

# L'APOL·LO DE PINEDO



Servei d'Investigació Prehistòrica  
Diputació de València

# L'APOL·LO DE PINEDO



Servei d'Investigació Prehistòrica  
Diputació de València

1994

# SERVEI D'INVESTIGACIÓ PREHISTÒRICA I MUSEU DE PREHISTÒRIA DE LA DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

<b>Director</b>	Bernat Martí Oliver
<b>Exposició</b>	L'APOL·LO DE PINEDO
<b>Direcció</b>	José L. Jiménez Salvador i Helena Bonet Rosado
<b>Muntatge i disseny</b>	Francesc Chiner Vives
<b>Restauració escultura</b>	Soledad Díaz Martínez
<b>Muntatge escultura</b>	Pedro Mas Guereca
<b>Col·laboració</b>	Joaquim Juan Cabanilles, M <sup>a</sup> Jesús de Pedro Michó, Inocenci Sarrión Montañana, M <sup>a</sup> Teresa Clemente Hermosilla i Manuel Pertegás Delmonte.
<b>Dibuix</b>	Francesc Chiner Vives
<b>Fotografia</b>	José M. Gil-Carles i Arxiu del Servei d'Investigació Prehistòrica i Ministeri de Cultura
<b>Audiovisual</b>	SOCIRA
<b>Col·laboració muntatge</b>	Rafael Pérez Mínguez, Rafael Fambuena Lucía i José Martí Ferriol

El S.I.P. agraeix la col·laboració de Domingo Fletcher Valls del Departament de Prehistòria i Arqueologia de la Universitat de València i de l'Institut de Conservació i Restauració de Béns Culturals del Ministeri de Cultura.  
Igualment agraeix la col·laboració de Manuel Martín Bueno, Desiderio Vaquerizo Gil, LAFUENTE, HINAREJOS i SOCIRA.

PALAU SCALA, març de 1994

© D'aquesta edició: Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació Provincial de València

I.S.B.N.: 84-7795-961-7

Dipòsit Legal: V - 588/1994

Realització i impressió:

GRÀFIQUES PAPALLONA, S.C.V

Av. Baró de Càrcer, 48-9<sup>o</sup> B

© 352 07 91 - València

# L'APOL·LO DE PINEDO

dirigit per

JOSÉ LUIS JIMÉNEZ SALVADOR

## PRESENTACIÓ

## PRESENTACIÓN

Acaben de complir-se trenta anys de la troballa de l'escultura d'Apol.lo a la platja de Pinedo. De seguida es va reconèixer que estàvem davant d'una obra sobreeixent de l'estatuària romana en bronze, testimoniatge excepcional de la importància d'aquests camins del mar que ens uniren tan intensament amb els altres pobles mediterranis. I per això, poder oferir-ne la contemplació al conjunt de la societat valenciana ha de ser motiu de gran satisfacció.

Des de la troballa fortuïta, l'Apol.lo de Pinedo ens ha proporcionat tot el que l'art és capaç de donar, però també ha contribuït a acreixir l'estima del reconeixement del nostre patrimoni cultural. A la diligència i l'esperit de col.laboració d'aquell reduït grup de submarinistes seguí el treball constant del Servei d'Investigació Prehistòrica de la Diputació de València, que va articular les col.laboracions necessàries, algunes tan destacades com la restauració a l'Institut de Conservació i Restauració de Béns Culturals del Ministeri de Cultura, fins a aconseguir incorporar plenament aquesta extraordinària escultura als fons del Museu de Prehistòria. I allí, durant molts anys, els valencians la van poder contemplar com a part destacada del llegat romà a les nostres terres.

Avui, feliçment completa, l'escultura de l'Apol.lo de Pinedo es mostra al Palau Scala, a l'espera de la seua nova i definitiva exposició a les sales del Museu de Prehistòria que ara es preparen. Per això, per a la Diputació de València, aquest és un moment important dins del que ha estat una trajectòria plena de realitzacions a favor del patrimoni arqueològic valencià. Una trajectòria que ara s'obri més encara, perque renova l'oferiment que ja va fer en 1927 amb la creació del seu Servei d'Investigació Prehistòrica, perquè tots ens sentim identificats cada volta més amb aquest important llegat del nostre passat.

*Se cumplen ahora treinta años del hallazgo de la escultura de Apolo en la playa de Pinedo. Como fue reconocido de inmediato, estamos ante una obra sobresaliente de la estatuaria romana en bronce, testimonio excepcional de la importancia de esos caminos del mar que nos unieron tan intensamente con otros pueblos mediterráneos. Y por ello, poder ofrecer su contemplación al conjunto de la sociedad valenciana ha de ser motivo de gran satisfacción.*

*Desde su hallazgo fortuito, el Apolo de Pinedo nos ha proporcionado cuanto el arte es capaz de dar, pero también ha contribuido a acrecentar la estima y el reconocimiento de nuestro propio patrimonio cultural. A la diligencia y espíritu de colaboración de aquel pequeño grupo de submarinistas, seguiría el trabajo constante del Servicio de Investigación Prehistórica de la Diputación de Valencia, que articularía las colaboraciones necesarias, algunas tan destacadas como su restauración en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, hasta conseguir incorporar plenamente esta extraordinaria escultura a los fondos del Museo de Prehistoria. Y allí, durante muchos años, pudo ser contemplada por todos los valencianos como parte destacada del legado romano en nuestras tierras.*

*Hoy, felizmente completa, la escultura del Apolo de Pinedo se muestra en el Palau dels Scala a la espera de su nueva y definitiva exposición en las salas del Museo de Prehistoria que ahora se preparan. Para la Diputación de Valencia es éste, pues, un momento importante en lo que ha sido una trayectoria plena de realizaciones en favor del patrimonio arqueológico valenciano. Una trayectoria que ahora se abre aún más, renovando el ofrecimiento que ya hiciera en 1927 con la creación de su Servicio de Investigación Prehistórica, para que todos nos sintamos identificados cada vez más con ese importante legado de nuestro pasado.*

CLEMENTINA RÓDENAS VILLENA  
Presidenta de la  
Diputació de València



Com a gran obra d'art que és, l'escultura de bronze de l'Apol·lo de Pinedo és capaç d'evocar una llarga història plena de vicissituds, que ens portaria des dels tallers romans on es va fondre, fins al fons del nostre litoral, on s'acabaren els desitjos dels qui volien adornar amb ella les seues estances o els jardins. Fóra una història que havia de tenir una continuïtat atzarosa molts segles després. Primer, amb la troballa i la restauració, que l'havien de convertir en testimoniatge de la romanitat i centre d'atenció per als visitants del nostre Museu de Prehistòria. I, després, amb les petites anècdotes que portarien a recuperar la cama i el peu drets, que li tornaren, així, la plenitud.

L'Àrea de Cultura de la Diputació de València, de la qual són part important el Servei d'Investigació Prehistòrica i el seu Museu de Prehistòria, pot mostrar ara la seu satisfacció per haver estat una part significativa d'aquesta història, amb una tercera etapa que comença amb tota la il·lusió que genera el projecte del nou museu, ja en fase d'execució, on l'exposició de l'Apol·lo de Pinedo serà una oferta permanent de goig estètic i de reflexió sobre un període tan important del nostre passat com va ser la incorporació de les nostres terres al món romà.

Aquesta és una nova ocasió per a expressar la importància de la tasca que du a terme el Museu de Prehistòria de la Diputació de València, que, amb un esforç continuat al llarg de tres dècades, culmina amb la recuperació d'una obra tan important com l'Apol·lo de Pinedo. I, també, per a expressar l'agraïment a totes les persones i institucions que hi han aportat la col·laboració, a més de l'Institut de Restauració i Conservació de Béns Culturals del Ministeri de Cultura.

*Como gran obra de arte que es, la escultura de bronce del Apolo de Pinedo es capaz de evocar una larga historia, plena de vicisitudes, que nos llevaría desde los talleres romanos donde se fundió, hasta el fondo de nuestro litoral, donde acabaron los deseos de quienes querían adornar con ella sus estancias o jardines. Sería una historia que tendría su continuidad azarosa muchos siglos después. Primero, con su hallazgo y restauración, que la convertirían en testimonio de la romanidad y centro de atención para los visitantes de nuestro Museo de Prehistoria. Y, después, con las pequeñas anécdotas que conducirían a recuperar su pierna y pie derechos, devolviéndole así su plenitud.*

*El Área de Cultura de la Diputación de Valencia, de la que son parte importante el Servicio de Investigación Prehistórica y su Museo de Prehistoria, puede mostrar ahora su satisfacción por haber sido parte significativa de esta historia, cuya tercera etapa comienza con toda la ilusión que genera el proyecto del nuevo museo, ya en fase de ejecución, en el que la exposición del Apolo de Pinedo será oferta permanente de goce estético y de reflexión sobre un periodo tan importante de nuestro pasado como lo fue la incorporación de nuestras tierras al mundo romano.*

*Es ésta un nueva ocasión para expresar la importancia de la labor que lleva a cabo el Museo de Prehistoria de la Diputación de Valencia, cuyo esfuerzo continuado a lo largo de tres décadas culmina con la recuperación de una obra tan importante como el Apolo de Pinedo. Y también para expresar el agradecimiento a cuantas personas e instituciones han aportado su colaboración, así como al Instituto de Restauración y Conservación de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura.*

JOSEP BRESÓ OLASO  
Diputat President de  
l'Àrea de Cultura



# I. EL MEDITERRANI: GRAN MUSEU ARQUEOLÒGIC

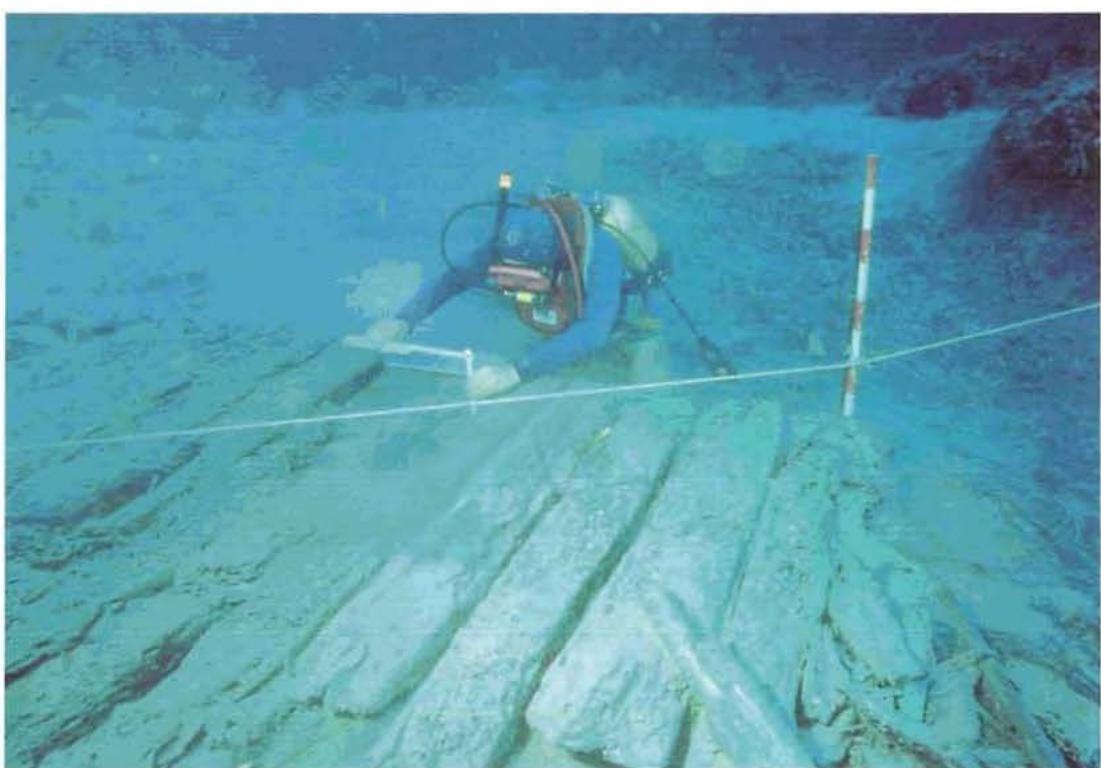
---



Cala Culip al cap de Creus, Cadaqués (Girona), on s'han localitzat diverses restes de l'època romana i, també, d'una nau del segle XIV. Foto José L. Jiménez.

*Cala Culip en el Cabo de Creus, Cadaqués (Gerona), donde se han localizado varios pecios de época romana, así como una nave del siglo XIV.*

*Foto José L. Jiménez.*



Mesurament del costellam de la nau descoberta en Cavoli (Sardenya). Foto Manuel Martín-Bueno.

*Medición de las cuadernas de la nave descubierta en Cavoli (Cerdeña). Foto Manuel Martín-Bueno.*

## LES CONSECUCCIONS DE L'ARQUEOLOGIA SUBAQUÀTICA

## LOS LOGROS DE LA ARQUEOLOGÍA SUBACUÁTICA

JOSÉ L. JIMÉNEZ SALVADOR\*

Des de temps immemoriais, l'home s'ha servit de la mar i dels rius i els llacs com a mitjà de transport. La influència de factors diversos —agents atmosfèrics, corrents marins, irregularitat dels caixers fluvials, etc.— han fet que la navegació, des dels seus orígens fins als nostres dies, esdevinguera una activitat no exempta de riscos. No totes les expedicions arribaven al punt de destinació, i els accidents i els naufragis degueren sovintejar-hi, sobretot en les èpoques més antigues, quan les condicions i les tècniques de navegació no havien abastat el grau de desenvolupament d'avui en dia. Els fons de les aigües marines, lacustres i fluvials, encloen el testimoniatge de nombrosos naufragis. Les restes d'embarcacions afonades se solen localitzar als voltants dels ports i els ancoratges associats a les rutes més transitades, i constitueixen un arxiu de valor incalculable per al coneixement del passat en aspectes tals com els mitjans de transport, tècniques navals, rutes i intercanvis comercials i culturals, etc.

El rescat d'elements o d'objectes depositats als fons marins és una pràctica realitzada ja des de temps remots. En època romana, els *urinatores*, bussos, exercien aquesta tasca, agrupats en *collegia* amb seu a Òstia. Amb tot, aquestes operacions, ja conegudes per assiris i babilonis, mancaven de qualsevol móbil científic.

La ciència encarregada de la documentació, estudi i recuperació d'aquests vestigis és l'arqueologia subaquàtica. Comparada amb l'arqueologia de camp, de la qual ha pres l'essència del mètode, l'arqueologia subaquàtica és una disciplina científica molt jove, sorgida arran de la invenció, el 1948, de l'escafandre autònom de Cousteau-Gagnan. A pesar de la seua curta edat, aquesta ciència ha registrat un creixement espectacular de forma incessant, marcat per un progrés tecnològic constant.

En efecte, la investigació arqueològica subaquàtica travessa un moment d'apogeu extraordinari, promogut pel notable increment de les exploracions, unit als avanços experimentats en les tècniques d'excavació del patrimoni subaquàtic, des que, el 1950, l'arqueòleg italià Nino Lamboglia va realitzar la primera actuació arqueològica submarina amb mètode científic sobre els vestigis d'una nau romana carregada amb àmfores per a vi, que naufragà al segle I a.C. davant de les costes nord-italianes

*Desde tiempos inmemoriales, el hombre se ha servido del mar y de los ríos y lagos como medio de transporte. La influencia de factores diversos -agentes atmosféricos, corrientes marinas, irregularidad de los cauces fluviales, etc.- han hecho que la navegación, desde sus orígenes y hasta nuestros días, resultara una actividad no exenta de riesgos. No todas las expediciones alcanzaban su punto de destino y los accidentes y naufragios debieron ser frecuentes sobre todo en las épocas más antiguas, cuando las condiciones y técnicas de navegación no habían alcanzado el grado de desarrollo presente en la actualidad. Los fondos de las aguas marinas, lacustres o fluviales, encierran el testimonio de numerosos naufragios. Los pecios -restos de embarcaciones hundidas- suelen localizarse en las inmediaciones de los puertos y fondeaderos asociados a las rutas más transitadas y constituyen un archivo de valor incalculable para el conocimiento en el pasado de aspectos tales como los medios de transporte, técnicas navales, rutas e intercambios comerciales y culturales, etc.*

*El rescate de elementos u objetos depositados en los fondos marinos es una práctica realizada ya desde eras remotas. En época romana esta labor era desempeñada por los urinatores, buceadores, agrupados en collegia con sede en Ostia. Sin embargo, estas operaciones ya conocidas por asirios y babilonios carecían de cualquier móvil científico.*

*La ciencia encargada de la documentación, estudio y recuperación de estos vestigios es la arqueología subacuática. Comparada con la arqueología de campo de la que ha tomado la esencia de su método, la arqueología subacuática es una disciplina científica muy joven, surgida a raíz de la invención en 1948 de la escafandra autónoma de Cousteau-Gagnan. A pesar de su corta edad, esta ciencia ha registrado un crecimiento espectacular de forma incesante, jalónado por un constante progreso tecnológico.*

*En efecto, la investigación arqueológica subacuática atraviesa por un momento de extraordinario auge, promovido por el notable incremento de las exploraciones, unido a los avances experimentados en las técnicas de excavación del patrimonio subacuático, desde que en 1950 el arqueólogo italiano Nino Lamboglia realizará la primera actuación arqueológica submarina con método científico sobre los vestigios de una nave romana cargada con ánforas para contener vino y que naufragó en el siglo I a. C. frente a las costas noríticas de*



Detall de la cuirassa d'una estàtua *thoracata* romana. Troballa submarina a 200 m de l'illot de Sancti Petri, Cadis. Museu de Cadis. Foto Ministeri de Cultura.

Detalle de la coraza de estatua thoracata romana. Hallazgo submarino a 200 m. del islote de Sancti Petri, Cádiz. Museo de Cádiz. Fotografía Ministerio de Cultura.

d'Albenga. Noves tècniques, com els magnetòmetres, els detectors magnètics o els sonars d'agranatge lateral, procedents d'uns altres camps de la investigació, com l'oceanogràfica, ofereixen resultats espectaculars en la parcel·la de la prospecció i el rastreig. D'altra banda, l'excavació subaquàtica està incorporant les tècniques més avançades que s'apliquen a l'excavació en terra ferma.

Les aportacions de l'arqueologia subaquàtica, contrastades amb el testimoniatge de les fonts històriques i amb les dades proporcionades per la investigació de camp, ens ofereixen un panorama ben distint del que posseíem fa només deu o vint anys del conjunt de rutes, dels mitjans de transport i dels tràfics de mercaderia del món antic i, en especial, del període tardorepublicà i imperial. Exemples com l'esmentat d'Albenga s'han multiplicat en el transcurs de les tres últimes dècades, i sovintegen les troballes, particularment a les costes de la Mediterrània, aquesta mena de gran museu submergit, com la va qualificar Salomon Reinach, amb indubtable encert. Fins a hores d'ara, hi ha més de vuit-centes restes de navilis romans registrades pertot el Mare Nostrum, d'acord amb els estudis realitzats per Parker. Exemplars com els dos que s'han trobat prop de l'illot de Grand-Congloué, pròxim a Marsella, o el de la Madrague de Giens, vora Toló, testifiquen un tràfic intens del vi

Albenga. Nuevas técnicas, procedentes de otros campos de la investigación, como la oceanográfica, están ofreciendo resultados espectaculares en la parcela de la prospección y rastreo, como los magnetómetros, detectores magnéticos o sonares de barrido lateral. Por otra parte, la excavación subacuática está incorporando las técnicas más avanzadas aplicadas a la excavación sobre tierra firme.

Las aportaciones de la arqueología subacuática, contrastadas con el testimonio de las fuentes históricas y con los datos proporcionados por la investigación de campo, nos ofrecen un panorama bien distinto del que poseíamos tan sólo diez o veinte años atrás del conjunto de las rutas, de los medios de transporte y de los tráficos de mercancías del mundo antiguo, y en especial, del periodo romano tardorrepublicano e imperial. Ejemplos como el mencionado de Albenga se han multiplicado en el transcurso de las últimas tres décadas, siendo particularmente prolíficos los hallazgos en las costas del Mediterráneo, esa especie de gran museo sumergido como fue calificado por Salomon Reinach con indudable acierto. Hasta el momento hay más de 800 pecios romanos registrados por todo el Mare Nostrum, de acuerdo con los estudios realizados por Parker. Ejemplares como los dos hallados cerca del islote de Grand-Congloué próximo a Marsella, o el de la Madrague de Giens, junto a Toulon, atestiguan un tráfico intenso del vino producido en el Lacio meridional hacia la Galia y Península Ibérica en los siglos II y I a.

produït al Laci meridional cap a la Gàl·lia i la Península Ibèrica, als segles II i I a.C. Però, com és lògic, la Mediterrània no amaga només embarcacions d'època romana, i les troballes d'unes altres èpoques se sumen a mesura que es desenvolupen nous projectes d'investigació, com el que en data recent ha permès documentar el naufragi, el segle XV, d'una nau de la Corona d'Aragó en aigües del sud de Sardenya i que segurament havia salpat del port de València.

Un dels apartats més espectaculars de l'arqueologia submarina està constituït per la recuperació d'obres d'art, sovint de manera fortuita. El trasllat de peces d'aquest gènere en les naus que cobrien les rutes de Grècia cap a Roma va adquirir un increment inusitat a partir del segle II a.C., amb motiu de l'expansió romana per les terres i les costes del Mediterrani oriental. La nòmina de les troballes s'acreix a mesura que se'n produeixen nous descobriments, com els excepcionals Bronzes de Riace, tan espectaculars, afortunadament, com els que tingueren lloc a començament d'aquest segle. Entre aquests, és obligat esmentar-ne alguns, com el que s'esdevingué el 1900 en aigües pròximes a l'illa grega d'Andikithira, on, d'un vaixell afonat entre els anys 50 i 30 a.C., es van recuperar diversos exemplars de bronze, entre els quals el famós efeb del segle IV a.C., com també trenta-sis estàtues de marbre. El 1907, al mar de Mahdia (Tunísia) es van rescatar vint-i-set estàtues de bronze i de marbre, amb unes setanta columnes, d'un altre navili afonat a mitjan segle I a.C. Un braç d'una estàtua de Zeus o Posidó va ser descobert el 1927 en aigües pròximes al cap Artemision, a Grècia. La resta d'aquesta estàtua excepcional del segle V a.C. es recuperà posteriorment, en companyia d'un jove genet de bronze i diverses restes d'un cavall, datats en el segle II a.C. L'estiu de 1972, al mar de Riace Marina, a la costa situada entre Lòcride i Caulònia, es van rescatar dues escultures de bronze que formaven part de la càrrega d'una nau afonada el segle I d.C. Les dues figures, coneudes com Bronzes de Riace, corresponen a dos personatges masculins nus, realitzats amb la tècnica de la cera perduda, que, en origen, portaven un escut en la mà esquerra i sostenien una llança en la dreta. El seu rang d'originals de la gran estatuària grega de bronze del segle V a.C. —avui coneguda quasi exclusivament mitjançant còpies de marbre d'època romana— els converteix en peces excepcionals, equiparables amb l'Auriga de Delfos o el Posidó o Zeus del cap Artemisón.

Les costes de la Península Ibèrica acullen també nombrosos restes de naufragis, principalment a la zona Nord-est, Estret de Gibraltar i Golf de Cadis, com també a la Mar Cantàbrica i les costes de Galícia. Sense arribar a l'spectacularitat dels que hem citat adés, alguns descobriments posseixen un gran interès pel que aporten al coneixement de les rutes comercials i el tràfic de mercaderies. En aquest sentit, és digna d'esment la concentració de restes de navilis a Cala Culip, a la façana nord del Cap de Creus, on, fins al moment, s'han localitzat cinc naufragis d'època romana i un de medieval.

En el capítol d'obres d'art, cal destacar la troballa de les restes d'una estàtua *thoracata*, el 1925, en aigües gaditanes, prop de l'illot de Sancti Petri. Tradicionalment, s'ha considerat que formava part de la càrrega d'una nau afonada, però, en data recent, Trilmich ha efectuat un repàs de les circumstàncies de la troballa i ha cridat l'atenció sobre diversos blocs de pedra corbats, units amb grapes de plom, elements que en descarten la procedència d'un vaixell casualment afonat en aquest

C. Pero, como es lógico, el Mediterráneo no esconde sólo embarcaciones de era romana y los hallazgos de otras épocas vienen a sumarse a medida que se desarrollan nuevos proyectos de investigación, como el que en fecha reciente ha permitido documentar el naufragio en el siglo XV de una nave de la Corona de Aragón en aguas del sur de Cerdeña y que seguramente había zarpado del puerto de Valencia.

Uno de los apartados más espectaculares de la arqueología subacuática está constituido por la recuperación de obras de arte, a menudo de modo fortuito. El traslado de piezas de este género en las naves que cubrían las rutas de Grecia hacia Roma adquirió un inusitado auge a partir del siglo II a. C. con motivo de la expansión romana por las tierras y costas del Mediterráneo oriental. La nómina de hallazgos va engrosándose a medida que se producen nuevos descubrimientos, como los excepcionales Bronces de Riace, afortunadamente tan espectaculares como los acaecidos a comienzos del presente siglo, algunos de obligada referencia como el sucedido en 1900 en aguas próximas a la isla griega de Anticitera, donde de un barco hundido entre los años 50 y 30 a. C. se recuperaron varios ejemplares de bronce, entre ellos el famoso Efebo del siglo IV a. C., así como treinta y seis estatuas de mármol. En 1907 en el mar de Mahdia (Túnez), de otro pecio de la primera mitad del siglo I a. C., se rescataron veintisiete estatuas de bronce y de mármol junto con unas setenta columnas. Un brazo de una estatua de Zeus o Poseidón fue descubierto en 1927 en aguas próximas al cabo Artemision en Grecia. El resto de esta excepcional estatua del siglo V a. C. fue recuperado posteriormente en compañía de un muchacho-jinete de bronce y varios restos de un caballo fechados en el siglo II a. C. En el verano de 1972 en el mar de Riace Marina, en la costa situada entre Locria y Caulonia, fueron rescatados dos esculturas de bronce que formaban parte de la carga de una nave hundida en el siglo I d. C. Las dos figuras conocidas como Bronces de Riace corresponden a dos personajes desnudos masculinos, realizados con la técnica de la cera perdida, que en origen portaban un escudo en la mano izquierda y sostenían una lanza con la derecha. Su rango de originales de la gran estatuaria griega de bronce del siglo V a. C. —hoy conocida casi exclusivamente a través de copias de mármol de época romana— les convierte en piezas excepcionales, equiparables con el Auriga de Delfos o el Poseidón o Zeus del cabo Artemision.

Las costas de la Península Ibérica acogen también numerosos restos de naufragios, principalmente en la zona Noreste, Estrecho de Gibraltar y Golfo de Cádiz, así como el Mar Cantábrico y costas de Galicia. Sin alcanzar la espectacularidad de los arriba citados, algunos descubrimientos poseen un gran interés por sus aportaciones para el conocimiento de las rutas comerciales y tráfico de mercancías. En este sentido, es digna de mencionar la concentración de pecios en Cala Culip en la fachada norte del Cabo de Creus, donde hasta el momento se han localizado cinco naufragios de época romana y uno medieval.

En el capítulo de obras de arte, hay que destacar el hallazgo de los restos de una estatua thoracata en 1925, en aguas gaditanas, cerca del islote de Sancti Petri. Tradicionalmente, se ha considerado que formaba parte de la carga de una nave hundida, pero en fecha reciente, Trilmich al efectuar un repaso de las circunstancias del hallazgo, ha llamado la atención sobre varios bloques de piedra curvados, unidos con grapas de plomo, elementos que descartan su procedencia de un barco casualmente hundido en este emplazamiento, siendo más razonable la propuesta de

emplaçament. És més raonable suposar que aquesta estàtua, potser en companyia d'unes altres, formara part d'un monument sobre base redona erigit en aquell lloc. La presència d'una màscara d'*Okeanos* en la cuirassa podria al·ludir a una relació entre aquest enclavament gadità i l'Oceà Atlàctic. Una altra troballa singular està constituïda pel sarcòfag decorat amb relleus referents a la llegenda d'*Hippólytos* i *Phaidra*, recuperat el 1948 vora la Punta de la Mora, a la zona costera immediata a Tarragona. Atribuït en principi al naufragi d'una nau romana, sembla tenir més aire de versemblança que es tracta de part del carregament que transportava Lord Stanhope en un vaixell, amb objectes arqueològics arrabassats durant la Guerra de Successió, a començament del segle XVIII.

En definitiva, aquest ventall d'exemples demostra com els fons marins del vetust Mediterrani esdevenen guardians zelosos d'un nombre important d'estàtues de bronze que, de forma esporàdica, emergeixen, tal com Afrodita sorgí de l'escuma de les onades marines. És així com va aparéixer la imatge bronzina d'Apol·lo, davant de la platja de Pinedo, aquell 8 de desembre de 1963.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1984), *Due Bronzi da Riace. Rinvenimento, restauro, analisi ed ipotesi di interpretazione*, Bolletino d'Arte, Ser. Spec. 3.
- BASS, G. (1966), *Archaeology underwater*, Londres.
- BENOIT, F. (1961), *L'Epave du Grand Congloué à Marseille*, París.
- FRONDEVILLE, G. (1965), "Mahdia", dins PLAT TAYLOR, J. DE (ed.), *Marine Archaeology*, Londres, pp. 39 ss.
- GIANFROTTA, P. i POMEY, P. (1981), *Archeologia subacquea*, Milà.
- LAMBOGLIA, N. (1952), "La nave romana di Albenga", *Rivista di Studi Liguri*, XVIII, pp. 131-236.
- MARTÍN-BUENO, M. (1989), *La arqueología subacuática*. A Distancia, UNED, Madrid, juny.
- MARTÍN-BUENO, M. (dir.) (1993), *La nave de Cavoli y la arqueología subacuática en Cerdeña*, Saragossa.
- NIETO, J. et al. (1989), *Excavacions arqueològiques a Cala Culip*, I. Girona.
- NIETO, J. i CASANOVAS, R. (1992), *Arqueología subaquática. Un nou camp professional*, Barcelona.
- SÁNCHEZ, J. (1950), "El sarcòfago de Hipòlitos y la razzia de Lord Stanhope", *Archivo Español de Arqueología*, 80, pp. 335 ss.
- TCHERNIA, A. et al. (1978), *L'épave romaine de la Madrague de Giens (Var)*, París.
- TRILLMICH, W. (1990), "Apuntes sobre algunos retratos en bronce de la Hispania romana", dins *Los Bronces romanos en España*, Madrid, pp. 37-50.

*que esta estatua, tal vez junto con otras, formase parte de un monumento sobre base redonda erigido en este lugar. La presencia de una máscara de Okeanos en la coraza podría estar aludiendo a la relación de este enclave gaditano con el Océano Atlántico. Otro hallazgo singular está constituido por el sarcófago decorado con relieves referentes a la leyenda de Hippólytos y Phaidra, recuperado en 1948, junto a la Punta de la Mora, en la zona costera inmediata a Tarragona. Atribuido en principio al naufragio de una nave romana, parece tener más visos de verosimilitud que se trate de parte del cargamento que transportaba en un barco Lord Stanhope con objetos arqueológicos arrebatados durante la Guerra de Sucesión, a comienzos del siglo XVIII.*

*En definitiva, este abanico de ejemplos demuestra cómo los fondos marinos del vetusto Mediterráneo se convierten en celosos guardianes de un número importante de estatuas de bronce que, de forma esporádica, emergen del mismo modo como Afrodita surgió de la espuma de las olas marinas. Es así como apareció la imagen broncinea de Apolo, frente a la playa de Pinedo, aquel 8 de diciembre de 1963.*

## EL TRANSPORT PER MAR D'OBRES D'ART

## EL TRANSPORTE POR MAR DE OBRAS DE ARTE

CARMEN ARANEGUI GASCÓ\*

En la història de les troballes arqueològiques subaquàtiques d'aquest segle, el descobriment, l'any 1900, del vaixell naufragat d'Andikithira, entre Creta i el Peloponés, és l'esdeveniment que inaugura una llarga llista de recuperacions d'obres d'art del fons de la Mediterrània; l'atleta i el cap de filòsof, en bronze, i unes trenta escultures de marbre de Paros, fruit del saqueig de peces de distintes èpoques, van ser les obres més emblemàtiques en aquesta primera ocasió, motivada per la localització, a 60 metres de fondària, d'un naufragi ocorregut cap al 50-30 a.C. (WEINBERG *et al.*, 1965; ZEVI, 1966, 163-170; MCCANN, 1967, 106-107; BOL, 1972).

