

LA ESCULTURA ALEJANDRINA EN EL SIGLO III a. C.

Miguel Angel Elvira Barba

Introducción

No intenta este artículo ser una vuelta al combate entre quienes hacían de Alejandría base y origen de una serie de temas artísticos y quienes lo negaban. Quede eso para otro momento. Lo único que aquí se desea es exponer cuanto de más o menos aceptable hay sobre la plástica en piedra o bronce (quedan a un lado la glíptica, la coroplástica, etc.) producida en Egipto durante el primer siglo de la monarquía ptolemaica.

Sobre la base de los estudios de Adriani, añadiendo hallazgos posteriores y volviendo en ocasiones a interpretaciones más antiguas o dando otras nuevas, vamos a intentar exponer, en las líneas que siguen, una visión lo más clara posible de la evolución y las corrientes que se repartieron en favor de compradores y mecenas en la época citada.

Los problemas cronológicos, en la escuela alejandrina como en la producción helenística en general, son arduos, y en algunos de los casos que trataremos, insolubles hoy por hoy, aunque tal o cual investigador defienda, con tanto más ardor cuanto menos convicción íntima, una u otra postura. Las escasas prospecciones científicas en el suelo de Alejandría han dado vasos, figurillas, pinturas más o menos fechables por su contexto, pero la estatuaría sigue siendo desgraciadamente feudo de los hallazgos casuales y de la venta de anticuario. Rarísimas son asimismo las inscrip-

ciones fechables en esculturas; y, en conclusión, entre diversas interpretaciones sobre una misma obra pueden darse diferencias de siglos.

Los únicos criterios fehacientes que tenemos para nuestro estudio se pueden reducir a tres:

— En primer lugar, la comparación con piezas helenísticas fechadas. Sabido es que después de M. Bieber, ya nadie ha intentado mantener el estudio del arte helenístico según escuelas, pues se ha demostrado que las diferencias entre ellas son más o menos accesorias, dada la rapidez y amplitud de las relaciones en el período, y qué es más instructivo el estudio cronológico, o el de tendencias no identificadas con regiones.

— En segundo lugar, la comparación con las piezas correspondientes a otras artes (pintura, glíptica, etc.), en particular del mismo Egipto, o, si no, del resto del mundo helenístico. Por una parte, las obras de las llamadas «artes menores» pueden permitirse mayor originalidad por parte del artista, al no ser tan ruinosa para él la falta de comprador, y por otra, se copian en ellas las obras mayores. En el primer caso, la diferencia cronológica entre estatuas y figurillas no debe ser demasiado grande; en el segundo, el problema es más complejo; y lo difícil es a veces saber en qué caso nos encontramos.

— Finalmente, la serie numismática es quizá nuestro principal guía, sobre todo para los numerosos retratos de soberanos que poseemos. Después del estudio fundamental de Svoronos (*Tà Nεμισματa τoῦ Κράτους τῶν Πτολεμαίων*, 1904-1908), la hasta entonces confusa serie de monedas de Ptolomeos inidentificados ha pasado a ser segura, y salvando algunos dificultades (como el hecho de que a veces un rey posterior realice monedas con imágenes de sus predecesores), se puede decir que son así identificables buena cantidad de retratos reales que, a través de su estilo, nos abren un camino hacia imágenes de otro tipo.

Caracteres generales

Lo primero que choca a quien estudia la escultura alejandrina es su relativa escasez. La primera metrópoli del mundo helenístico, sucesora de Atenas y rival de Roma, no puede alinear, hoy por hoy, más que unos centenares de estatuas, de las cuales son

escasísimas las de primera calidad, y se puede decir que ausentes las geniales.

Desde hace ya muchos años, se notó como principal característica del arte alejandrino la parquedad en la utilización del mármol, inexistente en Egipto. La parte trasera de las cabezas se suele hacer de estuco (aunque esto no es privativo de Alejandría), y los cuerpos de las imágenes se esculpen en piedra local blanca, pintada y estucada, y hoy han desaparecido en su casi totalidad.

La misma carestía del mármol debió impulsar a los reyes, principales compradores de las obras escultóricas, y deseosos de mostrarse ricos y deslumbrantes ante súbditos y extranjeros, a aumentar el uso de materias preciosas, mucho más efectistas por un precio sólo ligeramente superior. Sabemos así que la orfebrería, los vidrios, los tejidos, fueron los verdaderos campos artísticos que se desarrollaron en Egipto, y que para la escultura se emplearon en muchos casos materiales raros. Sin ir más lejos, Plinio (H. N. XXXIV, 148) nos habla de que una estatua en hierro comenzada bajo Ptolomeo II debía quedar suspendida en el aire al colocarse bajo la bóveda de piedra-imán del templo de Arsinoe II. Sabemos también que la estatua de Serapis tenía la cabeza de un material oscuro, y que su cuerpo era de placas metálicas montadas sobre un armazón de madera¹; y los ejemplos podrían multiplicarse. Probablemente fue muy utilizado el bronce, pero son muy escasas las obras que nos han llegado de este material, tan útil en su reemplazo.

Tal y como la conocemos, por tanto, la estatuaria alejandrina no es sino un conjunto de restos de una especialidad, la talla en mármol (las piezas de caliza y bronce son un débil porcentaje), apreciada sin duda, pero sin arraigo en la región. Probablemente no erraremos pensando que gran parte de los marmolistas de Alejandría eran extranjeros afincados², que se habían formado en otros puntos del mundo helenístico, en particular en el Egeo, rico en canteras, con escuelas artísticas vivas y dominado por el imperialismo ptolemaico hasta principios del siglo II. Ello explicaría incluso que el estilo más predominantemente alejandrino sea, como

1. Ch. Picard, *Manuel d'Archéologie grecque. La Sculpture. IV. Période classique. IV siècle. (Deuxième partie)***. París, 1963, p. 884.

2. Opinión semejante, aunque llevada a extremos quizá exagerados, expone G. Richter, en *Three Critical Periods in Greek Sculpture*. Oxford, 1951, p. 33.

veremos, y tantas veces se ha repetido, un postpraxitelismo un tanto jonizante; y que las corrientes de Asia Menor, como el arte pergaménico, se hagan sensibles también en el mundo egipcio.

Recepción de las corrientes del siglo IV

En efecto, desde el principio, Alejandría (y Memfis, su predecesora en la capitalidad lágida) se muestra como un centro receptor.

La razón es clara, y se podría estudiar en cualquier momento colonizador de la Historia. Quienes se afincan en Memfis o en la recién fundada Alejandría son, al principio, guerreros de oficio o gentes arrojadas de la penuria económica de Grecia. Colonos pobres que, como toda cultura, traen una lengua dividida en dialectos, unas creencias rituales y poco elaboradas, recuerdos de rivalidades entre poleis, algunas lecturas y un enorme orgullo racial y cultural frente a los «bárbaros».

Las gentes de esta primera generación de colonos, lógicamente desarraigadas, miran constantemente lo que han dejado tras de sí y, si ganan dinero al amparo de las guerras o del espíritu comercial, desean adquirir lo que, de jóvenes, envidiaron en su tierra: estelas monumentales, ricos vasos, etc., e importan estas piezas de su antigua polis. No quieren saber nada de la «subcultura indígena» (excepto, acaso, en su fascinante aspecto religioso), e incluso se niegan a aceptar obras griegas de regiones distintas de la suya de origen.

En el campo de la escultura, arte demasiado caro, esta tendencia sólo aparece en piezas escasas, como pueden ser algunas estelas de estilo claramente ático³, y acaso el Belerofonte sobre Pegaso, casi scopádico, del museo de Alejandría⁴.

