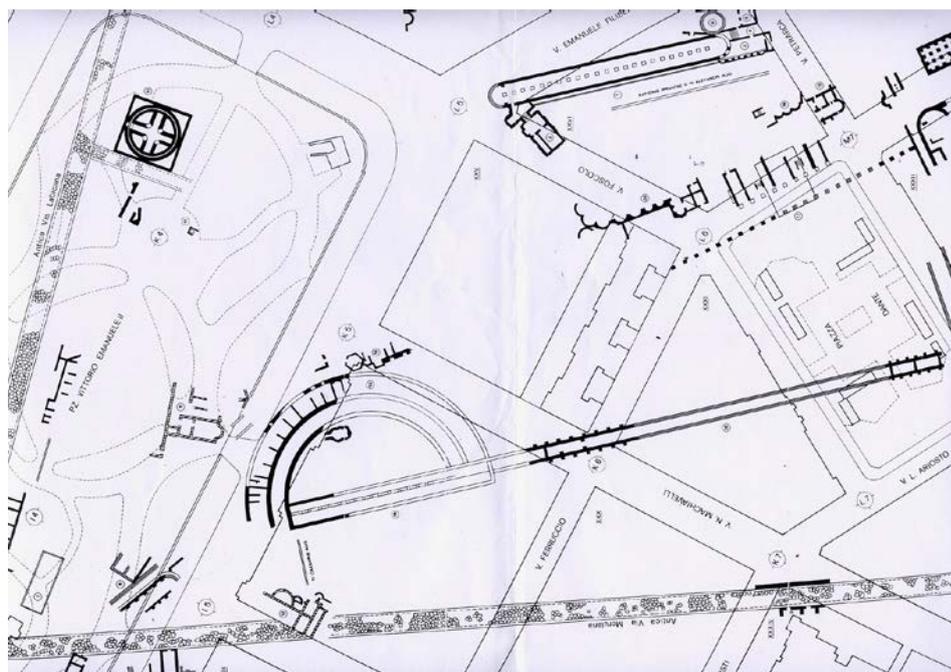


Fig. 21. Esquilino, área de los horti Lamiani.  
Fuente: LANCIANI 1899-1901.

Para la estudiosa alemana, la obra sería una creación de la producción artística de edad adrianea-antonina y resultado de una concepción ecléctica. Este eclecticismo plástico estaría subrayado sobre todo por la superposición de elementos estilísticamente discordes, concentrados en el apoyo de la escultura constituido por el *alábastron*, los cuales habrían sido vaciados de cualquier valor simbólico. La obra fue identificada por la estudiosa como perteneciente al tipo estándar de la Afrodita *Anadyomene* helenística. Sin embargo, presentaba como particularidad la superposición de una cabeza clásica sobre un cuerpo de gusto helenístico. El artista habría esculpido independientemente una cabeza de claras reminiscencias masculinas —volviendo a

proponer los cánones del arte plástico del estilo severo— unida «mit einem knabenhaften, gleichsam klassisch überformten und geglätteten Körper»<sup>26</sup>. La fisonomía —añade Chr. Häuber— podría ser descrita al mismo tiempo como infantil y femenina, eliminando de este modo cualquiera indicación a la edad de la protagonista. El artista habría obrado pues de modo completamente artificioso, yuxtaponiendo detalles derivados de modelos estilísticos diversos. Si la cabeza manifestaba claros influjos del estilo severo, los cánones plásticos de edad helenística se hacían patentes en el tratamiento del cuerpo. Por otro lado, mientras la cabeza presentaba de manera inequívoca los rasgos propios de la ado-

<sup>26</sup> HÄUBER 1988: 46.

lescencia, el cuerpo presentaba una conformación más ambigua. Sin duda ninguna, este representaba una edad más madura, y sin ninguna duda también, dominaban las formas femeninas; sin embargo, tampoco estaba ausente un cierto aire andrógino, motivado por la presencia de rasgos que recuerdan el físico de un cuerpo masculino en edad juvenil.

Y esta singular tendencia de *estatuas compuestas*, encuentra otra referencia evidente en la estatuilla en forma de Afrodita *Diadumene*, entonces en la colección Clercq<sup>27</sup>. También en este caso, el trabajo del artista se caracteriza por una particular predilección por una factura ecléctica, a través de la yuxtaposición de una cabeza clásica —copia, en este caso, de un original griego que reproduce la iconografía del tipo Safo— sobre un cuerpo de gusto helenístico. El artista daría pues particular valor y visibilidad a los elementos individuales derivados de un indeterminado número de arquetipos, evitando la fusión de los mismos, con el objetivo de hacerlos plenamente reconocibles. Por lo tanto, a través de un contraste de diversas referencias formales que conforman la figura, la composición escultórica transmite al espectador actual una impresión desconcertante, en la medida en que le resultan ajenos los arquetipos formales empleados. Y, sin embargo, esa misma representación anatómica también brinda al observador atento la posibilidad de penetrar en la idea de erotismo típico de aquella época; un erotismo, eso sí, convenientemente traducido por ese proceso de idealización característico del arte clásico oficial.

Admitiendo la interpretación de Della Seta y de toda la bibliografía siguiente — excepción hecha del revolucionario y ya olvidado ensayo de Glori— e interpretando

los elementos que aluden al mundo cultural egipcio como mera expresión de un gusto *egiptizante* privado de sus valores políticos y religiosos originales, Chr. Häuber cuenta la estatua entre las representaciones de la diosa olímpica en el baño, despojada sin embargo no solamente de sus ropajes, sino también de su principal carácter iconográfico<sup>28</sup>. La estudiosa cataloga definitivamente entre la producción artística romana del siglo II, surgida junto a la producción escultórica griega y a aquella del clasicismo romano, y cita a los atletas de Stefanos únicamente como modelo arquetípico generador.

Häuber no llega, sin embargo, a una identificación funcional de la obra. A su entender, el lugar del hallazgo sugeriría una función ornamental dentro de los jardines a los que nos hemos referido o, una probable destinación a un monumento funerario situado, bien dentro de los mismos *horti*, bien a lo largo de la *vía Labicana-Prenestina*. De hecho, asociados a esta vía, al igual que a la *vía Tiburtina*, se continuó erigiendo monumentos sepulcrales durante todo el período imperial.



Fig. 22. *Cleopatra Selene*. Finales s. I a. C. Mármol blanco. Alt. 31 cm. Museo Arqueológico (Cherchel, Argelia). Inv. S 66 (31). Fuente: WALKER; HIGGS 2000.

<sup>27</sup> Ehemem. Paris Slg. De Clerq. Estatuilla procedente de Siria. Cfr.: DE RIDDER 1906: 21-24, n. 19, tab. 3; LIPPOLD 1950: 200, n. 16; DELIVORRIAS 1984: II, 1, 61, n. 499.

<sup>28</sup> HÄUBER 1988: 63.

Fue Paolo Moreno quien, en 1994, propuso de nuevo la identificación del simulacro como imagen divinizada de la última reina tolemaica, y adelantó su datación en tiempos no sospechados por Glori<sup>29</sup>. Tras un cuidadoso análisis de los retratos de Berlín, de los Museos Vaticanos y de Cherchel (fig. 22)<sup>30</sup> —este último ahora ya ampliamente excluido en favor de la identificación con Cleopatra Selene—, y citando de nuevo las efigies de la soberana sobre los cuños monetarios, el estudioso reconoció en el rostro de la mujer la fisonomía de la más célebre reina tolemaica.



Fig. 23. Stefanos. *Atleta Albani*. 50 a. C. ca. Mármol blanco. Alt. 1,44 m. Villa Albani (Roma, Italia). Inv. n. 906. Fuente: MORENO 1994.

<sup>29</sup> MORENO II, 1994.

<sup>30</sup> LANDWEHR 2000.

La coincidencia del dato fisonómico puso en tela de juicio la identificación de la escultura con la diosa Afrodita en el baño. El análisis formal de la obra coincidió con los planteamientos de Chr. Häuber, y permitió reafirmar la adscripción de la escultura a la tendencia estilística en boga en Roma a partir de la mitad del siglo I a. C., que encontró en Paxiteles a su maestro indiscutido. La comparación con el *Atleta Albani* (fig. 23), obra de Stefanos, y con los grupos escultóricos atribuidos a la escuela del más ilustre discípulo de Paxiteles<sup>31</sup>, permitió reconocer en el escultor el artífice más atendible del arquetipo.

La iconografía de Cleopatra ha sido motivo de polémicas y animadas discusiones entre los estudiosos, a causa del exiguo número de testimonios monumentales llegados hasta nosotros, y continua aún hoy creando divisiones y opiniones encontradas dentro del mundo académico y científico. En este clima, la estatua del Esquilino (fig. 14-17) ocupa un lugar de primer plano, representando el objeto artístico más controvertido en el ámbito de las imágenes individuadas como posibles representaciones de la última reina tolemaica. En apoyo de la identificación propuesta a mediados del siglo pasado por Glori, y convalidada solo recientemente por Moreno, concurren las contribuciones de dos ilustres estudiosos. Giovanni Traversari<sup>32</sup>, en un artículo titulado «Nuovo ritratto di Cleopatra VII Philopator e rivisitazione critica dell'iconografia dell'ultima regina d'Egitto», confirma tal interpretación, volviendo a proponer de modo sumario las observaciones y las argumentaciones aducidas por P. Moreno. Más vasta e incisiva es la reflexión de Bernard Andreae<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Véase sobre todo la comparación con el grupo del Orestes y Electra del Museo Arqueológico de Nápoles.