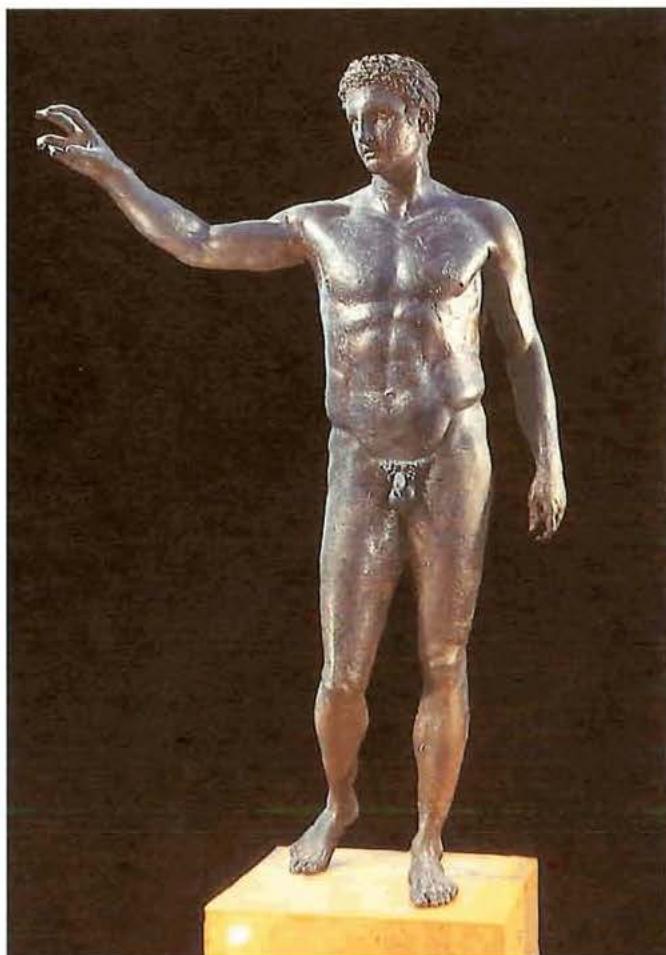
L'any 1907, uns buscos que pescaven esponges davant de les costes de Mahdia (Tunísia) per a un patró grec, van veure uns objectes estranys que els van semblar canons al fons del mar. A pesar que es tractava d'una troballa identificada a 39 m. de fondària, en uns temps en què el busseig es duia a cap sense les facilitats ni els equips a què avui estem acostumats, la delegació francesa, sota la direcció de Merlin i de Poinsot, disposà els mitjans per a la verificació d'aquesta notícia, que va significar una fita per a l'arqueologia subaquàtica científica. La iniciativa va ser recompensada generosament per les troballes (MERLIN i POINSSOT, 1909, 1930, 1956; MERLIN, 1911; FUCHS, 1963), ja que el navili, pel que sembla de dimensions considerables —es fa referència a 40 m. d'eslora per 10 m. de mànega—, conservava tota la càrrega, composta, principalment, per elements de decoració arquitectònica tallats en marbre grec (els presumptes canons van resultar ser 60 fustos de columnes), escultures, inscripcions, cràteres i canelobres de marbre i per diverses peces de bronze, entre les quals destaquen una representació d'Eros alat i, sobretot, un *herma* de Dionís firmat pel conegut escultor Boeci de Calcedònia, el treball del qual es documenta cap al primer terç del segle II a.C., per bé que l'afonament del vaixell es data amb posterioritat: un poc després del 100 a.C., pel context ceràmic. Aquesta col·lecció, composta per més de 300 peces, que havia eixit en el seu temps del port d'Atenes rumbo a Roma, ha estat restaurada en dates recents a Magúncia i constitueix una de les joies més preades del Museu del Bardo.

A partir d'aquest moment, tots els països riberencs de la Mediterrània van prestar una gran atenció a les notícies de les

*En la historia de los hallazgos arqueológicos subacuáticos del presente siglo es el descubrimiento, en 1900, del pecio de Anticitera, entre Creta y el Peloponeso, el acontecimiento que inaugura una larga lista de recuperaciones de obras de arte del fondo del Mediterráneo; el atleta y la cabeza de filósofo, en bronce, y unas treinta esculturas de mármol de Paros, fruto del saqueo de piezas de distinta época, fueron las obras más emblemáticas en esta primera ocasión, motivada por la localización, a 60 m. de profundidad, de un naufragio ocurrido hacia el 50-30 a.C. (WEINBERG et al., 1965; ZEVI, 1966, 163-170; MCCANN, 1967, 106-107; BOL, 1972).*

*En el año 1907, unos buzos que pescaban esponjas frente a las costas de Mahdia (Túnez) para un patrón griego, vieron unos extraños objetos que les parecieron cañones en el fondo del mar. A pesar de que se trataba de un hallazgo identificado a 39 m. de profundidad, en unos tiempos en que el buceo se realizaba sin las facilidades ni los equipos a que hoy estamos acostumbrados, la delegación francesa, bajo la dirección de Merlin y Poinsot, dispuso los medios para la verificación de esta noticia, que supuso un hito para la arqueología subacuática científica. La iniciativa fue generosamente recompensada por los hallazgos (MERLIN y POINSSOT, 1909, 1930, 1956; MERLIN, 1911; FUCHS, 1963) ya que el pecio, al parecer de considerables dimensiones -se hace referencia a 40 m. de eslora por 10 m. de manga-, conservaba todo su cargamento, compuesto, principalmente, por elementos de decoración arquitectónica tallados en mármol griego (los presuntos cañones resultaron ser 60 fustes de columnas), esculturas, inscripciones, cráteras y candelabros de mármol y diversas piezas de bronce de entre las que destacan una representación de Eros alado y, sobre todo, un herma de Dionisos firmado por el conocido escultor Boecio de Calcedonia, cuyo trabajo se documenta hacia el primer tercio del siglo II a.C., aunque el hundimiento del barco se fecha con posterioridad: algo después del 100 a.C., por el contexto cerámico. Esta colección que había partido en su día del puerto de Atenas rumbo a Roma, compuesta por más de 300 piezas, ha sido restaurada en Maguncia en fechas recientes y constituye una de las joyas máspreciadas del Museo del Bardo.*

*A partir de este momento, todos los países ribereños del Mediterráneo prestaron gran atención a las noticias de hallazgos*



Estàtua que probablement representa Perseu descoberta el 1900 en aigües pròximes a Andikithira, Grècia. Mitjan segle IV a.C. Museu Nacional d'Atenes.

Estatua que probablemente representa a Perseo, descubierta en 1.900 en aguas próximas a Anticitera, Grecia. Mitad del siglo IV a. de C. Museo Nacional de Atenas.



Xiquet muntant a cavall, descobert al cap Artemision, Grècia. Últim decenni del segle III a.C. Museu Nacional d'Atenes.

Niño montando a caballo, descubierto en el Cabo Artemision, Grecia. Último decenio del siglo III a. de C. Museo Nacional de Atenas.

troballes submarines, especialment de característiques artísticas, i el mar, agrait, va tornar aquest interès i oferí als homes del segle XX estàtues de bronze originals, gregues i romanes, en major nombre i en millor estat que les proporcionades pels jaciments en terra ferma, on les matèries nobles amb què són fetes les millors obres d'art han estat objecte, en major grau, de la rapinya i de la destrucció per part de l'home, en l'antiguitat i posteriorment.

Recordarem, en suport del que portem dit, el magnífic Zeus (o Posidó) del Cap Artemisón, que, en companyia del xiquet i el cavall del Museu Nacional d'Atenes, eren transportats en un vaixell que s'afonà al voltant del canvi d'era (RIDGWAY, 1970, 62-64); l'August eqüestre de l'Egeu, trobat el 1979, obra impressionant d'època de Tiberi o de Claudi (TOULOUPA, 1988, 311-313, núm. 149; BERGEMANN, 1990, 57-59) i, com a cas més cridaner, el descobriment dels bronzes de Riace Marina, a hores d'ara al Museu de Reggio Calàbria, gràcies a una notícia arribada a la Soprintendenza de Calàbria, el 1972, que en va posar en marxa la recuperació i la ulterior excavació de la zona, aquesta vegada en uns fons situats únicament a 8 m. de fondària (FOTI i NICOSIA, 1981; BUSIGNANI, 1981).

La conclusió que es desprén de totes aquestes troballes és que hi ha un transport de béns artístics que utilitzava les rutes marítimes, molt distint al corresponent al de béns de consum — lingots de metall, cereals, vi, oli, salaó — perquè no estava supeditat a la regularitat i la fiscalització pròpies d'aquest, si bé totes dues mercaderies es podien fer compatibles (recordem que el navili del Sec, Calvià, Mallorca, també duia escultures menudes i objectes artístics) (ARRIBAS et al., 1987).

El desplaçament per mar d'obres d'art es produeix per moltes raons, des de la derivada de l'execució de projectes oficials d'urbanització (cal pensar en la quantitat de peces exòtiques que adornaren els complexos monumentals de Roma) fins als casos de botins de guerra i d'espoli de centres sacres (PAPE, 1975; WAURICK, 1975, 1-46), o la cobdícia particular d'alguns governants, saquejadors sense escrúpols dels seus súbdits. Aquest és el cas de Verres, segons el relata Ciceró, concretament quan parla dels abusos que va cometre a Lilibeu (Sicília), quan exigí a Pàñfil que li lliurara una hidria, precisament del taller de Boeci, que havien llegat al propietari els seus avantpassats, i que era peça predilecta de la seua vaixella de luxe (*Verr. 2.4.14.*), o bé quan afirma que, a causa dels robatoris de Verres, no quedava cap aixovar de plata en tot Sicília (*Verr. 2.4.16.*).

Però el més habitual és que la causa d'aquest vaivé d'objectes artístics es dega al gust de les classes superiors per l'ornat, ja siga de les seues ciutats o de les mansions pròpies, i al toc d'extrema distinció que significava, per a la mentalitat romana, la possessió d'obres gregues hel·lenístiques o hel·lenitzants (BECATTI, 1987; JUCKER, 1950). Això va provocar, sens dubte, un desplaçament constant des de Grècia cap a Itàlia, sobretot, i des dels tallers artístics reputats (STROCKA, 1984, 184-196), en general, cap a la clientela distribuïda per tota l'extensió de l'imperi. En aquest sentit, la correspondència entre Ciceró i Àtic no te desperdici: Ciceró està fent-se una *villa* a Tusculà i vol que el seu amic d'Atenes li proporcione tot el que considere escaient per a la decoració (1.5). Aquest li localitza unes estàtues de marbre megàric (per les quals paga 20.400 sestercis) i uns *hermai* de marbre pentèlic amb caps de bronze que susciten l'entusiasme de Ciceró, qui insisteix a dir que tot això se li envie com més prompte millor, bé en el vaixell de Lèntul o bé fletant una altra

submarinos, especialmente de características artísticas, y el mar devolvió agradecido ese interés, ofreciendo a los hombres del siglo XX estatuas de bronce originales, griegas y romanas, en mayor número y mejor estado que las proporcionadas por los yacimientos en tierra firme, en donde las materias nobles con que están hechas las mejores obras de arte, han sido objeto, en mayor grado, de la rapiña o la destrucción por parte del hombre, en la antigüedad y con posterioridad.

Recordemos en apoyo de lo dicho, el magnífico Zeus (o Poseidón) del Cabo Artemision que, junto con el niño y el caballo del museo Nacional de Atenas, eran transportados en un barco que se hundió alrededor del cambio de Era (RIDGWAY, 1970, 62-64); el Augusto ecuestre del Egeo, encontrado en 1979, impresionante obra de época de Tiberio o Claudio (TOULOUPA, 1988, 311-313, núm. 149; BERGEMANN, 1990, 57-59) y, como caso más llamativo, el descubrimiento de los bronces de Riace Marina, hoy en el Museo de Reggio Calabria, gracias a una noticia llegada a la Soprintendencia de Calabria en 1972 que puso en marcha su recuperación y la ulterior excavación de la zona, esta vez en unos fondos situados únicamente a 8 m. de profundidad (FOTI y NICOSIA, 1981; BUSIGNANI, 1981).

La conclusión que se desprende de todos estos hallazgos es que hay un transporte de bienes artísticos que utiliza las rutas marítimas, muy distinto al correspondiente al de los bienes de consumo -lingotes de metal, cereales, vino, aceite, salazones-, por no estar supeditado a la regularidad y fiscalización propias de éste, si bien ambas mercancías pueden hacerse compatibles (recordemos que el pecio de El Sec, Calvià, Mallorca, también llevaba pequeñas esculturas y objetos artísticos) (ARRIBAS et al., 1987).

El desplazamiento por mar de obras de arte se produce por muchas razones, desde la derivada de la ejecución de proyectos oficiales de urbanización (piénsese en la cantidad de piezas exóticas que adornaron los complejos monumentales de Roma), hasta los casos de botines de guerra y expolio de centros sagrados (PAPE, 1975; WAURICK, 1975, 1-46), o la codicia particular de algunos gobernantes, saqueadores sin escrupulos de sus súbditos. Este es el caso de Verres, según relata Cicerón, concretamente al hablar de los abusos que cometió en Lilibeo (Sicilia) cuando exigió a Panfilo que le entregara una hidria, precisamente del taller de Boecio, legada a su propietario por sus antepasados y pieza predilecta de su vajilla de lujo (*Verr. 2.4.14.*) o bien al afirmar que, debido a los robos de Verres, no quedaba ningún ajuar de plata en toda Sicilia (*Verr. 2.4.16.*).

Pero lo más habitual es que la causa de ese vaivén de objetos artísticos se deba al gusto de las clases superiores por el ornato, ya sea de sus ciudades o de sus propias mansiones y al toque de extrema distinción que suponía la posesión de obras griegas, helenísticas o helenizantes (BECATTI, 1987; JUCKER, 1950) para la mentalidad romana. Esto provocó, sin duda, un constante desplazamiento desde Grecia hacia Italia, sobre todo, y desde los talleres artísticos reputados (STROCKA, 1984, 84-196), en general, hacia la clientela distribuida a lo ancho y profundo del Imperio. En este sentido, la correspondencia entre Cicerón y Atico no tiene desperdicio: Cicerón se está haciendo una villa en Tusculano y quiere que su amigo de Atenas le proporcione todo lo que considere adecuado para decorarla (1.5). Este le localiza unas estatuas de mármol megárico (por las que paga 20.400 sestercios) y unos hermai de mármol pentélico con cabezas de bronce que suscitan el entusiasmo de Cicerón, el cual insiste en que todo ello le sea enviado, cuanto antes mejor, bien en el barco de Lentulo, o fletando otra nave (1.8). Con esas obras de arte desea adornar su academia (1.9), su



Sarcòfag trobat davant de les costes de Tarragona, representant la tragèdia d'Hipòlit. Segle II d.C. Museu d'Història. Tarragona.  
Sarcófago hallado frente a las costas de Tarragona, representando la tragedia de Hipólito. Siglo III d. C. Museo de Historia. Tarragona.

nau (1.8). Amb aquestes obres d'art desitja adornar-se l'acadèmia (1.9), la palestra i el gimnàs, i encarrega, a més, relleus per inserir-los en l'estuc de les parets i brocals decorats per als pous (1.10).

Encara que el nivell d'aquesta demanda tingué a Itàlia exponents de primera categoria, que fins i tot van provocar-hi la instal·lació de tallers de copistes de prototípus grecs, com el documentat a Baia, entre Nàpols i Misè, que se servia d'escaioles tretes dels originals per proveir d'escultures una vil·la imperial (LANDWEHR, 1985), no seria legítim excloure les classes dirigents hispàniques de l'efecte d'aquest mateix fenomen, perquè són cada vegada més nombroses les escultures que denoten aquest gust per l'ornamentació, exponents de la fluïdesa amb què es divulguen els corrents estètics entre l'oligarquia (COARELLI, 1970-71, 241-279).

L'*Hypnos* de Jumella (Múrcia), el centenari del descobriment del qual acaba de celebrar-se, com també el de El Ruedo (Almedinilla, Còrdova) (VAQUERIZO, 1990), sense oblidar el conjunt de Milreu (Alentejo) (FITSCHEN, 1993, 202-227), semblen adscriure's a ambients particulars d'alt nivell, on aquestes representacions de divinitats compleixen una funció

*palestra y su gimnasio, encargando además relieves para insertarlos en el estuco de sus paredes y brocales decorados para los pozos (1.10).*

*Aunque el nivel de esta demanda tuvo en Italia exponentes de primera categoría, que produjeron incluso la instalación de talleres de copistas de prototipos griegos, como el documentado en Baia, entre Nápoles y Miseno, que se servía de escayolas sacadas de los originales para surtir de esculturas una villa imperial (LANDWEHR, 1985), no sería legítimo excluir a las clases dirigentes hispánicas del efecto de ese mismo fenómeno, pues son cada vez más numerosas las esculturas que denotan ese gusto por la ornamentación, exponente de la fluidez con que se divulgan las corrientes estéticas entre la oligarquía (COARELLI, 1970-71, 241-279).*

*El Hypnos de Jumilla (Murcia) de cuyo descubrimiento se acaba de celebrar el centenario, así como el de El Ruedo (Almedinilla, Còrdoba) (VAQUERIZO, 1990), sin olvidar el conjunto de Milreu (Alentejo), (FITSCHEN, 1993, 202-227), parecen adscribirse a ambientes particulares de alto nivel, cumpliendo en ellos estas representaciones de divinidades una función predominantemente decorativa, más que de*

predominantment decorativa, més que de culte; potser la mateixa funció correspondria a l'escultura d'Apol·lo a la presentació pública de la qual, després d'una llarga restauració, assistim.

L'estatuària romana, tant la privada com la pública, té poca representació dins l'àrea del País Valencià (ABAD, 1985, 365-368). En part perquè encara no és gaire nombrosa (i tant de bo si les excavacions en jaciments romans, terrestres i aquàtics, desmenten prompte aquesta apreciació) i, en part, per les pèrdues degudes a guerres, manca de tutela, espoli, etc. La col·lecció més àmplia, procedent de Saguntum, a penes compta amb un total d'una desena de peces (AA.VV., 1990); a continuació, cal situar-hi casos encara menys relevantes, com el d'Ilici o la mateixa *Valentia*, com també alguna obra de Saetabis i Dianum. Amb tot, la bibliografia ens informa d'algunes dades que demostren la realitat de conjunts tan excepcionals com el de la *villa* del Puig de Cebolla (LABORDE, 1811, 26; VALCÁRCEL PÍO DE SABOYA, 1852, 81-86; BALIL, 1985, 87-230 i 1988, 24-28), on el repertori escultòric està compost per, almenys, cinc escultures de marbre de dimensions mitjanes o grans (Apol·lo, Sàtir, Narcís, Ganimedes i un tors nu amb clàmide al muscle) que semblen fetes fora de la Península Ibèrica, per la matèria primera i per la qualitat que tenen. Aquestes peces es van perdre en el curs de les guerres napoleòniques.

Es diu que el més important dels sarcòfags atribuïts al País Valencià, denominat de Proserpina, va aparèixer al mar (cap al segle XVIII) davant de Santa Pola, i a hores d'ara es conserva al Museu Arqueològic de Barcelona. En uns altres termes, també la tradició vol que fóra el mar l'element que tornara el cos martiritzat del diácono Vicent a les costes de València (LLOBREGAT, 1980, 103; 1977), ciutat on va ser soterrat, encara que no necessàriament al sarcòfag de la Passió —importat—, que ha rebut aquest nom a partir d'una proposta sense fonament de Martínez Aloy.

Amb això vull reiterar que, a pesar de la manca de conservació de prou obres artístiques romanes procedents de València, hi ha arguments per a definir-hi una clientela d'obres d'importació, adequada a l'ús d'una peça com la que s'exhibeix en aquesta ocasió. Com que no s'han realitzat excavacions sistemàtiques al lloc de la troballa d'aquest Apol·lo, desconeixem la direcció del trajecte de la nau —no podem donar raons a favor de l'origen ni de la destinació del vaixell afonat—, com tampoc tenim idea de l'època del naufragi, ni de quins altres objectes s'hi van anar a fons alhora, però sí que podem assegurar que Pinedo constitueix una àrea portuària relacionada amb la ciutat de *Valentia* (FERNÁNDEZ, 1984), on la societat, com en general per tota Hispània, abasta un grau d'exigència de signes de prestigi compatible amb la demanda d'obres d'art com la que l'Apol·lo de Pinedo significa.

L'èxit de D. Fletcher, primer, i de B. Martí, després, en aconseguir d'incorporar aquest original en bronze a la col·lecció del Museu de Prehistòria de la Diputació de València, ens impulsa a donar suport a la proposta d'instal·lació d'uns altres elements d'època romana valencians, amb poques condicions de difusió pública ara com ara, dins del nou Museu de Prehistòria en curs d'execució, on una secció d'arqueologia romana hauria de cobrir un buit inexplicable dins el context valencià.

*culto, igual que, tal vez, correspondiera a la escultura del Apolo a cuya presentación pública, después de una larga restauración, asistimos.*

*La estatuaria romana, tanto privada como pública, tiene pocos elementos de constatación en el área del País Valenciano (ABAD, 1985, 365-368). En parte, porque todavía no es demasiado abundante (oyalá las excavaciones en yacimientos romanos, terrestres y subacuáticos, desmientan pronto esta apreciación) y, en parte, por las pérdidas debidas a guerras, falta de tutela, expolio, etc. La colección más amplia, procedente de Saguntum, apenas cuenta con un total de una decena de piezas (AA.VV., 1990); a continuación hay que situar casos todavía menos relevantes, como el de Ilici o la propia Valentia, así como alguna obra de Saetabis y Dianum. Sin embargo, la bibliografía nos informa de algunos datos que demuestran la realidad de conjuntos tan excepcionales como el de la villa del Puig de Cebolla (LABORDE, 1811, 26; VALCÁRCEL PÍO DE SABOYA, 1852, 81-86; BALIL, 1985, 87-230 y 1988, 24-28), en donde el repertorio escultórico está compuesto por, al menos, cinco esculturas de mármol de tamaño medio o grande (Apolo, Sátiro, Narciso, Ganimedes y un torso desnudo con clámide al hombro) que parecen hechas fuera de Península Ibérica, por su materia prima y por su calidad. Estas piezas se perdieron en el curso de las Guerras Napoleónicas.*

*De los sarcófagos importados atribuidos al País Valenciano, el más importante, llamado de Proserpina, se dice que apareció en el mar (hacia el s. XVIII), frente a Santa Pola, conservándose en la actualidad en el Museo Arqueológico de Barcelona; en otros términos, también la tradición quiere que fuera el mar el elemento que devolviera el cuerpo martirizado del diácono Vicente a las costas de Valencia (LLOBREGAT, 1980, 103; 1977), a partir de lo cual fue enterrado en la ciudad, aunque no necesariamente en el sarcófago de la Pasión -importado- al que se le ha dado su nombre a partir de una infundada propuesta de Martínez Aloy.*

*Con esto quiero reiterar que, a pesar de la falta de conservación de suficientes obras artísticas romanas procedentes de Valencia, existen argumentos para definir una clientela para obras de importación, adecuada al uso de una pieza como la que en esta ocasión se exhibe. Al no haberse realizado excavaciones sistemáticas en el lugar del hallazgo de este Apolo, desconocemos la dirección del trayecto de la nave -no podemos dar razones a favor del origen ni del destino del barco hundido, así como tampoco tenemos idea de la época de su naufragio ni de qué otros objetos se fueron a pique con él, pero sí que podemos asegurar que Pinedo constituye un área portuaria relacionada con la ciudad de Valentia (FERNÁNDEZ, 1984), en donde la sociedad, como en general en el conjunto de Hispania, alcanza un grado de exigencia de signos de prestigio compatible con la demanda de obras de arte como la que el Apolo de Pinedo significa.*

*El éxito de D. Fletcher, primero, y de B. Martí, después, al conseguir incorporar este original en bronce a la colección del Museo de Prehistoria de la Diputación de Valencia, nos impulsa a apoyar la propuesta de instalación de otros elementos de época romana valencianos, con pocas condiciones de difusión pública en la actualidad, en el nuevo Museo de Prehistoria en curso de ejecución, en donde una sección de arqueología romana tendría que cubrir un vacío inexplicable e inexcusable en el contexto valenciano.*

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1990 a), *Espai públic i espai privat. Les escultures romanes del Museu de Sagunt*, Generalitat Valenciana, València.
- AA.VV. (1990 b), *Los bronces romanos en España*, Ministeri de Cultura, Madrid.
- ABAD, L. (1985), "Arqueología romana del País Valenciano", dins *Arqueología del País Valenciano: panorama y perspectivas*, Alacant, pp. 365-368.
- ARRIBAS, A.; TRÍAS, G.; CERDÁ, D. i DE HOZ, J. (1987), *El barco de El Sec (costa de Calvià, Mallorca)*, Mallorca.
- BALIL, A. (1985), "Esculturas romanas de la Península Ibérica (VII)", *Varia*, pp. 219-223, núms. 158 a 162.
- BALIL, A. (1988), *Studia Archaeologica* 76, pp. 24-28.
- BECATTI, G. (1987), *Kosmos. Studi sul mondo classico*, Studia Archaeologica 37, Roma.
- BERGEMANN, J. (1990), *Römische Reiterstatuen*, D.A.I. Beiträge 11, Magúncia.
- BOL, P.C. (1972), *Die skulpturen des Schiffundes von Antikythera*, Berlín.
- BUSIGNANI, A. (1981), *Gli eroi di Riace*, Florència.
- COARELLI, F. (1970-71), "Classe dirigente romana e arti figurative", *DdArch* 4-5, pp. 241-279.
- FERNÁNDEZ, A. (1984), *Las ánforas romanas de Valentia y de su entorno marítimo*, València.
- FITTSCHEN, K. (1993), "Milreu", *MM* 34, pp. 202-227.
- FOTI, G. i NICOSIA, F. (1981), *I bronzi di Riace*, Scala.
- FUCHS, W. (1963), *Der Schiffsfund von Mahdia*, Tübingen.
- JUCKER, H. (1950), *Vom Verhältnis der Römer zur Bildenden Kunst der Griechen*, Magúncia.
- LABORDE, A. (1811), *Voyage pittoresque et antiquaire de l'Espagne*, París.
- LANDWEHR, CH. (1985), *Die antike Gipsabgüsse aus Baiae*, Archäologische Forschungen 14, Berlín.
- LLOBREGAT, E.A. (1977), *La primitiva cristianidad valenciana*, València.
- LLOBREGAT, E.A. (1980), *Nuestra Historia*, València, vol. 2, p. 103.
- MCCANN, A.M. (1967), Recensió de *The Antikythera shipwreck reconsidered*, *AJA*, 71, pp. 106-107.
- MERLIN, A. (1911), *Statuettes de bronze trouvées en mer près de Mahdia (Tunisie)*, París.
- MERLIN, A. i POINSSOT, L. (1909), *Bronzes trouvés en mer près de Mahdia*, París.
- MERLIN, A. i POINSSOT, L. (1930), *Cratères et candelabres de marbre trouvés en mer près de Mahdia*, París, Tunis.
- MERLIN, A. i POINSSOT, L. (1956), "Eléments architecturaux trouvés en mer près de Mahdia", *Karthago* VIII, pp. 56-127.
- PAPE, M. (1975), *Griechische Kunstwerke aus kriegsbeute und ihre öffentliche Aufstellung in Rom*, Hamburg.
- RIDGWAY, B.S. (1970), *The severe style in greek sculpture*, Princeton, New Jersey.
- STROCKA, V.M. (1984), "Das Schildrelief. Zum Stand der Forschung", *Parthenon-Kongress*, Basilea, pp. 188-196.
- TOULOUPA, E. (1988), dins *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*, Berlín, núm. 149, pp. 311-313.
- VALCÁRCEL PÍO DE SABOYA, A. (Comte de Lumiares) (1852), *Inscripciones y Antigüedades del Reino de Valencia*, Madrid.
- VAQUERIZO, D. (1990), "El Ruedo. Una villa excepcional en Córdoba", *Revista de Arqueología* 107.
- WAURICK, G. (1975), "Kunstraub der Römer: Untersuchungen zu seinen anfängen anhand der Inschriften", *Jahrbuch des römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, 22, 2, pp. 1-46.
- WEINBERG, G.D.; GRACE, V.R.; EDWARDS, G.R.; ROBINSON, H.S.; THROCKMORTON, P. i RALPH, E.K. (1965), *The Antikythera shipwreck reconsidered*, Transactions of the American Philosophical Society, 55, 3, Filadèlfia.
- ZEVI, F. (1966), Recensió a *The Antikythera...* (cit.), *ArchClass*, XVIII, pp. 163-170.

\* Els textos de Ciceró s'han pres de l'edició de The Loeb Classical Library, Londres-Cambridge (Massachusetts).

\* Los textos de Cicerón han sido tomados de la edición de The Loeb Classical Library, Londres-Cambridge (Massachusetts).

## EL DESCOBRIMENT I EL CONTEXT DE L'ESTÀTUA

## EL DESCUBRIMIENTO Y EL CONTEXTO DE LA ESTATUA

ASUNCIÓN FERNÁNDEZ IZQUIERDO\*

RAFAEL GRAULLERA SANZ\*\* I ALBERT RIBERA LACOMBA\*\*

La zona en què es trobà l'Apol·lo de Pinedo deu haver sofrit notables mutacions geomorfològiques des del moment de la deposició de la peça al llit mari, perquè es tracta d'una àrea pròxima a l'actual costa. A més, la poca profunditat que té, la fa encara més susceptible de ser afectada per fenòmens sedimentaris, naturals o artificials, relacionats sempre amb la desembocadura del Túria i el llac de l'Albufera. D'altra banda, es desconeix totalment el context arqueològic en què va apareixer, bé que en llocs pròxims, sempre més cap al sud, sí que s'han efectuat troballes freqüents, encara que, normalment, es tracta de materials solts procedents, la major part de les voltes, de troballes casuals i d'alguna prospecció sistemàtica d'escassa entitat i continuïtat (FERNÁNDEZ, 1984; MARTÍN i SALUDES, 1966; RIBERA i FERNÁNDEZ, 1985).

El relat que es coneix de l'aparició d'aquesta peça extrordinària no aporta, pràcticament, dades arqueològiques d'interès, però pot ser, si més no, il·lustratiu per captar l'ambient del moment:

«... habían ido a pescar y pescando estaban, pero de repente Chinchell descubrió un pie que sobresalía de la arena y tal vez un brazo...». D'aquesta manera relata el Dr. Martí-Ceba (1964) el sensacional descobriment arqueològic que quatre submarinistes valencians van realitzar diumenge 8 de desembre de 1963.

Els quatre amics, el senyors Ramón Chinchell del club G.I.S.E.D., Ignacio Cuartero Fernández, del club A.J.A.S., Joaquín García Navajas, del club C.I.A.S. i Francisco García García, del club A.J.A.S., reunits al port de València, lloc habitual de trobada abans d'anar a pescar, van decidir aquell dia anar a la platja de Pinedo, on l'aigua estaria tranquil·la i neta, i no com ara, que és una de les zones més contaminades de la costa. Arribats allà, i en acabar d'equipar-se, s'hi endinsaren fins a les forces, situades aproximadament a uns tres-cents metres de la vora i a una fondària entre 8 i 10 metres, on van estar pescant durant hores. Ramón Chinchell acaçava una peça que es va enrocar, i quan recolzà en una pedra per disparar notà que aquesta es bellugava, i amb gran espant va veure que s'havia agafat a un ¡peu verd!: «¡un mort, un mort!»