Frente a esta postura nostálgica y regionalista, el poder del rey, verdadero mecenas y consumidor de las artes, crea un estilo

3. Cf. Pfuhl, en *Athen. Mitteil.*, 1901. La mejor, aunque rota, sería la que representa dos mujeres, una de ellas sentada y con la cabeza caída hacia delante, sobre la mano. Los autores de estas obras, probablemente, fueron artistas que emigraron de Atenas al prohibir Demetrio de Falerón el lujo funerario en la ciudad.

4. A. W. Lawrence (en *JEA.*, 1925) lo fechó a principios del siglo III por comparación con un relieve estudiado por Bissing y Pagenstecher. N. Bonacasa (en *AC.*, 1960) lo da, en cambio, a la segunda mitad del siglo II d. C., pero como copia de un prototipo de fines del siglo IV o principios del III.

coherente destinado a su propia propaganda. Alejandro Magno es el primer estadista que sabe utilizar su figura, pintada, esculpida o grabada, para impresionar a súbditos y enemigos, y probablemente la primera estatua de calidad que vio Alejandría fue un retrato suyo, el «Alejandro con la lanza», obra de Lisipo destinada al culto al conquistador⁵. De esta pieza, realizada probablemente hacia el 330 a. C., conservamos seguramente dos copias en sendas estatuillas bronceas del Louvre⁶, y quizá su cabeza fuese el prototipo de la herma Azara.

A partir de ese momento, Alejandría obsequiará a su fundador con cantidad de imágenes, de las que al menos dos⁷ tienen un prototipo remontable al siglo IV. Nos referimos a la cabeza de Ginebra⁸, quizá derivada del mismo original que la herma Azara y, según Laurenzi, interpretación impresionista, ya del siglo III, del retrato lisípeo, y a la cabeza de Copenhagen⁹, de fecha indeterminada, que Poulsen¹⁰, por comparación con el Apolo de Belvedere, relacionó con el perdido retrato realizado por Leocares.

Ptolomeo I, al subir al poder, no contaba ya con Lisipo. Sus ideales de gobierno, además, eran algo distintos, acentuando algunas posturas de Alejandro (como la fusión de razas), mientras que se desatendían otros aspectos de su predecesor e ídolo (endiosamiento, dinamismo). Por lo tanto, el arte oficial tenía que cambiar. Intentar un término medio entre las plásticas griega y egipcia era aún inconcebible, y la extraña amalgama que son los relieves de la tumba de Petosiris sólo demuestran la diplomática concesión a lo griego de este personaje. Ambas culturas, puestas

5. E. von Schwerzemberg, *Der Lysippische Alexander* (en *Bonner Jahrbücher*, Band, 1967), página 92.

6. La principal fue hallada en Bajo Egipto. Bieber (*Alexander the Great in Greek and Roman Art*, Chicago, 1964), A. de Ridder (*Les Bronzes Antiques du Louvre*, I. París, 1913), Fuchs, Finter y (siguiéndole) Laurenzi (*Ritratti Greci*, Firenze, 1941) la dan como copia del «Alejandro con la lanza».

7. Por no ser propiamente escultura, dejamos de lado las monedas con efigie de Alejandro que acuñó Ptolomeo I en la primera parte de su reinado. Cf. Bieber (*Alexander...*)

8. Cf. Bieber (*Alexander...*) y Deonna (*Catalogue des sculptures antiques*, Gêveve, 1923). Este la da como obra de fines del siglo IV o del siglo III, y dice que, según el vendedor, la cabeza fue hallada en Alejandría (cf. el mismo Deonna, en *Mon. Piot.*, 26-28). Laurenzi (*Ritratti Greci*) la fecha hacia 250 a. C.

9. M. Bieber (*Alexander...*, Plate XXVIII) lo da vagamente como «helenístico». V. Poulsen (*Glyptothèque ny Carlsberg. Les Portraits Grecs*, Copenhague, 1954) dice que procede al parecer de Alejandría, aunque fue comprada en París, y la da como del siglo III o posterior.

10. F. Poulsen, *Catalogue of Ancient Sculpture in the ny Carlsberg Glyptotek*, Copenhague, 1951.

en contacto brutalmente, eran incapaces de comprenderse. Y, sin embargo, Ptolomeo lo intentó, desde el punto de vista griego, es decir, interpretando lo egipcio de una manera más o menos superficial y racionalista. Consecuencia de ello es su fomento de un arte helénico levemente barbarizado, en el que lo extranjero se interpreta como misterio, profundidad, oculta sabiduría, etc.¹¹... Así, se adopta la tendencia estatuaria que solemos identificar con el nombre de Briaxis (sea o no a este autor a quien deba atribuirse la creación de sus obras principales). El estilo lisípico, del que conservamos aún un torso procedente de Egipto en la Col. Rubensohn, de Basilea¹², deja por tanto paso a esta nueva tendencia, representada por el llamado «Asclepios de Briaxis» del Museo de Alejandría (Lám. IX, a)¹³, y sobre todo por el prototipo del Serapis, en cuya ardua discusión no queremos entrar ahora.

El retrato del monarca entra también en esta tendencia dramática, aunque temperada por la tradición del retrato cortesano lisípico y por una buena dosis de realismo. Aparece así Ptolomeo I como un general curtido en las guerras, de facciones musculosas, enorme arco superciliar, y con expresión a la vez heroica, romántica y reconcentrada¹⁴.

11. Es curioso que ésa sea normalmente la postura de los occidentales cuando intentan comprender el mundo africano o asiático.

12. Hansjorg Bloesch (*Antike Kunst in der Schweiz*. Erlenbach-Zurich) lo da cómo hallado en El Cairo y lo fecha a fines del siglo IV o, más probablemente, a principios del III.

13. Adriani, en *EAA*, lo da como de influencia praxitélica (principio del siglo III), mientras que Lawrence (en *JEA*, 1925) lo compara al Zeus de Otricoli, creado en el siglo IV y de difícil adscripción a ningún autor en concreto.

14. Entre los retratos de Ptolomeo I se deben mencionar, aparte de los de sus monedas y de las de Ptolomeo III con su efigie y la de su esposa (estas últimas acuñaciones nos muestran un Ptolomeo mucho más romántico, dentro de la corriente de mediados de siglo que veremos después), los siguientes:

— El de Copenhague (ny Carlsberg Glyptotek, I. N. 2300). Cabeza asignada por casi toda la crítica a Ptolomeo I (Bieber, en *The Sculpture of the Hellenistic Age*. New York, 1961; Adriani, en *EAA*; G. Richter, en *The portraits of the Greeks*. London, 1965; F. Poulsen; Dickins, etc...). V. Poulsen (*Glyptothèque...*) añade que fue adquirida en París y que al parecer fue encontrada en el Fayum, pero que por su estilo sería una obra helenística tardía, copia libre de un retrato contemporáneo. Laurenzi, en cambio, la fecha hacia 300 a. C., con el impresionismo «que después caracterizará a la plástica alejandrina». Pfuhl (en *JdI*, 1930) la considera obra póstuma, copia de la crisoelefantina que según Teócrito efectuó Ptolomeo II en honor de sus padres. Lawrence (en *JEA*, 1925) empieza dándola como obra de fines del siglo II, a la vez que cita la opinión discordante de Milne, que pensó se tratase de Ptolomeo Soter II; pero después (en *Later Greek Sculpture*, 1927. Reprinted: New York, 1969) rectifica y la da como de hacia 300 a. C.