<sup>32</sup> TRAVERSARI 1997: 44-48.

<sup>33</sup> ANDREA E 2001: 211-233, fig. 204-205.

La comparación con la más célebre Afrodita de Cirene (fig. 18-19), ya propuesta por Della Seta, permitió a Andreae destacar las evidentes diferencias entre la escultura de la divinidad grecorromana del amor y la estatua del Esquilino. La primera propone rigurosamente el tipo de la *Anadyomene* emergida del mar, donde el mismo apoyo en forma de delfín inmortalizado en el acto de tragar un pececillo, además de representar una clara alusión a la extensión marina, provee un evidente dato cronológico por la tipología representada. La segunda, en cambio, además de evidenciar unas características formales que la reconducen al tipo estándar de la *Anadyomene* helenístico-romana —reconocibles en la posición de los brazos levantados en el acto de componer los largos mechones de cabello, en la misma inclinación de los hombros y en la leve torsión del busto—, presenta otros elementos iconográficos que resultan ajenos a la representación de esta divinidad y refieren un personaje y un significado bien diferente.

En efecto, distinta parece la finalidad del gesto de la mujer: el pelo no está aquí desatado, sino recogido en un tocado singular que no encuentra parangón en ninguna representación femenina romana. El peinado, fijado por una venda envuelta alrededor de la cabeza, enmarca el óvalo de la cara con una secuencia regular de bucles que coronan la frente y se resuelve con un moño sobre la nuca. Nótese que sobre el moño se conserva un fragmento de la mano izquierda intentando sujetar la espesa cabellera. Por lo tanto, más que retorcer el pelo empapado de agua salada, la mujer levanta los brazos en el intento de fijar con ambas manos el peinado después del baño. El momento inmortalizado por el artista es pues diferente, como diferente y relevante para los fines de la identificación propuesta aparece el lugar en el que ocurre la ablución de la mujer:

«La figura è dunque colta in un momento di vita quotidiana e con un'acconciatura di capelli provviso-

ria, come le regine divinizzate già riconosciute nell'opera di Dedalsa o nella statuetta di Rodi. Non siamo sul mare, bensì davanti a un'acqua ferma, nella quale la donna si specchia attentamente fin quasi a squilibrarsi. [...] Accanto c'è la cassetta dei profumi, sormontata da un vaso in forma di *alábas-tron*: anche qui dunque, come per l'omonima antenata, un piano asciutto segnalato dal necessario per la toletta.»<sup>34</sup>

El resultado del análisis estilístico de la obra permite excluir la pertenencia de la escultura al estilo alejandrino —como la identificación del personaje representado pudiera sugerir— y revaloriza la intuición de Moreno, confirmada en su tiempo por Paul Zanker<sup>35</sup>. En efecto, también este especialista había situado la escultura en la órbita cultural romana y, más precisamente, a la esfera de Stefanos, cuyos atletas recuperan los modelos escultóricos inmediatos. Es bien visible, como marca del taller de este escultor, una factura que remite indiscutiblemente al Estilo Severo. Su comparación con la producción escultórica de la época tomada como modelo —baste citar, como ejemplo, el Apolo Onfalo<sup>36</sup>— permite individuar un *Leitmotiv* conductor, que se concreta, en la rendición de un cuerpo delgado, piernas esbeltas y cabeza insólitamente pequeña, con respecto a las dimensiones totales del cuerpo. No obstante lo dicho, la singular posición asumida por las figuras vuelve a evocar los modelos plásticos del primer clasicismo mientras la dirección convergente de las rodillas en concomitancia con el alargamiento casi excesivo de las piernas, les otorga una postura algo artificiosa. Contraste reconocible —añade Andreae— también en el motivo de la cabeza delicadamente inclinada que otorga a las figuras una expresión contemplativa, en oposición al ancho tórax y a los hombros poderosos. El refinado

<sup>34</sup> MORENO 1999: 112.

<sup>35</sup> ZANKER 1974: 201.

<sup>36</sup> ZANKER 1974: 81.

tratamiento de la musculatura, y la estilización de las transiciones entre las diferentes partes del cuerpo refuerzan —a mi entender— esa tendencia idealizadora que confiere todo su sentido a la compleja confluencia de tradiciones escultóricas diversas y al carácter sin duda afectado de las posturas.

Esa misma faceta ideal de los jóvenes atletas de Stefanos es visible también en la estatua del Esquilino. Pero la ejecución del desnudo femenino se enriquece con un algo de sobrehumano que eleva el simulacro a los honores divinos. Bajo esta óptica, los elementos simbólicos cumplen indiscutiblemente la función de inmortalizar el personaje efigiado, haciendo del mismo objeto de veneración. Desde el punto de vista formal, nos hallamos frente a la representación de una *Anadyomene* a las que se asocian connotaciones egipcias. De ellas habrá que partir para justificar no solamente las diferencias entre la escultura y la Afrodita de Cirene, sino también la identificación propuesta en este trabajo.

El acercamiento de las dos copias —realizadas a un siglo de distancia la una de la otra—, además de manifestar las mismas características formales vinculadas a la anatomía del cuerpo femenino, la postura asumida y la individuación —en una primera lectura— del mismo modelo iconográfico, reproducen, cada una por su cuenta, un mismo tipo escultórico que puede fecharse en el período inmediatamente sucesivo a la mitad del siglo I a. C.: ese naturalismo singular del arte tardoheleístico. Si los originales de la Afrodita de Cirene y la estatua del Esquilino fueron elaborados en el mismo período, las diferencias que se revelan claramente de la comparación de ambas obras, tendrán que ser interpretadas no ya desde el punto de vista estilístico, sino más bien al rasero de un diferente contenido. En comparación con la estatua del Esquilino, la belleza de la Afrodita de Cirene aparece absoluta: cada detalle remarca que de lo que aquí se trata es de la representación de

la perfecta anatomía del cuerpo femenino solo al alcance de la naturaleza de esta diosa. Todo aparece perfectamente equilibrado y funcional para la creación de una belleza ideal elevada a su máxima potencia. La estatua del Esquilino, al contrario, presenta singulares imperfecciones: la rodilla izquierda avanzada con respecto a la derecha de un modo poco natural; el talón de la misma pierna levantado para favorecer el acercamiento de ambos miembros; los muslos redondos y más bien anchos; las articulaciones robustas; el busto pequeño y los senos extraordinariamente divergentes. No hay parangón posible entre su anatomía y la de la diosa de la belleza.

Y diferencias similares son también reconocibles en la visión posterior de ambas esculturas. Mientras en la una —la Afrodita de Cirene—, nos hallamos ante la versión escultórica de un concepto sublime de belleza, en la otra —la estatua del Esquilino—, el trabajo del artista parece confirmar que es la representación de unas características individuales lo que lleva ventaja. En este último caso, las nalgas aparecen duras y fuertemente inclinadas con respecto a la línea de las anchas caderas; los hoyuelos de Venus evidencian, con la junta de la columna vertebral entre las nalgas, el curso asimétrico de la postura; el largo surco de la espina dorsal por fin y los estrechos omóplatos, alcanzan la línea interrumpida de los hombros anchos y angulosos. Al contrario, el dato anatómico de la Afrodita de Cirene confirma, también en la visión posterior, la coherencia formal vinculada a la perfección divina. Cada línea del cuerpo es sinónimo de perfección; una perfección sin embargo no construida o estudiada en teoría. En este caso, el artista parece haber fundido en una única imagen las partes más bellas de modelos reales, limando el tono demasiado personal de cada una de ellas, con el objetivo de trascenderlas en un paradigma ideal de belleza.

A partir de aquí, es necesario reincidir una vez más en las puntuales comparaciones con las efigies de la última reina tolemaica sobre las monedas, y con los retratos de los Museos Vaticanos y de Berlín, como definitiva confirmación de la identificación propuesta. Para ello, se podría comenzar por sacar a colación la cabeza de pequeñas dimensiones, en estilo egipcio, del Brooklyn Museum of Art de Nueva York (fig. 24)<sup>37</sup>.