La resta del relat ja ha passat a formar part d'històries i historietes de la mar i els seus tesoros. Durant els trenta anys que

*La zona en que se encontró el Apolo del Pinedo ha debido sufrir notables mutaciones geomorfológicas desde el momento de la deposición de la pieza en el lecho marino debido a que se trata de un área cercana a la actual costa. Además, su poca profundidad la hace aún más susceptible de ser afectada por fenómenos sedimentarios, naturales o artificiales, relacionados siempre con la desembocadura del Turia y el lago de la Albufera. Por otra parte, se desconoce totalmente el contexto arqueológico en que apareció, aunque en lugares cercanos, siempre más hacia el sur, sí que se han efectuado frecuentes hallazgos, aunque normalmente se trata de materiales sueltos procedentes, las más de las veces, de encuentros casuales y de alguna prospección sistemática de escasa entidad y continuidad (FERNÁNDEZ, 1984; MARTÍN y SALUDES, 1966; RIBERA y FERNÁNDEZ, 1985).*

*El relato que se conoce de la aparición de esta extraordinaria pieza no aporta prácticamente datos arqueológicos de interés, pero puede ser, cuando menos, ilustrativo para captar el ambiente del momento:*

*«...habían ido a pescar y pescando estaban, pero de repente Chinchell descubrió un pie que sobresalía de la arena y tal vez un brazo...». De este modo relata el Dr. Martí-Ceba (1964) el sensacional descubrimiento arqueológico que cuatro submarinistas valencianos realizaron el domingo 8 de diciembre de 1963.*

*Los cuatro amigos: D. Ramón Chinchell del club G.I.S.E.D., D. Ignacio Cuartero Fernández del club A.J.A.S., D. Joaquín García Navajas del club C.I.A.S. y D. Francisco García García del club A.J.A.S., reunidos en el puerto de Valencia, lugar habitual de encuentro antes de ir a pescar, decidieron ese día ir a la playa de Pinedo en donde el agua estaría tranquila y limpia, y no como ahora que es una de las zonas más contaminadas de toda la costa. Una vez allí, y tras equiparse, se adentraron hasta las fuerzas, situadas aproximadamente a unos 300 metros de la orilla y a una profundidad entre 8 y 10 metros, en donde estuvieron pescando durante horas. Ramón Chinchell perseguía una pieza que se enrocó y apoyándose para disparar notó que la piedra se movía y con gran espanto vio que estaba asido a un ¡pie verde!: ¡un muerto, un muerto!*

*El resto del relato ya ha pasado a formar parte de historias y historietas de la mar y sus tesoros. Durante los treinta años que se han*

\* Servei d'Investigacions Arqueològiques i Prehistòriques. Diputació de Castelló.

\*\* Servei d'Investigació Arqueològica Municipal. Ajuntament de València.



Platja de Pinedo, València. Foto José L. Jiménez.  
Playa de Pinedo, Valencia. Foto José L. Jiménez.

s'han succeït des de llavors, molts submarinistes han relatat aquest descobriment, i a hores d'ara és difícil de destriar-ne la fantasia de la veritat. El cert és que, després de balisar l'estàtua, els quatre submarinistes van comprovar primer si es tractava de pedra o de metall i la van desenterrar, ja que només n'era visible un peu i la resta estava coberta per una grossa capa d'algues i de fang. Una vegada a la vista, van ajuntar tots els flotadors, els subjectaren a la figura de la forma més extensa possible, i l'alçaren del fons lleugerament. Des del començament es va comprovar que li faltava la cama dreta, que havia quedat arrancada a l'alçària de l'engonal en companyia del suport o peanya on podria assentar-se la figura.

Mentre dos busos en superfície estiraven dels flotadors, alhora, els altres dos, en apnea, desplaçaven la figura sobre el fons i la subjectaven de la cama i del braç. D'aquesta espontània manera, i sincronitzant els desplaçaments de tots, l'acostaren a la vora, on arribaren exhaustos i amb els vestits trencats. Allí els van rebre dos amics que també estaven pescant, i els ajudaren a transportar l'estàtua fins al seient del sidecar. Més tard, l'Apol·lo o el Faune Adormit quedà definitivament depositat al Museu de Prehistòria de la Diputació de València, on actualment es conserva.

sucedido desde entonces muchos submarinistas han relatado este descubrimiento, siendo en la actualidad difícil de separar lo que es fantástico de lo que es verdad. Lo cierto es que, una vez balizada la estatua, los cuatro submarinistas comprobaron primero si se trataba de piedra o metal y la desenterraron, ya que solamente era visible un pie y el resto estaba recubierto por una gruesa capa de algas y fango. Una vez a la vista, unieron todos los flotadores, que sujetaron a la figura de la forma más extensa posible y la levantaron del fondo ligeramente. Desde un principio se comprobó que le faltaba la pierna derecha, que había sido arrancada a la altura de la ingle junto con el soporte o peana en donde podría asentarse la figura.

Mientras dos buceadores en superficie daban tirones a los flotadores, al mismo tiempo, los otros dos, en "apnea", desplazaban la figura sobre el fondo sujetándola de la pierna y brazo. De esta espontánea manera y sincronizando los desplazamientos de todos, lo acercaron hasta la orilla, llegando exhaustos y con los trajes rotos. Allí les recibieron dos amigos que también estaban pescando, ayudándoles a transportar la estatua hasta el asiento del "sidecar". Más tarde, el "Apolo o el Fauno Dormido" quedó definitivamente depositado en el Museo de Prehistoria de la Diputación de Valencia, donde actualmente se conserva.



Apol·lo de Pinedo. Detall de l'aspecte que oferia l'estàtua abans del procés de neteja i restauració. Foto Institut Arqueològic Alemany.  
*Apolo de Pinedo. Detalle del aspecto que ofrecía la estatua antes del proceso de limpieza y restauración. Foto Instituto Arqueológico Alemán.*

Per les característiques que presentava el trenc en el moment de l'extracció, la separació de la cama de la resta del cos es produí fa molt de temps, potser en l'instant mateix de l'afonament del vaixell que el transportava i, per tant, no hauria de parar molt lluny del lloc on es trobà l'estàtua.

Al cap d'uns quants mesos, després d'un gran temporal, un altre submarinista va trobar per la mateixa zona la petja o l'emprempta deixada al fang d'una cama humana. Mirant pels voltants, localitzà la tan buscada cama, que només recentment s'ha pogut incorporar al seu lloc original (CUARTERO, 1964; MARTÍ-CEBA, 1964; ORTIZÁ, 1968).

Des de fa temps, pràcticament al cap de pocs anys de l'aparició de l'estàtua, aquesta zona ha esdevingut un dels pitjors focus de contaminació de la costa, per la gran quantitat de vessaments urbans i industrials que des d'aleshores s'hi produeixen sense solució de continuïtat i per la proximitat al nou caixer del riu i a una depuradora d'aigües residuals. Tot això ha provocat que estiga terminantment prohibit el bany en aquestes aigües i ha impedit posteriors rastrejos arqueològics en la zona que ajudaren a aclarir el context arqueològic d'una peça tan singular.

Almenys se sap que es trobava entre unes forces o fons rocós i a poca profunditat, la qual cosa permet suposar que la nau que la transportava podria haver-se afonat durant algun temporal quan estava ancorada en aquesta zona de fons ferm, però totalment exposada als canvis de vent, en cas que formara part de les restes d'un naufragi, ja que també seria possible que haguera caigut d'una nau, de forma accidental o intencionada. Poc es pot dir també de la seua destinació, ja que la proximitat de la ciutat romana de Valentia, a priori no significa en absolut que calga pensar que aquest fóra el seu lloc previst.

*Por las características de la rotura en el momento de la extracción, la separación de la pierna del resto del cuerpo se produjo hace mucho tiempo, quizás en el instante mismo del hundimiento del barco que lo transportaba y, por tanto, no debería de estar muy lejos del lugar donde se halló la estatua.*

*Unos cuantos meses después, tras un gran temporal, otro submarinista encontró por la misma zona la huella o la impronta dejada en el fango de una pierna humana. Mirando alrededor localizó la tan buscada pierna que sólo recientemente ha podido incorporarse a su lugar original (CUARTERO, 1964; MARTÍ-CEBA, 1964; ORTIZÁ, 1968).*

*Desde hace tiempo, prácticamente a los pocos años de la aparición de la estatua, esta zona se ha convertido en uno de los peores focos de contaminación de la costa por la gran cantidad de vertidos urbanos e industriales que desde entonces se producen sin solución de continuidad y por su proximidad al nuevo cauce del río y a una depuradora de aguas residuales. Todo esto ha provocado que esté terminantemente prohibido el baño en estas aguas y ha impedido posteriores rastreos arqueológicos en la zona que ayudaran a esclarecer el contexto arqueológico de una pieza tan singular.*

*Al menos se sabe que estaba entre unas fuerzas o fondo rocoso y a escasa profundidad, lo que hace suponer que el barco que la transportaba se podría haber hundido durante algún temporal cuando estaba anclado en esta zona de fondo firme pero totalmente expuesta a los cambios de los vientos, suponiéndose que formara parte de un pecio, ya que también sería posible su caída, accidental o intencionada. Poco se puede decir también de su destino, ya que la proximidad de la ciudad romana de Valentia, a priori, no implicaría ningún condicionante para pensar que fuera éste su lugar previsto.*

## BIBLIOGRAFIA

- CUARTERO FERNÁNDEZ, I. (1964), "Relato del sensacional hallazgo", *Revista C.R.I.S.*, 61, Barcelona, pp. 9-11.
- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, A. (1984), "Las ánforas romanas de Valentia y de su entorno marítimo", *Serie Arqueológica Municipal*, 3, València.
- MARTÍ-CEBA (1964), "Sensacional descubrimiento arqueológico en Valencia", *Revista C.R.I.S.*, 61, Barcelona, pp. 8-9.
- MARTÍN, G. i SALUDES, J. (1966), "Hallazgos arqueológicos submarinos en la costa de El Saler (Valencia)", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XI, València, pp. 155-170
- ORTIZÁ BARTUAL, V. (1968), "Escafandrismo del G.I.S.E.D. 1957-1968, apuntes para la historia del submarinismo en Valencia", Ed. Ortizá, València.
- RIBERA, A. i FERNÁNDEZ IZQUIERDO, A. (1985), "Prospecciones arqueológicas submarinas en la zona de El Saler", *VI Congreso Internacional de Arqueología Submarina*, Madrid, pp. 83-92.

## **II. L'ESTATUÀRIA EN BRONZE**



Estàtua de l'Auriga de Delfos. Va ser dedicada per Polyzalos de Deinomenes, tirà de Gela, probablement arran d'una victòria en una cursa disputada en Delfos el 478 a.C. Museu Nacional d'Atenes.

Estatua del auriga de Delfos. Fue dedicada por Polyzalos de Deinomenes, tirano de Gela, probablemente a raíz de una victoria en una carrera disputada en Delfos en el 478 a. de C. Museo Nacional de Atenas.

## PROCÉS DE FABRICACIÓ D'UNA ESTÀTUA DE BRONZE EN ÈPOCA GRECO-ROMANA

JOSÉ L. JIMÉNEZ SALVADOR\*

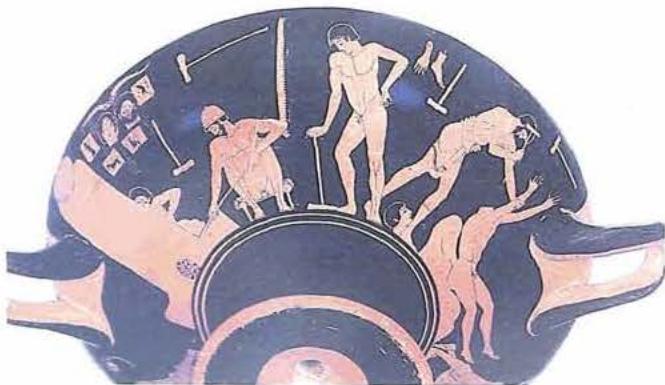
## PROCESO DE FABRICACIÓN DE UNA ESTATUA DE BRONCE EN ÉPOCA GRECO-ROMANA

Els nostres avantpassats grecs i romans utilitzaven un mateix vocablo (*chalcos/aes*) per designar tant el bronze com el coure (MATTUSCH, 1988, 12; DOMERGUE, 1990, 27). Aquesta simplificació del llenguatge contrastava amb l'elevat nivell de recursos tècnics que en metal·lúrgia del bronze ja posseïen els grecs del segle V a. C., evidenciat en obres com l'auriga de Delfos o els bronzes de Riace (FORMIGLI, 1984). Precisament el bronze va ser el mitjà d'expressió preferit pels artistes grecs que van treballar entre el final del període arcaic (510 a.C.) i la plenitud de l'època clàssica (450 a.C.), etapa presidida per la recerca del moviment de la figura humana en l'espai. Més endavant, al segle IV, Praxíteles i, particularment, Lisip, se serviren del bronze per a l'execució d'autèntiques obres mestres (BIANCHI BANDINELLI, 1959, 182 ss.). De l'activitat dels bronzistes grecs ens ha quedat un valuósíssim document reflectit en la decoració d'una copa àtica de figures roges, conservada als Staatliche Museen de Berlín, datada entre els 490 i 480 a.C. i coneguda com del Pintor de la Foneria, perquè il·lustra les etapes principals en el procés de fabricació d'una estàtua de bronze de grans dimensions (ZIOMECKI, 1975, 64-65). Així, apareix representat un forn, atés per dos operaris davall l'atenta mirada d'un tercer. A la dreta, un altre artesà està encaixant a colps de martell la mà a un dels braços de l'estàtua d'un atleta, nu i acèfal, el cap del qual es troba al costat, a l'espera de la col·locació. Una segona estàtua, en aquest cas d'un guerrer amb casc, llança i escut, està sent sotmesa a la fase d'acabament en fred per part de dos bronzistes, observats per dos homes ben vestits.

La decoració d'aquest *kylix* constitueix la prova que els bronzistes grecs del segle V a. de C. ja usaven el mètode de la cera perduda aplicat de forma indirecta per a l'elaboració d'estàtues de grans dimensions (MATTUSCH, 1988, 106). Aquest procediment consistia en la realització, en primer lloc, d'un model en creta, de grandària natural, de l'estàtua a executar, on calia reflectir tots els detalls que aquesta havia de mostrar en l'estat final. Després, se'n extreia una empremta d'argila, feta en diverses parts dotades de menuts orificis, i la part interna d'aquesta empremta s'impregnava amb cera. El pas següent consistia en la fabricació de l'ànima de l'escultura, feta amb material refractari i sostinguda interiorment per una carcassa de

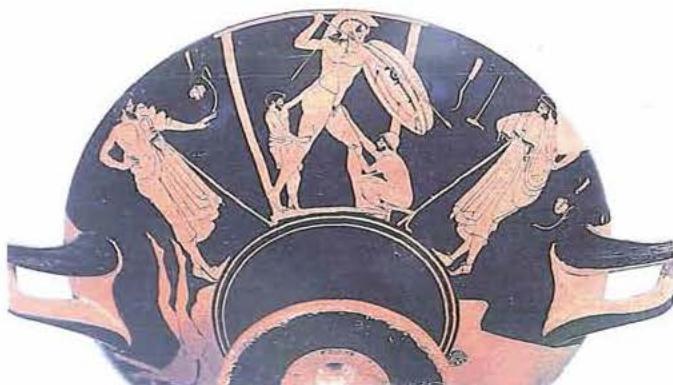
*Nuestros antepasados griegos y romanos utilizaban un mismo vocablo (chalcos/aes) para designar, tanto al bronce, como al cobre (MATTUSCH, 1988, 12; DOMERGUE, 1990, 27). Esta simplificación del lenguaje contrastaba con el elevado nivel de recursos técnicos que en metalurgia del bronce ya poseían los griegos del siglo V a. de C., evidenciado en obras como el auriga de Delfos o los bronces de Riace (FORMIGLI, 1984). Precisamente, el bronce fue el medio de expresión preferido por los artistas griegos que trabajaron entre el final del período arcaico (510 a. de C.) y la plenitud de la época clásica (450 a. de C.), etapa presidida por la búsqueda del movimiento de la figura humana en el espacio. Más tarde, en el siglo IV, Praxíteles y particularmente, Lisipo, se sirvieron del bronce para la ejecución de auténticas obras maestras (BIANCHI BANDINELLI, 1959, 182 ss.). De la actividad de los bronzistas griegos, nos ha quedado un valiosísimo documento, reflejado en la decoración de una copa ática de figuras rojas, conservada en los Staatliche Museen de Berlín, fechada entre los años 490 y 480 a. de C. y conocida como del Pintor de la Fundición, debido a que ilustra las etapas principales en el proceso de fabricación de una estatua de bronce de gran tamaño (ZIOMECKI, 1975, 64-65). Así, aparece representado un horno, atendido por dos operarios bajo la atenta mirada de un tercero. A su derecha, otro artesano a golpe de martillo, está ensamblando la mano a uno de los brazos de la estatua de un atleta, desnudo y acéfalo, cuya cabeza se encuentra al lado, a la espera de su colocación. Una segunda estatua, en este caso de un guerrero dotado de casco, lanza y escudo, está siendo sometida a la fase de acabado en frío por parte de dos bronzistas, observados por dos hombres bien vestidos.*

*La decoración de este kylix constituye la prueba de que los bronzistas griegos del siglo V a. de C. ya utilizaban el método de la cera perdida, aplicado de forma indirecta, para la elaboración de estatuas de gran tamaño (MATTUSCH, 1988, 106). Dicho procedimiento consistía en la realización, en primer lugar, de un modelo en creta de la estatua a ejecutar, a tamaño natural, en el que debían reflejarse todos los detalles que ésta iba a mostrar en su estado final. Luego, se extraía una impronta en arcilla de este modelo, hecha en varias partes dotadas de pequeños orificios, y su cara interna se impregnaba con cera. El siguiente paso consistía en la fabricación del alma de la escultura, hecha con material refractario y sostenida interiormente por un armazón de madera o de hierro. Sobre dicho alma se colocaba la impronta de arcilla*



Kylix àtic de figures roges del Pintor de la Foneria. Segle V a.C. Representació d'un taller de foneria amb el forn i l'acoblament de les parts d'una estàtua. Staatliche Museen de Berlín.

*Kylix ático de figuras rojas del Pintor de la Fundición. Siglo V a. de C. Representación de un taller de fundición con el horno y el ensamblaje de las partes de una estatua. Staatliche Museen de Berlín.*



Kylix àtic de figures roges del Pintor de la Foneria. Segle V a.C. Representació de l'acabat en fred d'una estàtua de guerrer. Staatliche Mussen de Berlín.

*Kylix ático de figuras rojas del Pintor de la Fundición. Siglo V a. de C. Representación del acabado en frío de una estatua de guerrero. Staatliche Museen de Berlín.*

fusta o de ferro. Sobre aquesta ànima es col·locava l'empremta d'argila amb la cera, separades per mitjà de claus a fi d'assegurar-hi una distància constant durant la fosa i, per tant, d'obtenir una paret interna de gruix uniforme en el bronze. En la paret interna es conserven els orificis d'aquests claus amb els senyals característics, causats per la perforació del metall blau del model. En correspondència amb els orificis, en la superfície exterior, se solen apreciar les peces quadrangulars utilitzades per tancar-los (FORMIGLI, GABRIELLI i SANNIBALE, 1992, 328). A continuació, s'introduïa el bronze fos entre l'empremta i l'ànima, de manera que, a mesura que hi penetrava, anava fonent la cera impregnada. Els orificis practicats en l'empremta d'argila permetien, durant la fosa, l'eixida de la cera, com també

con la cera, separadas por medio de clavos con el fin de asegurar una distancia constante durante la fusión y, por tanto, obtener una pared de espesor uniforme en el bronce. De estos clavos se conserva en la parte interna los orificios con las características señales, causadas por la perforación del material blando del modelo. En correspondencia con los orificios, en la superficie exterior, suelen apreciarse las piezas cuadrangulares utilizadas para cerrarlos (FORMIGLI, GABRIELLI y SANNIBALE, 1992, 328). A continuación, se introducía el bronce fundido entre la impronta y el alma de manera que a medida que penetraba iba derritiendo la cera impregnada. Los orificios practicados en la impronta de arcilla permitían, durante la fusión, la salida de la cera, así como la liberación de los gases de la combustión.

Este mismo método podía aplicarse de forma directa. En este caso se modelaba directamente la estructura del alma de la estatua con creta moldeable que posteriormente se cocía. A continuación, el artista extendía una capa de cera sobre este alma que debía incluir todos los detalles que fuese a presentar la estatua de bronce. En lo restante, el método era semejante al indirecto. Por lo tanto, la diferencia esencial residía en que en el método directo el trabajo en cera ejecutado por el artista se perdía durante la fusión; mientras que en el indirecto, una vez fabricado el modelo, se trabajaba con el molde obtenido, quedando aquél siempre dispuesto para ser objeto de nuevos moldes, lo que permitía hacer tiradas en serie de una misma pieza. A esta ventaja se añadía otra no menos importante, cual era la necesidad de una menor cantidad de metal.

Estas razones explican que las obras de la estatuaria en bronce a gran tamaño en la Grecia del siglo V a. de C. estuviesen ejecutadas con el método de fusión indirecto. En efecto, gracias a esta técnica, las realizaciones a gran escala no se ejecutaban en una sola pieza, sino en varias partes que posteriormente se ensamblaban por medio de soldaduras. De este modo, el broncecista trabajaba con mayor comodidad al emplear menos cantidad de metal, a la vez que podía eliminar el alma refractaria que quedaba en el interior de cada parte de la estatua, ya que su permanencia en el interior de ésta ocasionaba serios problemas de conservación. Además, desde el interior era más fácil disimular todas las reparaciones de los defectos de fusión, producidos por la inclusión de aire o de elementos gaseosos, así como por la existencia de poros a causa de una amalgama parcial de la aleación y de la absorción temporal de hidrógeno y oxígeno.

El procedimiento de ejecución en partes separadas acarreó la necesidad de poseer un considerable dominio de las técnicas de soldadura. En general, el ensamblaje de las partes mediante soldaduras se realizaba uniendo y recalentando los dos márgenes y colando el metal fundido. Cuando este metal es similar al de las partes a unir, la soldadura se denomina autógena y en función de la temperatura de fusión, dulce, cuando el metal a añadir se aplicaba a temperatura más baja respecto al punto de fusión de las partes (ca. 400º), y fuerte, cuando la soldadura se realizaba a mayor temperatura (ca. 650º).

La última fase de ejecución estaba dedicada al acabado de la estatua, en la que se procedía a la occultación de fallos de fundición. Para ello, se eliminaba la superficie defectuosa con la ayuda de un escalpelo y se sustituía insertando una lámina muy delgada de bronce fundido, fijada a los bordes por un corte oblicuo. Las operaciones restantes se realizaban en frío con la ayuda de diferentes tipos de escalpelo, limas, raspadores de forma diversa para alcanzar cualquier punto de la superficie, buriles, punzones. Las marcas dejadas por la punta del

### l'alliberament dels gasos de la combustió.

Aquest mateix mètode podia aplicar-se de forma directa. En aquest cas, es modelava directament l'estructura de l'ànima de l'estàtua amb creta modelable que, posteriorment, es coïa. A continuació, l'artista hi estenia una capa de cera que havia d'incloure tots els detalls que havia de presentar l'estàtua de bronze. Quant a la resta, el mètode era semblant a l'indirecte. Per tant, la diferència essencial radicava en el fet que, en el mètode directe, el treball en cera executat per l'artista es perdia durant la fosa, mentre que en l'indirecte, una vegada fabricat el model, es treballava amb el motle obtingut, i aquell quedava sempre disponible per a produir nous motles, cosa que permetia fer tiratges en sèrie d'una mateixa peça. A aquest avantatge s'afegia un altre no menys important, com era que hi calia una menor quantitat de metall.

Aquestes raons expliquen que les obres de l'estatuària en bronze de grans dimensions a la Grècia del segle V a.C. s'executaren amb el mètode de la fosa indirecta. En efecte, gràcies a aquesta tècnica, les realitzacions a gran escala no s'executaven en una sola peça, sinó en diverses parts que posteriorment s'encaixaven mitjançant soldadures. D'aquesta manera, el bronzista treballava amb major comoditat, en usar-hi menys quantitat de metall, alhora que podia eliminar l'ànima refractària que quedava a dins de cada part de l'estàtua, ja que deixar-la a dins ocasionava seriosos problemes de conservació. A més, des de l'interior era més fàcil dissimular totes les reparacions dels defectes de fosa, produïts per la inclusió d'aire o d'elements gasosos, com també perquè hi haguera porus, a causa d'una amalgama parcial de l'aliatge i de l'absorció temporal d'hidrogen i oxigen.

El procediment d'execució en parts separades comportà la necessitat de posseir un domini considerable de les tècniques de soldadura. En general, l'encaix de les parts mitjançant soldadures es realitzava unint i rescalfant els dos marges i collant el metall fos. Quan aquest metall és semblant al de les parts a unir, la soldadura es denomina autògena i, d'acord amb la temperatura de fosa, dolça, quan el metall a afegir s'aplicava a temperatura molt baixa respecte al punt de fosa de les parts (*ca.* 400°), i forta quan la soldadura es realitzava a major temperatura (*ca.* 650°).

L'última fase d'execució estava dedicada a l'acabat de l'estàtua, en què es procedia a l'ocultació de falles de fosa. Així, s'eliminava la superfície defectuosa amb l'ajuda d'un escalpel i se substituïa inserint-hi una làmina molt prima de bronze fos, fixada a les vores per un tall oblicu. Les operacions restants es realitzaven en fred amb l'ajuda de diferents tipus d'escalpel, llimes, raspadors de formes diverses per arribar a qualsevol punt de la superfície, burins, punxons. Les marques deixades per la punta de l'escalpel s'eliminaven amb la llima, que deixa una estria regular, que de vegades és visible davall la pàtina, encara que, generalment, era eliminada amb el rascador, amb el qual també era possible retocar-ne el modelat. Amb un burí més pesat es repassava el disseny dels cabells, el contorn d'ulls i ungues i, amb un burí més lleuger, les incisions més fines (cabells, borriçol). Plini (*Nat. hist.*, XXXIV, 18), relata com un bronzista s'havia fet la seua pròpia estàtua amb les llimadures replegades en la seua vida de treball.

Es podien obtenir efectes de policromia per mitjà d'incrustacions per ressaltar diverses parts del cos, com els llavis o els mugrons, mitjançant la superposició de làmines de coure o de bronze de color diferent, fixades per una incisió de tall oblicu.

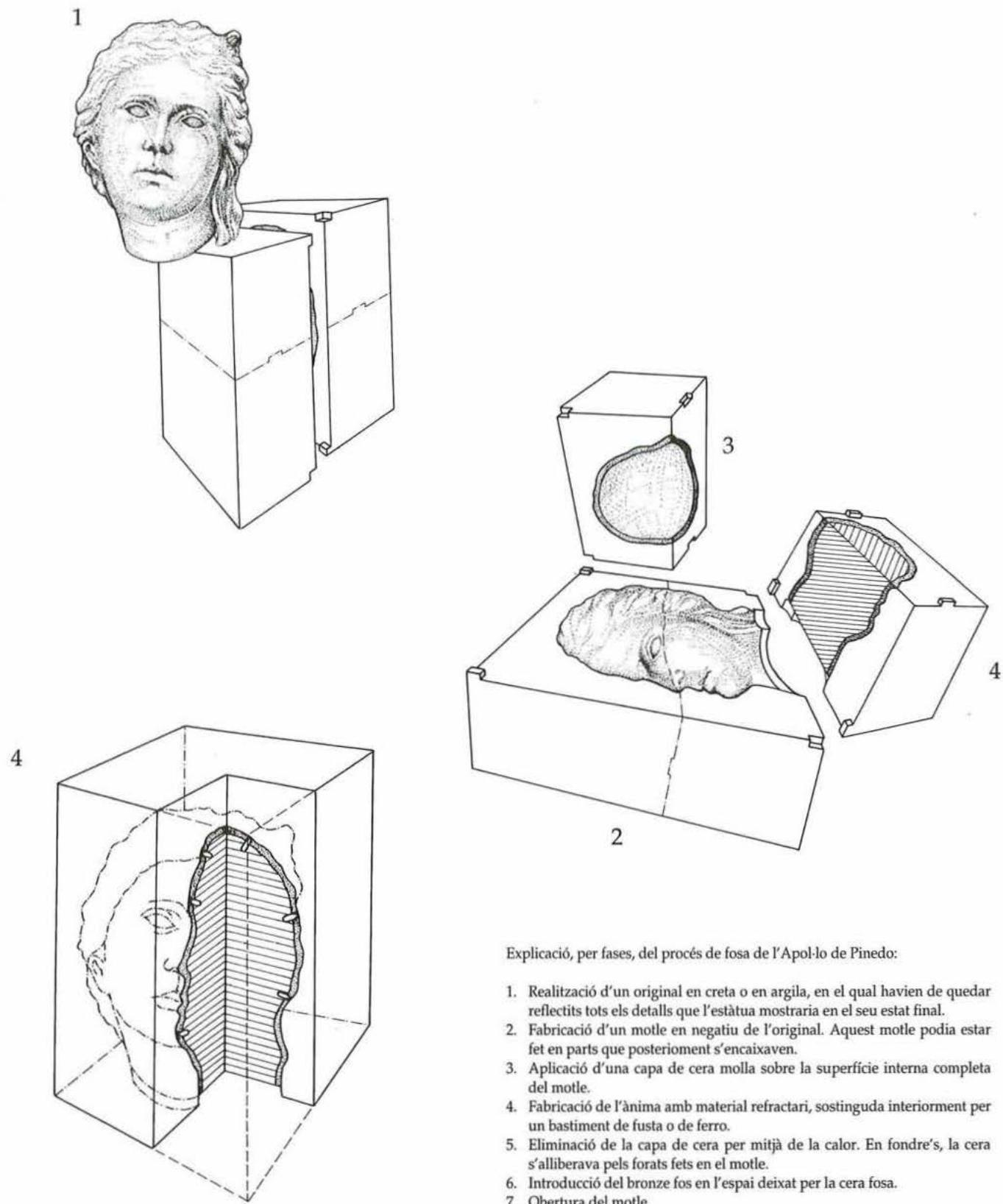


Apol·lo de Pinedo. Detall de la línia de soldadura entre el muscle i el braç drets. Foto Gil-Carles, Arxiu del S.I.P.