— Aunque no sean propiamente esculturas, un camafeo del Kunsthistorisches Museum, de Viena (Bieber, *The Sculpture...* fig. 309), y una placa de estuco del Pelizaeusmuseum (según Bieber, en *The Sculpture...*; Richter, en *The Portraits...*; *Die Denkmäler des Pelizaeus-Museums zu Hildesheim*, 1921, la fecha en el siglo III a. C.; Lawrence, en *JEA*, 1925, la fecha antes de

El estilo alejandrino

La llegada al trono de Ptolomeo II, griego de nacimiento (natural de Cos) y de educación, e ignorante de todo lo egipcio a la vez que enamorado de las letras helénicas, no parece sino intensificar una postura ya iniciada por su padre. Vimos que éste se mostró en principio partidario de un entendimiento entre culturas, pero parece indudable que en los últimos años de su reinado, pasada la capitalidad de Memfis a Alejandría, abandonó su proyecto y protegió, por la razón que fuese, la superposición de los griegos sobre los egipcios. Por tanto, a partir de principios del siglo III podemos dar por iniciada la postura explotadora y racista que va a caracterizar todo el siglo y la alianza estrecha entre el rey y la minoría helénica.

Esta minoría protegida, aunque también directamente controlada, parece enriquecerse poco a poco merced al funcionariado o a los negocios permitidos por el rey, y a su vez su cultura, cuidada en los gimnasios, crece difuminando las fronteras regionales griegas. Como en todo el mundo helenístico, las escuelas plásticas del siglo IV se van fundiendo para crear algo nuevo y cosmopolita. Y ocurre que es en ese momento, el que señaló Plinio como de muerte del arte, cuando Alejandría se encuentra a la cabeza económica del mundo helenizado.

Sin embargo, no creemos que en el campo de la escultura Alejandría pasase nunca a un estado rector. La falta de material, como dijimos al principio, debió dificultar la creación de talleres, y en consecuencia debió darse una sumisión a esquemas y méto-

200 a. C.; y Dickins la da como el retrato más seguro de Ptolomeo I, junto con una cabeza de Thera).

— Un relieve en estuco (con las narices restauradas) del Museo de Alejandría (inv. 24345), que representa a Ptolomeo y Berenice I (Bieber, *Adriani* —en *EAA*—, Richter). Retratos de Berenice I conservamos al parecer otros dos, ambos realistas y de escaso valor artístico; una gema (perdida) publicada por Richter (op. cit., fig. 1780) y una moneda (además de aquéllas en que aparece con su marido), publicada también por Richter (op. cit., fig. 1776).

— Una cabeza discutidísima y muy restaurada, en el Louvre (Ma. 849). Richter dice que fue hallada, al parecer, en Asia Menor o Grecia, y se inclina por la identificación con Ptolomeo I. Charbonneaux, Wolters, Schreiber, Delbrück, Pfuhl, Villefosse, Scheerburg y Laurenzi también se inclinan por Ptolomeo I, añadiendo el último que, de no ser un original, el prototipo sería de hacia 300 a. C. Dickins (en *JHS*, 1914) y Watzinger piensan que se trata de Ptolomeo II.

Como se puede ver, es posible que ninguno de los retratos de Ptolomeo I que conocemos date físicamente de la época del retratado. Sin embargo, el gran parecido que todos ellos muestran entre sí nos hace pensar en un prototipo perdido muy semejante a ellos (o quizá algo menos idealizado), que nos reafirma en lo que hemos dicho en el texto.

dos de Jonia o de las islas del Egeo, que nos han dado, de la misma época, piezas más importantes y del mismo estilo que las alejandrinas. Tan sólo los talleres artesanales pueden empezar a crear una especie de tradición, más o menos popular.

En el campo del arte no oficial, el reinado de Ptolomeo II Filadelfo se abre aún con piezas pertenecientes a escuelas griegas. Una cabeza realista de hombre barbado, del Museo de Alejandría, recuerda mucho la retratística de un Polieuctos, por ejemplo, y sigue siendo ática también alguna estela¹⁵. Pero ya parece que las corrientes del siglo IV van en pleno retroceso y se da una mayor ligazón con los esquemas helenísticos del Egeo e incluso de Siria. La estela publicada por Pfuhl en la que aparece una mujer sentada gesticulando mientras dos niñas tratan de sujetarla empieza a tener el sentido de casita de muñecas y de bodegón de ciertas estelas de Samos. La «Venus de Dresde», que Adriani considera del tardo helenismo, me inclino a atribuirle, como Lawrence, a este período, o a finales del reinado de Ptolomeo I, bajo la influencia compositiva de la Tyche de Antioquía. Y no se trata, ni mucho menos, de los únicos ejemplos¹⁶.

¿Qué es entonces el «estilo alejandrino»? En un sentido amplio, se viene denominando así a lo que, grosso modo, también se llama «difuminado praxitelico», y que domina, en mayor o menor medida, todo el período comprendido entre la desaparición de los sucesores directos de Lisipo y el nacimiento de las escuelas pergamenicas. Sería un estilo blando, suave, dominado por la «gracia» y un tanto amanerado en los peores casos. Casi todas las obras de la época de Ptolomeo II pertenecerían ya a este estilo.

Sin embargo, creo que hoy día no se puede dudar que esa corriente, de la que existen infinitas variantes, tuvo a Alejandría tan sólo como uno de sus centros de producción, y no de los princi-

15. Me refiero en concreto a la publicada por Pfuhl (*Athen. Mitteil.*, 1901) con la figura de un hombre barbado sedente.

16. Se pueden añadir, por ejemplo, las estatuas femeninas vestidas que Adriani publica en su *Repertorio d'Arte dell'Egitto Greco-Romano*, serie A. Palermo, 1961, en las figuras 108 (la da como de principios del siglo III, y tiene paralelos en todo el mundo helenístico) y 105 (también de primera mitad del siglo III, y para Kleiner de hacia 250 a. C.), y también el prototipo, según Adriani siriaco, de la estatua masculina sedente representada en la figura 202. Entre las estelas son también difusamente helenísticas dos de las publicadas por Pfuhl (*Athen. Mitteil.*, 1901) con inscripciones fechadas epigráficamente en la primera mitad del siglo III, siendo de destacar aquélla en que una niña tiende una lira a una dama velada y llorosa, sentada en un sillón.

pales. Me inclino a denominar «alejandrina» tan sólo a la variedad de este estilo que, al parecer, dominó en Alejandría desde un momento inconcreto del reinado de Ptolomeo II hasta la época de Ptolomeo IV, aunque podrían rastrearse evoluciones posteriores. Es una variedad que sólo se da en obras secundarias, artesanales, generalmente muy pequeñas, y que quizá por eso pudo mantenerse como escuela propia de Alejandría, durante épocas en las que el arte de gran calidad, financiado por el rey, seguía en manos de artistas cosmopolitas, conocedores y seguidores (más o menos libres, según su personalidad) de las tendencias helenísticas generales.

El punto de origen del que denominamos «estilo alejandrino» es, desde luego, el estilo citado ya del «difuminado praxitélico», que vive paralelamente a él incluso en Alejandría, como lo demuestran la cabeza de divinidad barbada que publica Adriani en su *Repertorio...* (A. II, fig. 270), o la algo posterior cabeza femenina del Albertinum de Dresde¹⁷. Pero con respecto a ese estilo internacional, cuyo prototipo sigue siendo la Doncella de Chios, el «estilo alejandrino» representa un matiz realista: las cabezas (que es casi lo único que conservamos) denotan, a la vez que un cierto descuido que se ha dado en llamar «impresionista» a la hora de tratar en particular el cabello, una cierta incongruencia u oposición íntima entre unas facciones más o menos vulgares y una mirada y una técnica difuminada que intentan darles espiritualidad. A veces se logra casi la impresión de idealismo, sobre todo en las cabezas femeninas, pero siempre algún detalle (un peinado demasiado lineal, un difuminado demasiado «de receta») traiciona el estilo en cuestión.