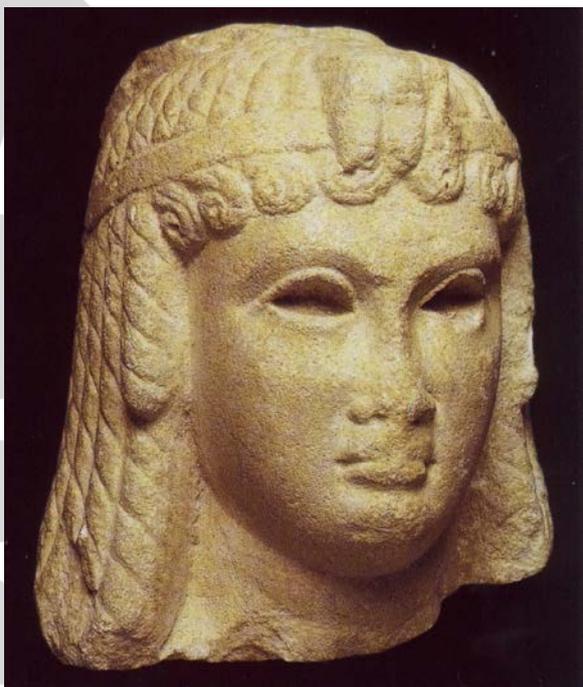


Fig. 24. Cabeza de reina tolemaica. 50-30 a. C. Caliza. Alt. 12,7 cm. Brooklyn Museum of Art (Nueva York, Estados Unidos). Inv. 71.12. Fuente: original del autor.

En la estatuilla, la forma de los bucles sobre la frente es sorprendentemente parecida a la de la estatua del Esquilino. La reina viste una peluca bipartida de bucles arcaizantes *calamistrados* del denominado tipo libio, sobre la que se coloca la diadema real con triple Uraeus; este último interpretado por algunos egiptólogos

<sup>37</sup> Cfr. ASTHON 2000: II, 7, 122. La autora reconoce la imagen de Cleopatra VII en estilo egipcio, por la presencia del triple Uraeus, que ella interpreta como atributo distintivo de la última reina tolemaica. Andreae admite tal juicio. Pero no existe ningún elemento científico que confirme tal identificación.

como elemento distintivo de la última soberana de Egipto<sup>38</sup>. Bajo la diadema se disponen pues los bucles en caracol que recuerdan el peinado de Cleopatra transmitido por los retratos y por las efigies sobre los cuños monetarios ampliamente citados en este trabajo.



Fig. 25. Estatuilla de reina tolemaica. 51-30 a. C. Mármol. Alt. 61,8 cm. The Metropolitan Museum of Art (Nueva York, Estados Unidos). Inv. 89.2.660. Fuente: original del autor.

Una parecida disposición en cascada de los bucles sobre la frente se halla, además de en los retratos anteriormente citados de Cherchel (fig. 22) y de Berlín (figs.

<sup>38</sup> ASTHON 2000: 102-108.

9-10), en donde los bucles fueron realizados de modo rudimentario, también en otra estatuilla *egiptizante* de reina tolemaica con cornucopia, custodiada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (fig. 26)<sup>39</sup>.

Sin discutir la identificación de Sally-Ann Asthon, Andreae percibe una evolución estilística en el tocado de Cleopatra, desde las más antiguas representaciones de la soberana, hasta el voluminoso peinado de la estatua del Esquilino. Por lo tanto, analizando sucesivamente los cuatro retratos citados, partiendo de la obra objeto de nuestro análisis (figs. 14-17), para pasar luego, diacrónicamente, al pequeño retrato de Brooklyn (fig. 24), a la estatuilla del Metropolitan Museum (fig. 25) y por fin al retrato de Berlín (figs. 9-10), el estudioso nota como el cabello se vuelva progresivamente más fino y el aspecto total del peinado ligeramente modificado: única constante inalterada, los bucles que coronan la frente que permitirían así conectar los cuatro retratos en cuestión.

En realidad, no tenemos ningún dato científico que nos permita identificar, incluso débilmente, los dos retratos en estilo egipcio con la imagen de la última soberana alejandrina. A mi juicio, se tratan de representaciones de reinas tolemaicas que —tomando como excusa el motivo del peinado recurrente en la iconografía de algunas de ellas—, considero oportuno citar en este artículo únicamente para circunscribir una vez más la cabeza del ejemplar del Esquilino (fig. 17) en la órbita de los retratos dinásticos tolemaicos y, por lo tanto, para una ulterior confirmación de la identificación propuesta.

<sup>39</sup> Cfr. ASTHON 2000: II. 6., 121. La presencia del triple uraeo sugiere una vez más a la estudiosa la identificación con Cleopatra VII, pero su hipótesis adolece de los mismos problemas que la imagen anterior. Y, de hecho, otros autores proponen que la reina representada sea Cleopatra II o III. Cfr.: NEEDLER 1948-1949: 137, 139-40; BOTHMER 1960: 145-146, n. 113.

Andreae mantiene, además, una extrema cautela al hacer coincidir la réplica aquí indagada con el original encargado por el dictador para el templo de Venus Genetrix, afirmando que el arquetipo de la estatua del Esquilino, pudiera también encontrar colocación dentro de los jardines del dictador, heredados tras su muerte por el pueblo romano. Ya que la historiografía de edad imperial habla de una sola estatua áurea encargada por el dictador y destinada al santuario de la divinidad olímpica, creo oportuno disentir de la hipótesis sobre el emplazamiento del simulacro original de la escultura objeto de este artículo. Si la hipótesis de Andreae fuera verosímil, nos encontraríamos no frente a una, sino ante dos representaciones de la reina: un acontecimiento semejante difícilmente hubiera pasado inadvertido a la mirada atenta de los historiadores antiguos. La comparación con la réplica fragmentaria —hoy desaparecida— procedente del mercado de antigüedades de *via Margutta* (fig. 20) y sobre todo con la copia del Louvre (figs. 26-27)<sup>40</sup>, de la que se conserva sólo el torso, confirma la coincidencia de estas dos últimas réplicas.

Sin embargo, distinto aparece el peinado de la mujer en la copia del Louvre, como se deduce del pequeño fragmento de un mechón de cabellos que se conserva sobre la parte posterior del cuello de la protagonista, y

<sup>40</sup> Procedencia desconocida. Adquirido en Brindisi por M. Franck, fue vendido en 1939 al Museo del Louvre. Faltan la cabeza, ambos brazos y la parte inferior de las piernas de las rodillas hacia abajo. Ausentes el apoyo de la escultura y la cajita de los perfumes con el plinto. Visible en la sección del hombro izquierdo el estucado en yeso de un agujero de pieza. Cfr.: CHARBONNEAUX 1943: 35-48; PASQUIER 1985: 50-51; HÄUBER 1986: 79-82, fig. 52; HÄUBER 1988: 48-49, n. 61, fig. 12, 1-3; MORENO 1994: II, 746-750, en particular 750, fig. 914, 916; MORENO 1999: 112-121, en particular 121, fig. 146; ANDREAE 2001: 211-219, en particular 212.

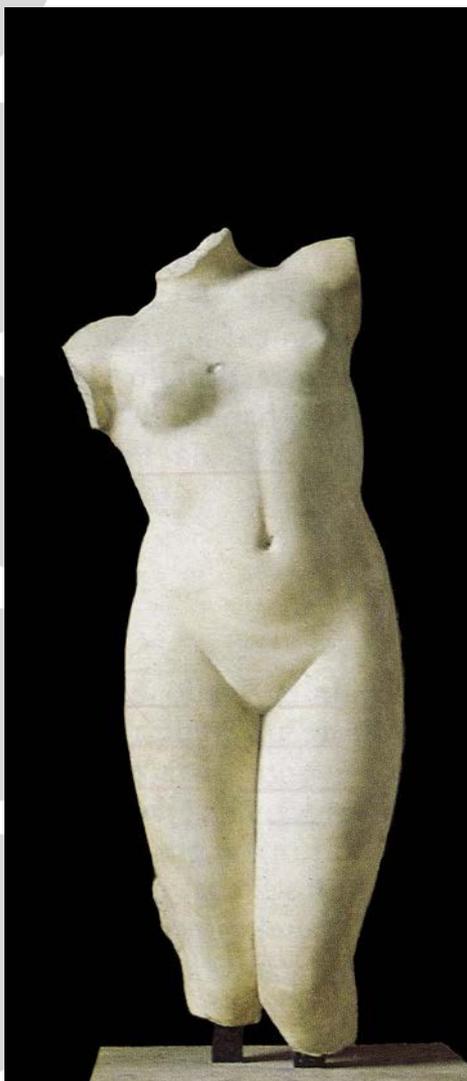


Fig. 26. *Torso de Cleopatra*. S. I. Mármol. pario. Alt. 96 cm. Musée du Louvre (París, Francia). Inv. MA 3438. Fuente: original del autor.

ya interpretado por Moreno como *escamotage* técnico para garantizar la estática de la cabellera. Al referirse a la estatua de Cleopatra querida por César para el templo de Venus Genitrix, los historiadores de edad imperial, usan los términos *kalé* (bella) y *Krisé* (áurea). Según Plutarco (*Antonio*, 86, 9), tras la victoria de Octaviano, el egipcio Arquibio, pagando una considerable suma de dinero, consiguió del vencedor que las esta-

tuas de la reina fueran excluidas de la —de otro modo inevitable— *damnatio memoriae*<sup>41</sup>.