*Apolo de Pinedo. Detalle de la línea de soldadura entre el hombro y brazo derechos. Foto Gil-Carles, Archivo S.I.P.*

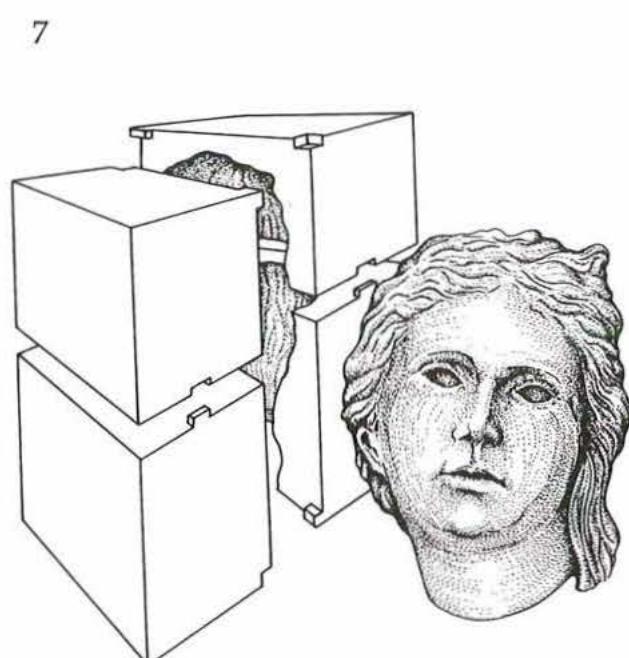
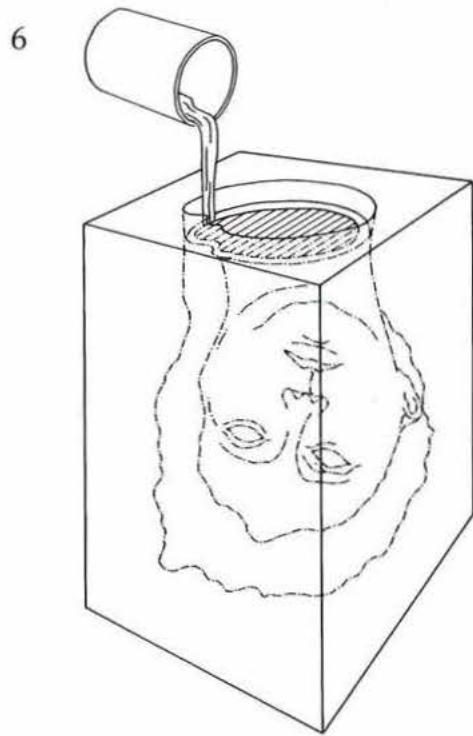
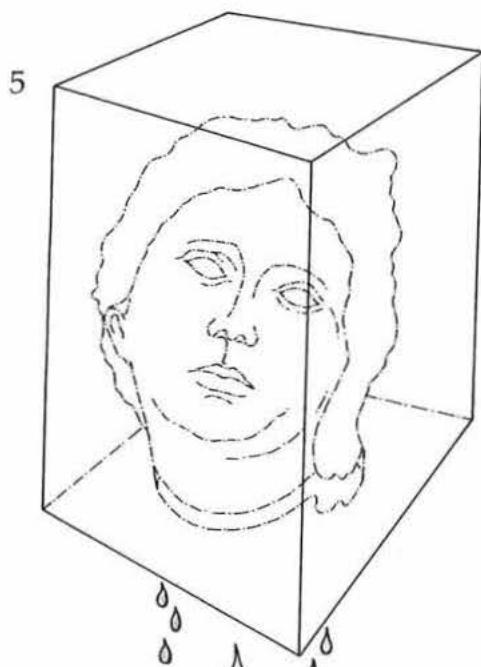
*escalpelo se eliminaban con la lima, que deja una estría regular, que a veces es visible bajo la pátina, aunque generalmente, era eliminado con el rascador, con el que también era posible retocar el modelado. Con un buril más pesado se repasaba el diseño de los cabellos, el contorno de los ojos, uñas y con un buril más ligero, las incisiones más finas (cabellos, vello). Plinio (Nat. hist., XXXIV, 18), relata como un bronzista se había hecho su propia estatua con las limaduras recogidas en su vida de trabajo.*

*Efectos de policromía podían obtenerse por medio de incrustaciones para resaltar diversas partes del cuerpo, como los labios o los pezones, mediante la superposición de láminas de cobre o de bronce de color diferente, fijadas por una incisión de corte oblicuo. Los ojos estaban*



Explicació, per fases, del procés de fosa de l'Apol·lo de Pinedo:

1. Realització d'un original en creta o en argila, en el qual havien de quedar reflectits tots els detalls que l'estàtua mostraria en el seu estat final.
2. Fabricació d'un motle en negatiu de l'original. Aquest motle podia estar fet en parts que posteriorment s'encaixaven.
3. Aplicació d'una capa de cera molla sobre la superfície interna completa del motle.
4. Fabricació de l'ànima amb material refractari, sostinguda interiorment per un bastiment de fusta o de ferro.
5. Eliminació de la capa de cera per mitjà de la calor. En fondre's, la cera s'alliberava pels forats fets en el motle.
6. Introducció del bronze fos en l'espai deixat per la cera fosa.
7. Obertura del motle.



*Explicación por fases del proceso de fundición del Apolo de Pinedo:*

1. Realización de un original en creta o arcilla, en el que debían reflejarse todos los detalles que la estatua iba a mostrar en su estado final.
2. Fabricación de un molde en negativo del original. Este molde podía estar hecho en partes que posteriormente se encajaban.
3. Aplicación de una capa de cera blanda sobre la entera superficie interna del molde.
4. Fabricación del alma con material refractario, sostenida interiormente por un armazón de madera o hierro.
5. Eliminación de la capa de cera por medio de calor. Al derretirse, la cera se liberaba por los orificios practicados en el molde.
6. Introducción del bronce fundido por el hueco que había dejado la cera derretida.
7. Apertura del molde.

Els ulls estaven inserits en pasta vítria (iris), metall (pupil·la) i vori (còrnia). Les celles, especialment en època arcaica i clàssica, estaven assenyalades amb una altra làmina retallada en metall distint.

La pràctica de sobredaurar les estàtues de bronze es va posar de moda a partir de l'hellenisme tardà i, sobretot, en època romana. Són les *statuae inauratae* que esmenten les inscripcions i que, en realitat, eren de bronze amb un revestiment daurat. Aquest és el cas d'un dels exemplars d'aquestes característiques més famós, l'estàtua eqüestre de Marc Aureli, que va ser traslladada pel Papa Pau III Farnese al Campidoglio amb motiu de la remodelació de la plaça per part de Miquel Angel.

Els bronzistes romans tenien, doncs, a la seua disposició l'ampli bagatge d'experiències acumulades pels seus antecessors grecs. Per regla general, els aliatges de les estàtues de bronze en època romana eren ternaris, és a dir, obtinguts a partir de tres minerals, coure, estany i plom, distribuïts en un percentatge de 80/10/10 o 80/15/5, i inclús quaternaris, quan als tres elements citats s'afegia el zinc. A més d'aquests, podien formar part de l'aliatge uns altres metalls, com ferro, arsenic i plata, però perquè la presència es considere intencionada i no accidental han de superar el 2% del total de l'aliatge. Precisament, la major quantitat de plom en l'aliatge proporcionava un bronze més mal-leable i un punt de fosa més baix; de fet, una proporció elevada d'aquest metall és una característica dels bronzes romans.

La difusió sense precedents d'estàtues en bronze en època hel·lenísticoromana està avalada per diverses dades. Així, per exemple, amb motiu del triomf de Marc Fulvi Nobilior, després de la conquesta d'Ambràcia (189 a.C.) es van traslladar 785 estàtues bronzines o, en una altra ocasió, després de la presa de la ciutat etrusca de Volsinii (265 a.C.), se'n van recuperar 2.000; el 85 a.C., l'edil Marc Scaure decorà el front escènic d'un teatre provisional amb 3.000 estàtues, i l'illa de Rodes en temps de Plini disposava de 73.000 estàtues en bronze.

## BIBLIOGRAFIA

- BIANCHI BANDINELLI, R. (1959), s.v. "Bronzo", *Enciclopedia dell'Arte Antica* II, pp. 182-190.  
 BOL, P.C. (1978), *Grossplastik aus Bronze in Olympia*, Olympische Forschungen IX, Berlín.  
 DOMERGUE, C. (1990), "Minería hispanorromana y bronces romanos. Bronces de uso técnico e industrial", dins *Los Bronces romanos en España*, Madrid, pp. 27-36.  
 FORMIGLI, E. (1984), "La tecnica di costruzione delle statue di Riace", dins *Due Bronzi da Riace. Rinvenimento, restauro, analisi ed ipotesi di interpretazione*, Bollettino d'Arte, Ser. Spez. 3, Vol. I, pp. 107-142.  
 FORMIGLI, E.; GABRIELLI, N. i SANNIBALE, M. (1992), "Indagini sulle tecniche di esecuzione di un torso bronzeo romano nei Musei Vaticani", dins ANTONACCI SANPAOLO, E. (ed.), *Archeometallurgia. Ricerche e prospettive*. Atti del Colloquio Internazionale di Archeometallurgia (1988), Bolonya, pp. 327-345.  
 MATTUSCH, C.C. (1988), *Greek Bronze Statuary. From the Beginnings through the Fifth Century B.C.*, Ithaca-Londres.  
 ROLLEY, C. (1983), *Les bronzes grecs*, Friburgo.  
 STEWART, A. (1990), *Greek Sculpture. An Exploration*, New Haven-Londres.  
 ZIOMECK, J. (1975), *Les représentations d'artisans sur les vases attiques*, Varsòvia.

insertados en pasta vítreo (iris), metal (pupila) y marfil (córnea). Las cejas, especialmente en época arcaica y clásica, estaban señaladas con otra lámina recortada en metal distinto.

La práctica de sobredorar las estatuas de bronce se puso de moda a partir del Hellenismo Tardío y sobre todo en época romana. Son las statuae inauratae que mencionan las inscripciones y que en realidad eran de bronce con un revestimiento dorado. Tal es el caso de uno de los ejemplares de estas características más famoso, la estatua ecuestre de Marco Aurelio, que fue trasladada por el Papa Pablo III Farnese al Campidoglio con motivo de la remodelación de la plaza por parte de Miguel Angel.

Los bronzistas romanos tenían, pues, a su disposición el amplio bagaje de experiencias acumuladas por sus antecesores griegos. Por lo general, las aleaciones de estatuas de bronce en época romana eran ternarias, es decir, obtenidas a partir de tres minerales, cobre, estaño y plomo, distribuidos en un porcentaje de 80/10/10 u 80/15/5 e incluso, cuaternarias, cuando a los tres elementos citados se añadía zinc. Además de éstos, otros metales como hierro, arsenico, plata, podían formar parte de la aleación, pero para que su presencia se considere intencionada y no accidental, deben superar el 2% del total de la aleación. Precisamente, la mayor cantidad de plomo en la aleación proporcionaba un bronce más maleable y un punto de fusión más bajo; de hecho, una proporción elevada de esta metal es una característica de los bronces romanos.

La difusión sin precedentes de estatuas en bronce en época helénístico-romana está avalada por varios datos. Así, por ejemplo, con motivo del triunfo de Marco Fulvio Nobilior, después de la conquista de Ambracia (189 a. de C.) fueron trasladadas 785 estatuas broncineas o, tras la toma de la ciudad etrusca de Volsinii (265 a. de C.), fueron recuperadas 2.000; en el 85 a. de C. el edil Marco Scauro decoró el frente escénico de un teatro provisional con 3.000 estatuas, y la isla de Rodas en tiempos de Plinio contaba con 73.000 estatuas en bronce.

## L'ESTATUÀRIA EN BRONZE A HISPÀNIA

## LA ESTATUARIA EN BRONCE EN HISPANIA

JOSÉ L. JIMÉNEZ SALVADOR\*

La Península Ibèrica atresora un conjunt important d'estatuària romana en bronze que seria més nodrit si se n'haguera conservat un nombre major d'exemplars, desapareguts per sempre, a causa del fàcil aprofitament d'aquest metall una vegada fos de nou; la presència d'aquests exemplars queda testimoniada gràcies a la documentació epigràfica al·lusiva a *statuae*, *simulacra* o *signa aerea*, qualificatiu emprat per a les imatges executades en bronze.

La celebració conjunta de l'exposició sobre *Bronzes romans a Espanya*, el 1990, i del XI Congrés Internacional de Bronzes Antics, serví per a oferir la primera visió de conjunt de les realitzacions en aquest metall procedents de l'antic solar hispano-romà. A més de l'abundor i la diversitat extraordinàries d'objectes arqueològics exposats i descrits en el catàleg, fidel reflex de l'ampli ús que, per als fins més diversos, van fer els romans d'aquest metall, no hi ha dubte que l'estatuària en representa l'apartat més espectacular.

Per regla general, sota la denominació d'estatuària s'inclouen des de les figures d'escala reduïda com, per exemple, el conjunt de tretze ex-vots d'època republicana procedents de Sagunt (BLECH, 1989, 43-91; RODÁ, 1990, 75), amb una alçària mitjana de 15 cm., fins a les estàtues de grandària igual o superior al natural, com el togat de Periate (Píñar, Granada) (ARCE, 1982 i 1990, 20; TRILLMICH, 1990; RODRÍGUEZ OLIVA, 1990), que arriba a 160 cm d'alçària; d'aquí que s'acostume a distingir entre l'estatuària major i la menor.

Per raons òbries, és molt superior la proporció d'obres de menors dimensions, com també és més freqüent trobar completes les estatuetes que no les realitzacions de gran format. De fet, llevat de casos aïllats, la major part de l'estatuària major ha arribat als nostres dies en estat fragmentari.

La innegable estima que la societat romana manifestava pels objectes artístics i artesanals en bronze va motivar que, tant l'esfera pública com la privada, la política, la militar o la religiosa, disposaren de realitzacions escultòriques en aquest material.

La diversitat geogràfica i cultural dels distints territoris que configuraven el solar peninsular en època romana es tradueix en una distribució de les troballes d'estatuària en bronze on

*La Península Ibérica atesora un importante conjunto de estatuaria romana en bronce que podría ser más nutrido de haberse conservado un mayor número de ejemplares, desaparecidos para siempre a causa del fácil reaprovechamiento de este metal una vez fundido de nuevo y cuya presencia queda atestiguada, gracias a la documentación epigráfica alusiva a statuae, simulacra o signa aerea, calificativo empleado para las figuras ejecutadas en bronce.*

*La celebración conjunta de la exposición sobre Bronces Romanos en España en 1990 y del XI Congreso Internacional de Bronces Antiguos, sirvió para ofrecer la primera visión de conjunto de las realizaciones en este metal, procedentes del antiguo solar hispanorromano. Además de la extraordinaria abundancia y diversidad de objetos arqueológicos expuestos y descritos en su Catálogo, fiel reflejo del amplio uso que para los fines más dispares hicieron los romanos de este metal, no cabe duda que la estatuaria representa el apartado más espectacular.*

*Por lo general, bajo la denominación de Estatuaria se incluyen desde las figuras de escala reducida como, por ejemplo, el conjunto de 13 exvotos de época republicana procedentes de Sagunto (BLECH, 1989, 43-91; RODÁ, 1990, 75), cuya altura media es de 15 cm., hasta las estatuas de tamaño igual o superior al natural, como el togado de Periate (Píñar, Granada) (ARCE, 1982 y 1990, 20; TRILLMICH, 1990; RODRÍGUEZ OLIVA, 1990) que alcanza 160 cm. de altura; de ahí que suela distinguirse la estatuaria mayor de la estatuaria menor.*

*Por razones obvias, es muy superior la proporción de obras de menores dimensiones, como también es más frecuente encontrar estatuillas completas que realizaciones en gran formato. De hecho, salvo casos aislados, la mayor parte de la estatuaria mayor ha llegado a nuestros días en estado fragmentario.*

*El innegable aprecio que la sociedad romana manifestaba por los objetos artísticos y artesanales en bronce, motivó que tanto la esfera pública como privada, política, militar o religiosa, contase con realizaciones escultóricas en este material.*

*La diversidad geográfica y cultural de los distintos territorios que configuraban el solar peninsular en época romana, se traduce en una distribución de los hallazgos de estatuaria en bronce en la que se aprecia*



Cap pertanyent a una estàtua togada descoberta a Iznalloz (Granada), coneguda com el Togat de Periate. La seu identificació amb l'emperador Claudi II el Gòtic, 268-270 d.C. planteja alguns dubtes. Museu Arqueològic Provincial de Granada. Foto Ministeri de Cultura.

Cabeza perteneciente a estatua togada descubierta en Iznalloz (Granada), conocida como Togado de Periate. Su identificación con el emperador Claudio II el Gótico, 268-270 d. de C. plantea algunas dudas. Museo Arqueológico Provincial de Granada. Foto Ministerio de Cultura.



Estatueta de bronze representant un sàtir oferent. Forma part d'un conjunt de 13 ex-vots descoberts en un edifici de culte, anterior a les obres d'aterrassament del fòrum augusti de Sagunt. Segle II a.C. Museu de Sagunt. Foto Ministeri de Cultura.

*Estatuilla de bronce representando a un sátiro oferente. Forma parte de un conjunto de 13 exvotos descubiertos en un edificio de culto, anterior a las obras de aterrazamiento del foro augusto de Sagunto. Siglo II a. de C. Museo de Sagunto. Foto Ministerio de Cultura.*

s'aprecia una major concentració de descobriments en àrees molt determinades, com, per exemple, la costa mediterrània, incloent-hi les Balears i les valls de l'Ebre i del Guadalquivir. Aquesta proporció es restringeix de forma acusada a mesura que es penetra a les terres de l'interior peninsular, que mostren un panorama distint, i amb evidents signes d'arrelament en les tradicions indígenes. Al Nord-oest, ja García y Bellido va observar la major abundància d'estàtues de bronze davant l'escassa quantitat d'exemplars en pedra, amb una proporció més elevada al *Conventus Bracaraugustanus* que no al *Asturum* i *Lucensis*. Les figuretes a escala reduïda hi constitueixen la nota dominant, amb una forta presència de divinitats de clara arrel clàssica, entre les quals destaquen, per la proliferació, Mercuri i Minerva (RODÀ, 1990, 83).

Els diferents graus de qualitat que s'aprecien en les estàtues de bronze estan en clara relació amb les dificultats que es presentaven, sobretot als tallers de caire provincial, menys avesats en l'execució d'estatuària de bronze que els centres especialitzats i dotats d'una major tradició. Aquestes diferències s'adverteixen de forma especial dins del camp del retrat. Així, exemples com el cap i el peu d'un home jove pertanyent al rang



Geni del Senat. Trobat davant de la façana occidental de l'anomenat Temple de Diana a Mèrida (Badajoz). Segona meitat del segle II d.C. Museu Nacional d'Art Romà de Mèrida. Foto Ministeri de Cultura.

*Genio del Senado. Hallado frente a la fachada occidental del denominado Templo de Diana en Mérida (Badajoz). Segunda mitad del siglo II d. de C. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Foto Ministerio de Cultura.*

una mayor concentración de descubrimientos en áreas muy determinadas como, por ejemplo, la costa mediterránea, además de las Baleares y los valles del Ebro y del Guadalquivir. Esta proporción se restringe de forma acusada, a medida que se penetra en las tierras del interior peninsular que muestran un panorama distinto y con evidentes signos de arraigo con las tradiciones indígenas. En el Noroeste, ya García y Bellido advirtió la mayor abundancia de esculturas de bronce frente a la escasa cantidad de ejemplares en piedra, con una proporción más elevada en el conventus Bracaraugustanus que en el Asturum y Lucensis. Las figurillas a escala reducida constituyen la nota dominante con una fuerte presencia de divinidades de clara raigambre clásica, destacando por su proliferación, Mercurio y Minerva (RODÁ, 1990, 83).

Los diferentes grados de calidad que se aprecian en las estatuas de bronce están en clara relación con las dificultades que se presentaban sobre todo en talleres de carácter provincial, menos adiestrados en la ejecución de estatuaria en bronce que los centros especializados y dotados de una mayor tradición. Estas diferencias se advierten de forma especial en el ámbito del retrato. Así, ejemplos como la cabeza y pie de un hombre joven perteneciente al rango senatorial, descubiertos en



Cap d'estàtua d'efeb. Trobat a la finca Las Piletas, Antequera (Màlaga). Segle II d.C. Museu Municipal d'Antequera. Foto Ministeri de Cultura.  
*Cabeza de estatua de efebo. Hallada en la finca Las Piletas, Antequera (Málaga).*  
*Siglo II d. C. Museo Municipal de Antequera. Foto Ministerio de Cultura.*



Estatueta representant Mercuri. Trobada a la finca L'Alter, Xilxes (Castelló). Època imperial. Museu Històric Municipal de Burriana. Foto Ministeri de Cultura.

*Estatuilla representando a Mercurio. Hallada en la finca L'Alter, Chilches (Castellón). Època imperial. Museo Histórico Municipal de Burriana. Foto Ministerio de Cultura.*

senatorial, descoberts a Ercavica (Conca), o el suposat retrat de Tiberi, procedent de Tiermes, revelen unes mans poc familiaritzades amb la retratística en bronze, fins a l'extrem de plantejar dubtes sobre la filiació del cap de Tiermes amb l'emperador Tiberi (TRILLMICH, 1990, 40-41). En el cas del personatge d'Ercavica s'observen defectes de fosa, i fins i tot en queden traces del motlle primitiu. Per contra, l'extraordinària qualitat d'un altre retrat de Tiberi, descobert a les acaballes del segle passat a Maó, a banda de no plantejar dubtes d'identificació, permet considerar-lo obra importada, eixida d'un taller especialitzat (TRILLMICH, 1990, 41-43).

No obstant això, l'elevada qualitat tècnica i artística no sempre garanteix una interpretació segura del personatge representat. Aquest és el cas dels dos retrats, l'un masculí i l'altre femení, recuperats al temple *in antis* d'Azaila (Terol), en companyia de les restes d'un cavall, respecte als quals no hi ha acord general quant a la identificació, ni tampoc quant a la cronologia (BELTRÁN LLORIS, 1976, 459 ss; TRILLMICH, 1990, 48-50; RODÁ, 1990, 77-78; MOSTALAC i GUIRAL, 1992, 123-153). August jove, Gai Cèsar, Quint Juní Hispà o un membre de l'aristocràcia local per al personatge masculí, i Scribonia, Lívia, Juno o Victòria per al femení, que guarda una semblança evident amb una altre cap diademat procedent de Fuentes de Ebro

*Ercavica (Cuenca) o el supuesto retrato de Tiberio, procedente de Tiermes, revelan unas manos poco familiarizadas con la retratística en bronce, hasta el extremo de plantear dudas sobre la filiación de la cabeza de Tiermes con el emperador Tiberio (TRILLMICH, 1990, 40-41). En el caso del personaje ercavicense, se observan fallos de fusión, quedando incluso huellas del molde primitivo. En cambio, la extraordinaria calidad de otro retrato de Tiberio, descubierto a finales del siglo pasado en Mahón, aparte de no plantear dudas sobre su identificación, permite considerarlo obra importada, surgida de un taller especializado (TRILLMICH, 1990, 41-43).*

*No obstante, la elevada calidad técnica y artística no siempre garantiza una interpretación segura del personaje representado. Este es el caso de los dos retratos, uno masculino y otro femenino, recuperados en el templo *in antis* de Azaila (Teruel), junto con los restos de un caballo y sobre los que no hay acuerdo general sobre su identificación, como tampoco sobre su cronología (BELTRÁN LLORIS, 1976, 459 ss.; TRILLMICH, 1990, 48-50; RODÁ, 1990, 77-78; MOSTALAC y GUIRAL, 1992, 123-153). Augusto joven, Gayo César, Quinto Junio Hispano o un miembro de la aristocracia local para el personaje masculino; Scribonia, Livia, Juno o Victoria para el femenino, que guarda un evidente parecido con otra cabeza diadema procedente de Fuentes de Ebro (Zaragoza), constituyen las diversas propuestas sobre*



Cap del déu Hipnos. Trobat a la vil·la romana El Ruedo, Almedinilla (Còrdova). Primera meitat del segle II d.C. Museu Municipal d'Almedinilla. Foto Desiderio Vaquerizo.

Cabeza del dios Hypnos. Hallada en la villa romana El Ruedo, Almedinilla (Córdoba). Primera mitad del siglo II d. de C. Museo Municipal de Almedinilla. Foto Desiderio Vaquerizo.

(Saragossa), en constitueixen les diverses propostes, sense que cap trobe el consens unànim dels especialistes.

Un altre exemple il·lustratiu d'aquestes dificultats el constitueix el denominat togat de Periate (Piñar, Granada), pel lloc en què se'l va descobrir, fortuitament, el 1982, que representa un home d'edat madura i 1,60 m d'alçària, vestit amb toga i amb signes d'elevat rang social. Pel semblant amb els retrats de Claudi II el Gòtic, Arce ha sugerit d'identificar-lo amb aquest emperador (ARCE, 1982; RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 94), proposta que planteja dubtes a uns altres autors (TRILLMICH, 1990, 47-48). En qualsevol cas, és possible que el cap no pertanguera al cos original, sinó que s'hi afegira en un moment posterior, circumstància que s'esdevenia amb certa freqüència, sobretot en ambients militars.

Pel que fa a l'esfera urbana privada, un dels retrats més sobresortints és la dama flàvia d'Empúries, que constitueix una de les estampes més conegudes de l'estatuària romana a Hispània, a causa del pentinat en "niu d'abella", amb rulls molt prominents (RODÀ, 1990, 74).

Les característiques de l'emplaçament influïen de forma decisiva a l'hora de triar el tema a representar. Així, a les instal·lacions militars, era obligada la presència de l'estàtua imperial en bronze (ARCE, 1990, 21), instal·lada en el *sacellum*

*las que ninguna encuentra el consenso unánime de los especialistas.*

*Otro ejemplo ilustrativo de estas dificultades lo constituye el denominado togado de Periate (Piñar, Granada), por el lugar en que fue descubierto fortuitamente, en 1982, que representa a un hombre de edad madura y 1,60 m. de altura, vestido con toga y con signos de elevado rango social. Por su parecido con los retratos de Claudio II el Gótico, Arce ha sugerido identificarlo con este emperador (ARCE, 1982; RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 94), propuesta que plantea dudas a otros autores (TRILLMICH, 1990, 47-48). En cualquier caso, es posible que la cabeza no pertenezca al cuerpo original, sino que se añadiese en un momento posterior, circunstancia que acontecía con cierta frecuencia, sobre todo en ambientes militares.*

*Por lo que se refiere al ámbito urbano privado, uno de los retratos más sobresalientes, es la dama flavia de Ampurias que constituye una de las estampas más conocidas de la estatuaria romana en Hispania, debido a su peinado en "nido de abeja" con rizos muy prominentes (RODÀ, 1990, 74).*

*Las características del emplazamiento influían de forma decisiva a la hora de escoger el tema a representar. Así, en las instalaciones militares era obligada la presencia de la estatua imperial en bronce (ARCE, 1990, 21), situada en el *sacellum* de los principios inter-*



Estatueta representant Mercuri assegut sobre una roca. Procedeix de l'Alcúdia d'Elx. Època imperial. Museu Arqueològic Nacional. Foto Ministeri de Cultura.

*Estatuilla representando a Mercurio sentado sobre una roca. Procede de La Alcudia de Elche. Época imperial. Museo Arqueológico Nacional. Foto Ministerio de Cultura.*



Estatueta representant Neptú. Sosté un gafí en la mà esquerra, mentre que el braç dret està alçat en actitud d'agafar el trident. Trobada a Dénia (Alacant). Època imperial. Museu de Sant Pius V de València. Foto Ministeri de Cultura.  
*Estatuilla representando a Neptuno. Sostiene un delfín en la mano izquierda, mientras que el brazo derecho está alzado en actitud de agarrar el tridente. Hallada en Denia (Alicante). Época imperial. Museo de San Pío V, Valencia. Foto Ministerio de Cultura.*

dels *principia inter signa*, és a dir, entre les insignies militars, com apareix en una moneda de *Caesaraugusta*, datada en el s. 4/3 a.C., al revers de la qual figuren tres insignies plantades sobre sengles sòcols i, a l'anvers, també sobre pedestals, les estàtues d'August i, al costat, de Gai i Luci Cèsars (TRILLMICH, 1990, 43).

En clara relació amb l'ambient castrense, l'emperador es representava abillat amb la indumentària militar. Deia Plini (*Nat. hist.*, XXXIV 18) sobre aquest particular: *graeca res nihil velare, at contra Romana ac militaris thoraces addere* («és costum grec no cobrir el cos; per contra, «és costum» dels soldats romans afegir-hi la cuirassa») (BIANCHI BANDINELLI, 1984, 10).

La imatge *thoracata* de l'emperador mantenía evidents vincles amb el model oficial d'estàtua imperial militar, representat per l'August de Prima Porta. Paradoxalment, l'exemplar hispà millor conservat d'estàtua militar no procedeix d'un campament romà, sinó que va ser rescatat de les aigües de l'Oceà Atlàntic, davant de l'illot de Sancti Petri a Cadis (RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 94), al costat de diversos blocs de pedra corbats, units per gralles de plom. La presència d'una màscara d'*Okeanos* en la cuirassa podria al·ludir al lloc d'exposició, Gades, ciutat oberta a l'Atlàantic (TRILLMICH, 1990, 47). Uns altres vestigis que es

signa, es decir, entre las insignias militares, como aparece en una moneda de Caesaraugusta, fechada en el 4/3 a. de C. en cuyo reverso figuran tres insignias plantadas sobre sendos zócalos y en el anverso, también sobre pedestales, las estatuas de Augusto junto con Gayo y Lucio Césares (TRILLMICH, 1990, 43).

En clara relación con el ambiente castrense, el imperador se representaba ataviado con la indumentaria militar, incluida la coraza, thorax, de acuerdo con una costumbre muy romana descrita por Plinio (*Nat. hist.*, XXXIV, 18: *graeca res nihil velare, at contra Romana ac militaris thoraces addere*) (BIANCHI BANDINELLI, 1984, 10-11).

La imagen thoracata del emperador mantenía evidentes vínculos con el modelo oficial de estatua imperial militar, representado por el Augusto de Prima Porta. Paradojicamente, el ejemplar hispano mejor conservado de estatua militar no procede de un campamento romano, sino que fue rescatado de las aguas del Océano Atlántico, delante del islote de Sancti Petri en Cádiz (RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 94), junto con varios bloques de piedra curvados, unidos por gralles de plomo. La presencia de una máscara de *Okeanos* en la coraza, podría aludir a su lugar de exposición, Gades, ciudad abierta al Atlántico (TRILLMICH, 1990, 47). Otros vestigios que pueden ser relacionados

poden relacionar amb escultures militars es localitzen a Rosinos de Vidriales (Zamora), Poza de la Sal (Burgos), Osca, Valèria (Conca) (TRILLMICH, 44-45). En alguns casos, com a Tarragona, la presència d'una estàtua militar està testimoniada per unes restes mínimes d'indumentària, localitzades a la necròpoli romano-cristiana, i que són un testimoniatge del destí que van tenir unes peces que, en origen, degueren alçar-se al fòrum provincial, desmantellat al segle V (RODÀ, 1990, 73). Així mateix, cal considerar dins de l'esfera militar alguns dels bronzes recuperats al Nord-oest peninsular, com la falera de Cidá do Castro (Ourense) i l'àguila de Carbedo (Lugo), que pogué pertànyer a un estendard (RODÀ, 1990, 83).

Les estàtues eqüestres configuren un dels apartats més destacats per l'spectacularitat i el valor simbòlic. A aquest tipus degué pertànyer un cap de cavall fragmentat procedent de Pollentia (ARCE, 1990, 21; RODÀ, 1990, 72), com també una cama de genet procedent de Cerro Macareno (Sevilla) (Catàleg Exposició, 1990, 192, núm. 53). Bé que en ambdós casos se n'ignora l'emplaçament original, és sabut que les estàtues eqüestres solien estar als espais cívics, especialment els fòrums, com també en instal·lacions castrenses, arcs o monuments funeraris. Unes altres restes de possibles imatges eqüestres es registren a Tiermes, Tarragona i Empúries; cal afegir-hi les proporcionades per la documentació epigràfica i els pedestals de monuments eqüestres. Un cas especial i de discutida interpretació el constitueix l'estàtua d'un cavall de bronze sense genet que estava dedicat al déu *Dis Pater* al fòrum de Munigua (Mulva, Sevilla) (ARCE, 1990, 21).

Una bona part de l'estatuària major en bronze degué tenir com a destinació les places públiques de les ciutats hispanoromanes, encara que n'hi ha ben pocs exemplars la procedència segura dels quals coincideix amb el fòrum. A Tiermes, en les excavacions del fòrum, els anys 1910-1912, a més del suposat Tiberi, hi destaca una figura d'Apollo de 137 cm. d'alçària (RODÀ, 1990, 80). A Mérida, al fòrum presidit pel denominat temple de Diana, es va recuperar una interessantíssima representació del *Genius Senatus*, de 53 cm d'alçària, amb l'aspecte d'ancià barbat, vestit de toga i calçat amb els *calcei senatorii*, sostenint un *volum* a la mà esquerra. Pròxim a aquesta, es trobà una cama masculina de bronze de grandària natural que es podria identificar amb un déu o emperador divinitzat (NOGALES, 1990, 107).