Para mí no hay duda de que este estilo, por lo que tiene de artesanal, muestra, a la vez que el ascenso económico de unas clases que ya pueden comprar figurillas de mármol en pleno Egipto, la doble postura de estas mismas clases (a las que pertenece también el artista), que mezclan el realismo de sus gustos propios con el edulcoramiento «socialmente elevado» de un arte cortesano mal comprendido. En una sociedad monárquica y jerarquizada, las cla-

17. A. Adriani, en *Testimonianze e Momenti di Scultura Alessandrina*. Roma, 1948, la da como del siglo III y procedente de Gizeh. Lawrence (*JEA*, 1925) la consideraba obra de un sucesor de Praxíteles en Alejandría.

ses burguesas incipientes se sienten avergonzadas de su realismo (sólo en el siglo II se dará expansión completa a esta tendencia) e intentan difuminarlo. Ya que este arte tiene poco valor artístico, tenga por lo menos ese interés social.

En «estilo alejandrino» se realizan, durante más de cincuenta años, cabecitas de todo tipo, que probablemente servían unas veces para adorno, y otras como objetos de culto. Dejando para luego el estudio de las cabecitas de monarcas, mencionaremos aquí las representaciones de Alejandro Magno¹⁸, las de mujeres¹⁹, alguna de sexo inidentificable²⁰, incluso alguna estatua entera, como la mujer llorando de caliza (Museo de Alejandría), que fue identificada algún tiempo como Berenice II, y que tanto Adriani (*Reperitorio...*) como Lawrance (JEA, 1925) fecharon a mediados del siglo III o poco después, esto es, en pleno furor de la moda «alejandrina».

En este período de idealización, extendida a todo el ámbito del Mediterráneo oriental, el arte cortesano de los Ptolomeos no podía ser una excepción. Los retratos de los monarcas, y las obras más o menos relacionadas con ellos (estatuas de culto, algunos retratos inidentificables) se ven sumergidos en una atmósfera heroizante y tipificadora que hace a veces muy difíciles las identificaciones. Las efigies de las monedas, además, no sólo están idealizadas, sino que a veces cambian de facciones de unas cecas a otras,

18. Generalmente muy vinculadas aún con el «difuminado praxitelico» internacional, como las de los tipos K1 y K3 de Gebauer en *Athen. Mitteil.*, 1938-39, fechables en la primera mitad del siglo, o como la cabeza publicada por Lawrence como de principios del siglo III, en JEA, 1925, del Museo de Alejandría. Lo mismo puede decirse de la cabeza hallada en Egipto del Museo de Stuttgart (Bieber, en *Alexander...*, fig. 50-52, la considera del siglo III a. C.; para Adriani, en EAA, es del siglo II).

19. Empieza la serie con cabecillas de estilo internacional, como la publicada por G. Richter, en *Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum. New York. Oxford*, 1954, con el número 172, procedente al parecer de Alejandría, para darse un progresivo «alejandrinismo» en la cabecita Naue de la Ny Carlsberg Glyptotek, procedente de Memfis (para Adriani, en EAA, de principios del siglo III. Para Lawrence, en JEA, 1925, una de las primeras imitaciones de Praxíteles hechas en Alejandría) (véase también en la Ny Carlsberg Glyptotek una cabecita muy semejante a ésta), una cabecita del Museo de Alejandría publicada por Breccia (*Le Musée Gréco-Romain*, 1931-1932. Bergamo, 1933, fig. 37), otra, con restos de pintura publicada por Charbonneaux en la fig. 26 de su artículo en *Mon. Piot.*, 46-47, y guardada en el Louvre; y, finalmente, algunas cabezas de la Ny Carlsberg Glyptotek, como las 851 y 856 de su catálogo, que muestran lo peor de la tendencia.

20. Me refiero en particular a la publicada por E. Strong en *Catalogue of the Greek and Roman Antiques in the Possession of the right honourable Lord Melchett, P.C., D.Sc., F.R.S.*, London, 1928. Plate XXXIII, que ha perdido la peluca de estuco que la cubría. La autora, que dice fue adquirida en El Cairo, la da, casi con seguridad, como la representación de un Ptolomeo.

o de unas tiradas a otras. Todo, en fin, contribuye a confundir a quien estudia las obras del período, y en consecuencia teorías e identificaciones son de lo más dispar.

En nuestra opinión, la forma más racional de dividir el arte oficial de los reinados de Ptolomeo II y Ptolomeo III ha de ser la siguiente:

De las efigies monetales que representan a Ptolomeo II Filadelfo y a su esposa y hermana Arsinoe II, parece que la más fiel a sus modelos sería la del Museum of Fine Arts, de Boston, publicada por Bieber (*The Sculpture of the Hellenistic Age*, fig. 308).

A partir de ella, se pueden reunir una serie de retratos en los que es evidente la filiación del monarca: los arcos superciliares, la frente dura, denotan en él al hijo de Ptolomeo I. Su cabeza, en relación con la de su sucesor, es alargada, y se podría estudiar, en las cabezas que lo representan más joven, el mismo gusto por un realismo relativo que tenía el padre. Después, poco a poco, el gusto del monarca tiende hacia un idealismo unas veces clásico y otras romántico y difuminado, y acaba por predominar éste²¹.

21. Nos parecen retratos seguros de Ptolomeo II, realizados probablemente durante su vida, los siguientes y en el orden cronológico que sigue:

— Una cabecita del Museo de Alejandría (in. 22274). Richter (*The Portraits...*) la publica como Ptolomeo II, siguiendo la opinión de Breccia; en cambio, Adriani piensa en un retrato de Ptolomeo I, lo que demuestra la escasa diferencia que se da al principio del reinado de Filadelfo entre los retratos de ambos.

— Una cabecita del Louvre (Ma. 3261), procedente de Egipto, probablemente de Hermópolis; publicada por Charbonneau en *Mon. Piot.*, 47 como Ptolomeo II, identificación que acepta Richter (lám. IX, b).

— Una cabeza de bronce del Museo de Nápoles, que sería la pieza más clásica de la retratística de Ptolomeo II. Six, Roszbach, Charbonneau y Richter lo identifican con este rey; Pfuhl conjetura que puede representar a Antígono Gonatas. Laurenzi lo fecha hacia 280 a. C. (en *Ritratti Greci*). Dickins (*JHS.*, 1914) se niega a ver en él a Ptolomeo II. Wave lo considera del siglo III. Ippel lo compara con monedas de los Ptolomeos V y VI; y, finalmente, Lawrence (en *JEA.*, 1925) se inclina por Ptolomeo V, en cuya época habría un retorno al estilo de Ptolomeo II.

— Una cabeza del Louvre, publicada por Richter (*The Portraits*, fig. 1787-89), que procede probablemente de Egipto, con nariz restaurada, y que él identifica, a mi juicio con razón, con Ptolomeo II.

— Una cabeza de Copenhagen, publicada por Lawrence (en *JEA.*, 1925, lám. XVIII, 1) como alejandrina de principios del siglo III y que él relaciona con la cabeza del Louvre, de estilo romántico, de la que vamos a hablar más tarde.

[— Sin posibilidad de ordenación cronológica, por la mediocridad o la mala conservación de las caras, deben de ser retratos de Ptolomeo II: una estatua de cuerpo entero hallada en Afroditópolis (Museo del Cairo) estudiada por C. C. Edgar (*JHS.*, 1913) y Lawrence (*JEA.*, 1925), y que es una interpretación realista del esquema del «Alejando con la lanza» de Lisipo; y una estatuilla de bronce, con tocado de cabeza de elefante y maza en un brazo, que C. C. Edgar (*JHS.*, 1906) y Lawrence (*JEA.*, 1925) identifican, pese a las dudas de Perdrizet, con Ptolomeo II; esta estatuilla tiene como pareja otra, que representaría a Arsinoe II, y ambas, procedentes de Egipto, están en el British Museum.]

Arsinoe II muestra en sus efigies una evolución semejante, aunque acelerada por el hecho de que, muerta pronto, su esposo la divinizó inmediatamente, dando así de ella una imagen idealista²².