Fig. 27. *Torso de Cleopatra*. S. I. Mármol. pario. Alt. 96 cm. Musée du Louvre (París, Francia). Inv. MA 3438. Fuente: original del autor.

Y aún en el 373 d. C. tenemos noticia en File de la restauración del dorado de una estatua de la soberana

<sup>41</sup> A pesar de la promesa de Octaviano, casi todas las estatuas de la reina padecieron la tan temida suerte.

sacada del tronco de un sicomoro —gran árbol del que se sacaba la madera para los sarcófagos egipcios— por un escriba de Isis<sup>42</sup>. Con esta referencia, Moreno propone para la escultura del Esquilino un arquetipo de madera dorada inspirado en la técnica egipcia. Esto confirmaría algunas particulares características de la obra que, de otra manera, serían difícilmente explicables, como

«l'intaglio netto delle dita dei piedi e le rose della cassetta, ricavate con un intaglio che ha scarso paragone nei marmi. I vuoti che restavano tra le braccia e la testa sono difficili a realizzarsi nella pietra, tanto che la scultura, pur così ben conservata ha perduto gli arti. Arduo infine lo sbalzo del risvolto dei capelli all'occipite: il copista dell'esemplare al Louvre aggiunge sul dorso una discesa di ciocche per garantire la statica della chioma»<sup>43</sup>.

La soberana está representada en el acto de ceñirse la cabeza con una venda de tejido. Completamente desnuda, la mujer calza las sandalias típicas de la más célebre divinidad femenina del panteón egipcio, Isis, y de las sacerdotisas que ofician su culto. La figura, se

<sup>42</sup> Cfr. Con este proposito GRIFFIT 1937: I, 104, 215, II, tab. LVI, Ph. 370. A continuación, el lector dispone del texto en demótico y su traducción:

«t wšt n P -te [ ' S ] -nfr p sh md -ntr [n ' S 't] (2) sy n Hr-ntr-ytfe p (sh) md - (ntr) s 'S 't m [n mw 't-f] (3) T -šr 't-Hr-pa-'S ty bh Wsr Hr 'S 't ntr 'w 'ye 'w... (4) Pr-šnte p hw 'bt-4 ' he ss 20 e-y thbe a t mt (?) w'b (5) 'y -y 'r šms 'w n Wsr š d 't n h-sp 90 Tswgl' (6) d e-y a 'r 'w 't 'o 't nfr 't mte-y 'r n-t šms 'w a pe-w (7) rte a h (?) t mp 't n m-s wh-y h d t ttw 't (8) n Giptre n nb mt 't m' 'nh qbhe (9) Hr-ntr- p sh md -ntr pe».

«La obediencia de Petesenufe, *pterochorus* [de Isis], (2) hijo de Harentyft, *pterochorus* (?) de Isis, el nombre [de su madre] es (3) Tshenharpaese, a la presencia de Osiris, Horus e Isis, [en] grande oro (4) Pershente: el vigésimo día de Choiak, soy ungido para la fiesta de la purificación (?) (5) devolviendo para siempre favores a Osiris, en el nonagésimo año de Diocles (6) que yo pueda cumplir con una gran y buena adoración, y yo haré por ti (fem.!) favores de cada género (7) (?) en el año mencionado. He revestido de oro la representación (8) de Cleopatra; una palabra sincera, (9) en honor de Harentyoft, el *pterochorus*, mi padre!». (La traducción al castellano es mía.)

<sup>43</sup> MORENO 1999: 120.

apoya sobre la pierna derecha, mientras la izquierda está doblada ligeramente; el busto está inclinado delicadamente hacia la derecha; la cabeza doblada mira en la misma dirección.

El apoyo, constituido por un vaso en forma de *alábatron* está adornado con una cobra y por hojas de papiro que coronan la parte alta del objeto. Todo ello apoya sobre una pequeña caja, a su vez adornada por pequeñas flores, que se dispuso de manera oblicua con respecto a la base. Sobre el vaso está por fin la toalla utilizada por la dama apenas salida del agua que, siguiendo suavemente el perímetro del apoyo y de la caja de los perfumes, llega hasta el plinto de la escultura.

La dama, efigiada como Isis-Afrodita, tiene el pelo recogido sobre la nuca y ceñido por la venda —la diadema real ahora adaptada a las exigencias iconográficas del sujeto. El óvalo de la cara está enmarcado por una serie regular de diez bucles en caracol que recuerdan, a primera vista, los mechones ensortijados en corona también presentes en los demás retratos de la soberana. Asimismo, la estructura de la cara vuelve a evocar los modelos del estilo severo, puestos de moda alrededor del 470 a.C., que influyeron en la producción artística romana en torno a la mitad del I siglo a.C. Lo que fue sabiamente adaptado por el artífice a un cuerpo vinculado a los cánones artísticos propios de los códigos figurativos de tradición helenística. Las dimensiones de la cabeza —cerca de un sexto de la altura total— aparecen desproporcionadas con respecto a las dimensiones totales de la figura, más bien exiguas en su conjunto. Tales dimensiones, además quizás de resaltar el dato individual del personaje, podrían responder también a la colocación prevista de la estatua sobre un zócalo bastante elevado para ser admirada desde abajo. Plutarco (*César* 49, 2) refiere que, en el 48 a. C., Cleopatra se hizo introducir con gran secreto —envuelta en una alfombra— en palacio, y así presentarse ante

César para huir de las milicias de Ptolomeo XIII. Este, azuzado por el eunuco Potino, por el soldado Aquila y por el rétor Teodoto, quería librarse definitivamente de la hermana y esposa. Moreno encuentra en la peripecia otro interesante dato que confirma su hipótesis de identificación. Tal estratagema solo habría sido posible gracias a la pequeña estatura de la reina, lo que, una vez más, coincidiría con las singulares proporciones de la estatua.

Los resultados de la presente investigación han permitido convalidar la identificación propuesta de la réplica indagada. Su comparación con las efigies numismáticas y con los retratos de los Museos Vaticanos, de Berlín, y ahora ya con el retrato Nahman, ha permitido identificarla como imagen divinizada de la última reina tolemaica, aquí representada en forma de Isis-Afrodita. En este sentido, la estatua sería emblemática expresión de la contaminación de cultos y ritos distintos, fruto del sincretismo cultural y religioso presente tanto en Roma como en Alejandría; un fenómeno que debe ponerse en íntima relación con las motivaciones político-religiosas de la progresiva asimilación realizada por los Tolomeos —y de la última soberana alejandrina— de las divinidades del panteón griego y egipcio. A partir de aquí, el análisis de los detalles de la escultura, ahora revestidos de la simbología político-religiosa, y la atenta valoración del dato topográfico tras las excavaciones de finales del siglo XIX en el área de los *horti* Lamiani, me han permitido bajar la datación de la obra, identificar el probable patrocinador del ejemplar del Esquilino y, en última instancia, localizar el lugar de su ubicación original.

Con motivo de la exposición *Cleopatra, Regina d' Egitto*, organizada por el British Museum de Londres y pa-

trocinada por el Ayuntamiento de Roma<sup>44</sup>, Peter Higgs —en abierta polémica con Moreno— presentó, en una breve publicación titulada *Alla ricerca dell'immagine di Cleopatra VII, ritratti classici in marmo*<sup>45</sup>, un artículo tan sintético cuanto —a mi entender— ajeno a los más elementales fundamentos de la investigación científica. Con un título polémico, *Fine dei giochi. Venere con un serpente*, el autor quería expresar de este modo su contrariedad ante la identificación propuesta del simulacro, y contradecir de este modo la interpretación de Moreno. Sin embargo, ante el análisis ampliamente documentado de Moreno, Higgs basaba sus refutaciones en unos argumentos tan extremadamente genéricos que podrían ser también aplicados al retrato de Berlín, cuya identificación era ya admitida sin discusión por la comunidad científica.

Por un lado, Higgs no reconoce en el rostro de la protagonista la coincidencia de puntuales características fisonómicas con las efigies monetarias y monumentales que reproducen la imagen de la última reina tolemaica y, en consecuencia, interpreta en el rostro de la escultura la presencia de rasgos idealizados «come conviene a una dea». Por otro, Higgs añade cuanto sigue:

«Inoltre la modellatura fredda e dura della faccia tradisce il cosiddetto stile severo in voga nella scultura greca tra il 480 e il 460 e che tornò di moda nella Roma augustea»<sup>46</sup>.

Con esta afirmación, el autor demuestra no solo haber leído distraídamente los ensayos publicados por Mo-

<sup>44</sup> La exposición, hospedada en Palazzo Ruspali en primicia mundial (12 de octubre 2000 – 25 de febrero 2001), fue acogida sucesivamente por el British Museum de Londres (12 de abril – 26 de agosto 2001) y por el Field Museum de Chicago (18 de octubre – 4 de marzo 2001).

<sup>45</sup> HIGGS 2000: 144-151.