Un altre dels apartats més destacats de l'estatuària en bronze està compost pels exemplars destinats a la decoració de les residències de camp, les *villae*, algunes de les quals ocupen posicions molt enlairades quant a la qualitat artística tècnica. En aquest sentit cal destacar l'efeb nu d'Antequera, obra que copia un original grec d'època clàssica (RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 100). No li queda al darrere un cap bàquic, recuperat als voltants de Serrato (Màlaga) (RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 100; BAENA, 1993, 33-41), com també un altre cap bronxí d'Aguilar de la Frontera (Còrdova) (RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 100). Unes altres dues magnífiques escultures que representen el déu Hypnos decoraven sengles *villae*, una al terme de Jumella (Múrcia) (RODA, 1990, 77; NOGUERA i HERNÁNDEZ, 1993) i l'altra a Almedinilla (Còrdova) (RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 100; VAQUERIZO, 1990, 125-154 i en premsa). De les terres que a hores d'ara configuren la Comunitat Valenciana, a més de l'Apollo de Pinedo, també en procedeixen diverses figures de bronze de dimensions reduïdes, relacionades amb un context

con esculturas militares se localizan en Rosinos de Vidriales (Zamora), Poza de la Sal (Burgos), Huesca, Valeria (Cuenca) (TRILLMICH, 44-45). En algunos casos, como en Tarragona, la presencia de una estatua militar está atestiguada por unos mínimos restos de indumentaria, localizados en la necrópolis romano-cristiana y que son un testimonio más del destino que tuvieron piezas que en origen debieron emplazarse en el foro provincial, desmantelado en el siglo V (RODÁ, 1990, 73). Asimismo, debe considerarse dentro de la esfera militar algunos de los bronces recuperados en el Noroeste peninsular, como la falera de Cidá do Castro (Orense) y el águila de Carbedo (Lugo) que pudo pertenecer a un estandarte (RODÁ, 1990, 83).

Las estatuas ecuestres configuran uno de los apartados más destacados por su espectacularidad y valor simbólico. A este tipo debió pertenecer una cabeza de caballo fragmentada, procedente de Pollentia (ARCE, 1990, 21; RODÁ, 1990, 72), así como una pierna de jinete procedente de Cerro Macareno (Sevilla) (Catálogo Exposición, 1990, 192, nº 53). Aunque en ambos casos se ignora su emplazamiento original, es sabido que las estatuas ecuestres solían estar tanto en los espacios cívicos, especialmente los foros, como en instalaciones castrenses, arcos o monumentos funerarios. Otros restos de posibles imágenes ecuestres se registran en Tiermes, Tarragona y Ampurias, a los que hay que añadir los proporcionados por la documentación epigráfica y los pedestales de monumentos ecuestres. Un caso especial y de discutida interpretación lo constituye la estatua de un caballo de bronce sin jinete que estaba dedicado al dios Dis Pater en el foro de Munigua (Mulva, Sevilla) (ARCE, 1990, 21).

Una buena parte de la estatuaria mayor en bronce debió tener como destino las plazas públicas de las ciudades hispanorromanas, aunque son muy contados los ejemplares cuya procedencia segura coincide con el foro. En Tiermes, en las excavaciones del foro de los años 1910-1912, además del supuesto Tíberio, destaca una figura de Apolo de 137 cm. de altura (RODÁ, 1990, 80). En Mérida, en el foro presidido por el denominado templo de Diana fue recuperada una interesantísima representación del Genius Senatus, de 53 cm. de altura, con su aspecto de anciano barbado, vistiendo la toga y calzado con los calcei senatorii y sosteniendo un volumen en su mano izquierda. Próxima a ésta, se encontró una pierna masculina de bronce de tamaño natural que podría identificarse con un dios o emperador divinizado (NOGALES, 1990, 107).

Otro de los apartados más destacados de la estatuaria en bronce está compuesto por los ejemplares destinados a la decoración de las residencias de campo, las *villae*, algunos de los cuales ocupan lugares muy elevados en cuanto a su calidad artística y técnica. En este sentido, hay que destacar el efebo desnudo de Antequera, obra que copia un original griego de época clásica (RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 100). No le va a la zaga una cabeza báquica, recuperada en las cercanías de Serrato (Málaga) (RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 100; BAENA, 1993, 33-41), así como otra cabeza broncinea de Aguilar de la Frontera (Córdoba), (RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 100). Otras dos magníficas esculturas, representando al dios Hypnos, decoraban sendas *villae*, una en el término de Jumilla (Múrcia) (RODÁ, 1990, 77; NOGUERA y HERNÁNDEZ, 1993) y la otra en Almedinilla (Córdoba) (VAQUERIZO, 1990, 125-154 y en prensa; RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 100). De las tierras que en la actualidad configuran la Comunidad Valenciana, además del Apollo de Pinedo, también proceden varias figuras de bronce de tamaño reducido, relacionadas con un contexto rural, destacando dos imágenes de Mercurio, una de Chilches

rural. En destaquen dues imatges de Mercuri, una de Xilxes (Castelló) i l'altra de l'Alcúdia d'Elx (Alacant), com també un Neptú procedent de Dénia (RODÁ, 1990, 76) i una estatueta de Traiguera (Castelló), la identificació de la qual amb Bacus no és del tot segura (MANFRINI-ARAGNO, 1987, 66-67, fig. 54). De Sagunt, a més del conjunt ja esmentat de tretze ex-vots (BLECH, 1989, 43-91; RODÁ, 1990, 75), en procedeix una estatueta de Mercuri, exposada al Museu Nacional de Dinamarca i datada entre la meitat del segle I i el regnat de Trajà, que és, de moment, l'escultura de major qualitat entre les de bronze que s'han recuperat a Sagunt (SALSKOV ROBERTS, 1993, 395-404; ARANEGUI, 1991, 32-33).

La presència d'estatuària en bronze durant el Baix Imperi és realment insignificant en relació amb el nombre d'exemplars datats en època altoimperial. És probable que els canvis esdevinguts a partir del segle III incidiren de forma decisiva en la demanda d'escultura major, sobretot la pública, circumstància que degué motivar una limitació de l'activitat dels tallers de bronzistes al terreny estrictament domèstic, atés el nombre i la varietat d'objectes i utensilis datats als darrers segles de l'Imperi (FUENTES, 1990, 117-135).

**Nota:** Amb la finalitat d'adequar la bibliografia a l'extensió d'aquest breu resum sobre l'estatuària en bronze a Hispània, s'hi inclouen només els treballs més recents en què es podrà trobar la bibliografia completa de cadascun dels exemplars esmentats en aquest text.

## BIBLIOGRAFIA

- ARANEGUI, C. (1991), "Un Mercurio de bronce hallado en Sagunt", dins *Saguntum y el mar*, València, pp. 32-33.
- ARCE, J. (1982), *El togado romano de bronce hallado en Periate (Granada)*, Granada.
- ARCE, J. (1990), "Los bronces romanos de Hispania", dins *Los bronces romanos en España*. Madrid, pp. 15-26.
- BAENA, L. (1993), "La cabeza bronceína de Serrato (Málaga)", dins ARCE, J. y BURKHALTER, F. (coord.), *Bronces y religión romana*. Actas del XI Congreso Internacional de bronces antiguos (Madrid 1990). Madrid, pp. 33-40.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1976), *Arqueología e historia de las ciudades antiguas del Cabezo de Alcalá en Azaila (Teruel)*, Saragossa.
- BIANCHI BANDINELLI, R. (1984), *L'arte romana*, Roma.
- FUENTES, A. (1990), "Los bronces bajoimperiales en Hispania", dins *Los bronces romanos en España*, Madrid, pp. 117-135.
- MANFRINI-ARAGNO, I. (1987), *Bacchus dans les bronzes hellénistiques et romains. Les artisans et leur répertoire*, Lausana.
- MOSTALAC, A. i GUIRAL, C. (1992), "Decoraciones pictóricas y cornisas de estuco del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)", *Revista d'Arqueología de Ponent*, 2, pp. 123-153.
- NOGALES, T. (1990), "Bronces romanos en Augusta Emerita", dins *Los bronces romanos en España*, Madrid, pp. 103-116.
- NOGUERA, J. M. i HERNÁNDEZ, E. (1993), *El Hypnos de Jumilla y el reflejo de la mitología en la plástica romana de la región de Murcia*, Múrcia.
- RODÁ, I. (1990), "Bronces romanos de la Hispania citerior", dins *Los bronces romanos en España*, Madrid, pp. 71-90.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1990), "Los bronces romanos de la Bética y la Lusitania", dins *Los bronces romanos en España*, Madrid, pp. 91-102.
- SALSKOV ROBERTS, H. (1993), "A bronze statuette of mercury found at Sagunto now in the Danish National Museum", dins ARCE, J. y BURKHALTER, F. (coord.), *Bronces y religión romana*, Actas del XI Congreso Internacional de bronces antiguos (Madrid 1990), Madrid, pp. 395-404.
- TRILLMICH, W. (1990), "Apuntes sobre algunos retratos en bronce de la Hispania romana", dins *Los bronces romanos en España*. Madrid, pp. 37-50.
- VAQUERIZO, D. (1990), "La decoración escultórica de la villa romana de 'El Ruedo' (Almedinilla, Córdoba)", *Anales de Arqueología Cordobesa*, I, pp. 125-154.
- VAQUERIZO, D. (en prensa), "El Hypnos de Almedinilla (Córdoba). Aproximación formal e iconográfica", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Madrider Abteilung*, 35, pp. 230-245.

(Castellón) y la otra de La Alcudia de Elche (Alicante), así como un Neptuno procedente de Denia (RODÁ, 1990, 76) y una estatuilla de Traiguera (Castellón), cuya identificación con Baco no es del todo segura (MANFRINI-ARAGNO, 1987, 66-67, fig. 54). De Sagunto, además del ya mencionado conjunto de 13 exvotos (BLECH, 1989, 43-91; RODÁ, 1990, 75), procede una estatuilla de Mercurio, expuesta en el Museo Nacional de Dinamarca y fechada entre la mitad del siglo I y el reinado de Trajano que es, por el momento, la escultura de mayor calidad entre las de bronce recuperadas en Sagunto (SALSKOV ROBERTS, 1993, 395-404; ARANEGUI, 1991, 32-33).

La presencia de estatuaria en bronce durante el Bajo Imperio es, desde luego, insignificante en relación con el número de ejemplares fechados en época altoimperial. Es probable que los cambios acaecidos a partir del siglo III incidieran de forma decisiva en la demanda de escultura mayor, sobre todo pública, circunstancia que debió motivar una limitación de la actividad de los talleres de broncistas al ámbito estrictamente doméstico, a juzgar por el número y variedad de objetos y utensilios fechados en los siglos posteriores del Imperio (FUENTES, 1990, 117-135).

**Nota:** Con el fin de adecuar la bibliografía a la extensión de este breve resumen sobre la estatuaria en bronce en Hispania, se incluyen sólo los trabajos más recientes en los que podrá encontrarse la bibliografía completa de cada uno de los ejemplares mencionados en este texto.

### III. L'APOL·LO DE PINEDO

Oιδα δ' ἐγὼ φάμιου τ' ἀριθμὸν καὶ μέτρα θαλάσσης  
Sé el nombre de grans d'arena i les dimensions de la mar

*Herodot, I, 47: Oràcul de Delfos al rei lidi, Creso.*



## L'APOL·LO DE PINEDO: DESCRIPCIÓ I ESTUDI

## EL APOLO DE PINEDO: DESCRIPCIÓN Y ESTUDIO

JOSÉ L. JIMÉNEZ SALVADOR\*

### DADES TÈCNIQUES

Material: bronze; alçària total: 145 cm. Descoberta fortuitament per uns submarinistes davant de la platja de Pinedo, el 8 de desembre de 1963.

L'escultura aparegué desproveïda de la cama dreta que es va recuperar uns mesos més tard. Aquesta degué separar-se de la resta del cos en l'instant mateix del naufragi de l'embarcació que la transportava. El primer i el cinqué dit del peu esquerre també aparegueren fracturats. Quan es va descobrir, presentava alguns desperfectes en forma de clapes sense metall en el front, damunt de l'ull dret, en part de la boca, algunes en el braç dret, el tòrax i l'esquena, i també en la cama esquerra, on mostrava la mancança més extensa en la part posterior de la cuixa, en una superfície aproximada de 4x9 cm. Un altre signe de deteriorament apareix en la part posterior del cap, a l'alçada del bescoll, que es troba separada del cos per una fractura de 6,7 cm de longitud i 1,8 cm d'alçada, que provoca un afonament de la nuca en relació amb la línia del coll d'1,7 cm. És prou improbable que aquest trenc s'haguera produït com a conseqüència del naufragi de la nau, i més bé pareix correspondre a un defecte de fabricació no esmenat, potser perquè l'estàtua estava destinada a ser vista de cara i el seu dors quedava ocult per un mur de fons. La cosa certa és que la unió del coll amb el costat dret del rostre està molt més reexida que el flanc esquerre.

L'estàtua va ser executada amb el mètode indirecte, que permet la seua fosa en parts diferenciades i unides, posteriorment, per mitjà de soldadura. Les ànàlisis radiogràfiques han mostrat les unions entre les diverses peces en què va ser realitzada l'estàtua i que es localitzen en l'extrem superior dels braços, el canell, les falanges de les mans, les cames, els peus i dits dels peus. Aquestes mateixes ànàlisis han demostrat que el peu esquerre, fins a un poc més amunt del turmell, està massís, cosa que es pot deure a una acumulació de metall durant la seua elaboració.

El gruix de la làmina de bronze ha pogut amidar-se en la cama dreta, i oscil·la entre 0,8 i 2,2 mm.

L'estàtua presenta nombrosos defectes de fosa, i les marques provocades per bambolles són també abundoses. Aquests defectes es van corregir durant la seua fabricació reblant

### DATOS TÉCNICOS

Material: bronce; altura total: 145 cm. Descubierta fortuitamente por unos submarinistas frente a la playa de Pinedo, el 8 de diciembre de 1963.

La escultura apareció desprovista de su pierna derecha que fue recuperada unos meses más tarde. Ésta debió separarse del resto del cuerpo en el preciso instante del naufragio de la embarcación que la transportaba. El primero y quinto dedos del pie izquierdo también aparecieron fracturados. En el momento de su descubrimiento, presentaba algunos desperfectos en forma de lagunas de metal en la frente, sobre el ojo derecho, en parte de la boca, varias en el brazo derecho, tórax y espalda, así como en la pierna izquierda, donde mostraba el fallo más extenso en la parte posterior del muslo, sobre una superficie aproximada de 4x9 cm. Otro signo de deterioro ofrece en la parte posterior de la cabeza a la altura de la nuca, que se halla separada del cuello por una fractura de 6,7 cm. de longitud y 1,8 cm. de altura, que provoca un hundimiento de la nuca en relación con la línea del cuello de 1,7 cm. Es bastante improbable que esta rotura se hubiese producido a consecuencia del naufragio de la nave y, más bien, parece corresponder a un fallo de fabricación, no subsanado, quizás porque la estatua estaba destinada a ser vista de frente y su dorso quedaba oculto por un muro de fondo. Lo cierto es que la unión del cuello con el lado derecho de su rostro está mucho mejor conseguida que en el flanco izquierdo.

La estatua fue ejecutada con el método indirecto que permite su fundición en partes diferenciadas y, con posterioridad, unidas por medio de soldadura. Los análisis radiográficos han mostrado las uniones entre las diversas piezas en que fue realizada la estatua y que se localizan en el cuello, extremo superior de los brazos, muñecas, falanges de las manos, piernas, pies y, dedos de los pies. Estos mismos análisis han demostrado cómo el pie izquierdo, hasta un poco más arriba del tobillo, está macizo, lo que puede deberse a una acumulación de metal durante su elaboración.

El grosor de la lámina de bronce ha podido medirse en la pierna derecha, oscilando entre 0,8 y 2,2 mm.

La estatua presenta numerosos fallos de fundición y las marcas provocadas por burbujas son también muy abundantes. Estos defectos se corrigieron durante su fabricación mediante plaquitas de metal









plaquetes de metall de forma rectangular, algunes de dimensions considerables com la que hi ha damunt del genoll esquerre, de 2,2 x 1,7 cm. Altres imperfeccions van ser dissimulades utilitzant petites làmines de metall de forma circular.

### DESCRIPCIÓ DE L'ESTÀTUA

L'estàtua representa la figura d'un jove nu, identificat amb el déu Apol·lo (FLETCHER, 1963-64; GARCÍA Y BELLIDO, 1966; BALIL, 1975 i 1982), la postura sedent del qual denota una clara actitud d'indolència manifesta en tot el conjunt. Així, el coll pareix que no puga sostenir tot el pes del cap i aquest es doblega lleugerament cap al costat esquerre alhora que la barbeta experimenta un acusat moviment ascendent. El cap exhibeix un pentinat disposit en llargs flocs ondulats que, des de la clenxa central que els divideix, corren cap als temporals occultant parcialment les orelles. Dues llargues trenes que es creuen a l'alçada de la nuca actuen a manera de cinta o *taenia*, nugada en la zona superior davantera del cap, arreplegant tota la cabellera, a excepció d'uns blens que descansen damunt dels muscles, dos sobre el dret i un sobre l'esquerre. El ulls aparegueren desprovistos dels globus oculars —els que ara presenta són fruit d'una restitució moderna—, i les celles no estan representades. El nas recte i amb els narius marcats, arranca directament dels arcs supraciliars. La boca, no molt gran, està un poc entreoberta. El brac dret s'alça sobre el cap, descriuint la figura d'un arc, de manera que la part inferior de l'avantbraç i la palma de la mà recolzen sobre el nus que remata la trena, mentre que els dits queden completament morts. El tronc s'inclina un poc cap arrere provocant un marcat arquejament de l'esquena que troba correspondència en la lleugera depressió de la paret abdominal. Vist de cara, el tronc mostra una lleugera torsió a l'esquerra, just damunt del melic. Una bona part del pes de la figura recau sobre el flanc esquerre, com ho indica el plec que es forma en aquest costat i, també, la posició doblegada del braç esquerre, que exerceix una clara funció de suport, concentrada en el colze i en l'avantbraç, mentre que la mà mostra una relaxació total. La resta del pes descansa sobre la cama esquerra que apareix lleugerament encollida a fi de poder afermar-se millor sobre el seient, mentre que la cama dreta, ara restituïda, s'estén cap avant amb el peu girat cap a l'exterior, en un altre evident gest de repòs. Altres detalls que permeten apreciar la lleugera inclinació que experimenta el cos cap al seu costat esquerre, es troben en la major tensió de l'anca esquerra i, també, en el lleuger desplaçament dels genitals cap a aquest costat. La zona dels glutis es troba tallada en origen, potser per facilitar un assentament millor sobre la seua base. Es desconeix el tipus de suport sobre el qual descansava l'estàtua. En tot cas raons d'índole pràctica inviten a pensar que l'estàtua era transportada desproveïda del seu seient, i que només hi quedaria acoblada en l'instant mateix de ser col·locada definitivament en el lloc de destinació previst.

### ANÀLISI TIPOLOGICA I ESTILÍSTICA

Contemplant l'Apol·lo de Pinedo s'adverteixen alguns trets que constitueixen el record llunyà de l'obra praxiteliana, que va ser copiada i readaptada fins a la societat en època hel·lenística i romana. Així, la postura del braç dret representa una reminiscència de l'*Apol·lo Lykeios*, original de mitjan segle IV a.C. i atribuït a aquell genial escultor, mentre que la inestabilitat del

remachadas de forma rectangular, algunas de dimensiones muy considerables como la que está encima de la rodilla izquierda de 2,2x1,7 cm. Otras imperfecciones fueron disimuladas con el empleo de pequeñas láminas de metal de forma circular.

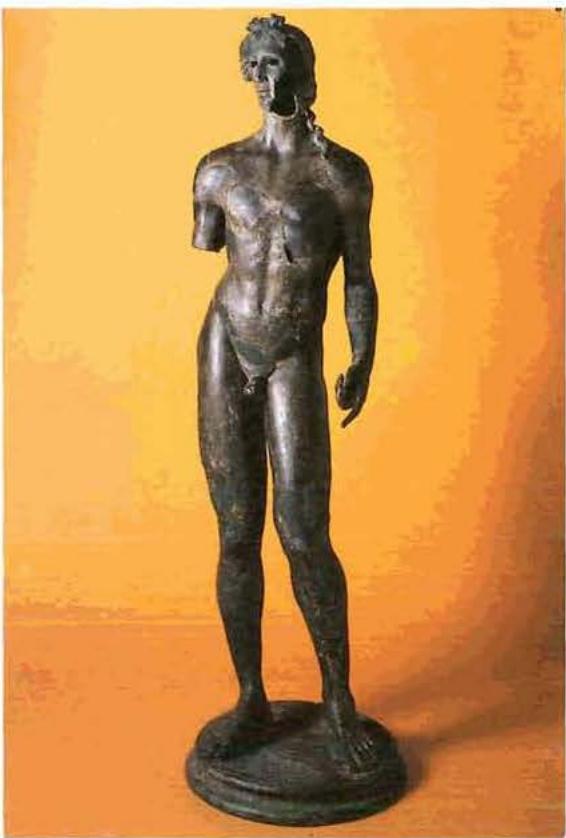
### DESCRIPCIÓN DE LA ESTATUA

*La estatua representa la figura de un joven desnudo, identificado con el dios Apolo (FLETCHER, 1963-1964; GARCÍA Y BELLIDO, 1966; BALIL, 1975 y 1982), cuya postura sedente denota una clara actitud de indolencia, manifiesta en todo su conjunto. Así, el cuello parece no poder soportar todo el peso de la cabeza y ésta se vence de forma ligera sobre el lado izquierdo a la vez que la barbilla experimenta un acusado movimiento ascendente. La cabeza exhibe un peinado dispuesto en largos mechones ondulados que desde la raya central que los divide, corren hacia los temporales, ocultando parcialmente las orejas. Dos largas trenzas que se cruzan a la altura de la nuca, actúan a modo de cinta o taenia, anudada en la zona superior delantera de la cabeza, recogiendo toda la cabellera, a excepción de unas guedejas que descansan sobre los hombros, dos sobre el derecho y una sobre el izquierdo. Los ojos aparecieron desprovistos de sus globos oculares -los que ahora presenta son fruto de una restitución moderna- y las cejas no están representadas. La nariz, recta y con los orificios nasales señalados, arranca directamente de los arcos superciliares. La boca, no muy grande, está algo entreabierta. El brazo diestro se eleva sobre la cabeza, describiendo la figura de un arco, de modo que la parte inferior del antebrazo y la palma de la mano apoyan sobre el nudo que remata la trenza, mientras que los dedos quedan completamente muertos. El tronco se echa un poco atrás, provocando un marcado arqueamiento de la espalda que encuentra su correspondencia en la ligera depresión de la pared abdominal. Visto de frente, el tronco muestra una ligera torsión a la izquierda justo encima del ombligo. Una buena parte del peso de la figura recae sobre su flanco izquierdo como lo indica el pliegue que se forma en dicho costado, así como la posición doblada del brazo izquierdo que ejerce una clara función de apoyo, concentrada en el codo y antebrazo, en tanto que la mano muestra una total relajación. El peso restante descansa sobre la pierna izquierda que aparece ligeramente encogida con la finalidad de afirmarse mejor sobre el asiento, mientras que la pierna derecha, ahora restituida, se extiende hacia adelante con el pie girado hacia el exterior, en otro evidente gesto de reposo. Otros detalles que permiten apreciar la ligera inclinación que experimenta el cuerpo hacia su lado izquierdo, se encuentran en la mayor tensión de la nalga izquierda, así como en el leve desplazamiento de los genitales hacia el mismo lado. La zona de los glúteos está cortada en origen, quizás para facilitar un mejor asiento sobre su base. Se desconoce el tipo de soporte sobre el que descansaba la estatua. En cualquier caso, razones de índole práctica invitan a pensar que la estatua era transportada desprovista de su asiento y que sólo quedaría acoplada al mismo en el preciso instante de su colocación definitiva en el destino previsto.*

### ESTUDIO TIPOLOGICO Y ESTILÍSTICO

*Contemplando el Apolo de Pinedo, se advierten algunos rasgos que constituyen el recuerdo lejano de la obra praxiteliana que fue copiada y readaptada hasta la sociedad en época helenística y romana. Así, la postura del brazo derecho supone una reminiscencia del Apolo Lykeios, original de la mitad del siglo IV a. de C., atribuido a este genial escultor, mientras que la inestabilidad de la cabeza en evidente*





Estatua d'Apolo. Trobada a l'àrea del fòrum de Tiermes (Sòria). Segle I d.C. Museu Arqueològic Nacional. Foto Ministeri de Cultura.

Estatua de Apolo. Hallada en el área del foro de Tiermes (Soria). Siglo I d. de C. Museo Arqueológico Nacional. Foto Ministerio de Cultura.

cap, en evident conflicte amb la posició vertical del coll, també pot considerar-se una remembrança praxiteliana, en aquest cas compartida amb l'obra de Lisip. D'altra banda, la complexa articulació de la figura en l'espai, manifestada pel retrocés del tronc enfront de l'avanc de les cames, la tensió de la cama esquerra enfront del relaxament de la dreta, l'elasticitat del braç dret enfront de la morbidesa de l'esquerre, representen, també, una evocació de les experiències lisipees (MORENO, 1987).

Aquesta sèrie de detalls no fan altra cosa que demostrar la influència que els grans creadors del segle IV a.C., particularment escultors i pintors, exerciren sobre la producció artística de l'hellenisme, el testimoni final de la qual es troba en les abundants còpies i readaptacions de l'època romana (HÖLSCHER, 1993).

És en aquest context que cal situar l'Apol·lo de Pinedo, ja que es tracta d'una còpia en època romana de l'original realitzat per Demetri de Milet cap a la fi del segle II a. de C., representant Apol·lo *Delphinios*. El seu excel·lent estat de conservació, una vegada restituïda la cama dreta, alhora que la seu considerable alçària, 1,45 m, i el fet d'haver estat executat en bronze, fan d'ella una obra excepcional, com la major part de bronzes de gran escala, sense que, de moment, hi haja constància d'una altra obra de característiques semblants pel que fa a la seua iconografia, les

conflicto con la posición vertical del cuello, también puede considerarse una remembranza praxiteliana, en este caso compartida con la obra de Lisipo. Por otra parte, la compleja articulación de la figura en el espacio, manifestada por el retroceso del tronco frente al avance de las piernas, la tensión de la pierna izquierda frente al relajamiento de la derecha, la elasticidad del brazo derecho frente a la morbidez del izquierdo, supone también una evocación de las experiencias lisipeas (MORENO, 1987).

Esta serie de detalles no hace sino demostrar la influencia que los grandes creadores del siglo IV a. de C., particularmente escultores y pintores, ejercieron sobre la producción artística del Hellenismo, cuyo testigo final se encuentra en las abundantes copias y readaptaciones de época romana (HÖLSCHER, 1993).

Es en este contexto en el que debe situarse el Apolo de Pinedo, ya que se trata de una copia en época romana del original realizado por Demetrio de Mileto a finales del siglo II a. de C., representando a Apolo *Delphinios*. Su excelente estado de conservación, una vez restituida la pierna derecha, unido a su considerable altura, 1,45 m., y al hecho de haber sido ejecutada en bronce, la convierten en una obra excepcional, como la mayor parte de bronces de gran escala, no habiendo constancia por el momento de otra obra de similares características en cuanto a su iconografía, tamaño y material utilizado. En la Península Ibérica sólo admite comparación con el Apolo broncino descubierto en Tiermes (Soria), en el transcurso de las excavaciones practicadas en la supuesta basílica del foro a comienzos del presente siglo. Representado desnudo y de pie, apoyado en la pierna derecha, la cabeza, bastante mutilada, ofrece el mismo tipo de peinado que su homónimo de Pinedo con el que también comparte la ausencia de atributos y una altura muy semejante, 1,37 m. (RODÁ, 1990, 80, con toda la bibliografía precedente). Sin embargo, con la obra que muestra una afinidad formal más evidente es con el torso marmóreo expuesto en el Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona y fechado en la segunda mitad del siglo II d. de C., que representa a Apolo en la misma actitud de acusada indolencia que la ofrecida por la imagen de Pinedo (BALIL, 1962, 153-156 y 1964, 80-85; NIEMEYER, 1993, 381-382).

Desde el punto de vista tipológico, los paralelos más cercanos al bronce de Pinedo se hallan fuera del ámbito peninsular. En este apartado hay que destacar dos interesantes relieves escultóricos, localizados en edificios teatrales. El primero de ellos procede del teatro de Arles, construido entre los años 20-10 a. de C. y ha sido relacionado con el mito de Apolo y Marsias (LIMC II, I, 455, nº 587; FUCHS, 1987, 144). El relieve, encontrado en la escena del teatro, formaba parte de un altar y está dividido en tres paneles, de los cuales, los dos de los extremos sobresalen respecto del central, mostrando uno de los atributos apolíneos, el laurel; mientras que el panel central ofrece la figura de Apolo, sentado sobre un trono, en pose relajada con el torso desnudo y girado a su izquierda, el brazo derecho sobre la cabeza, borrada, y el izquierdo apoyado en la cítara. Las piernas están cubiertas por un hymation que sube por la espalda hasta ocultar su hombro izquierdo. La delicada ejecución de los pliegues del manto permite apreciar la posición de las piernas, la izquierda más extendida que la derecha. En un segundo plano y a la derecha de la figura del dios se encuentra otro de sus atributos, el trípode.

Del paralelo entre el relieve de Arles y la estatua de Pinedo, se deduce que hay evidentes rasgos de semejanza en la postura de ambas, a pesar de la total desnudez y ausencia de atributos del Apolo de Pinedo. Sin duda, la diferencia más notoria reside en la rotación del tronco sobre las caderas que ofrece la efígie de Arles, de manera que los hombros se sitúan frente al espectador, a la vez que las piernas quedan de perfil, detalle que no registra la efígie de Pinedo.

seues dimensions i el material utilitzat. A la Península Ibèrica només admet comparança amb l'Apol·lo bronxí descobert a Tiermes (Sòria) en el transcurs de les excavacions practicades en la suposada basílica del fòrum, a començament d'aquest segle. Representat nu i dret, recolzat en la cama dreta, el cap bastant mutilat, ofereix el mateix tipus de pentinat que el seu homònim de Pinedo, amb el qual també comparteix l'absència d'atributs i una alcària molt semblant, 1,37 m (RODÀ, 1990, 80, amb tota la bibliografia precedent). No obstant això, amb l'obra que mostra una afinitat formal més evident és amb el tors marmori exposat en el Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona i datat en la segona meitat del segle II d. C., que representa Apol·lo en la mateixa actitud d'acusada indolència que l'offerida per la imatge de Pinedo (BALIL, 1962, 153-156 i 1964, 80-85; NIEMEYER, 1993, 381-382).

Des del punt de vista tipològic, els paral·lels més pròxims al bronze de Pinedo es troben fora de l'àmbit peninsular. En aquest apartat cal destacar dos interessants relleus escultòrics, localitzats en edificis teatrals. El primer d'aquests procedeix del teatre d'Arle, construït entre els anys 20-10 a.C., i que ha estat relacionat amb el mite d'Apol·lo i Màrsies (LIMC II, 1, 455, núm. 587; FUCHS, 1987, 144). Aquest relleu, trobat en l'escena del teatre, formava part d'un altar, i està dividit en tres panels, dels quals els dos dels extrems sobrepassen respecte del central, mostrant un dels atributs apol·linis, el llorer, mentre que el panel central ofereix la figura d'Apol·lo, assegut sobre un tron, en posa relaxada, amb el tors nu i girat cap a la seua esquerra, el braç dret sobre el cap, esborrat, i l'esquerre recolzat en la citara. Les cames estan cobertes per un *hydriation* que puja per l'esquena fins a ocultar el seu muscle esquerre. La delicada execució dels plecs del mantell permet apreciar la posició de les cames, l'esquerre més estesa que la dreta. En un segon pla i a la dreta de la figura del déu hi ha un altre dels seus atributs, el trípode.