En el año 247 muere Ptolomeo II, y es a partir de este momento, creo yo, siguiendo a Charbonneaux, cuando se puede fechar una extraña corriente romántica, ya detectada hace tiempo por Lawrence, pero cuya cronología ha sido muy controvertida. Obras centrales de esta corriente son, sin lugar a dudas, la cabeza femenina del Serapeo de Alejandría (hoy en el museo de la misma ciudad) (lám. IX, c) y la cabeza masculina del Museo del Louvre (Ma 3168; lám. X, a). Alrededor de ellas se podrían colocar con posibilidades de acierto la cabeza de Alejandro Magno de la Col. Rubensohn, de Basilea (lám. X, b)²³, y el prototipo (perdido) de una serie de estatuillas, halladas en su mayoría en Egipto y que representan a Hermes vencedor de un bárbaro.

Lawrence situaba las dos primeras piezas citadas (a las que llamaba «diosa» y «Heracles», respectivamente) hacia el 300 a. C., pero el hecho de que al menos la primera de ellas haya aparecido en el Serapeo de Alejandría, cuyas placas de fundación datan del reinado de Ptolomeo III, invalida por completo tal fecha. Las

22. Su imagen más realista sería una cabeza del Museo de Alejandría (inv. 3267), la llamada «Cabeza Antoniadis», cuya identificación es aceptada por Richter, Adriani, Charbonneaux y Laurenzi (que la fecha hacia 270 a. C.). Lawrence (*JEA.*, 1925) consideraba, sin embargo, esta obra posterior al siglo III.

Pueden representar a Arsinoe II, más o menos idealizada, las obras siguientes:

— Una cabecita helenística de Alejandría, que tiene en el catálogo de la Ny Carlsberg Glyptotek el número 317 a.

— Una cabeza del Museo de Mariemont, que P. Lévêque (en *Les Antiquités du Musée de Mariemont*, Bruxelles, 1952. núm. G. 30) da como obra alejandrina de fines del siglo IV, comparable, eso sí, con la cabeza del Serapeo que vamos a ver ahora. Esta obra, procedente de Menfis, es identificada con Arsinoe II por Tefnin, en *Ant. C.* 1967.

— Una cabeza del Museo del Louvre, que Charbonneaux (*Mon. Piot.*, 47, fig. 25) identifica con Berenice II por su semejanza con la cabeza del Serapeo.

23. Hansjorg Bloesch (*Antike Kunst in der Schweiz*) la da como hallada en Egipto y fechable en el siglo III a. C., y K. Gebauer (*Ath. Mitteil.*, 1937-1939) la considera principio de una serie de cabezas de Alejandro de la que hay ejemplares del siglo II a. C. y que muestra influencias pergamenicas.

Más o menos relacionables con este tipo de Alejandro hay unas cabezas del estilo que hemos llamado «alejandrino», caracterizadas por sus abultados cabellos, y de entre las cuales podemos citar las siguientes: Una de Leipzig, que Gebauer (art. cit.) relaciona con la Rubensohn y fecha en el siglo II a. C.; otra de Cleveland, hallada en Alejandría (para Bieber, del siglo III; para Adriani, en *EAA.* del siglo II); y toda una serie de cabezas (las de Oxford, El Cairo, Dublín y Viena), que Gebauer denomina K. 10, K. 11 a y K. 12 (respectivamente) y fecha en el siglo III. Semejante a ellas hay aún otra, en el Museo de Alejandría, que Lawrence (*JEA.*, 1925) relaciona con el tritón de la Venus de Dresde, ya citada.

obras han de corresponder al período que estudiamos, es decir, al tercer cuarto del siglo III.

La interpretación de Charbonneaux es mucho más coherente: a principios del reinado de Ptolomeo III se daría un período romántico al emular el joven rey las hazañas de Alejandro derrotando al rey sirio hasta más allá de Babilonia. Es entonces cuando se realiza el grupo de Hermes (identificación bastante corriente de los Ptolomeos, sobre todo con la flor de loto en la frente, como en la versión de Estambul) venciendo a un enemigo, el sirio. Y a la vez es entonces cuando, para el recién construido Serapeo de Alejandría, se realizarían las cabezas, que forman pareja, del hombre y de la mujer, que serían Ptolomeo III y su esposa Berenice II.

La interpretación es, en sus líneas principales, correcta, y tiene la ventaja además de mostrarnos cómo, con distintas técnicas, se dan a la vez en dos puntos tan lejanos como Pérgamo y Alejandría unas tendencias paralelas, expresivas y románticas. La única objeción que yo pondría es la de la identificación de las cabezas. Me parece claro, si estudiamos la evolución de los retratos de Ptolomeo II y Arsinoe II, que los retratados no pueden ser sino ellos. Incluso se explicaría así el origen de tal corriente romántica, que no tendría nada de fortuito, sino que sería la última consecuencia de las tendencias plásticas del reinado de Ptolomeo Filadelfo. Estas cabezas tan idealizadas representan, como intuía Lawrence, dioses: son las imágenes de los soberanos muertos divinizados²⁴.

Paralela a este movimiento romántico, la retratística de Ptolomeo III se nos presenta como una reacción hacia un realismo idealizado, más o menos en consonancia con el «estilo alejandrino» entonces vigente entre las clases burguesas de Egipto. Durante años se multiplicarán las cabecitas, de factura más o menos artesanal,

24. La cabeza del Louvre (véase Charbonneaux, *Mon. Piot.*, 47, para el estudio de ella y de su pareja) fue considerada, por Horn, de 200-150 a. C.; por Buschor, de 175-150 a. C.; por Poulsen, como Ptolomeo III (con su pareja, Berenice II). Traversari (en *B. Arte*, 1966) no oculta su estupor ante la identificación de Charbonneaux.

Derivada de esta cabeza sería otra, en muy mal estado, del Museo de Alejandría, que Breccia (en *Le Musée Gréco-Romain*, 1931-1932, fig. 36 y 36a) publicó como posible retrato de Ptolomeo II Filadelfo.

La cabeza del Serapeo de Alejandría, a su vez, ha sido identificada como Berenice I por Picard, y como Berenice II por Poulsen, Watzinger y Charbonneaux. Adriani (en *EAA*) la considera de fines del siglo III o principios del II. Lawrence (*JEA*, 1925), en fin, la hace obra ecléctica y dramática, derivada de las más puramente praxitélicas, como la cabecita Naue de la Ny Carlsberg Glyptotek (que nosotros hemos colocado a principios del «estilo alejandrino»).

que representan a un rey regordete y viejo, probablemente Ptolomeo III (aunque también pudiera ser su padre, según ciertas monedas)²⁵.

Pero, dentro de la misma corriente, encontramos también algunas obras de calidad, que se pueden relacionar con una u otra de las efigies monetarias del tercer Ptolomeo, caprichosamente distintas unas de otras, como se ha advertido a menudo.

Así, puede emparentarse con la primera emisión egipcia (246-232), de nariz levemente aguileña, un busto del Museo de Nápoles²⁶, un medallón procedente de Galyub, en el Pelizaeusmuseum²⁷, y una gema de Oxford²⁸. Relacionables con la segunda emisión de Chipre y Asia Menor (232-221), de nariz respingona, serían la cabeza del Museo de Venecia²⁹ y la hierática, algo egipizante, de Copenhagen³⁰. Y, finalmente, la mayoría de las piezas de mediocre

25. De entre estas cabezas, citaremos unas cuantas:

— Cabeza de Copenhagen, identificada por Richter (*The Portraits...*, fig. 1818-1819), Traversari (*B. Arte*, 1966), F. Poulsen (*Catalogue of... Glyptotek*) y V. Poulsen (*Glyptothèque...*) como Ptolomeo III. El último añade que, al parecer, fue hallada en Creta, y que parece llevar cuernecillos. Cita además como semejante otra estatua del mismo museo, hallada al parecer en Fenicia, pero F. Poulsen considera a esta otra estatua una pieza helenística tardía.