<sup>46</sup> HIGGS 2000: 151.

reno, sino incluso desconocer la literatura arqueológica que, antes y después de él, se ocupó del monumento. La cuestión debatida —y que parece haber pasado desapercibida al autor inglés— no reside en la presencia o ausencia de aspectos propios del estilo severo en el rostro de la mujer; un hecho bien reconocido por los estudiosos y que ha sido atribuido a aquella particular tendencia que, como hemos subrayado varias veces, caracterizó la producción artística romana alrededor de la mitad del I siglo a. C.

Es evidente que Higgs no considera la escultura una copia sino un original de edad augustea. Incluso admitiendo la validez de la observación, resulta muy difícil comprender qué probaría semejante datación en apoyo del mentís de la identificación propuesta. El autor opina por fin que una ulterior dificultad provendría de las fuentes históricas:

«nessuna sosteneva che la regina fosse rappresentata sotto forma di dea». Y añade:

«Per quanto ci risulta, Cleopatra potrebbe anche essere stata rappresentata nella forma tradizionale dell'ellenismo, ossia drappeggiata»<sup>47</sup>.

Higgs descuida evidentemente el dato histórico documentado por Plutarco (*Antonio*, 26, 2) quien, al referirse al encuentro de la soberana egipcia con Antonio acontecido en Tarso en el 41 a. C. escribe:

«Remontó el río Cidno sobre un buque con la popa de oro, con las velas de púrpura desplegadas al viento. Los remeros lo empujaban contracorriente, bogando con remos de plata al sonido de una flauta, a la que acompañaban gaitas y laúdes. Ella estaba recostada bajo un dosel adornado de oro, peinada como las Afroditas que se ven en los cuadros y una flota de esclavitos, parecidos a los Amores pintados, de pie a los dos lados la abanicaban. En

<sup>47</sup> HIGGS 2000: 151.

el mismo modo también las más hermosas de sus criadas, en trajes de Narcisos y Gracias, unas estaban sobre la barra del timón, otras sobre los pendones. Perfumes maravillosos se esparcían a lo largo de las riberas al paso del barco, levantándose del incienso que a menudo allí se quemaba [...]».

También por Plutarco (*Antonio*, 59), conocemos que la reina gustaba de presentarse como Nueva Isis, perpetuando así la tradicional propaganda político-religiosa estrenada por el fundador de la dinastía y de la que nos ocuparemos más adelante. Puesto que la estatua sobrevivió hasta al menos el siglo III d. C., cuando fue vista por Casio Dión, el autor añade que el retrato de la reina impopular podía haber sobrevivido sólo si no se trataba de un tradicional retrato de soberano. De hecho, en Casio Dión (*Historia Romana*, 51, 22, 1), leemos:

«[...] Cleopatra, aunque vencida, quedó glorificada por el hecho de que sus adornos están consagrados en nuestros santuarios y porque se le ve áurea en persona en el templo de Venus».

Por lo tanto, creo oportuno remachar en este trabajo que la asimilación, la identificación y la consiguiente deificación de los monarcas helenísticos, a partir de Alejandro Magno, no fue un fenómeno ajeno a los soberanos de la dinastía tolemaica. Baste con recordar las representaciones de Ptolomeo I *Soter* como Dionisio transmitidas respectivamente por el bronce de Baltimore<sup>48</sup>, y por el relieve en bronce de Hildesheim<sup>49</sup>, del mismo soberano como Helio en el relieve de una copa hoy custodiada en los *Staatliche Museen zu Berlin*<sup>50</sup> o,

<sup>48</sup> Walter Art Gallery, inv. 54.598. Alt. 10,5 cm. —Collection de Feu M. Jan P. Lombros d'Athènes et de M. Giovanni Datteri du Caire, Vente Paris 17-19. Cfr. KYRIELEIS 1975: 7, tab. 7, 1-2.

<sup>49</sup> Roemer-Pelizaeus-Museum, inv. 1120. Alt. 8,3 cm x 5,8 cm. Cfr. KYRIELEIS 1975: 8, tab. 7, 3 y nota 19.

<sup>50</sup> Berlín, Vaseninventar 5832. Fondo de una copa de barniz negro, procedente de Egipto. Cfr. KYRIELEIS 1975: 9, tab. 7, 4.

aun, Ptolomeo *Soter*-Pan como resulta del retrato de pequeñas dimensiones de Dresde esculpido en granito egipcio. El fundador de la dinastía abrió pues el camino a aquel fenómeno de divinización de la persona del soberano que, de acuerdo con la tradicional política faraónica, desembocó sucesivamente en lo que he definido como un fenómeno de sincretismo religioso, y que adquirió la forma de un acercamiento de los reyes a las divinidades del panteón greco-egipcio. Esta política era útil a la propaganda político-religiosa de los Lagidas que —como dinastía extranjera— necesitaban, por un lado, legitimar su preeminencia política sobre la tierra del Nilo, mientras que, por el otro, —y justamente en virtud de sus orígenes greco-macedonios— mantener las características propias de una monarquía de tipo helenístico.

La ideología faraónica mantuvo como constante la referencia a los orígenes divinos del estado, o al menos de las figuras de los soberanos más ortodoxos, y «conduce gli Egizi a concepire le istituzioni come realtà immutabili»<sup>51</sup>. Un principio inalterado al menos hasta el IV siglo a. C.; momento en que acontece la primera dominación extranjera: la dominación persa. Pero, incluso en estos casos,

«[...] el prestigio que rodea la figura del faraón es útil a esta vocación de eternidad, tanto en el interior como en el exterior del país. [...] Los sucesivos conquistadores de Egipto reconocen la especificidad de la monarquía faraónica, se esfuerzan por comprenderla, por administrar mejor, por preservar los aspectos más peculiares, manteniendo los rasgos que principalmente puedan reforzar la autoridad real»<sup>52</sup>.

<sup>51</sup> VALBELLE 2002: 97.

<sup>52</sup> VALBELLE 2002: 97. (La traducción es mía.)

Con su subida al trono, el rey se convierte en «un hombre en el papel de dios, sucesor del dios Horus en la tierra sobre el trono del [dios] Geb»<sup>53</sup>. En este sentido, y por su directa relación con la teoría aquí propuesta, creo oportuno mencionar al menos de pasada la mitología egipcia de la Enéada heliopolitana, en la que se pueden individuar cinco generaciones sucesivas de divinidades. Todas las versiones del mito del estado egipcio concuerdan en reconocer que, antes de los soberanos mortales, la tierra fue gobernada directamente por los dioses. Y la familia divina que ocupa el centro de tal mito es aquella señalada más a menudo como depositaria de los valores monárquicos. La asimilación del faraón al hijo de Osiris, y la consiguiente transmisión de la autoridad divina, constituirá pues un motivo iconográfico recurrente en la estatuaria real y un tema fundamental de su producción literaria. Un aparato cultural semejante no podía ser ignorado ni siquiera infravalorado por los nuevos soberanos de Egipto. Hacía falta ante todo encontrar un consenso interno apto para legitimar la presencia de la nueva dinastía extranjera en la cúspide del poder político. Por lo tanto, una de las tareas prioritarias que se presentaban al nuevo soberano era el respeto escrupuloso de las instituciones religiosas autóctonas, lo cual debía manifestarse tanto en el mantenimiento de una liturgia milenaria como en el favorecimiento de ese mismo papel que había desempeñado el grupo sacerdotal en el complejo aparato administrativo consolidado por milenios de historia faraónica. Esta visión particular del orden divino, formulada en Heliópolis en época muy antigua y sucesivamente ampliada, mantuvo sus características fundamentales hasta la época romana: el emperador Decio (249-251 d. C.) fue el último en presentar una ofrenda al dios Khnum en el pronaos del templo de Edfu cerca de tres mil quinientos años después del primer testimonio de la soberanía egipcia.

<sup>53</sup> SCHNEIDER 1997: 323.

Y es justo en este contexto, en virtud de una tradición milenaria consolidada, que toma cuerpo y se afirma cada vez más la propaganda político-religiosa lagida, dirigida a la progresiva asimilación de los soberanos a la esfera divina. Durante tres siglos, Egipto será gobernado por una dinastía que es a la vez extranjera y se presenta estrechamente unida al país. La *grecidad* de la nueva dinastía era además:

«qualificante sul piano politico: i sovrani del tempo, quali che siano le loro origini e quali che siano le tradizioni dei territori in cui si sono insediati, appoggiano alla diffusione dell'umanesimo ellenico il loro diritto al dominio, la loro funzione di eredi di Alessandro. Alessandria deve perciò essere un centro di irradiazione dell'ellenismo, e i Tolomei si son fatti un impegno costante —nel variegato svolgersi della loro politica— di favorire la funzione di centro culturale della loro città, che con istituzioni come il Museo e la Biblioteca e l'ospitalità offerta ad artisti a poeti a scienziati assume il colore di vera capitale dell'ellenismo»<sup>54</sup>.