Del paral·lel entre el relleu d'Arle i l'estàtua de Pinedo es dedueix que hi ha trets evidents de semblança en la postura d'ambdues, malgrat la total nuesa i absència d'atributs de l'Apol·lo de Pinedo. Sens dubte, la diferència més notòria està en la rotació del tronc sobre els costats, que ofereix l'efígie d'Arle, de manera que els muscles se situen enfront de l'espectador, al mateix temps que les cames queden de perfil, detall que no arreplega l'efígie de Pinedo.

Un segon altar va aparèixer en l'*orchestra*, decorat també amb motius relacionats amb Apol·lo, en aquest cas cignes i palmeres. Si el primer relleu mostrava el déu de Delfos per la citara i el trípode, aquest segon evoca, de manera explícita, el seu lloc de naixement, l'illa de Delos.

Les dues peces escultòriques d'Arle, de totes les recuperades fins ara en una localitat del Mediterrani occidental, figuren entre les més elaborades de tema apol·lini, tant per la iconografia com per l'execució (GROS, 1991, 36), alhora que representen un bon exemple de la importància que, a partir de l'època d'August, havia adquirit el teatre com a instrument de propaganda política (FUCHS, 1987, 188).

L'elevada qualitat del relleu d'Arle contrasta amb l'inferior grau d'execució que presenta el segon paral·lel, en aquest cas procedent del teatre de Milet. Es tracta d'un fragment de fris marmori datat en el segle IV d.C. (LIMC II, 1, 197, núm. 66). Ací, la imatge sedent d'Apol·lo despuntat, al qual li falta el cap i el braç dret, es troba acompañada de diversos atributs seus, com ara el carcaix, sobre el qual recolza la seua axila esquerra, l'arc,



Tors d'Apol·lo sedent. Marbre. Segona meitat del segle II d.C. Barcelona. Museu d'Història de la Ciutat.

*Torso de Apolo sedente. Mármol. Segunda mitad del siglo II d. de C. Barcelona. Museo de Historia de la Ciudad.*

*Un segundo altar apareció en la orchestra, decorado también con motivos relacionados con Apolo, en este caso cisnes y palmeras. Si el primer relieve mostraba al dios de Delfos por la citara y el trípode; éste segundo evoca de forma explícita su lugar de nacimiento, la isla de Delos.*

*Las dos piezas escultóricas de Arles figuran entre las más elaboradas de tema apolíneo, tanto por su iconografía como por su ejecución, de las recuperadas hasta el momento en una localidad del Mediterráneo occidental (GROS, 1991, 36), a la vez que representan un buen ejemplo de la importancia que a partir de la época de Augusto había adquirido el teatro como instrumento de propaganda política (FUCHS, 1987, 188).*

*La elevada calidad del relieve de Arles contrasta con el inferior grado de ejecución que presenta el segundo paralelo, en este caso, procedente del teatro de Mileto. Se trata de un fragmento de friso marmóreo, datado en el siglo IV d. C. (LIMC II, 1, 197, nº 66). Aquí, la imagen sedente de Apolo desnudo, al que le falta la cabeza y brazo derecho, se halla acompañada de varios de sus atributos, como el carcaix sobre el que apoya su axila izquierda, el arco que sostiene con la mano*



Apol·lo sedent. Relleu del teatre d'Arle. Anys 20-10 a.C. (LIMC, II, 2, s.v. «Apollon/Apollo», núm. 587).

*Apolo sedente. Relieve del teatro de Arles. 20-10 a. de C. (LIMC, II, 2, s. v. Apollon/Apollo, nº 587).*

que sosté amb la mà esquerra, l'onfalós, rodejat per una serp i situat a la seua esquerra, i el trípode juntament amb el llorer, a la seua dreta. Si prescindim dels seus atributs, la postura lleugerament recolzada, la disposició del braç esquerre i de les cames coincideix plenament amb l'escultura de Pinedo. Un altre detall coincident consisteix en el pentinat, on no falten els blens que cauen sobre els muscles. En canvi, la rotació del tronc sobre els costats, de manera que aquest mira l'espectador mentre que les cames queden de perfil, l'aproxima al relleu d'Arle.

El desigual grau de qualitat oferit per aquestes dues obres és molt considerable i n'hi ha prou si comparem el tractament donat al llorer —per no parlar de la mateixa figura del déu— per a fer-se una idea del diferent nivell d'elaboració que mostren ambdós relleus, que pot quedar justificat per la distància cronològica de més de tres segles que els separa. Tot i així, el relleu de Milet és un exemple preciós de la perduració d'aquest tema iconogràfic, el model del qual, segons el criteri de Deubner, deu remuntar-se a l'època hel·lenística tardana (DEUBNER, 1934, 37, 65 Tipus III 35). El motiu principal, constituït per la figura d'Apol·lo, va ser representat en monedes de Milet sota els regnats de Neró (BURNETT, AMANDRY i RIPOLLÉS, 1992, 449-450, núm. 2712), Còmmode, Septimi Sever i Caracal·la (KAWERAU i REHM, 1914, 410-411, fig. 100-101; SNG v. Aulock 2103). Poc de temps abans, aquest mateix model havia estat triat per a figurar en una moneda encunyada a Delfos en època de Faustina la Major (138-141 d.C.). En aquest cas, Apol·lo apareix assegut sobre una roca amb el braç dret damunt el cap i l'esquerre recolzat en una cítara (LIMC II, 1, 207, núm. 175).

Un altre paral·lelisme interessant el proporciona l'estàtua acèfala d'Apol·lo nu i sedent, treballada en marbre i que va ser descoberta en el *Stibadeion* de Delos a començament d'aquest segle, el paregut formal de la qual amb el bronze de Pinedo ja va ser apuntat per Marcadé (MARCADÉ, 1969, 186). Les importants mutilacions que presenta no han impedit comprovar que es tracta d'una realització datada no molt abans de les acaballes del segle II, que està en la mateixa línia de les ja citades d'Arle i de Milet, no sols per la idèntica actitud general, sinó per la presència d'atributs, en aquest cas una serp (MARCADÉ, 1969, 186-187). La



Apol·lo sedent. Relleu del teatre de Milet. Segle IV d.C. (LIMC, II, 2, s.v. «Apollon/Apollo», núm. 66).

*Apolo sedente. Relieve del teatro de Mileto. Siglo IV d. de C. (LIMC, II, 2, s.v. Apollo, nº 66).*

izquierda, el onfalós rodeado por una serpiente, situado a su izquierda y el trípode junto con el laurel, a su derecha. Si se prescinde de los atributos, la postura ligeramente recostada, la disposición del brazo izquierdo y de las piernas coinciden plenamente con la escultura de Pinedo. Otro detalle coincidente reside en el peinado, donde no faltan las gudejas que caen sobre los hombros. En cambio, la rotación del tronco sobre las caderas, de forma que éste mira al espectador, mientras que las piernas quedan de perfil, le aproxima al relieve de Arles.

El desigual grado de calidad ofrecido por estas dos obras es muy considerable y basta comparar el tratamiento dado por ejemplo al laurel, por no hablar de la propia figura del dios, para hacerse una idea del diferente nivel de elaboración que muestran ambos relieves, que puede estar justificado por la distancia cronológica de más de tres siglos que les separa. Aun con todo, el relieve de Milet es un ejemplo precioso de la perduración de este tema iconográfico, cuyo modelo, a juicio de Deubner, debe remontarse a la época helenística tardía (DEUBNER, 1934, 37, 65 Tipo III 35). El motivo principal constituido por la figura de Apolo fue representado en monedas de Milet, bajo los reinados de Nerón (BURNETT, AMANDRY y RIPOLLÉS, 1992, 449-450, nº 2712), Cómodo, Septimi Severo y Caracalla (KAWERAU y REHM, 1914, 410-411, fig. 100-101; SNG v. Aulock 2103). Poco antes, este mismo modelo había sido escogido para figurar en una moneda acuñada en Delfos en época de Faustina la Mayor (138-141 d. C.). Aquí, Apolo aparece sentado sobre una roca con el brazo derecho sobre la cabeza y el izquierdo apoyado en una cítara (LIMC II, 1, 207, nº 175).

Otro interesante paralelo viene proporcionado por la estatua acéfala de Apolo desnudo y sedente, labrada en mármol y que fue descubierta en el Stibadeion de Delos a comienzos del presente siglo. Su parecido formal con el bronce de Pinedo ya fue apuntado por Marcadé (MARCADÉ, 1969, 186). Las importantes mutilaciones que presenta, no han impedido comprobar cómo se trata de una realización, fechada no mucho antes de las postrimerías del siglo II, que está en la misma línea que las ya citadas de Arles y Milet, no sólo por su idéntica actitud general, sino por la presencia de atributos, en este caso una serpiente (MARCADÉ, 1969, 186-7). La diferencia más notoria en



Apol·lo sedent. Moneda de Milet. Segle II d.C. (J. Marcadé, *Au Musée de Délos*, París, 1969, lám. XXX).

*Apolo sedente. Moneda de Mileto. Siglo II d.C. (J. Marcadé, Au Musée de Délos. París 1969, lám. XXX).*



Apol·lo sedent. Moneda de Delfos. Anys 138-141 d.C. (LIMC, II, 2, s.v. «Apollon/Apollo», núm. 175).

*Apolo sedente. Moneda de Delfos. 138-141 d. de C. (LIMC, II, 2, s. v. Apollon, nº 175).*

diferència més notòria, en relació amb els relleus mencionats, rau en el fet que l'efígie deliana no mostra l'acusada torsió del tronc, sinó que està encarada a l'espectador. Un altre element dissemblant el constitueix el seient, ja que l'Apol·lo de Delos descansa sobre un seient les característiques del qual encaixen amb les d'una localitat de *proedria* teatral, detall que l'aproxima al tipus figurat en unes monedes hel·lenístiques d'Acarnània (MARCADÉ, 1969, 185, lám. XXX). Sens dubte, però, la dada més important és que aquest tipus estatuari era ben conegut a Delos, des del moment en què es té constància del fet que una imatge de bronze, asseguda en la mateixa posició, s'erigia sobre un gran pedestal en forma de roca, situat en l'avinguda de les Processions en direcció al santuari principal de l'illa (MARCADÉ, 1969, 186).

La sensació de morbidesa que expressa l'Apol·lo de Pinedo recorda en gran mesura l'actitud de suau abandó que mostra el sátir dorment descobert en la vil·la dels Papirs, a Herculà, bronze hel·lenístic del segle III a.C. (WOJCIK, 1986, 114-116). La confrontació d'ambdues figures permet comprovar la notable afinitat de trets, que van des del format, 1,45 m la de Pinedo i 1,42 m. la d'Herculà, fins a l'ostensible gest de repòs, la posició del braç dret i de les cames, coeses totes que revelen una evident semblança formal. Sens dubte, les variants més notòries, a més del major relaxament del braç esquerre que presenta l'estàtua d'Herculà, afecten l'expressió del rostre. Així, la caiguda més pronunciada del cap cap arrere que mostra el faune d'Herculà es justifica pel desig d'expressar un estat de somnolència o d'embaraguesa manifestat sobretot pel tancament de les parpelles i pels llavis lleugerament oberts. En canvi, el rostre del bronze de Pinedo, per mitjà del moviment ascendent del seu mentó i la lleu obertura de la boca, denota una actitud sentimental, accentuada per l'expressió de la seua mirada, que necessàriament devia dirigir-se cap amunt, amb el benentès que els ulls que ara presenta són un afegit modern, ja que l'estàtua aparegué amb les conques oculars buides. Aquesta actitud plena de llanguiment que difón l'Apol·lo de Pinedo constitueix una reminiscència llunyanana del desig anhelant reflectit en el *Pothos* de Skopas, sense assolir la vehemència que, per exemple, mostra la còpia pertanyent a la col·lecció Albani que exhibeix el Museo Capitolino de Roma (LATTIMORE, 1987, 411-420), o una de les dues rèpliques descobertes en una casa de l'època adriànica, davall de l'actual via Cavour a Roma, i exposada al Palau dels Conservadors

relación con los mencionados relieves, reside en que la efígie deliana no muestra la acusada torsión del tronco, sino que está enfrente al espectador. Otro elemento dispar lo constituye el asiento, ya que el Apolo de Delos descansa sobre un asiento cuyas características encajan con las de una localidad de proedria teatral, detalle que le aproxima al tipo figurado en unas monedas helenísticas de Acarnania (MARCADÉ, 1969, 185, lám. XXX). Pero, sin duda, el dato más importante es que este tipo estatuario era bien conocido en Delos, desde el momento en que se tiene constancia de que una imagen de bronce, sentada en la misma posición, se erigía sobre un gran pedestal en forma de roca, situado en la avenida de las Procesiones, en dirección al santuario principal de la isla (MARCADÉ, 1969, 186).

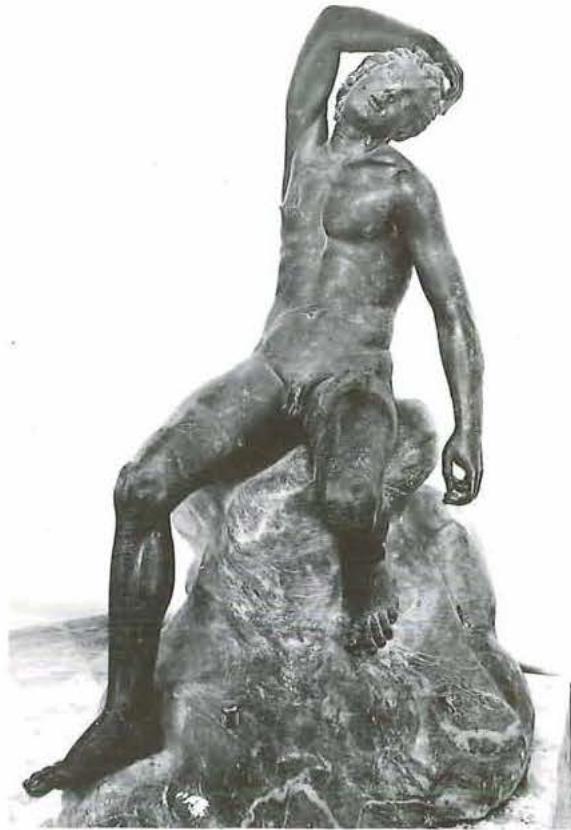
La sensación de morbidez que expresa el Apolo de Pinedo recuerda en gran medida a la actitud de suave abandono que muestra el sátiro durmiente, descubierto en la villa de los Papiros en Herculano, derivado de un bronce helenístico del segundo cuarto del siglo III a. de C. (WOJCIK, 1986, 114-116). El cotejo entre ambas figuras permite comprobar la notable afinidad de rasgos que van, desde el formato, 1,45 m. la de Pinedo y 1,42 m. la de Herculano, hasta el ostensible gesto de reposo, así como la posición del brazo derecho y de las piernas; detalles que revelan una evidente semejanza formal. Sin duda, las variantes más notorias, además del mayor relajamiento del brazo izquierdo que presenta la estatua de Herculano, afectan a la expresión del rostro. Así, la caída más pronunciada de la cabeza hacia atrás que muestra el fauno de Herculano, se justifica por el deseo de expresar un estado de somnolencia o embriaguez, manifestado ante todo por el cierre de sus párpados y los labios ligeramente abiertos. En cambio,

el rostro del bronce de Pinedo, por medio del movimiento ascendente de su mentón y la leve apertura de la boca, denota una actitud sentimental, accentuada por la expresión de su mirada, que necesariamente debía dirigirse hacia lo alto, bien entendido que los ojos que ahora presenta son un añadido moderno, ya que la estatua apareció con las cuencas oculares vacías. Esta actitud henchida de languidez, que difunde el Apolo de Pinedo, constituye una lejana reminiscencia del deseo anhelante reflejado en el *Pothos* de Skopas, sin alcanzar la vehemencia que, por ejemplo, muestra la copia perteneciente a la colección Albani que exhibe el Museo Capitolino de Roma (LATTIMORE, 1987, 411-420) o una de las dos réplicas descubiertas en una casa de época adriánea, bajo la actual via Cavour en Roma y expuesta en el Palacio de los Conservadores (BARTMAN, 1988, 211-220 y 1991, 882).



Apol·lo sedent. Moneda d'Acarnània. Època hel·lenística (J. Marcadé, *Au Musée de Délos*, París, 1969, lám. XXX).

*Apolo sedente. Moneda de Acarnania. Època helénistica (J. Marcadé, Au Musée de Délos, París 1969, lám. XXX).*



Estàtua de sàtir dorment. Trobada a la vil·la dels Papirs. Herculà. Museu Nacional de Nàpols. Foto Soprintendenza Archeologica de Nàpols i Caserta.  
Estatua de sátiro durmiente. Hallada en la villa de los Papiros. Herculano. Museo Nacional de Nápoles. Foto de la Soprintendenza Archeologica de Nápoles y Caserta.



Estatueta d'Apol·lo sedent. Museu de Kassel. Època imperial. (LIMC, II, 2, s.v. «Apollon/Apollo», núm. 66a.)  
Estatuilla de Apolo sedente. Museo de Kassel. Època imperial. (LIMC, II, 2, s. v. Apollo, nº 66a).

(BARTMAN, 1988, 211-220 i 1991, 882).

El Museu de Kassel (BERGER, 1962, 50-51) exhibeix una estatueta d'Apol·lo, de 7,6 cm d'alçària, executada en bronze massís, en època imperial, que comparteix els mateixos trets que la seua homònima de Pinedo: postura sedent, posició dels braços, gir del cap a l'esquerra, desplaçament cap arrere del tronc i idèntica disposició de les cames (LIMC II, 1, 1, 197, núm. 66a). A més a més, aquesta figureta ofereix dos detalls no advertits en l'obra de Pinedo i que, en canvi, estan presents en el relleu del teatre de Milet, com és, d'una banda, la presència del carcaix, sobre el qual recolza la seua aixella, i, de l'altra, el seient rocallós on descansa. Inclús és probable que en la mà esquerra sostinguera un arc, tal com es desprén de la postura del seu dit del mig.

Aquest mateix motiu va ser utilitzat, també, per a la decoració de vasos de terra sigillata en època trajanoantonina, i s'han

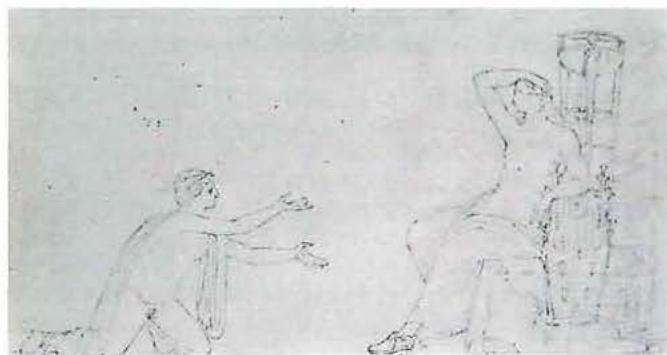


Apollo sedent. Decoració de terra sigillata gàl·lica. Rheinzabern. Primera meitat del segle II d.C. (LIMC, II, 2, s.v. «Apollon/Apollo», núm. 572.)

*Apollo sedente. Decoración en terra sigillata gálica. Rheinzabern. Primera mitad del siglo II d. C. (LIMC II, 1, s. v. Apollon/Apollo, nº 572).*

El Museo de Kassel (BERGER, 1962, 50-51) exhibe una estatuilla de Apolo, de 7,6 cm. de altura, ejecutada en bronce macizo en época imperial, que comparte los mismos rasgos que su homónima de Pinedo: postura sedente, posición de los brazos, giro de la cabeza a la izquierda, desplazamiento hacia atrás del tronco e idéntica disposición de las piernas (LIMC II, 1, 197, nº 66 a). Además, esta figurilla ofrece dos detalles no advertidos en la obra de Pinedo y que, en cambio, están presentes en el relieve del teatro de Mileto, como es por una parte, la presencia del carcaj sobre el que se apoya la axila izquierda y, por otra, el asiento rocoso sobre el que descansa. Incluso es probable que en la mano izquierda sostuviese el arco tal y como se desprende de la postura de su dedo corazón.

Este mismo motivo fue utilizado también para la decoración de vasos de terra sigillata en época trajaneo-antonina, habiéndose localizado



Pintura mural representant el certamen de Màrsies. Pompeia IX, 2, 16. Any 40 d.C. (LIMC, II, 2, s.v. «Apollon/Apollo», núm. 294.)

Pintura mural representando el certamen de Marsias. Pompeya IX, 2, 16. 40 d. de C. (LIMC II, 2, s. v. Apollon/Apollo, nº 294).



Relleu votiu de marbre representant Apol·lo en companyia d'Hermes, Pan i les Ninfes i un grup d'adoradors. Atenes. Darreria del segle II a.C. (LIMC, II, 2, s.v. «Apollon/Apollo», núm. 973.)

Relieve votivo de mármol representando a Apolo en compañía de Hermes, Pan, las Ninfas y un grupo de adorantes. Atenas. Final del siglo II a. de C. (LIMC, II, 2, s. v. Apollon, nº 973).

localitzat punxons amb diverses variants a Lezoux, Vichy i Rheinzabern (DÉCHELETTE, 1904, 14, fig. 52; LIMC II, 1, 454, núm. 572). En aquest cas, Apol·lo, que sosté la lira amb la mà esquerra, està assegut en un tron. El seu braç dret sobre el cap i les cames ofereixen la mateixa posa que l'efígie de Pinedo.

La pintura mural també ha oferit alguns exemples en què la postura d'Apol·lo, novament, pot ser posada en relació amb l'estàtua de Pinedo. De Pompeia en procedeixen cinc exemplars, i una altra pintura en va ser descoberta en la Domus Aurea de Neró (LIMC II, 1, 406; núms. 294-299); el certamen de Màrsies, Apol·lo amb una musa o amb una nimfa, en són els temes representats, en els quals el déu apareix assegut amb un braç sobre el cap i l'altre en la cítara (SIMON, 1991, 237; LING, 1991, 101-141).

Un detall present en l'Apol·lo de Pinedo i, en general, pràcticament en la totalitat de paral·lels mencionats, és el gir del cap, acompañat, de vegades, per una lleugera inclinació d'aquest, i que sembla correspondre's amb l'actitud de repòs que es pretén reflectir. En alguns casos, aquest detall pot interpretar-se com un gest de comunicació amb un altre personatge. Aquesta és la impressió que produeix un relleu votiu de marbre de la darreria del segle II a.C., procedent d'Atenes, on Apol·lo, en companyia d'Hermes, Pan, les nimfes i un grup d'adoradors, es representa amb el tors nu, recolzat en una roca, el braç dret sobre el cap, l'esquerre descansant sobre la lira, i la cama esquerra més estesa que la dreta. El gir cap a l'esquerra que experimenta el seu cap en aquest cas es deu a la presència d'Hermes que, amb la seua cama esquerra recolzada en la mateixa roca, pareix estar entaulant conversació amb Apol·lo (LIMC II, I, 299-300, núm. 973; STEWART, 1990, 225).

És probable que aquesta interpretació puga estendre's a aquelles pintures murals en què el déu apareix en companyia d'algú altre personatge al·lusiu a algun passatge mitològic, com el certamen de Màrsies o, generalment, una musa; en canvi, resulta més arriscat extraure la mateixa conclusió de la sèrie de

punzones con diversas variantes en Lezoux, Vichy y Rheinzabern (DÉCHELETTE, 1904, 14, fig. 52; LIMC II, 1, 454, nº 572). En este caso, Apolo que sostiene la lira con la mano izquierda, está sentado en un trono. Su brazo derecho sobre la cabeza y las piernas ofrecen la misma pose que la efigie de Pinedo.

La pintura mural también ha separado algunos ejemplos en los que la postura de Apolo de nuevo puede ser puesta en relación con la estatua de Pinedo. De Pompeya proceden cinco ejemplares y otra pintura fue descubierta en la Domus Aurea de Nerón (LIMC II, 1, 406; nos. 294-299). El certamen de Marsias, Apolo con una Musa o una Ninfá, son los temas representados en los que el dios aparece sentado con un brazo sobre la cabeza y el otro apoyado en la cítara (SIMON, 1991, 237; LING, 1991, 101-141).

Un detalle, presente en el Apolo de Pinedo y, en general, en la práctica totalidad de paralelos mencionados es el giro de la cabeza, acompañado en ocasiones por una leve inclinación de la misma y que parece corresponderse con la actitud de reposo que pretende reflejarse. En algunos casos, este detalle puede interpretarse como un gesto de comunicación con otro personaje. Esta es la impresión que produce un relieve votivo de mármol de las postrimerías del siglo II a. de C., procedente de Atenas, donde Apolo en compañía de Hermes, Pan, las Ninfas y un grupo de adorantes, se representa con el torso desnudo, apoyado sobre una roca, brazo derecho sobre la cabeza, el izquierdo descansando sobre la lira y la pierna izquierda más extendida que la derecha. El giro hacia la izquierda que experimenta su cabeza se debe en este caso a la presencia de Hermes que con su pierna derecha apoyada en la misma roca parece estar entablando conversación con Apolo (LIMC II, 1, 299-300, nº 973; STEWART, 1990, 225).

Es probable que esta interpretación pueda extenderse a aquellas pinturas murales en las que el dios aparece en compañía de algún otro personaje, alusivo a algún pasaje mitológico, como el certamen de Marsias o, generalmente, una musa; mientras que, resulta más arriesgado extraer la misma conclusión de la serie de realizaciones en

realitzacions en què Apol·lo apareix en solitari, com succeeix en el cas de Pinedo.

### ASPECTES ICONOGRÀFICS

Qualsevol intent d'establir la filiació iconogràfica correcta de l'estàtua de Pinedo xoca amb la dificultat de l'absència d'atributs d'aquesta. No obstant això, la seua identificació inicial amb el déu Apol·lo continua considerant-se com la més probable (FLETCHER, 1963-64; GARCÍA Y BELLIDO, 1966; BALIL, 1975 i 1982). En canvi, resulta més problemàtic precisar la seua situació dins de l'ingent repertori de representacions apol·línies (LIMC II,1, s.v. «Apol·lon» «Apol·lon/Apol·lo»), fonamentalment a causa tant de la variada gamma d'epítets amb què és conegut el déu, per això la importància dels seus atributs, com també per l'ambigüïtat iconogràfica entre Apol·lo i Dionís, que es fa patent en la sèrie de prototipus creats i reelaborats a partir del segle IV a.C. (MARCADÉ, 1969, 182 i ss.; MARTIN, 1987, 64 i ss.; SCHRÖDER, 1986 i 1989; POCHMARSKI, 1990; RODÁ, 1990, 76; HÖLSCHER, 1993, 52-54).

Fruit de la dilogia ja apuntada entre Apol·lo i Dionís, accentuada en època hel·lenísticoromana (MARCADÉ, 1969, 182 i ss.), la mateixa postura del braç dret queda també reflectida dins del vastíssim repertori iconogràfic dedicat al déu del vi (GASPARRI, 1986, III, 1, s.v. «Dionysos», «Dionysos/Bacchus»), on, de nou, es deixa sentir la influència de l'Apol·lo Lykeios (SCHRÖDER, 1989; POCHMARSKI, 1990), tant en obres de l'estatuària major, per exemple les que mostren el déu del vi recolzat en un sàtir (GASPARRI, 1986, LIMC III, 1, 450; SCHRÖDER, 1989, 61-74), com en altres pertanyents al grup de les arts menors. Aquest és el cas, per exemple, del crater de volutes descobert en una tomba de Derveni i exposat en el Museu de Salònica, datat, amb seguretat, en el darrer terç del segle IV a.C. i l'escena principal del qual mostra Dionís assegut, amb el braç dret sobre el cap i l'esquerre en funció de suport; la cama esquerra més flexionada i arreplegada que la dreta, que s'estén sobre la falda d'Ariadna (GASPARRI, 1986, LIMC III, 1, 486).

Aquesta manera de representar Dionís, amb el braç dret sobre el cap, continua vigent en època romana a través d'obres en què aquest signe de relaxació deu interpretar-se com una conseqüència de l'habitual estat d'embriaguesa en què era representada aquesta divinitat, ja fóra en estatuària major, com el cap i tors d'època antonina exposat en el Museu Capitolí de Roma (STUART-JONES, 1968, 144, lám. 53), o bé fóra en pintura mural, com la célebre escena de la vil·la dels Misteris (VV.AA., 1991, lám. 114). El fet cert és que aquest tema s'incorporà a la iconografia romana de Bacus, sense que, pel que sembla, les característiques del suport arribaren en cap moment a representar una travxa que en limitara les possibilitats d'execució. Valga com a mostra la sèrie de bustos de Bacus destinats a decorar diversos *fulcrum* de llit que, si hem de jutjar pels llocs de trobada, Alexandria, Pompeia, Azaila, Volubilis, etc., assolí una notable difusió (MANFRINI-ARAGNO, 1987, 99-102).