— Cabeza del Museo de Alejandría. Richter (*The Portraits...*, fig. 1810-1811) y Traversari (op. cit.) lo dan como Ptolomeo III, mientras que Breccia (en *Alexandrea ad Aegyptum*) lo identificó con Ptolomeo II, siguiéndole Guidi (*Africa Italiana III*); lo que demuestra lo difícil que es, a veces, distinguir a ambos monarcas en las obras populares.

— Busto del Museo de Alejandría. Pfuhl (*Jdl.*, 1930, figs. 18 y 19) lo considera Ptolomeo III. Bonacasa, Ptolomeo IV, y Traversari (*B. Arte*, 1966), Ptolomeo II. Me inclinaría yo más bien por la primera solución.

— Cabecita de cerámica del British Museum, representando a un rey gordo. Richter (*The Portraits...*, figs. 1798-1800) lo da como probable Ptolomeo II.

— Cabecita del Museo de Alejandría, bastante semejante a la anterior. Para Pfuhl (*Jdl.*, 1930, fig. 20), se trata de Ptolomeo III. Traversari (*B. Arte*, 1966) se inclina por Ptolomeo II.

— Cabeza del Museo de Alejandría (inv. 22185). Para Richter (*The Portraits...*, figs. 1792-1794) y Pfuhl (*Jdl.*, 1930), es Ptolomeo II. Yo creo que tanto ésta como las precedentes representan más bien a Ptolomeo III.

— Cabeza tosca del British Museum (núm. 1218). Richter (*The Portraits...*, fig. 1812) la da como posible Ptolomeo III, pero Traversari (*B. Arte.*, 1966) rechaza tal identificación.

26. (inv. 6158). Richter (*The Portraits...*, figs. 1782-1783), aun reconociendo que no se parece a las imágenes monetarias de Ptolomeo II, lo identifica con ese rey. Pfuhl (*Jdl.*, 1930) y, siguiéndole, Laurenzi (*Ritratti Greci*), también se inclinan por Ptolomeo II, pero porque Pfuhl atribuye a Ptolomeo II, equivocadamente, la citada emisión de monedas de Ptolomeo III. Bieber (*The Sculpture...*) da ya la identificación como Ptolomeo III.

27. Véase Bieber (*The Sculpture...*, fig. 341) y Lawrence (*JEA.*, 1925).

28. Richter (*The Portraits...*, fig. 1784) se inclina por Ptolomeo II o, si no, Ptolomeo III. Traversari (*B. Arte.*, 1966) también piensa en Ptolomeo II. Pero yo creo definitivo el detalle de la nariz.

29. Es Guido Traversari (*B. Arte*, 1966) quien la ha publicado como Ptolomeo III.

30. Richter (*The Portraits...*, figs. 1808-1809), Dickins (*JHS.*, 1914) y Lawrence (*JEA.*, 1925) lo dan como Ptolomeo III. Traversari (*B. Arte*, 1966) señala una pieza algo distinta, pero con un

calidad de que hemos hablado se parecen bastante a la efigie de la segunda emisión de Egipto (232-221)³¹, con corona de rayos, con la que también está relacionada la cabeza de Cirene (lám. X, c)³².

Los retratos de la reina Berenice II, de acuerdo también con su época, muestran, tanto en las monedas como en las esculturas, una ausencia de caracterización psicológica que sólo a veces logra idealizar efectivamente la figura³³.

Y, finalmente, aunque no parezcan ser ya retratos reales, pueden fecharse en el reinado de Ptolomeo III algunas obras de gran calidad, y de cronología discutida en el interior del siglo III. Nos referimos a la cabeza de bronce de la antigua colección Tyszkiewicz (hoy en el Museo de Boston), al conjunto de mármoles (torsos en general) hallados en el Barrio Real de Alejandría, y a una figurilla de mármol que Adriani relaciona con ellos (en *Sculture monumentali...*) y que podría figurar a Alejandro³⁵. Se trata de obras

tratamiento de cabello muy similar, en Roma, Museo Nazionale, como Ptolomeo III. En cambio, esta cabeza de Copenhagen no puede identificarse, según él, con el citado monarca.

31. Para el esquema de las emisiones, he seguido a traversari (op. cit.).

32. Guidi (*Africa Italiana III*) la identifica con Ptolomeo II, pero E. Rosenbaum (op. cit.) y Laurenzi, que la fecha hacia 240 a. C., la dan como Ptolomeo III.

33. Entre los retratos de la reina Berenice II cabe destacar:

— Sobre todo, y como el mejor de ellos. la cabeza del Museo de Benghazi. Se discute la época de su realización material [siglo III a. C. para Richter, Chamoux, Laurenzi (en *Ritratti Greci* la fecha en 250-240) y Anti (en *Africa Italiana I*) la fecha poco después de 258 a. C.]; siglo I a. C., para Rosenbaum (*Cyrenaican...*); época romana para Boehringer y Charbonneaux (que apunta la época de Adriano en *Mont. Piot.*, 47). Pero, a partir de Anti, la opinión general (Bieber, Adriani, Richter, Charbonneaux, Laurenzi) es la de identificar esta cabeza con Berenice II, discrepando sólo Rosenbaum.

— Acaso, una cabeza velada de la Ny Carlsberg Glyptotek, procedente de la Col. Naue, hallada en Chipre, que el catálogo del Museo (núm. 323) da como relacionable con las monedas de Berenice II. Adriani, en EAA, se limita a fecharla a principios o mediados del siglo III.

— Acaso, un pequeño tondo en relieve del Museo Nacional de Atenas, que Adriani, en *Tesimonianze e Momenti di Scultura Alessandrina*. Roma, 1948, da como posible retrato de la soberana y como procedente de Egipto.

34. Caskey (en *Catalogue of Greek and Roman Sculpture in the Museum of Fine Arts, Boston*, Cambridge, Mass., 1925) (núm. 56) sigue al doctor Robinson en la teoría de que se trate de un retrato de Arsinoe II. Richter expone la misma opinión. En cambio, Adriani se limita a fecharla (en EAA) en el siglo III, y Lawrence (*JEA.*, 1925) la daba como de la época de Ptolomeo III. Al parecer, procede de Memfis.

35. El grupo de mármoles del Barrio Real de Alejandría, objeto del estudio de Adriani *Sculture Monumentali del Museo Greco-Romano di Alessandria*. Roma, 1946, se compone de tres torsos masculinos desnudos, una parte inferior de cuerpo cubierta por unos complicados y movidos pliegues (lám. XI, a) (sobre la cual ajusta uno de los torsos citados) y un torso femenino cubierto de una ligera tela. Tanto estas piezas como el posible Alejandro, pertenecientes todas ellas al Museo de Alejandría, fueron fechadas al principio por Adriani a principios del siglo II, pero después el mismo autor (en EAA) las ha situado ya en la segunda mitad del III.

en las que un cierto romanticismo (Adriani menciona el «Sturm und Drang» de que se ha hablado en las artes helenísticas de fines del siglo III y principios del II) se mezcla con un cuidado minucioso por los valores táctiles y un cierto descuido de los estructurales. La colección de los torsos, en particular, parece ser un término medio entre el postpraxitelismo imperante y la corriente romántica de las cabezas del Serapeo.

El realismo e indigenismo de Ptolomeo IV

En el último cuarto del siglo III asistimos en Egipto al rápido deterioro de la poderosa estructura económica y política organizada por Ptolomeo I y su sucesor. El ascenso económico de la burguesía griega, la presión de la demasiado olvidada mayoría indígena, y la incompetencia del nuevo rey, se unen para lograr una progresiva decadencia del poder real absoluto. Pronto se inician las revueltas, tanto de egipcios como de alejandrinos, que se harán endémicas en el siglo II, y se puede decir en conclusión que las clases populares y burguesas tienden a imponer su concepción de la vida.