En el caso de la última soberana de Egipto, y análogamente a cuanto se había averiguado para alguna de las anteriores reinas tolemaicas, esta política se concreta en el acercamiento de la reina a Isis, la más célebre divinidad femenina del panteón egipcio y precisamente madre de Horus o, ya desde el Nuevo Reino, «de todos los dioses»<sup>55</sup>. Cleopatra VII reproduce pues esta precisa lógica político-religiosa, con mayor razón en un momento histórico en el que parecía más necesario reforzar la autoridad real, amenazada desde hacía tiempo por una inevitable decadencia.

Con la llegada de los Tolemeos, Isis aparece en el centro de un indiscutido proceso de helenización que se expresa en la transformación de sus modelos iconográ-

ficos, tal y como numerosos vestigios atestiguan. La nueva Isis helenística presentará ahora también atributos tradicionalmente ligados a divinidades olímpicas como queda documentado por la producción literaria redactada en lengua griega:

«Dediche, papiri, inni aretalogici accostano o assimilano il suo nome a quello di dee greche, la invocano con nuove epiclesi e le attribuiscono prerogative a lei fino ad allora estranee. Questo processo di ellenizzazione rappresenta un momento di fondamentale importanza nella storia e nella diffusione di Iside, permettendole di conquistare dapprima i Greci d'Egitto, che sembrano aver accordato i loro favori più alle divinità nilotiche ellenizzate che agli abitanti dell'Olimpo, in seguito gli abitanti delle terre greche, che venerano così divinità la cui origine egizia è sì nota, ma è in qualche modo nascosta da un' *allure* ellenica»<sup>56</sup>.

Evitaré en este trabajo detenerme sobre los principales factores responsables de la helenización de la diosa egipcia. Bastará sencillamente con hacer hincapié en el hecho de que la atribución de elementos distintivos helenicos revela claramente el intento de difundir el culto de la diosa en los ambientes griegos, teniendo en cuenta obviamente las antiguas prerrogativas de su origen. Sin embargo, lo que más interesa aquí es el sincretismo Isis-Afrodita, ampliamente difundido ya desde el principio de la época tolemaica, testimoniado por una dedicatoria griega de Abu el-Matamir y por algunas inscripciones tracias de Delo, y facilitado por la intermediación de Hathor —no lo olvidemos: diosa egipcia de todas las mujeres, del eros y de la fertilidad— que, a partir de la época faraónica es asimilada a Isis, a la que concede sus atributos fundamentales: el disco solar y los cuernos bovinos.

Particularmente útil es subrayar que la iconografía de Isis-Afrodita, conocida sustancialmente gracias a la

<sup>54</sup> DONADONI 1994: 536.

<sup>55</sup> MÜNSTER 1968; BERGMAN 1968: 132-133.

<sup>56</sup> MALAISE 1997: 86.

difusión de estatuillas y terracotas sobre todo de época romana, se caracteriza por la desnudez total, o casi total, de la figura; un rasgo que es un préstamo directo de las representaciones de la divinidad olímpica. Si la asimilación de la reina a la doble divinidad Isis-Afrodita también tuvo un efectivo cotejo en la producción iconográfica, como las fuentes me inducen a creer, parece oportuno concluir que la efigie de la soberana divinizada satisficiera las precisas exigencias iconográficas propias de los códigos figurativos sincréticos que evocaban los atributos distintivos de ambas divinidades.

Huelga detenerse en lo que constituye ya un lugar común en el análisis de la obra de arte clásica: hasta qué punto las artes representaron los valores dominantes y en este sentido respondieron también con presteza a las necesidades del poder político. Basta con recordar el valor fundamental que reviste la producción figurativa en edad augustea. Las imágenes de poetas y artistas influían políticamente sobre el observador de la época evocando un mundo feliz, ya apaciguado por el soberano; un emperador, culminación de un Estado que se confundía con la ecúmene. Y, de hecho, este reflejo plástico y literario de una hipotética edad de oro contribuyó a preparar y a legitimar el —de otro modo traumático— paso de la república al imperio. Desde este punto de vista, los detalles en apariencia más insignificantes adquieren un preciso valor simbólico de potencia extraordinariamente eficaz.

Los detalles puestos como adorno del apoyo de la estatua del Esquilino alcanzan pues otro significado y otro valor; ambos muy alejados de la banal y restrictiva lectura meramente estilística sobre la que algunos arqueólogos e historiadores del arte antiguo han puesto todo el énfasis. En efecto, la tentativa de enjuiciar su presencia únicamente como simple expresión de una moda *egiptizante* menoscabó su significado político, simbólico y religioso. Sin embargo, la escultura debió de evocar, en

el observador antiguo, un mensaje propagandístico implícito en la representación de la imagen divinizada de la última soberana de Egipto, efigiada como Isis-Afrodita. Y particularmente atrevidas debieron ser las connotaciones políticas de la obra en una época de transición como fue precisamente el último período de la república.

Ya en el mundo griego el desnudo servía para celebrar virtudes y calidades sobrehumanas. La desnudez y la figura erguida representaban dioses y héroes; en suma, una inveterada tradición iconográfica de la que se nutrió sin duda la estatua objeto aquí de comentario. Por otro lado, la obra opera la clara asimilación del personaje efigiado a una «doble divinidad»: Isis-Afrodita. Hay que recordar a este propósito la incoherencia de cualquier manifestación dirigida a la exaltación personal con la tradición romana y, además, su particular aversión —al menos hasta la muerte del dictador— a toda forma de deificación. Sin embargo, puesto que la estatua se mantuvo hasta el último período de la Antigüedad sin padecer ningún revés importante, el mismo Casio Dión (*Historia Romana*, 51, 22, 1), cónsul en el 229 d. C., pudo tener conocimiento de ella. Pero lo importante aquí es que este historiador no expresó ningún juicio peyorativo al contemplarla; de lo cual puede inferirse que, estableciendo como referencia *ante quem* la época de la erección del simulacro, el pueblo de Roma ya había sido sometido desde hacía tiempo a un proceso de helenización.

De hecho, el primer desnudo apareció en Roma, ya durante la primera mitad del II siglo a. C. con la erección de una magnífica estatua de bronce —el Flaminio o también llamado «príncipe helenístico»— que tuvo que suscitar no poca indignación en aquella época. Recordemos que, todavía en torno al año 150 a. C., la desnudez estaba considerada por muchos romanos una

señal de impudicia e inmoralidad<sup>57</sup>. Por consiguiente, la estatua conmemorativa era, desde la Antigüedad, la estatua *togata*: era el atributo de la toga el que calificaba al sujeto en sus funciones políticas o sacerdotales. La clase aristocrática no permitía ninguna exaltación personal ni mucho menos la celebración de dotes sobre-humanas, como mínimo mientras el Senado logró mantener el control de la situación. César debió de tributar su homenaje a la reina, colocando la estatua en los *horti* de su propiedad más allá del Tíber. El suyo fue un atrevido gesto político. El dictador creía con eso legitimar a los ojos del pueblo romano su, de otro modo ultrajante, relación con la soberana extranjera, al asociarla y asimilarla a una antigua diosa nacional —Venus—, de la que descendía además su misma familia —la Gens Iulia. ¿Quizás con la intención de preparar la mentalidad romana a fin de convertir el Estado en una monarquía de tipo helenístico?

El Uraeus que envuelve el jarrón, como remoto emblema del poder faraónico, indica pues la majestad del personaje representado y vaticina, al mismo tiempo, el trágico fin de la soberana. Las sandalias son un motivo recurrente y distintivo de la iconografía de Isis y de las sacerdotisas que ofician su culto. Las rosas de adorno de la caja de los perfumes, queridas tanto por la divinidad egipcia como por la diosa griega del amor, constituyen el *trait de union* entre las dos divinidades, y facilitan por fin su sincretismo.

A la luz de lo que expuesto, pues, nos encontramos ante una representación de Cleopatra VII. En síntesis, a esta interpretación nos conduce el análisis de los testimonios literarios, en concomitancia con el dato histórico-antropológico del que los Lagidas, fueron hábiles continuadores. Por otro lado, también apuntan en la misma dirección las coincidencias fisonómicas: la nariz

<sup>57</sup> PLUTARCO, Cato Maior, 20.

de tabique ancho; la frente pequeña; el labio inferior carnoso y saliente con respecto al superior más fino que denuncia un evidente grado de prognatismo heredado del fundador de la dinastía —reconocible también en las otras representaciones de los dinastas tolemaicos— y, por fin, el singular peinado «a melón». Todos estos rasgos subrayan la afinidad entre la cabeza de la estatua del Esquilino y las representaciones monetarias y monumentales, que apuntan hacia la última soberana de Egipto. Unos rasgos que, además de representar unas características anatómicas peculiares, constituyen la expresión de una belleza para nada idealizada «como conviene a una dea». De nuevo, alusiones al dato individual y a la imperfección pertinente a la representación de lo humano. En este caso concreto: los hombros anchos angulosos y poderosos, las piernas con las articulaciones fuertes de una mujer mediterránea, la leve deformación del vientre que traiciona las señales de una reciente maternidad, y los senos divergentes.