L'estat d'ebrietat no era exclusiu de Dionís o Bacus; així, altres personatges del seu *thiasos*, com ara sàtirs i faunes, també han donat peu a creacions, algunes de les quals de gran renom, com el sàtir dorment de la vil·la dels Papirs, a Herculà, exposat en el Museu Arqueològic de Nàpols (WOJCIK, 1986, 114-116) o el *Faune Barberini*, que exhibeix la Gliptoteca de Munich (BIANCHI BANDINELLI i PARIBENI, 1986, 389; POLLITT, 1986, 134 i 137;

*las que Apolo aparece en solitario, como sucede en el caso de Pinedo.*

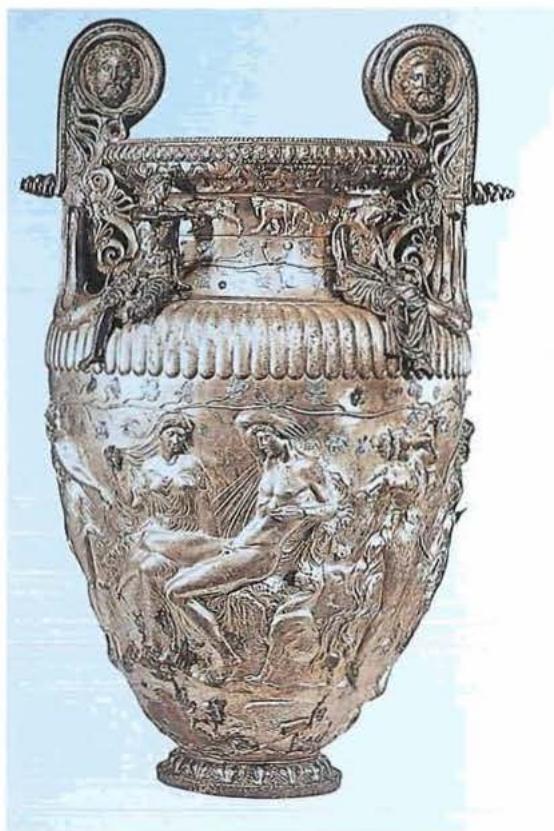
### ASPECTOS ICONOGRÁFICOS

*Cualquier intento de establecer la correcta filiación iconográfica de la estatua de Pinedo choca con la dificultad de su ausencia de atributos. No obstante, su identificación inicial con el dios Apolo sigue considerándose como la más probable (FLETCHER, 1963-1964; GARCÍA Y BELLIDO, 1966; BALIL, 1975 y 1982). En cambio, resulta más problemático precisar su situación dentro del ingente repertorio de representaciones apolíneas (LIMC II,1, s. v. Apollon, Apollon / Apollo), fundamentalmente, debido, tanto a la variada gama de epítetos con que es conocido este dios, de ahí la importancia de sus atributos, como a la ambigüedad iconográfica entre Apolo y Dionisos que se hace patente en la serie de prototipos creados y reelaborados a partir del siglo IV a. de C. (MARCADÉ, 1969, 182 ss.; MARTIN, 1987, 64 ss.; SCHRÖDER, 1986 y 1989; POCHMARSKI, 1990; RODÁ, 1990, 76; HÖLSCHER, 1993, 52-54).*

*Fruto de la dilogía ya apuntada entre Apolo y Dionisos, acentuada en época helenístico-romana (MARCADÉ, 1969, 182 ss.), la misma postura del brazo derecho queda asimismo reflejada dentro del vastísimo repertorio iconográfico dedicado al dios del vino (GASPARRI, 1986, LIMC III, 1, s. v. Dionysos, Dionysos/Bacchus), donde, de nuevo, se deja sentir la influencia del Apolo Lykeios (SCHRÖDER, 1989; POCHMARSKI, 1990), tanto en obras de la estatuaria mayor, por ejemplo, las que muestran al dios del vino apoyado en un sátiro (GASPARRI, 1986, LIMC III, 1, 450; SCHRÖDER, 1989, 61-74), como en otras pertenecientes al grupo de las artes menores. Este es el caso, por ejemplo, de la crátera de volutas descubierta en una tumba de Derveni y expuesta en el Museo de Salónica, datada con seguridad en el último tercio del siglo IV a. de C. y cuya escena principal muestra a Dionisos, sentado con el brazo derecho sobre la cabeza y el izquierdo en función de apoyo; la pierna izquierda más flexionada y retrasada que la derecha que se extiende sobre el regazo de Ariadna (GASPARRI, 1986, LIMC III, 1, 486).*

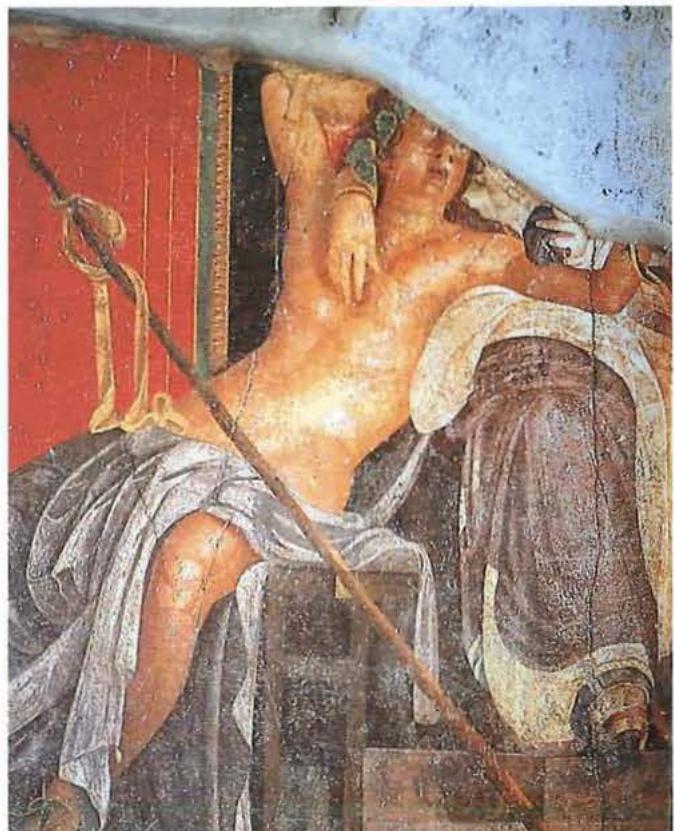
*Esta manera de reflejar a Dionisos con el brazo derecho sobre la cabeza siguió vigente en época romana, a través de obras en las que este signo de relajación debe interpretarse como una consecuencia del habitual estado de embriaguez en que era representada esta divinidad, ya fuese en estatuaria mayor, como la cabeza y torso de época antonina expuesta en el Museo Capitolino de Roma (STUART y JONES, 1968, 144, lám. 53) o, en pintura mural, como la célebre escena de la Villa de los Misterios (AA.VV., 1991, lám. 114). Lo cierto es que este tema se incorporó a la iconografía romana de Baco, no pareciendo que las características del soporte llegaran en ningún momento a representar una travxa que limitase las posibilidades de ejecución. Sirva como muestra, la serie de bustos de Baco destinados a decorar diversos fulcrum de lecho que, a juzgar por los lugares de hallazgo, Alejandría, Pompeya, Azaila, Volubilis, etc., alcanzó una notable difusión (MANFRINI - ARAGNO, 1987, 99-102).*

*El estado de ebriedad no era exclusivo de Dionysos o Baco y, así, otros personajes de su thiasos, como sátiros y faunos, también han dejado creaciones, algunas de ellas de gran renombre, como el ya mencionado sátiro durmiente de la villa de los Papiros en Herculano, expuesto en el Museo Arqueológico de Nápoles (WOJCIK, 1986, 114-6) o el Fauno Barberini que exhibe la Gliptoteca de Munich (BIANCHI BANDINELLI y PARIBENI, 1986, 389; POLLITT, 1986, 134 y 137;*



Crater de bronze daurat representant Dionysos i Ariadna. Descobert en una tomba de Derveni. Últim terç del segle IV a.C. Museu de Salònica.

Crátera de bronce dorado representando a Dionysos y Ariadna. Descubierta en una tumba de Derveni. Ultimo tercio del siglo IV a. de C. Museo de Salónica.



Pintura mural representant Dionysos ebri. Vil·la dels Misteris. Pompeia. Any 70 a.C.

Pintura mural representando a Dionysos ebrio. Villa de los Misterios. Pompeya. 70 a. de C.

GIULIANO, 1989, 340) en els quals, novament, està present el gest característic del braç dret, que en el sàtir d'Herculà recolza clarament sobre el cap, mentre que en el Faune Barberini és el cap el que pareix descansar sobre el seu braç destre, i també sobre el seu muscle esquerre.

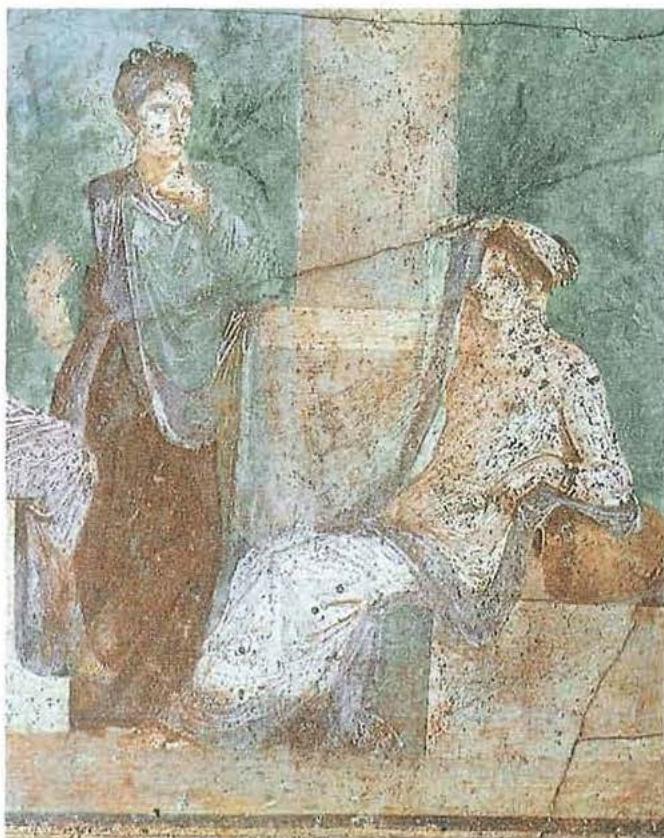
A banda de les representacions d'Apol·lo o de tema dionisiac, la posició del braç dret sobre el cap continuà manifestant-se en època romana com un gest de relaxació, com pot apreciar-se, per exemple, en la pintura pompeiana exposada en el Museu Arqueològic de Nàpols amb el número d'inventari 9387, en la qual tres dones conversen sota el pòrtic (RAGGHIANTI, 1963, 74; VILLARD, 1970, 143, fig. 141). Si observem, en concret, la postura de la dona situada a la dreta, presenta trets evidents de similitud amb el Dionís del crater de Derveni, malgrat els més de tres segles que separen ambdues realitzacions. Per a completar aquest repàs, la mateixa disposició del braç dret sobre el cap constitueix un gest característic de les personificacions d'*Endymion* (GABELMANN, 1986, LIMC III, 1, s.v. «*Endymion*»).

L'absència de dades impedeix determinar amb precisió sobre quin tipus de suport descansava l'estàtua de Pinedo. Imatges sedents hi ha hagut en tots els temps, però va ser, principalment, a partir de l'hellenisme quan es va estendre la moda de

GIULIANO, 1989, 340), en las que de nuevo, está presente el gesto característico del brazo derecho que, en el sátiro de Herculano, se apoya claramente sobre la cabeza, mientras que en el Fauno Barberini, es la cabeza la que parece descansar sobre su brazo diestro, así como en su hombro izquierdo.

Fuera de las representaciones de Apolo o de tema dionisiaco, la postura del brazo derecho sobre la cabeza siguió manifestándose, en época romana, como un gesto de relajación. Así puede apreciarse, por ejemplo, en la pintura pompeyana expuesta en el Museo Arqueológico de Nápoles, en la que tres mujeres conversan bajo un pórtico (RAGGHIANTI, 1963, 74; VILLARD, 1970, 143, fig. 141). Si se observa en concreto la postura de la mujer situada a la derecha, se advierte cómo presenta evidentes rasgos de similitud con el Dionysos de la crátera de Derveni, a pesar de los más de tres siglos que separan a ambas realizaciones. Para completar este repaso, la misma disposición del brazo derecho sobre la cabeza constituye un gesto característico de las personificaciones de Endymion (GABELMANN, 1986, LIMC III, 1, s. v. *Endymion*).

La ausencia de datos impide determinar con precisión sobre qué tipo de soporte descansaba la estatua de Pinedo. Imágenes sedentes ha habido en todos los tiempos pero fue principalmente a partir del Hellenismo, cuando se extendió la moda de representar a distintas divinidades sobre

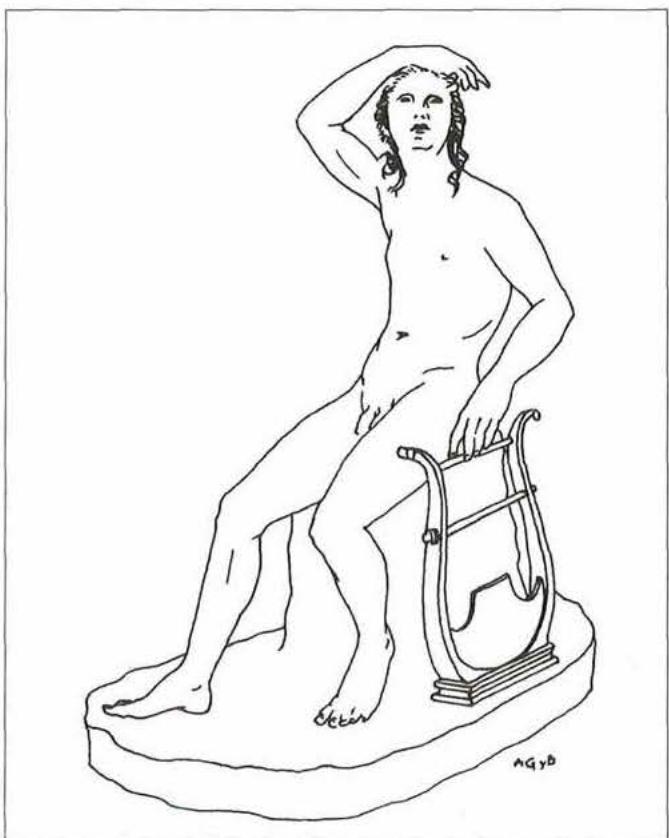


Pintura mural representant la conversació entre tres dones. Pompeia. Segle I d.C. Museu Nacional de Nàpols. Soprintendenza Archeologica de Nàpols i Caserta.

*Pintura mural representando la conversación entre tres mujeres. Pompeya. Siglo I d.C. Museo Nacional de Nápoles. Soprintendenza Arqueologica de Nápoles y Caserta.*

presentar diverses divinitats sobre un seient rocallós, en un clar interès de recrear un espai natural. Així ho reflecteixen les nombroses còpies de l'època romana, com ara l'*Heracles Epitrapezios* de Lisip (POLLITT, 1986, 50), l'*Hermes assegut* procedent d'Herculà (WOJCIK, 1986, 120-127), o el ja mencionat sàtir dorment, també d'Herculà, totes elles conservades en el Museu Arqueològic de Nàpols.

Pel que fa a les imatges d'Apol·lo en postura sedent es distingeixen dos grups, segons que el seient estiga constituït per una plataforma rocallosa o si, per contra, es tracta d'una espècie de tron. A través dels paral·lels manejats, en què s'aprecien diferències de detall, s'arriba a la conclusió que el tipus de seient no depenia de l'aspecte nu o seminú de la divinitat, o de la presència o no d'uns determinats atributs, ni tan sols de la classe de suport sobre el qual estava executada cada obra. Sembla evident que en aquelles realitzacions en què s'optà per la roca, es va pretendre evocar un paisatge rupestre, que generalment tendeix a relacionar-se amb els monts Parnàs o Helicò, mentre que quan apareix sobre un tron les possibilitats d'interpretació estan més obertes, i pot tractar-se, en algun cas, d'imatges de culte, sense que en faltaren altres, com l'efígie del *Stibadeion* de Delos, en què el seient posseïa evidents connotacions amb el



Reconstrucció de l'Apollo de Pinedo recolzat sobre la cítara, segons Antonio García y Bellido.

*Reconstrucción del Apolo de Pinedo apoyado sobre la cítara, según Antonio García y Bellido.*

un asiento rocoso en un claro empeño de recrear un espacio natural. Así lo reflejan las numerosas copias de época romana, como por ejemplo, el *Herakles Epitrapezios* de Lisipo, (POLLITT, 1986, 50), el *Hermes sentado*, procedente de Herculano, (WOJCIK, 1986, 120-127) o, el ya mencionado sátiro durmiente, también de Herculano, todas ellas conservadas en el Museo Arqueológico de Nápoles.

Por lo que se refiere a las imágenes de Apolo en postura sedente, se distinguen dos grupos en atención a si el asiento está constituido por una plataforma rocosa o, si por el contrario, se trata de una especie de trono. A través de los paralelos manejados, en los que se aprecian diferencias de detalle, se llega a la conclusión de que el tipo de asiento no dependía del aspecto desnudo o semidesnudo de la divinidad, o de la presencia o no de unos determinados atributos, ni tan siquiera de la clase de soporte sobre el que estaba ejecutada cada obra. Parece evidente que en aquellas realizaciones en las que se optó por la roca, se pretendió evocar un paisaje rupestre que generalmente, tiende a relacionarse con los montes Parnaso o Helicón; mientras que en las que aparece sobre un trono, las posibilidades de interpretación están más abiertas, pudiendo tratarse en algún caso de imágenes de culto y no faltando otras, como la efígie del *Stibadeion* de Delos en las que el asiento poseía evidentes connotaciones con el teatro. En cualquier caso, se ha constatado que un

teatre. En tot cas, s'ha trobat que un tema concret, com per exemple el certamen entre Apol·lo i Màrsies, ha fornit obres en què el déu de la música apareix assegut indistintament sobre un tron, com en el cas del relleu del teatre d'Arle, o sobre una roca, com en la pintura de la casa IX, 2, 16 de Pompeia.

En aquestes circumstàncies és difícil de pronunciar-se sobre aquest particular en relació amb l'Apol·lo de Pinedo, dificultat que es veu incrementada pel desconeixement de la seua funció. No obstant això, si tenim en compte que l'Apol·lo bronzí de l'avinguda de les Processons de Delos descansava sobre una plataforma rocallosa i que hi ha una major proporció d'imatges d'Apol·lo nu assegut sobre una penya, considerem, amb les reserves pertinents, que aquesta pogué ser l'opció més probable per a l'estàtua de Pinedo.

Encara que l'Apol·lo de Pinedo aparegué desproveït de qualsevol tipus d'atribut, diverses raons inviten a plantejar la possibilitat que la imatge definitiva del déu pogué haver-los tingut, sense arribar a la generositat que, per exemple, mostra l'Apol·lo representat en un dels relleus de Tajo Montero (Estepa) (BLECH, 1981, 101-102). En primer lloc, i com ja advertí García y Bellido (GARCÍA Y BELLIDO, 1986, 7), atesa la posició general de la imatge, aquesta devia estar recolzada en el braç esquerre sobre algun suport, que, en la seua opinió devia ser la lira apol·linia, de manera que la mà a penes descarregava el seu pes, a la vista de l'estat de relaxació que manifesta. La segona causa rau en l'aclaparadora proporció, dins de les representacions sedents, en què Apol·lo apareix al costat d'un o de diversos dels seus atributs. Els dos relleus procedents dels teatres d'Arle i de Milet són els exemples que mostren un major nombre d'atributs, mentre que en els casos en què el déu està acompañat per un de sol, la cítara és l'atribut escollit en més ocasions, raó per la qual considerem que la proposta de García y Bellido és la que té més probabilitats.

## CRONOLOGIA I FUNCIO

La datació de l'estàtua de Pinedo representa un altre dels aspectes més compromesos a causa de la nula informació existent sobre el context original de la peça. La proposta més utilitzada passa per considerar-la una derivació d'un model sorgit o bé en el transcurs del segle IV a.C. (GARCÍA Y BELLIDO, 1966, 5; BALIL, 1975, 67-68 i 1982, 124), probablement en el si del cercle praxiteliana, o bé procedeix d'un prototipus de l'època hel·lenística avançada, atribuït a Demetri de Milet (DEUBNER, 1934, 37, 65 Tipus III 35), que hauria estat copiat o reelaborat per una escola de copistes neoàtics en temps de Cèsar i August (GARCÍA Y BELLIDO, 1966, 7) i, en qualsevol cas, importat en els primers anys del segle I d.C. (ABAD, 1985, 365 i 1986, 172).

Si aquestes precisions xoquen amb l'inconvenient de l'absència de context, el fet cert és que diversos arguments donen suport a una cronologia imperial, començant perquè pràcticament la totalitat de paral·lels coneixuts del bronze de Pinedo es daten en època imperial. Aquesta dada, cal confrontar-la amb el panorama que ofereix l'estatuària en bronze a Hispània, que, precisament, no destaca pel fet de ser molt pròdiga en obres que puguen situar-se dins del que s'entén per època republicana. Si exceptuem els bronzes jurídics romans —bronze de Lascuta, *tabula Contrebiensis*, *deditio d'Alcántara*, *lex Ursonensis* i la taula de patronat de Bocchoris (GONZÁLEZ, 1990, 51-61)—, les troballes d'estàtues de bronze, en la Península

tema concreto como, por ejemplo, el certamen entre Apolo y Marsias, ha separado obras en las que el dios de la música aparece sentado indistintamente sobre un trono, como en el relieve del teatro de Arles, o sobre una roca, como en la pintura de la casa IX, 2, 16 de Pompeya.

En estas circunstancias, es difícil pronunciarse sobre este particular en relación con el Apolo de Pinedo, dificultad que se ve incrementada por el desconocimiento de su función. No obstante, si se tiene en cuenta que el Apolo broncneo de la avenida de las Procesiones de Delos descansaba sobre una plataforma rocosa y que hay una mayor proporción de imágenes de Apolo desnudo, sentado sobre una peña, consideramos con las reservas pertinentes que ésta pudo ser la opción más probable para la estatua de Pinedo.

Aunque el Apolo de Pinedo apareció desprovisto de cualquier tipo de atributo, diversas razones invitan a plantear la posibilidad de que la imagen definitiva del dios pudo haberlos tenido, sin llegar a la generosidad que, por ejemplo, muestra el Apolo representado en uno de los relieves de Tajo Montero (Estepa) (BLECH, 1981, 101-102). En primer lugar y, como ya advirtiera García y Bellido (GARCÍA Y BELLIDO, 1966, 7), dada la posición general de la imagen, debía estar apoyando el brazo izquierdo en algún soporte, en su opinión, la lira apolínea, de forma que la mano apenas descargaba su peso, a la vista del estado de relajación que manifiesta. La segunda causa reside en la abrumadora proporción, dentro de las representaciones sedentes, en las que Apolo aparece junto a uno o varios de sus atributos. Los dos relieves procedentes de los teatros de Arles y Mileto son los ejemplos que muestran un mayor número de atributos, mientras que en los casos en los que el dios está acompañado por uno sólo, la cítara es el atributo escogido en más ocasiones; razón por la que consideramos que la propuesta de García y Bellido es la que cuenta con mayores visos de probabilidad.

## CRONOLOGÍA Y FUNCIÓN

La datación de la estatua de Pinedo representa otro de los aspectos más comprometidos, debido a la nula información existente sobre el contexto original de la pieza. La propuesta más utilizada pasa por considerarla una derivación de un modelo, surgido, bien en el transcurso del siglo IV a. de C. (GARCÍA Y BELLIDO, 1966, 5; BALIL, 1975, 67-68 y 1982, 124), probablemente en el seno del círculo praxiteliano, bien de un prototipo de época helenística avanzada, atribuido a Demetrio de Mileto (DEUBNER, 1934, 37, 65 Tipo III 35), que habría sido copiado o reelaborado por una escuela de copistas neoáticos en tiempos de César y Augusto (GARCÍA Y BELLIDO, 1966, 7) y en cualquier caso, importado en los primeros años del siglo I d. de C. (ABAD, 1985, 365 y 1986, 172).

Si tales precisiones chocan con el inconveniente de la ausencia de contexto, lo cierto es que diversos argumentos apoyan una cronología imperial, empezando porque la práctica totalidad de paralelos conocidos del bronce de Pinedo se fechan en época imperial. Este dato debe ser confrontado con el panorama que ofrece la estatuaria en bronce en Hispania que, precisamente, no destaca por ser muy pródiga en obras que puedan situarse dentro de lo que se entiende por época republicana. Si se exceptúan los bronces jurídicos romanos —bronce de Lascuta, *tabula Contrebiensis*, *deditio d'Alcántara*, *lex Ursonensis* y *tabla de patronato de Bocchoris* (GONZÁLEZ, 1990, 51-61)—, los hallazgos de estatuas de bronce en la Península Ibérica, anteriores al cambio de era se reducen al conjunto de 13 exvotos de Sagunto,



Altar decorat amb dos cignes sostenint una garlanda. Els cignes simbolitzen l'illa de Delos, d'on era originari Apol·lo. Estava emplaçat en l'orquestra del teatre d'Arle. Època augústea.

*Altar decorado con dos cisnes sosteniendo una guirnalda. Los cisnes simbolizan la isla de Delos de la que era originario Apolo. Estaba emplazado en la orchestra del teatro de Arles. Epoca augústea.*

Ibèrica, anteriors al canvi d'era es redueixen al conjunt de 13 ex-vots de Sagunt, datats vers l'any 100 a.C., llevat d'una imatge de peplòfora (BLECH, 1989, 43-91); la parella d'estàtues, femenina i masculina, procedents del temple *in antis* d'Azaila junt amb restes d'una estàtua eqüestre —la interpretació i l'enquadrament cronològic de les quals dins del segle I a.C. continua sent objecte de debat en treballs molt recents (BELTRÁN LLORIS, 1984, 125-152; TRILLMICH, 1990, 48-50; RODÁ, 1990, 77-78; MOSTALAC i GUIRAL, 1992, 123-153)—; la Dama de Fuentes de Ebro (Zaragoza), de la segona meitat del segle I a.C. (RODÁ, 1990, 78, amb tota la bibliografia anterior); i, finalment, la Minerva del campament de Cáceres el Vell (Cáceres), del segle I a.C. (RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 99, amb tota la bibliografia precedent). Una xifra notablement baixa d'exemplars que contrasta amb la major quantitat de bronzes d'època imperial. En conseqüència, aquesta escassetat de bronzes republicans a Hispània també contribueix a reforçar la idea d'una cronologia imperial per a l'estàtua de Pinedo.

Un altre argument de pes indubtable consisteix en la decidida promoció que d'aquesta divinitat va dur a terme Octavià, en reconeixement del suport prestat, que li va permetre eixir victoriós primer sobre Pompeu en la batalla de Nauloc el 36



Temple dedicat a Apol·lo a Delfos. Centre principal del culte a Apol·lo i lloc molt venerat durant l'Antiguitat. Foto José L. Jiménez.

*Templo dedicado a Apolo en Delfos. Centro principal del culto a Apolo y lugar muy venerado durante toda la Antigüedad. Foto José L. Jiménez.*

fechados hacia el año 100 a. de C., salvo una imagen de peplófora (BLECH, 1989, 43-91); la pareja de estatuas femenina y masculina procedente del templo *in antis* de Azaila junto con restos de una estatua ecuestre, cuya interpretación y encuadre cronológico dentro del siglo I a. de C., sigue siendo objeto de debate en trabajos muy recientes (BELTRÁN LLORIS, 1984, 125-152; TRILLMICH, 1990, 48-50; RODÁ, 1990, 77-78; MOSTALAC y GUIRAL, 1992, 123-153); la Dama de Fuentes de Ebro (Zaragoza) de la segunda mitad del siglo I a. de C. (RODÁ, 1990, 78, con toda la bibliografía anterior); y la Minerva del campamento de Cáceres el Viejo (Cáceres) del siglo I a. de C. (RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 99, con toda la bibliografía precedente). Una cifra notablemente baja de ejemplares que contrasta con el mayor número de bronces de época imperial. En consecuencia, esta escasez manifiesta de bronces republicanos en Hispania, también contribuye a reforzar la idea de una cronología imperial para la estatua de Pinedo.

Otro argumento de indudable peso, reside en la decidida promoción que de esta divinidad llevó a cabo Octaviano, en reconocimiento del apoyo prestado que le permitió salir victorioso, primero, sobre Pompeyo en la batalla de Nauloco en el 36 a. de C. y a continuación sobre Marco

a.C. i, a continuació, sobre Marc Antoni en la batalla d'Àccium el 31 a.C. (GAGÉ, 1955, capítol III i 1981, 561-630; SIMON, 1986; ZANKER, 1992, 54-93). Una de les principals conseqüències derivades d'aquest gest polític fou la propagació de la imatge polifacètica d'Apol·lo durant el principat d'August, de la qual dóna testimoni Plini en dos passatges de la seua *Historia Naturalis* (HN, 36, 34-35 i 13, 53), on enumera les diverses estàtues d'Apol·lo que, al seu temps, adornaven el vell santuari de la zona *in circo*, restaurat en època augústea (GROS, 1976, 161-162; MARTIN, 1987, 64), i que configurava un veritable bosc d'èfgies que dificultava la identificació de l'estàtua de culte (GROS, 1981, 362-363).

El ric contingut mitològic d'Apol·lo s'anà escampant en imatges, convertides en expressió sacratitzada del poder imperial (HANNESTAD, 1988, 39-92; KLEINER, 1992, capítol II), que envaeixen els espais de caràcter públic i oficial, no sols de la metròpoli, sinó de l'esfera provincial, com, per exemple, evidencien els altars amb temes apol·linis del teatre d'Arle, alguns motius dels quals remeten directament a la decoració del gran temple d'Apol·lo del *Circus Flamininus* a Roma, reconstruït durant els anys 30-20 a.C. (GROS, 1991, 36).

Una conseqüència lògica d'aquest fenomen va consistir en la introducció de les noves formes de la iconografia política en les manifestacions de l'esfera privada, en les quals no sempre és possible precisar si responen a un evident signe de lleialtat al poder o més bé a una mera submissió als dictats de la moda (ZANKER, 1992, 308-342), però que, en qualsevol cas, constitueixen un factor de romanització (PICARD, 1981, 41-52). El fet cert és que els nous símbols polítics aparegueren amb bastant promptitud, no sols en els repertoris de decoració escultòrica o pictòrica d'índole domèstica, sinó també en tot tipus d'objectes d'ús privat, com ho avala la sèrie de paral·lels comentats. Aquesta evidència planteja un nou interrogant relacionat amb l'Apol·lo de Pinedo, que és el de la seua destinació final: ¿espai públic, o privat? Sobre aquest particular, Balil (BALIL, 1975, 66) va considerar que un lloc públic civil o religiós, podia haver estat el seu parador més adequat. Exemples com l'*Apol·lo de Tiermes*, recuperat en la suposada basílica del fòrum, empren aquesta proposta. Amb tot, tampoc hem de descartar una possible destinació en un àmbit privat, ja que troballes com la registrada fa un segle en una vil·la enclavada en el terme municipal de Jumella, consistent en una estàtua de bronze amb una imatge d'Hipnos (NOGUERA i HERNÁNDEZ, 1993), o l'esdevinguda el 1989 en la villa de El Ruedo (Almedinilla, Còrdova), d'un altre Hipnos de bronze d'extraordinària qualitat (VAQUERIZO, 1990, 125-154 i en premsa), o la figura de l'efeb d'Antequera (GARCÍA Y BELLIDO, 1963, 181-183 i 1964, 22 i ss.; RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 100), confirmen que autèntiques obres d'art, com poden ser qualificades tant la de Pinedo com les tres citades, no eren exclusives d'ambients públics, sinó que també podien formar part de l'ornament d'una mansió privada (KOPPEL, 1993, 193-204).

En aquestes circumstàncies, és aventurenat pronunciar-se amb rotunditat, tant sobre la qüestió cronològica com pel que fa a la seua destinació definitiva. Quan a la seua datació, d'acord amb els arguments presentats i d'acord amb l'aspecte formal de l'estàtua, deu situar-se en època imperial, i més concretament dins del segle I d.C., o, com a molt, en la primera meitat del segle II, àmbit cronològic en què s'observa una major proliferació de

*Antonio en la batalla de Actium en el 31 a. de C.* (GAGÉ, 1955, capítol III y 1981, 561-630; SIMON, 1986; ZANKER, 1992, 54-93). Una de las principales consecuencias derivadas de este gesto político fue la propagación de la imagen polifacética de Apolo, durante el Principado de Augusto. Así lo testimonia Plinio en dos pasajes de su *Naturalis Historia* (Nat. hist., 36, 34-35 y 13, 53), en los que enumera las diversas estatuas de Apolo que en su tiempo, adornaban el viejo santuario de la zona *in circo*, restaurado en época augústea (GROS, 1976, 161-162; MARTIN, 1987, 64), configurando un verdadero bosque de éfigies que dificultaba la identificación de la estatua de culto (GROS, 1981, 362-363).