En el campo del arte, la liquidación de la cultura ptolemaica del siglo III se manifiesta de dos formas:

— En primer lugar, al lado del «estilo alejandrino», que perdurará en lenta evolución hasta dar lugar, en el siglo II, al rococó helenístico, y enlazar con el neoclasicismo, se empieza a dar una tendencia realista, que se manifiesta en alguna pieza como la famosa danzarina de la Col. Baker (lám. XI, b)³⁶. La vitalidad y movimiento de esta pieza es todo un inicio de una corriente que logrará ya en el siglo II, sus mejores éxitos con obras como el niño negro del Gabinete de Medallas de París.

Curiosamente, es el arte oficial de Ptolomeo IV el que da mayor impulso a esta tendencia. Los retratos de los soberanos, después de la tipificación de períodos anteriores, se hacen claramente diferenciados, e incluso logran alcance psicológico (poco agradable, desde luego, para el pervertido monarca). Tendencia poco común, y que no será unánimemente seguida por los sucesores, pero

36. Fechada por Bieber en el siglo III, D. Burr Thompson, en *AJA.*, 1950, en un artículo dedicado a ella, definió la fecha de su creación entre 225 y 175 a. C.

que no deja de ser sintomática de un retroceso del protocolo regio³⁷.

— Sin embargo, es quizá el cambio más espectacular de la plástica ptolemaica, por lo que tiene de extraño a otros ambientes del mundo helenístico, la apertura, relativa, pero creciente, a las corrientes egipcias indígenas.

Ya en la época floreciente del «estilo alejandrino» se podía rastrear la mano indígena en algunas obras esquematizadas³⁸, pero es en la época de Ptolomeo IV cuando lo egipcio se integra verdaderamente con lo griego en las modas y peinados cortesanos. En el último cuarto del siglo III, los llamados «rizos líbicos», que caen verticalmente sobre la nuca de las damas, adquieren todo tipo de modalidades, desde simples aditamentos simbólicos que para nada trastornan el típico peinado a lo Arsinoe III, con moño atrás³⁹,

37. Entre los retratos de Ptolomeo IV, aparte de sus efigies en monedas, deben citarse:

— Ante todo, el del Museo de Boston (01.8208), que formaba pareja con otro de Arsinoe III, del mismo museo, junto al cual fue hallado en el barrio de Hadra, en Alejandría. Dutilh, Svornos, Caskey (*Catalogue of... Boston*), Lawrence (*JEA.*, 1925), Richter y Bieber están de acuerdo en la identificación (lám. XI, c).

— En el relieve de la Apoteosis de Homero, del British Museum, fechable a fines del siglo II, Watzinger, Richter y la crítica en general reconocen a Ptolomeo IV y Arsinoe III en los personajes de Kronos y Oikoumene. Identificación muy probable, ya que sabemos que este monarca fomentó el culto a Homero. Sólo Dickins (*JHS.*, 1914) opina que se puede tratar de Ptolomeo II y Arsinoe II.

— Dickins identifica con Ptolomeo IV una cabeza hallada en Efeso (*JHS.*, 1914).

— Una cabeza del Louvre (Ma. 3262), algo más idealizada que las otras, que muestra en la frente unas alitas de Hermes (Charbonneau, en *Mon. Piot.*, 47), y que fue hallada en Hermópolis, representaría, según Charbonneau, a Ptolomeo IV. Con reservas, esta opinión es aceptada por Richter, Rosenbaum (que, en *Cyrenaican...*, cita otra cabeza semejante en Cirene) y Mollard-Besques (en *Hommages à Déonna*, 1957), que cita una cabecilla de terracotta procedente de Esmirna que representa al mismo personaje.

— Richter identifica como posible Ptolomeo IV una tosca cabeza del British Museum (*The Portraits...*, figs., 1824-1826).

Entre los retratos de Arsinoe III, se pueden citar, aparte de los ya citados de Boston y del relieve de la Apoteosis de Homero, los siguientes:

— Una cabeza de bronce del Palazzo Ducale de Mantua, aceptada por la crítica en general (Pfuhl, Richter, Adriani, Bieber) como Arsinoe III.

— Una cabecita del Louvre (Ma. 2517). Véase más abajo, nota 39.

— Una cabeza, con restos de pintura, del Museo de Mariemont (G. 33). El catálogo de dicho Museo la da como Tyche, procedente del Alto Egipto, y Tefnin (*Ant. C.* 1969) la identifica con Berenice II, pero el realismo de los rasgos y tipo de peinado me inclinan a pensar en esta nueva identificación.

38. Por ejemplo, en la cabeza femenina del Museo de Alejandría publicada por Adriani, en su *Repertorio...*, en la fig. 119, o en la cabecita número 329 del catálogo de la Ny Carlsberg Glyptotek.

39. En cabezas como la procedente de Esmirna publicada por Charbonneau, en *Mon. Piot.*, 47 como posible Arsinoe III, o como la del Museo de Alejandría (fig. 121 del *Repertorio...* de Adriani), que Breccia y Lawrence dieron como retrato probable de Berenice II, y Adriani como obra romana derivada de un original helenístico.

hasta constituir la parte principal de peinados ya muy egipcizantes⁴⁰. La evolución del peinado líbico, predominante ya en los retratos reales femeninos del siglo II, y que adquirirá incluso varias filas de rizos superpuestas, es cosa que ya no nos incumbe aquí. Con el reinado de Ptolomeo IV queda disuelta la fase de la cultura alejandrina que pretendíamos estudiar. El siglo II se presentará con profusión de tendencias artísticas (pergamenismo, rococó, neoclasicismo, egipcización, realismo), basadas en una sociedad que ya ha evolucionado.

Nota sobre el círculo de poetas de Memfis

Voluntariamente he dejado para el final el conjunto escultórico que, por su amplitud y su significación, parece ser la obra esencial del arte ptolemaico. Me refiero al conjunto de obras, representando una serie de poetas y filósofos y una teoría de animales dionisiacos, que Mariette descubrió cerca de Memfis, y que, un siglo después, han vuelto a ser desenterrados y estudiados por Lauer y Picard. El libro de ambos, *Les Statues Ptolémaïques du Serapieion de Memphis* (París, 1955) ha supuesto el hito más importante en la discusión, ante todo cronológica, de este conjunto, pero de ninguna forma ha acabado con ella. Antes de él, y a la vista tan sólo de los dibujos de Mariette y de la figura de la sirena (lám. XII, b) que éste salvó y que fue la única estatua del conjunto que se pudo estudiar hasta las excavaciones de nuestro siglo, la crítica se encontraba completamente dividida: según datos del mismo Picard, F. Noack fechaba las obras a principio de la época ptolemaica; Maspéro, en el siglo III; W. Amelung consideraba el cabello de la sirena como del siglo II o posterior, mientras que Edgar lo daba como del siglo III; C. Robert consideraba las estatuas de época de Augusto, y J. Sieveking y P. Wolters, incluso antoninianas. R. Delbrück y H. Dragendorff se limitaban a considerarlas helenísticas, y, finalmente, Lippold las daba como de época de Ptolomeo IV, relacionadas con el culto a Homero que este rey fomentó (la figura central del círculo de poetas y filósofos parece ser, en efecto, Homero).

40. Como la «Cabeza Vinga» del Museo de Alejandría (lám. XII, a), que Adriani fechaba (en *Testimonianze...*) en pleno siglo III, por su «estilo alejandrino», y que quizá pueda en efecto ser obra del período de Ptolomeo III.