Por su parte, el elemento topográfico emergido durante las excavaciones de finales del siglo XIX, y hasta ahora ignorado, abre nuevos ámbitos de reflexión susceptibles de ulteriores profundizaciones. Por lo pronto, constituye un elemento particularmente interesante que permite proponer una nueva hipótesis relativa a la ubicación originaria, y constituye una ulterior demostración de la identificación propuesta. En las proximidades de la antigua vía Labicana, que delimitaba al norte los *horti* de los que hemos hablado al inicio del presente análisis, fueron localizados los restos de un templo egipcio privado: el conocido bajo el nombre *Isium Metellinum*<sup>58</sup>. De este templo habla Trebelio Pollio en la *Historia Augusta*, y su nombre deriva con toda probabilidad de P. *Caecilius Metellus Pius*, quien, junto a Silla, fue investido con los honores de cónsul y encargó la restauración

<sup>58</sup> LANCIANI 1893-1901: I 7; COARELLI 1982: 53-58; HÄUBER 1990: 43-54.

o la construcción de este santuario de Isis. El culto de la diosa egipcia está testimoniado en Roma a partir de finales del siglo III-principios del siglo II a. C., y documentado por el poeta Quinto Ennio (239-169 a. C.). Este último, que fue uno de los mayores divulgadores de la cultura griega en ámbito romano, cita en su tragedia *Telamo e Telephus* a los intérpretes de oráculos en los misterios de Isis —*Isiaci coniectores*— junto a los augures, los arúspices, los astrólogos y los intérpretes de los sueños<sup>59</sup>. De este modo, el poeta nos alerta, cuanto menos, sobre la familiaridad de los romanos con el culto isíaco; un culto que estuvo alternativamente sometido a períodos de relativa tranquilidad y a momentos de feroz represión.

Solo con la llegada de Calígula (37-41 d. C.) se asistió a un decisivo cambio de dirección. A diferencia de sus predecesores, el emperador dirigió su atención a Oriente, reivindicando con orgullo su descendencia de Marco Antonio, antes amante y luego marido (36 a. C.) de la soberana egipcia. En virtud de sus apariciones como Nueva Isis, y durante su estancia en Roma como huésped de César (46-44 a. C.), Cleopatra VII contribuyó muy probablemente a la divulgación del culto de la divinidad egipcia. Apelando a su descendencia de Antonio, el *princeps* se consideraba un soberano egipcio, y quería incluso trasladar la capital del imperio de Roma a Alejandría de Egipto. Él fue promotor de la reanudación del culto de los soberanos faraónicos en la tradición filtrada por la *Realpolitik* tolemaica, como queda confirmado por la boda con su hermana Drusila y por el ritual faraónico representado con motivo del nacimiento de la hija. Considerándose un «dios-emperador» según la

<sup>59</sup> El paso se encuentra también en Cicerón (*De divinatione*, I, 132):

«[...] non habeo dinique nauci Marsum augurem, non vicanos haruspices, non de circo astrologos, non Isiacos coniectores, non interpretes somniorum; non enim sunt hi aut scientia aut arte divini sed superstiziosi vates impudentesque marioli [...]».

tradición helenística, el *princeps* fue indudablemente el principal intérprete de la

«legittimazione della sua sovranità e del suo essere divino tramite il ripristino delle tradizioni faraoniche. E' in questo contesto che bisogna considerare l'interesse particolare che Caligola mostrò per i culti egizi»<sup>60</sup>.

Desde esta óptica, en virtud pues de una progresiva aprobación estatal del culto isíaco, y a causa de la afinidad «insólitamente marcada» del emperador con las tradiciones egipcias, parece fácil concluir que el mismo Calígula fue el promotor de la refundación o al menos de la restauración del Iseo Campense, destruido por voluntad de Tiberio, y del mantenimiento y la frecuentación de los otros lugares consagrados al culto isíaco. Es en este contexto, en el que debe considerarse el templo al que nos hemos referido, situado en las proximidades de los muros servianos y, por lo tanto, en un área directamente unida a los jardines que, con Tiberio, entraron a formar parte de la propiedad del estado imperial.

Y justo la proximidad del santuario egipcio al lugar del hallazgo de la escultura —los *horti* Lamiani— podría proporcionar un elemento cuyo valor debe examinarse cuidadosamente; algo que bien podría ser la pieza perdida capaz de completar la reconstrucción de aquel rompecabezas todavía incompleto que es, dentro del mundo académico y científico, objeto de polémicas y animadas discusiones. A la luz de todo ello, se podría aventurar una datación un poco anterior de la réplica del Esquilino, colocándola dentro del principado de Calígula. Este fue el emperador que utilizó como ningún otro su descendencia del triunviro y manifestó su completa adherencia a la tradición faraónica de derivación tolemaica. Desde este punto de vista, se podría apuntar al mismo *princeps* como patrocinador de la réplica aquí

<sup>60</sup> GRIMM 1997: 126.

indagada, localizando por fin en el santuario *Metellinum* el lugar de su originaria colocación. Si eso correspondiera a la realidad del dato histórico, quedarían por aclarar los motivos de su traslado dentro de los *horti* imperiales hallados durante las excavaciones de finales del siglo XIX.

La lectura comparada del dato histórico-antropológico, de las fuentes literarias, de los testimonios monumenta-

les y arqueológicos de que disponemos, y de los elementos estilísticos, me induce a creer que la escultura de la Sala Caldaie de la Centrale Montemartini, más que una Venus con una serpiente —como quisiera Higgs— es la imagen divinizada de la última reina tolemaica, como copia del simulacro áureo encargado por César para el templo de Venus Genitrix durante la estancia de la reina en Roma.

### Bibliografía

ANDREAE, B. (1998). *Schönheit des Realismus*. Mainz: Hebing.

ANDREAE, B. (2001). *Die Sculptur des Hellenismus*. München: Hirmer.

ANDREAE, B.; WESTHEIDER, O.; MÜLLER VON HIRMER, K. (2006). *Kleopatra und die Caesaren: Katalogband zur Ausstellung im Bucerius Kunst Forum, Hamburg*. Hamburg: Bucerius Kunst Forums.

ASHTON, S. A. (2000). «L'identificazione delle regine tolemaiche in stile egizio». In: WALKER, S.; HIGGS P. (eds.). *Cleopatra regina d'Egitto*, Milano: Electa, 102-108; II. 6, 121; II. 7, 122.

BALDUS, H. R. (1983). «Eine Münzprägung auf das Ehepaar Mark Anton-Kleopatra VII». *Schweizer Münzblätter*. Núm. 33, 5-10.

BIEBER, M. (1961). *The Sculpture of the Hellenistic Age* (2ª ed.). New York: Columbia University Press.

BORDA, M. (1953). *La Scuola di Pasiteles*. Bari: Adriatica Editrice.

BOTHMER, B. V. (1960). *Egyptian Sculpture of the Late Period*. New York: The Brooklyn Museum.

BOTHMER, B. V. (1996). «Hellenistic elements in egyptian sculpture of the Ptolomaic Period». In: *Alexandria and Alexandrianism*, 215-230.

BOVER, J. M. (1994). *Noticia Histórico-Artística de los Museos del Eminentísimo Señor Cardenal Despuig*. Valencia: Librería París-Valencia.

- BRUNELLE, E. (1976). *Die Bildnisse der Ptolomäerinnen*. Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie im Fachbereich Klassische Archäologie der Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main.
- CARPENTER, Rh. (1941). «Observations on familiar Statuary in Rome (The Esquiline Venus)». *Memoirs of the American Academy in Rome*. Vol. 18, 30-34.
- CHARBONNEAUX, J. (1943). «Torse féminin du type de la Venus de l'Esquilin au Musée du Louvre». *Monuments et mémoires, Fondation E. Piot*. Núm. 108, 35-48.
- CHARBONNEAUX, J. (1954). «Un portrait de Cléopâtre VII au musée de Cherchel». *Libica*. Núm. 2, 48-63.
- CIMA, M. (1986). «Dagli scavi dell'Esquilino all'interpretazione dei monumenti». In CIMA, M. LA ROCCA, E. (eds.). *Le tranquille dimore degli dèi. La residenza imperiale degli horti Lamiani*. Venezia: Marsilio, 37-52.
- CIMA, M. (2008). *Venus Esquilina*. Roma: Electa.
- CURTIUS, L. (1933). «Ikonographische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der julisch-claudischen Familie, IV: Kleopatra VII Philopator». *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*. Núm. 48, 182-192.
- DELIVORRIAS A. (1984). «Aphrodite». *Lexicon Iconographicum Mythologiae*. Vol. II, 2-151.
- DELLA SETA, A. (1930). *Il nudo nell'arte*, I, Arte antica, Milano – Roma: Bestetti & Tumminelli.
- DONADONI, S. (1994). *L'arte dell'antico Egitto*. Milano: Tea.
- FLEISCHER, R. (1996). «Kleopatra Philantonios». *Istambuler Mitteilungen*. Núm. 46, 237-240.
- FRUTAZ, A. (1962). *Le piante di Roma*. Vol. II Roma: Istituto di Studi Romani.
- FUCHS, W. (1993). *Die Skulptur der Griechen*. München: Hirmer.
- GLORI, L. (1955). *Cleopatra "Venere Esquilina"*. Roma: Bestetti.
- GOUDCHAUX, G. W. (2005). «Ecco la vera Cleopatra». *Archeo*. Vol. 21, núm. 7, 44-53.

- GOUDCHAUX, G. W. (2006). «Kleopatra Nahman». In: ANDREAE, B. et al. *Kleopatras und die Caesaren: Katalogband zur Ausstellung im Bucerius Kunst Forum, Hamburg*. Hamburg: Bucerius Kunst Forums. 126-129. Cat. núm. 4. fig. 82, 85, 86.
- GRENIER J. C., (1989). «Notes Isiaques». *Bollettino. Monumenti, musei e gallerie pontificie*. Vol. 1, núm. 9, 5-40.
- GRIFFITH, F. L. (1937). *Catalogue of the Demotic Graffiti of the Dedecastroenous, I-II SAE, Les temples immergés de la Nubie*. Oxford.
- GRIMM, A. (1997). «Iside imperiale. Aspetti storico-culturali del culto isiaco al tempo degli imperatori romani». In: ARSLAN E. (ed.). *Iside. Il mito, il mistero, la magia*. Milano: Electa, 120-133.
- GRIMM G. (1998). *Alexandria: Die erste Königsstadt der hellenistischen Welt*. Mainz: von Zabern.
- HÄUBER, R. Chr. (1986). «Venere Esquilina». In: CIMA M.; LA ROCCA, E. (eds.). *Le tranquille dimore degli dei*. Venezia: Marsilio, 79-82.
- HÄUBER, R. Chr. (1988). «Zur Ikonographie der Venus vom Esquilin». *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*. Núm. 21, 35-64.
- HÄUBER, R. Chr. (1990). «Zur Topographie der Horti Mecenatis und der Horti Lamiani auf dem Esquilin». *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte*. Núm. 23, 11-107.
- HELBIG, W. (1963). *Führer durch die öffentliche Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, (4ª ed.). Vol. I, Tübingen: Wasmuth.
- HIGGS, P. (2000). «Alla ricerca dell'immagine di Cleopatra: ritratti classici in marmo». In: WALKER, S.; HIGGS, P. (eds.). *Cleopatra, Regina d'Egitto*, Milano: Electa, 144-151.
- HORNUNG, E. (1992). *Gli dèi dell'antico Egitto*. Roma: Salerno.
- JOHANSEN, F. (1978). «Antike portroeter af Kleopatra VII og Marcus Antonius». *Meddelelser fra NyCarlsberg Glyptotek København*. Núm. 35, 55-81.
- JORDAN, H.; HUELSEN, Ch. (1907). *Topographie der Stadt Rom im Altertum*. Vol. I. Berlin: Weidmann.
- KRUG, A. (1968). *Binden in der griechischen Kunst*. Mainz: Hösel.

- KRUG, A. (1994). «Diadema». *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale (Secondo Supplemento)*. Vol. II, 374-378.
- KYRIELLEIS, H. (1975). *Bildnisse der Ptolomäer*. Berlin: Mann.
- LANDWEHR, Chr. (2000). *Die römischen Skulpturen von Cesarea Mauretaniae: Denkmäler aus Stein und Bronze*. Mainz: von Zabern.
- LA ROCCA, E. (1984). *L'età d'oro di Cleopatra, Indagine sulla Tazza Farnese. Documenti e Ricerche d'Arte Alessandrina*. Vol. V. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- LA ROCCA, E. (1988). «Porträt der Kleopatra VII». In: Hofter, M. R. *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Mainz am Rhein: Ph. von Zabern. 306-308, n. 143-144.
- LA ROCCA, E. (1988). «Cleopatra». *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale (Secondo Supplemento)*. Vol. II, 175-177.
- LIPPOLD, G. (1950). *Die Griechische Plastik*, München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- LIPPOLD, G. (1956). *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums*. Vol. III, Berlin: G. Reimer.
- MALAISE, M. (1997). «Iside ellenistica». In: ARSLAN, E. A. (ed.). *Iside, il mito, il mistero, la magia*, Milano: Electa, 86-95.
- MORENO, P. (1994). *Scultura ellenistica*. Vol. I-II. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- MORENO, P. (1998). «La Cleopatra dei Conservatori». *Forma Urbis*. Vol. 3, núm. 4, 5-10.
- MORENO, P. (1999). *Sabato in Museo. Letture di arte ellenistica e romana*. Milano: Electa.
- MORENO, P. (2003). «Nuove interpretazioni di monumenti alessandrini». In: BONACASA, N. et al. (eds.). *Faraoni come dèi, Tolemei come Faraoni, Atti del V Congresso Internazionale Italo-Egiziano (Torino 8-12 dicembre 2001, Torino, Palermo 2003)*. Torino-Palermo: Museo egizio di Torino, 401-424.
- MUTHMANN, F. (1951). *Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken*. Heidelberg: Winter.
- NIBBY, A. (1838). *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*. Vol. II. Roma: Tipografia delle Belle Arti.

- PARLASCA, K. (1966). «Sogennante Venus vom Esquillin». In: HELBIG, W. *Führer durch die öffentliche Sammlungen klassischer Altertums in Rom*, (4ª ed.), Vol. II. Tübingen: Speier, 304-305.
- PASQUIER, A. (1985). *La Venus de Milo et les Aphrodites du Louvre*, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux.
- PASQUIER, A. (2007). *Praxitèle*. Paris: Editions Somogy.
- PLATZ-HORSTER G. (1998). «Bildnis der Kleopatra VII». In: *Die antike Sammlung - Staatliche Museen zu Berlin*. Mainz: von Zabern, 106-107.
- QUAEGEBEUR, J. (1978). «Reines ptolémaïques et traditions égyptiennes». In: MAEHLER, H.; STROCKA, V. M. (eds.). *Das Ptolemäische Ägypten, Akten des Internationalen Symposions 27-29 September 1976 in Berlin*. Mainz: von Zabern, 245-261.
- QUAEGEBEUR, J. (1989). «Kleopatra VII. und der Kult der ptolemäischen Königinnen». In: *Kleopatra, Ägypten um die Zeitwende* (catálogo de la exposición). Mainz: von Zabern, 45-58.
- QUEYREL, F. (1998). «Portrait de Cléopâtre VII». In: RAUSCH, M. (ed.). *La Gloire d'Alexandrie*. Paris-Musées/AFAA, 283, n. 226.
- RICHTER, G. M. A. (1965). *The Portraits of the Greeks*. London: The Phaidon Press.
- SCHNEIDER, T. (1997). «La regalità sacra». In SCHULTZ, R.; SEIDEL, M. (ed.). *Egitto, la terra dei faraoni*. Köln: Könemann, 323-329.
- SIMON, E. (1986). *Augustus, Kunst und Leben in Rom um die Zeitwende*. München: Hirmer.
- SMITH, R. R. R. (1988). *Hellenistic Royal Portraits*. Oxford: Clarendon Press.
- SMITH, R. R. R. (1991). *Hellenistic Sculpture*. London: Thames and Hudson.
- STEWART, A. (1990). *Greek Sculpture*, New Haven - London: Yale University Press.
- TOYNBEE, J. M. C. (1978). *Roman Historical Portraits*. London: Cornell.
- TRAVERSARI G. (1997). «Nuovo ritratto di Cleopatra VII Philopator e rivisitazione critica dell'iconografia dell'ultima regina d'Egitto». *Rivista di Archeologia*. Núm. 21, 44-48.

- USAI, C. (1986). «Notizie sugli interventi di restauro». In: CIMA, M.; LA ROCCA, E. (ed.). *Le tranquille dimore degli dei. La residenza imperiale degli horti lamiani*. Venezia: Marsilio, 201-205.
- VALBELLE, D. (2002). «La regalità faraonica. La natura del potere». In: ZIEGLER Chr. (ed.). *I Faraoni*. Milano: Bompiani, 97-111.
- VIERNEISEL, K. (1980). «Die Berliner Kleopatra». *Jahrbuch der Berliner Museen*. Núm. 22, 5-33.
- VISCONTI, C. L. (1875). «Di una statua di Venere rinvenuta sull'Esquilino». *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*. Núm. 3, 16-28.
- VISCONTI, C. L. (1887). «Trovamenti di oggetti di arte e di antichità figurata». *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma*. Núm. 15, 132-136.
- VISCONTI, E. Q. (1820). *Il Museo Pio Clementino*. Vol. III. Milano: Nicolò Bettoni.
- VORSTER, Chr. (1993). *Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense, Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit, I, Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Mainz: von Zabern.
- WALKER, S.; HIGGS, P. (ed.). (2000). *Cleopatra regina d'Egitto*. Milano: Electa.
- ZANKER, P. (1974). *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit*. Mainz: von Zabern.
- ZANKER, P. (1987). *Augustus und die Macht der Bilder*, München: Beck.
- ZIEGLER Chr. (2002). *I Faraoni*. Milano: Bompiani.