Como digo, el nuevo estudio de las re-desenterradas estatuas no ha despejado ni mucho menos las incógnitas. Picard basa su tesis de que el conjunto data de la época de Ptolomeo I, esencialmente en el hecho de que la segunda figura empezando por la derecha, de la que se ha recuperado un fragmento de cabeza aparte del torso ya conocido por Mariette, representaría a Demetrio de Falerón, Se aduce para ello el estar apoyado sobre una herma que parece representar a Serapis con su cálathos (divinidad a la que el citado escritor y estadista dedicó poemas, fomentando su recién instaurado culto), y el llevar patillas como otras representaciones de dicho personaje. Si la interpretación es acertada, al haber caído en desgracia Demetrio al acceder al trono Ptolomeo II, la obra por fuerza sería anterior. Además, algún esquema compositivo, así como la citada sirena, muy similar a otra de estuco, modelada sobre un sarcófago de Saqqarah fechable a principios del siglo III (según M. C. C. Edgar, *Catalogue Général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire*. Le Caire, 1905; y Byvank-Quarles v Ufford, en *Bull. Ant. Besch.*, 1955-59), apoyan la citada tesis. Pero la discusión continúa: M. Bieber (en *AJA*, 1957) acepta las opiniones de Picard, aunque afirma haber pensado con anterioridad que la sirena era del siglo II a. C., y Béguignon (*Journal des Savants*, 1957) apoya también la tesis de Picard. Pero, en cambio, B. Ashmole (en *JEA*, 1957) apunta como poco consistente la identificación de la estatua número 2 con Demetrio de Falera, y duda de la fecha dada; Schefold (*Museum Helveticum*, 1957) vuelve a pensar en la época antoniniana, y F. Matz (en *Gnomon*, 1957), quizá con excesiva fineza, intenta identificar a la figura número 2 con Ptolomeo VI, y fecha el conjunto hacia 176 a. C.

Ante tal confusión de opiniones, se comprenderá que no haya querido yo incluir, sin más ni más, este conjunto de estatuas en uno de los capítulos anteriores. Me parece, hoy por hoy, imposible fechar con seguridad estas piezas, y tan sólo voy a dar algunos datos que me inclinan a pensar que la solución de Picard es errónea, y que el conjunto no puede ser anterior a fines del siglo III.

— Hay esquemas, como el de Protágoras, sentado de perfil con respecto al espectador, pero con el torso de frente a él, que recuerdan algunas Venus, como la de Rodas, fechadas en el siglo II.

— Algunas posturas, e incluso tratamientos de telas, como el de la estatua identificada con Tales, se relacionarían con los tipos

de Musas de Filisco de Rodas, creados, según parece evidente, en el siglo II, e incluso con obras pergaménicas.

— La existencia de esquemas anteriores, por lo demás muy comunes a todo el mundo griego en todas las épocas, no invalida el que estas piezas puedan haber sido hechas en una época posterior.

— El talle esbelto de la sirena es más típico del siglo II que del III, al que correspondería más bien la sirena, menos estilizada, del sarcófago de Saqqarah.

— Para las demás estatuas de animales y monstruos (un cerbero, un león, pavos reales, un águila con cabeza humana, etc.), acompañados muchas veces por figurillas de niños (probablemente Dionysos) tenemos pocos paralelos, pero todos fechables como muy pronto en el siglo II (mosaicos de Delos, figurillas de Myrina y de Egipto, etc.).

— Finalmente, la discutida figura número 2 no tiene datos suficientes para ser identificada ni con Demetrio de Falera ni con nadie en particular, pero la herma, que puede representar o no a Serapis, muestra un tipo de cabello a la egipcia, con rizos o mechones superpuestos, que la emparentarían con figuras como el negrito del Gabinete de Medallas de París. Suponer, como Picard, que esto se debería a que, antes de la creación del Serapis helenístico, se pasaría por una progresiva helenización de una imagen egipcia indígena parece, tal y como hemos expuesto en párrafos anteriores, un error. El tomar temas (o elementos de la moda) egipcios para interpretarlos plásticamente a la griega es algo que se da, como hemos visto, desde fines del siglo III, generalizándose en el II, pero no antes.

Todo esto, unido al grado de sincretismo greco-egipcio que las figuras de los animales míticos parecen demostrar, me hace llevar fuera del período estudiado al círculo de Memfis, aunque resulte difícil afirmar la fecha de su creación, que yo colocaría en el siglo II a. C.

N O T A

Unos meses después de acabada la redacción del presente artículo, ha llegado a nuestras manos un libro fundamental para el estudio de la retratística de los reyes ptolemaicos. Se trata del titulado *Bildnisse der Ptole-*

mäer, de Helmut Kyrieleis, editado en Berlín en 1975. Obra muy completa de un autor dedicado desde hace tiempo a la numismática lágida, incluye un catálogo muy amplio, mucho más que el nuestro, desde luego, de monedas, gemas, estatuillas y mármoles en que se retrata a los soberanos. A quien se interese por este aspecto del arte alejandrino no podemos sino recomendarle vivamente su consulta, limitándonos en esta nota a breves comentarios de los casos en que nuestras identificaciones no coinciden con las dadas por Kyrieleis, y haciendo abstracción de las figuras que estudia sólo él, o que estudiamos sólo nosotros.

— Nuestro Ptolomeo II del Louvre, el publicado por Richter (figs. 1.787-1789), es considerado por Kyrieleis como retrato de Ptolomeo XII, por comparación con las monedas de este rey. Cabe esa posibilidad, pero al ser lo más característico de tales monedas la nariz ganchuda, que precisamente está restaurada en la estatua, son pocas las razones para adscribir éste con seguridad a tal monarca.

— La cabeza del Louvre que Charbonneau identificó con Berenice II y nosotros con Arsinoe II, es considerada por Kyrieleis como Arsinoe III. Y lo mismo ocurre con la cabeza femenina del Serapeo (lám. IX, c), indisolublemente unida a ella en todas las atribuciones. Aunque la tesis de Charbonneau no puede ser aceptada, es indudable la semejanza de los peinados y las facciones de ambas Arsinoes. Lo que resulta inaceptable, en mi opinión, es sostener cualquier semejanza facial entre la pareja de la cabeza del Serapeo, es decir, nuestro Ptolomeo II del Louvre (lám. X, a, no el del párrafo anterior), y el regordete Ptolomeo IV, que es lo que intenta Kyrieleis. Nos reafirmamos, por tanto, en nuestra identificación de las tres estatuas citadas, y también de la de Alejandría, en mal estado, que damos como Ptolomeo II derivado del de Louvre, y que Kyrieleis, coherente con su teoría, adscribe a Ptolomeo IV.

— Kyrieleis se une a la corriente general al identificar al personaje representado en la gema de Oxford con Ptolomeo II, y no con Ptolomeo III, como nosotros creemos más factible. Se basa en detalles estilísticos, en particular, que unirían esta gema con la moneda en que Ptolomeo II y Arsinoe II llevan la inscripción ΑΔΕΛΦΩΝ. Si el estilo se parece, en efecto, es indudable que no así las facciones, por lo que podríamos pensar en un mismo artista, pero no en el mismo retratado.

— Finalmente, la cabeza del Museo de Mariemont que damos como Arsinoe III representa, según Kyrieleis, a Berenice II. En este caso creemos, una vez estudiada de nuevo la estatua, que debemos desdecirnos. El «realismo de los rasgos» que le atribuimos es en realidad bastante escaso, y por tanto es muy probable que la identificación de Tefnin y Kyrieleis sea la más razonable.

Por lo demás, no nos queda sino congratularnos de ver confirmadas la mayor parte de nuestras opiniones en este nuevo libro, verdadero corpus retratístico de gran valor, pese a que excluya, en mi opinión con cierta arbitrariedad, retratos de atribución ya larga y bastante segura.