*El rico contenido mitológico de Apolo fue desgranándose en imágenes, convertidas en expresión sacratizada del poder imperial (HANNESTAD, 1988, 39-92; KLEINER, 1992, capítulo II), que invadieron los espacios de carácter público y oficial, no sólo de la metrópoli, sino de la esfera provincial, como, por ejemplo, evidencian los altares con temas apolíneos del teatro de Arles, algunos de cuyos motivos remiten directamente a la decoración del gran templo de Apolo del Circus Flaminius en Roma, reconstruido durante los años 30-20 a. de C. (GROS, 1991, 36).*

*Una consecuencia lógica de este fenómeno consistió en la introducción de las nuevas formas de la iconografía política en las manifestaciones del ámbito privado, en las que no siempre es posible precisar si respondían a un evidente signo de lealtad al poder o, más bien, a un mero sometimiento a los dictados de la moda (ZANKER, 1992, 308-342), pero que, en cualquier caso, constituyen un factor de romanización (PICARD, 1981, 41-52). Lo cierto es que los nuevos símbolos políticos aparecieron con bastante prontitud, no sólo en los repertorios de decoración escultórica o pictórica de índole doméstica, sino también en todo tipo de objetos de uso privado, como avala la serie de paralelos comentados. Esta evidencia plantea un nuevo interrogante relacionado con el Apolo de Pinedo, cual es el de su destino final: ¿espacio público o privado? Sobre este particular, Balil (BALIL, 1975, 66), consideró que un lugar público, civil o religioso, podía haber sido su paradero más adecuado. Ejemplos como el Apolo de Tiermes, recuperado en la supuesta basílica del foro, respaldan esta propuesta. Sin embargo, tampoco hay que descartar un posible destino en un ámbito privado, ya que hallazgos como el registrado hace un siglo en una villa enclavada en el término municipal de Jumilla, de una estatua de bronce con la imagen de Hypnos (NOGUERA y HERNÁNDEZ, 1993) o, el acaecido en 1989 en la villa de El Ruedo (Almedinilla, Còrdoba), de otro Hypnos de bronce de extraordinaria calidad (VAQUERIZO, 1990, 125-154 y en prensa), o la figura del efebo de Antequera (GARCÍA Y BELLIDO, 1963, 181-183 y 1964, 22 ss.; RODRÍGUEZ OLIVA, 1990, 100), suponen la confirmación de que auténticas obras de arte, como pueden ser calificadas, tanto la de Pinedo, como las tres citadas, no eran exclusivas de ambientes públicos, sino que podían formar parte del ornato de una mansión privada (KOPPEL, 1993, 193-204).*

*En estas circunstancias, es aventureado pronunciarse con rotundidad, tanto sobre la cuestión de la cronología, como sobre la de su destino definitivo. Por lo que se refiere a su datación, de acuerdo con los argumentos presentados y con el aspecto formal de la estatua, debe situarse en época imperial y más concretamente, dentro del siglo I d. de C. o, como mucho, la primera mitad del siglo II, ámbito cronológico en el que se observa una mayor proliferación de representaciones apolíneas.*

representacions apolíniies. Més problemàtic resulta inclinar-se per una de les dues opcions, espai públic o privat, en relació amb la seua destinació final, des del moment en què no hi ha constància que el lloc del naufragi coincidira o estiguera pròxim al seu parador, que resulta particularment incert a la vista dels nombrosos punts d'arribada que conté la costa mediterrània peninsular. És el cas, per exemple, de Sagunt, situat a poques milles de Pinedo, on, si és certa la hipòtesi de Bonneville (BONNEVILLE, 1985, 255-275), la veneració a Apol·lo i a la seua germana Diana hauria estat introduïda en època augústea (ARANEGUI, 1992, 61). En tot cas, aquestes llacunes de coneixement no entelen l'extraordinària qualitat del bronze de Pinedo, reveladora d'un alt nivell econòmic i no menys elevat bon gust del seu propietari, un gust, per cert, en perfecta sintonia amb els nous símbols polítics del poder imperial.

**Nota:**

El nostre agraïment a Pilar León Alonso, per les seues valuoses apreciacions que han enriquit notablement el contingut d'aquest capítol.

**BIBLIOGRAFIA**

- AA.VV. (1984), s.v. "Apollon", *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, 1.
- AA.VV. (1991), *La pittura di Pompei*, Milà.
- AA.VV. (1993), *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Magúncia.
- ABAD, L. (1985), "Arqueología romana del País Valenciano: Panorama y perspectivas", dins *Arqueología del País Valenciano: Panorama y perspectivas*, Alacant, pp. 337-382.
- ABAD, L. (1986), "Art romà", dins Aguilera, V. (dir.), *Història de l'Art Valencià 1: De la Prehistòria a l'Islamisme*, València, pp. 147-190.
- ARANEGUI, C. (1992), "Evolución del área cívica saguntina", *Journal of Roman Archaeology*, 5, pp. 56-68.
- BALIL, A. (1962), "Materiales para un 'corpus' de escultura romana del 'conventus Tarraconensis'", (II), *Archivo Español de Arqueología*, 35, pp. 145-157.
- BALIL, A. (1964), "Esculturas romanas del Museo de Historia de la Ciudad", *Cuadernos de Arqueología e Historia de la ciudad de Barcelona*, 6, pp. 59-85.
- BALIL, A. (1975), "Sobre el Apolo de Pinedo (Valencia)", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XIV, pp. 65-71.
- BALIL, A. (1982), "Esculturas romanas de la Península Ibérica, V", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVIII, pp. 123-4.
- BARTMAN, E. (1988), "Decor et Duplicatio: Pendants in Roman Sculptural Display", *American Journal of Archaeology*, 92, pp. 211-225.
- BARTMAN, E. (1991), "Sculptural Collecting and Display in the Private Realm", dins GAZDA, E.K., *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, Michigan, pp. 71-88.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1984), "Nuevas aportaciones a la cronología de Azaila", *Boletín del Museo de Zaragoza*, 3, pp. 125-152.
- BERGER, E. (1962), *Antike Kunstwerke, Neuerwerbungen 1961*, Kassel.
- BIANCHI BANDINELLI, R. i PARIBENI, E. (1986), *L'arte dell'Antichità Classica. Grecia*, Torí.
- BLECH, M. (1981), "Esculturas de Tajo Montero (Estepa): una interpretación iconográfica", dins *La religión romana en Hispania* (Madrid, 1979), Madrid, pp. 97-109.
- BLECH, M. (1989), "Republikanische Bronzestatuetten aus Sagunt", dins *Homenatge A. Chabret 1888-1988*, València, pp. 43-91.
- BONNEVILLE, J.N. (1985), "Cultores Diana et Apollinis (Saguntini)", *Saguntum*, 19, pp. 255-275.
- BURNETT, A.; AMANDRY, P. i RIPOLLÉS, P.P. (1992), *Roman Provincial Coinage I. From the death of Caesar to the death of Vitellius*, 44 BC.-AD. 69, Londres-París.
- DÉCHELETTE, J. (1904), *Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine*, II, París.
- DEUBNER, O. (1934), *Hellenistische Apollongestalten*, Berlín.
- FLETCHER, D. (1963-1964), "El Apolo de Pinedo", *Generalitat* 4-5, pp. 71 ss.
- FUCHS, M. (1987), *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Magúncia.
- GABELMANN, H. (1986), s.v. "Endymion", *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, 1.
- GAGÉ, J. (1955), *Apollon romain. Essai sur le culte d'Apollon et le développement du 'Ritus Graecus' à Rome des origines à Auguste*. París.
- GAGÉ, J. (1981), "Apollon impérial, garant des 'Fata Romana', Aufstieg und Niedergang der römischen Welt", II, 17, 2, Berlín-Nueva York, pp. 561-630.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1963), "Novedades arqueológicas de la provincia de Málaga", *Archivo Español de Arqueología*, 36, pp. 181-183.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1964), "El Mellephebos en bronce de Antequera", *Archivo Español de Arqueología*, 37, pp. 22 ss.

Más problemático resulta inclinarse por una de las dos opciones, espacio público o privado, en relación con su destino final, desde el momento en que no hay constancia de que el lugar de naufragio coincidiese o estuviese próximo a su paradero, particularmente incierto, a la vista de los numerosos puntos de llegada que encierra la costa mediterránea peninsular. Es el caso, por ejemplo, de Sagunto, situado a pocas millas de Pinedo, donde de ser cierta la hipótesis de Bonneville (BONNEVILLE, 1985, 255-275), la veneración a Apolo y su hermana Diana, habría sido introducida en época augústea (ARANEGUI, 1992, 61). En cualquier caso, estas lagunas de conocimiento no empañan la extraordinaria calidad del bronce de Pinedo, reveladora de un alto nivel económico y no menos elevado buen gusto de su propietario, un gusto por cierto, en perfecta sintonía con los nuevos símbolos políticos del poder imperial.

**Nota:**

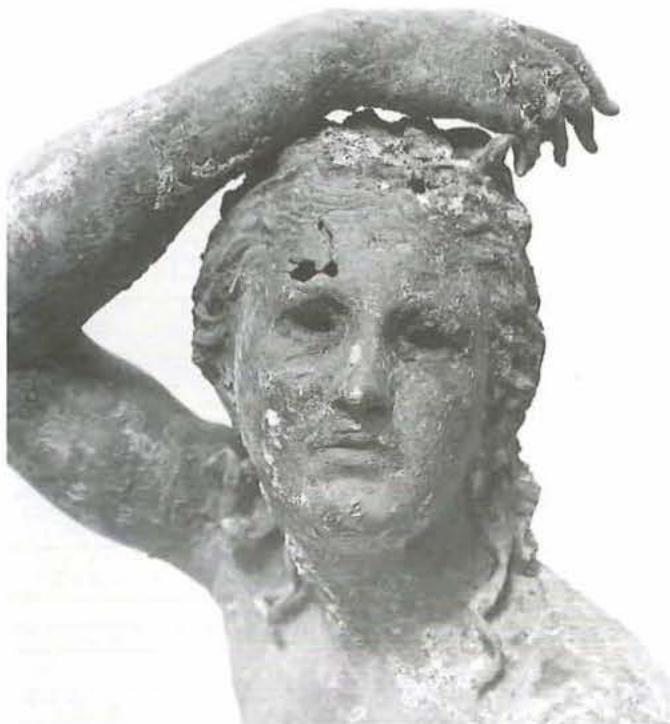
Nuestro agradecimiento a Pilar León Alonso por sus valiosas apreciacions, que han enriquecido notablemente el contenido de este capítulo.

- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1966), "Estatua de bronce descubierta en la playa de Pinedo, Valencia", *Archivo Español de Arqueología*, 38, pp. 3-9.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1966), "Estatua de bronce descubierta en la playa de Pinedo (Valencia)", *Archivo de Prehistoria Levantina*, XI, pp. 171-177.
- GASPARRI, C. (1986), s.v. "Dionysos", "Dionysos/Bacchus", *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, III, 1.
- GIULIANO, A. (1989), *Storia dell'Arte Greca*, Roma.
- GONZÁLEZ, J. (1990), "Bronces jurídicos romanos en España", dins *Los bronces romanos en España*, Madrid, pp. 51-61.
- GROS, P. (1976), *Aurea Templa. Recherches sur l'architecture religieuse de Rome à l'époque d'Auguste*, Roma.
- GROS, P. (1981), "Les 'Métamorphoses' d'Ovide et le décor intérieur des temples romains. Un essai de définition du dernier art 'baroque' hellénistique", *L'art décoratif à Rome à la fin de la République et au début du Principat* (1979), Roma, pp. 353-366.
- GROS, P. (1991), *La France gallo-romaine*, París.
- HANNESTAD, N., (1988), *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus.
- HÖLSCHER, T. (1987), *Römische Bildsprache als semantisches System*, Heidelberg, (ed. italiana, *Il linguaggio dell'arte romana. Un sistema semantico*, Torí, 1993).
- KAWERAU, G. i REHM, G. (1914), *Milet 1/3. Das Delphinion in Milet*, Berlin.
- KLEINER, D.E.E. (1992), *Roman Sculpture*, New Haven-Londres.
- KOPPEL, E. M. (1993), "Die Skulpturenausstattung römischer Villen auf der Iberischen Halbinsel", dins AA.VV., *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Magúncia, pp. 193-204.
- LATTIMORE, S. (1987), "Skopas and the Pothos", *American Journal of Archaeology*, 91, pp. 411-420.
- LING, R. (1991), *Roman Painting*, Cambridge.
- MANFRINI-ARAGNO, I. (1987), *Bacchus dans les bronzes hellénistiques et romains. Les artisans et leur répertoire*, Cahiers d'Archéologie Romande, 34, Lausana.
- MARCADÉ, J. (1969), *Au Musée de Délos. Étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'ile*, París.
- MARTIN, H. G. (1987), *Römische Tempelkultbilder. Eine archäologische Untersuchung zur späten Republik*, Roma.
- MORENO, P. (1987), *Vita e arte di Lisippo*, Milà.
- MOSTALAC, A. i GUIRAL, C. (1992), "Decoraciones pictóricas y cornisas de estuco del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)", *Revista d'Arqueología de Ponent*, 2, pp. 123-153.
- NIEMEYER, H.G. (1993), "Katalog der in den Tafel erfaßten Denkmäler", dins AA.VV., *Hispania Antigua. Denkmäler der Römerzeit*, Magúncia, pp. 381-382.
- NOGUERA, J.M. i HERNÁNDEZ, E. (1993), *El Hypnos de Jumilla y el reflejo de la mitología en la plástica romana de la región de Murcia*, Múrcia.
- PICARD, G.CH. (1981), "La mythologie au service de la romanisation dans les provinces occidentales de l'Empire romain", en *Mythologie gréco-romaine, Mythologies périphériques. Etudes d'iconographie* (1979), París.
- POCHMARSKI, E. (1990), *Dionysische Gruppen. Eine typologische Untersuchung zur Geschichte des Stützmotivs*, Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Institutes in Wien. Sonderschr. 19.
- POLLITT, J.J. (1986), *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge University Press.
- RAGGHIANTI, C.L. (1963), *Pittori di Pompei*, Milà.
- RODÁ, I. (1990), "Bronces romanos de la Hispania Citerior", dins *Los bronces romanos en España*, Madrid, pp. 71-90.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P. (1990), "Los bronces romanos de la Bética y la Lusitania", dins *Los bronces romanos en España*, Madrid, pp. 91-102.
- SCHRÖDER, S. E. (1986), "Der Apollon Lykeios und die attische Ephebie", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, CI, pp. 167-184.
- SCHRÖDER, S.F. (1989), *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios. Studien zur Bildformulierung und Bildbedeutung in späthellenistisch - römischer Zeit*, Roma.
- SIMON, E. (1986), *Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende*, Múnich.
- SIMON, E. (1991) "Rappresentazioni mitologiche nella pittura parietale pompeiana", dins AA.VV., *La pittura di Pompei*. Milà, pp. 235-242.
- SIMON, E. i BAUCHHENSS, G. (1984), s.v. Apollon/Apollo, *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae*, II, 1.
- STEWART, A. (1990), *Greek Sculpture. An Exploration*, Yale University Press, New Haven-Londres.
- STUART JONES, H. (1969), *A Catalogue of the Ancient Sculptures Preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Roma, (reproducció anastàtica de l'edició de 1912).
- TRILLMICH, W. (1990), "Apuntes sobre algunos retratos en bronce de la Hispania romana", dins *Los bronces romanos en España*, Madrid, 37-50.
- VAQUERIZO, D. (1990), "La decoración escultórica de la villa romana de 'El Ruedo' (Almedinilla, Córdoba)", *Anales de Arqueología Cordobesa*, I, pp. 125-154.
- VAQUERIZO, D. (en prensa), "El Hypnos de Almedinilla (Córdoba). Aproximación formal e iconográfica", *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Madrider Abteilung*, 35, pp. 230-245.
- VILLARD, F. (1970), "Pintura", dins CHARBONNEAUX, J.; MARTIN, R. i VILLARD, F., *Grecia Helenística*, Colección Universo de las Formas, Madrid.
- WOJCIK, M<sup>a</sup> R. (1986), *La villa dei Papiri ad Ercolano. Contributo alla ricostruzione dell'ideologia della nobilitas tardorepubblicana*, Roma.
- ZANKER, P. (1987), *Augustus und die Macht der Bilder*, Múnich, (ed. castellana, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992).



Estat de conservació que oferia l'Apol·lo de Pinedo després del seu descobriment. Foto Arxiu S.I.P.  
*Estado de conservación que ofrecía el Apolo de Pinedo tras su descubrimiento. Archivo S.I.P.*

## **IV. EL PROCÉS DE RESTAURACIÓ**



Diversos detalls de l'estat de conservació que oferia l'Apol·lo de Pinedo després del seu descobriment. Foto Arxiu S.I.P.  
*Diversos detalles del estado de conservación que ofrecía el Apolo de Pinedo tras su descubrimiento. Archivo S.I.P.*

## PRESENTACIÓ

La Llei 16/85 del Patrimoni Històric Espanyol conté uns principis bàsics que inspiren la conservació de tan valuós llegat cultural. Entre ells citarem com el més important l'enteniment de la conservació com una atenció contínua, necessària per a la supervivència de qualsevol objecte que siga testimoniatge de la cultura material.

Aquest fet planteja una nova consideració que supera el tradicional concepte de restauració, és a dir, aquella intervenció orientada a la recuperació de determinades característiques de l'objecte, funcionals o estètiques, perdudes per l'acció del temps o d'agents externs, fent aparéixer una concepció basada en la conservació preventiva, en línia amb els corrents internacionals més actuals.

No menys important és la consideració de l'objecte des d'una doble valoració: com a objecte artístic, un concepte tradicional, i com a document històric. Si l'element estètic ha tingut en el passat la prioritat, avui som conscients de la importància de la conservació del document històric, com una manera de garantir-ne la possibilitat de transmissió en el temps.

No som propietaris d'aquesta cultura material que hem rebut, de manera que, en termes d'erència, podríem parlar-ne d'usufructuaris. Som mers mantenidors i administradors d'aquesta riquesa, i són els poders públics els responsables d'assegurar l'accés i el gaudi de tots els ciutadans a aquests béns.

La nostra responsabilitat, des de les administracions públiques, és transmetre'ls a les futures generacions en les millors condicions possibles, en termes de conservació física, i posar en joc totes les mesures de tipus administratiu i científic que hi calga, basades en les més avançades tècniques que garantesquen aquesta protecció i incrementen el seu valor.

La Llei 16/85, desenvolupant preceptes constitucionals en la matèria, estableix les responsabilitats i les competències de les diferents administracions. L'esperit que inspira tant l'una com l'altra es manifesta en un concepte que considerem fonamental a l'hora de garantir la conservació del nostre patrimoni: la idea de la col·laboració entre les esmentades administracions com a vehicle idoni per a garantir la conservació de la nostra memòria històrica, en definitiva, dels nostres senyals d'identitat.

El treball que ara es presenta pot ser considerat com un exemple paradigmàtic del que s'ha dit. En efecte, l'anomenat Apol·lo de Pinedo fou objecte d'una acurada restauració a l'Institut de Conservació i Restauració de Béns Culturals després de la troballa i, tot seguit, exhibit per a contemplar-lo en un museu que va saber fer-se en el temps un merescut prestigi de rigor científic i capacitat divulgadora.

Per la seua part, els responsables culturals de la Diputació de València no van escatir cap esforç per a localitzar i, finalment, adquirir aquella part de l'escultura que s'havia esqueixat del conjunt, primer per l'acció del temps i, després, per la dels

## PRESENTACIÓN

*La Ley 16/85 del Patrimonio Histórico Español contiene unos principios básicos que inspiran la conservación de tan valioso legado cultural. Entre ellos citaremos como el más importante el entendimiento de la conservación como una atención continua, necesaria para la supervivencia de cualquier objeto testimonio de la cultura material.*

*Este hecho plantea una nueva consideración que supera el tradicional concepto de restauración, esto es aquella intervención orientada a la recuperación de determinadas características del objeto, funcionales o estéticas, perdidas por la acción del tiempo o de agentes externos, haciendo aparecer una concepción basada en la conservación preventiva, en línea con las mas actuales corrientes internacionales.*

*No menos importante es la consideración del objeto desde una doble valoración: como objeto artístico, un concepto tradicional, y como documento histórico. Si el elemento estético ha tenido en el pasado la prioridad, hoy somos conscientes de la importancia de la conservación del documento histórico como modo de garantizar la posibilidad de su transmisión en el tiempo.*

*No somos propietarios de esa cultura material que hemos recibido, de modo que en términos de herencia podríamos hablar de usufructuarios. Somos meros cuidadores y administradores de esta riqueza, siendo los poderes públicos los responsables de asegurar el acceso y disfrute de todos los ciudadanos a estos bienes.*

*Nuestra responsabilidad, desde las administraciones públicas, es la de transmitirlos a las futuras generaciones en las mejores condiciones posibles, en términos de conservación física, poniendo en fuego cuantas medidas de tipo administrativo y científico sean necesarias para ello, basadas en las más avanzadas técnicas que garanticen su protección e incrementen su valor.*

*La Ley 16/85, desarrollando preceptos constitucionales en la materia, establece las responsabilidades y competencias de las distintas administraciones. El espíritu que inspira tanto una como otra se manifiesta en un concepto que consideramos fundamental a la hora de garantizar la conservación de nuestro patrimonio: La idea de la colaboración entre dichas administraciones como vehículo idóneo para garantizar la conservación de nuestra memoria histórica, en definitiva de nuestras señas de identidad.*

*El trabajo que ahora se presenta puede ser considerado como ejemplo paradigmático de cuanto se ha dicho. En efecto, el llamado "Apolo de Pinedo" fue objeto de cuidadosa restauración en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales tras su hallazgo, siendo exhibido para su disfrute en un Museo que supo labrarse en el tiempo un merecido prestigio de rigor científico y capacidad divulgadora.*

*Por su parte los responsables culturales en la Diputación de Valencia no escatimaron cuantos esfuerzos fueron necesarios para localizar y, finalmente, adquirir aquella parte de la escultura que había sido desgajada del conjunto, primero por la acción del tiempo y luego*

homes, però l'existència de la qual, per coneguda, ha facilitat la recuperació.

Una vegada disponible el conjunt de l'obra, aquesta fou tramesa novament a l'ICRBC, amb l'objecte d'analitzar l'evolució de la primera intervenció (que mostrava un excellent estat de conservació), estudiar la situació del membre recuperat i aplicar-li un tractament que en garantira la conservació en les mateixes condicions que el conjunt.

A últim, només quedava dissenyar, junt amb els responsables del Museu, un sistema expositiu que permetera al visitant conéixer, d'una part, l'aspecte de l'escultura com un tot i, de l'altra, que facilitara les pistes necessàries per a comprendre les vicissituds que aquesta ha sofrit en el transcurs del temps, i garantir-ne la conservació adequada.

El resultat de tots aquests esforços, tant del personal dels tallers i els laboratoris de l'Institut com del Museu, és el que ara presentem a vostés, amb el desig que tot això en serveща per al coneixement i la delectació.

*por la de los hombres, pero cuya existencia, por conocida, ha facilitado su recuperación.*

*Una vez disponible el conjunto de la obra, esta fue remitida nuevamente al ICRBC, con objeto de analizar la evolución de la primera intervención (que mostraba un excelente estado de conservación), estudiar la situación del miembro recuperado y aplicar al mismo un tratamiento que garantizara su conservación en iguales condiciones que el conjunto.*

*Por último sólo restaba diseñar, junto con los responsables del Museo, un sistema expositivo que permitiera al visitante conocer, de una parte, el aspecto de la escultura como un todo y, de otra, le facilitara las pistas necesarias para comprender las vicisitudes que la misma ha sufrido en el transcurso del tiempo, garantizando su adecuada conservación.*

*El resultado de todos estos esfuerzos, tanto del personal de talleres y laboratorios del Instituto como del Museo, es lo que ahora se presenta ante ustedes, con el deseo de que todo ello sirva para su conocimiento y deleite.*

JOSÉ M<sup>a</sup> LOSADA ARANGUREN

Sots-director general de Béns Mobles  
del Ministeri de Cultura.



Apol·lo de Pinedo. Exemple de corrosió i de col·locació de pegats en la zona superior del braç esquerre. Foto Ministeri de Cultura.

*Apolo de Pinedo. Ejemplo de corrosión y parcheados en la zona superior del brazo izquierdo. Foto Ministerio de Cultura.*

## PROCÉS DE RESTAURACIÓ

## PROCESO DE RESTAURACIÓN

SOLEDAD DÍAZ MARTÍNEZ\*

## INTRODUCCIÓ

Totes les obres realitzades amb un metall o un aliatge, obtinides per qualsevol tècnica de fabricació (forja, fundició, etc.), en presència d'una combinació d'agents físics, químics i biològics, sofreixen canvis estructurals que les fan tornar al seu estat de mineral. Aquest procés es denomina, genèricament, corrosió.

L'interès de la humanitat per conservar vestigis d'altres èpoques sembla que ha existit sempre; així, els tractaments destinats a l'estabilització dels processos corrosius es remunten possiblement a l'aparició de la metal·lúrgia. Ja en l'antiguitat, Vitruvi, Poliò i Plini citen tractaments de protecció per a les escultures metàl·liques basats en olis o betums.

L'oxidació i/o corrosió de les superfícies metàl·liques es coneix amb el terme de pàtina i, en el cas dels bronzes és d'un verd característic. Aquesta pàtina és l'arxiu real de l'obra, ja que és el resultat d'un procés físic-químic que produeix un canvi material de la fase estructural. El concepte de pàtina i el respecte per aquesta, apareix vigent a La Carta de Venècia, de 1964.

El bronze és un aliatge bàsic de coure (Cu) i estany (Sn). A aquests elements, s'hi va afegir el plom (Pb), que feia més fluid el metall i baixava el punt de fusió de la colada i en feia una mescla més mal-earable. Els bronzes amb aquests tres elements es denominen ternaris i eren característics de l'època romana. Això no vol dir que l'aliatge metàl·lic no continga altres elements com ara ferro (Fe), arsènic (As), plata (Ag), etc., però aquests metalls no es consideren afegits intencionadament si no superen en 2% del total de l'amalgama metàl·lica.

La dificultat de fondre una gran quantitat de metall es resolia fabricant les grans estàtues en nombroses parts que se soldaven una vegada havien estat foses. Així, s'aconseguia un accés a la part interna per eliminar l'ànima refractària, ja que, si aquesta romanía dins de l'estructura crearia enormes problemes de conservació. Aquesta tècnica de fabricació, buit per dins, serveix, al mateix temps, per dissimular fàcilment totes les reparacions dels defectes de fosa.

Els bronzers antics desenvoluparen un notable coneixement de les tècniques de soldadura. Sabien que, quan la colada del metall resulta molt calenta, les peces queden poroses; això es deu a les impureses en l'amalgama dels diversos metalls que formen el bronze.

## INTRODUCCIÓN

Todas las obras realizadas con un metal o aleación obtenidas por cualquier técnica de fabricación (forja, fundición) en presencia de una combinación de agentes físicos, químicos y biológicos sufren cambios estructurales, tendiendo a volver a su primitivo estado de mineral. Este proceso se denomina genéricamente corrosión.

El interés de la humanidad por conservar vestigios de otras épocas parece haber existido siempre, así los tratamientos destinados a la estabilización de los procesos corrosivos se remontan posiblemente a la aparición de la metalurgia. Ya en la antigüedad Vitruvio, Polion y Plinio citan tratamientos de protección para las esculturas metálicas basados en aceites ó betún.

La oxidación y/o corrosión de las superficies metálicas se conoce con el término de pátina y, en el caso de los bronces, es de un verde característico. Esta pátina es el archivo real de la obra ya que es el resultado de un proceso físico-químico que produce un cambio material de la fase estructural. El concepto de pátina y el respeto por esta, aparece vigente en "La Carta de Venecia" de 1964.

El bronce es una aleación básica de Cobre (Cu) y Estaño (Sn). A estos elementos se añadió Plomo (Pb) que hacía mas fluido el metal y bajaba el punto de fusión de la colada resultando una mezcla más maleable. Los bronces con estos tres elementos se denominan "ternarios" y eran característicos de la época romana. Esto no quiere decir que la aleación metálica no contenga otros elementos, Hierro (Fe) Arsénico (As), Plata (Ag) etc., pero estos metales no se consideran añadidos intencionadamente si no superan el 2% del total de la amalgama metálica.

La dificultad de fundir una gran cantidad de metal se resolvía fabricando las grandes estatuas en numerosas partes que se soldaban una vez fundidas. Con ello se lograba el acceso a la parte interna para eliminar el alma refractaria, ya que en el caso de permanecer ésta dentro de la escultura crearía enormes problemas de conservación. Esta técnica de fabricación, hueco por dentro, sirve a su vez para disimular fácilmente todas las reparaciones de los defectos de fusión.

Los bronceistas antiguos desarrollaron un notable conocimiento de las técnicas de soldadura. Sabían que cuando la colada del metal resulta muy caliente, las piezas quedan porosas; esto se debe a impurezas en la amalgama de los diferentes metales que forman el bronce y por los distintos pun-

i pels diferents punts de fusió de cada metall. Aquestes impureses queden empresonades en el metall de fusió i apareixen en la superfície de la peça (com ara alguns carbonats), i també les bamballes originades pels gasos de la combustió que, si no desapareixen per les toveres del motlle, queden en l'obra i originen forats.

L'Apol·lo es realitzà sobre un motlle per dues parts, tècnica que es denomina *casting on*. Modelades i foses les cames, s'encaixa sobre aquestes el motlle del tòrax i es vessa la colada. Els ensamblatges de les peces s'encaixen del tot, és a dir que s'encaixen entre si i es repassen quan el metall està encara calent per l'exterior per evitar que es noten les junes. La zona interior de la unió entre les parts es reforça amb una soldadura que té menor punt de fusió. Quan no hi ha cap metall estrany, aquestes soldadures es denominen autògenes, és a dir, la composició de la peça i el metall és idèntica. Els errors de la fundició es resolien amb encastos o rebladures col·locats des de l'interior perquè resultaren invisibles en la superfície de la peça.

## ALTERACIONS

L'aparició de l'escultura en el fons marí ha determinat essencialment el seu estat de conservació. El coure és un element que causa efectes tòxics sobre els organismes marins, cosa que impedeix que en un ambient aeròbic (amb presència d'oxigen) s'incorpore  $C_2CO_3$  inorgànic, depòsits calcàris orgànics de mol·luscos, tubs d'anèl·lids, serpúlids i foraminífers. La posició semisoterrada de l'escultura origina, a més a més, un determinat tipus de corrosió en trobar-se diverses parts de l'objecte exposades a diversos mediambients. Aquest procés es denomina corrosió d'airejament diferencial i s'esdevé perquè l'aigua marina té un potencial de corrosió més positiu sobre el metall exposat que una zona soterrada i per tant pobre en  $O_2$ . Així, el bronze, en presència d'aigua marina, té un potencial de corrosió major que el que es troba protegit per concrecions o llimac.

Un altre tipus de corrosió és l'originada per la reacció química que es produeix, en absència d'oxigen (anaeròbia), per la descomposició d'alguns microorganismes. Aquests ataquen la superfície metàl·lica formant una matriu de gelatina orgànica entre la superfície metàl·lica i el mediambient aquós; es tracta d'una reacció entre metabolismes derivats de bacteris i el metall.

A més d'aquestes causes, en el procés de corrosió influeix la salinitat de l'aigua, la profunditat a què es troba la peça, els corrents, la temperatura de l'aigua, etc.

A pesar de tot, l'escultura va arribar a un equilibri dins de l'hàbitat marí perquè es van detenir aquests processos destructius. Però l'extracció de l'obra del medi i la seua exposició a l'atmosfera seca donà lloc a la cristal·lització de les sals que es tradueix en l'aparició del clorur de Cu, molt actiu i degradable, i que, en combinació amb la humitat ambiental i l'oxigen, produeix la formació d'àcid clorhídric, que afavoreix el cicle de corrosió metàl·lica. A l'aigua, l'àcid es neutralitza, i, a l'atmosfera seca (amb una humitat inferior al 25%), s'impedeix la formació de l'àcid clorhídric, però en una àrea costanera la humitat és superior al 60%, cosa per la qual el procés de corrosió es va activar d'una manera dramàtica per a la peça. Primer, la cristal·lització de les sals, en extraure la peça del mar a la superfície, originà, sens dubte, trencaments i alçaments superficials i fisures en l'estructura cristal·lina. L'exposició d'aquest clorur de Cu i de les altres sals solubles a una humitat elevada donà origen a una clara corrosió per picadures (la més greu, ja que és fadradora).

Les reaccions de corrosió són essencialment d'oxidació-reduc-

*tos de fusió de cada metal. Estas impurezas son aprisionadas en el metal de fusión apareciendo en la superficie de la pieza (por ejemplo algunos carbonatos), así como las burbujas originadas por los gases de la combustión que, de no desaparecer por las toberas del molde, quedan en la obra originando agujeros.*

*El Apolo se realizó sobre un moldeo por partes, técnica que se denomina Casting on. Modeladas y fundidas las piernas, se encaja sobre ellas el molde del tórax y se vierte la colada. Los ensambles de las piezas se colocan a tope, es decir, que encajan entre sí y se repasa cuando el metal está aún caliente por el exterior para evitar que se noten las juntas. La zona interior de unión entre las partes se refuerza con una soldadura, que tiene menor punto de fusión. Cuando no existe ningún metal extraño, estas soldaduras se denominan autógenas, es decir, la composición de la pieza y el metal son idénticas. Los fallos de la fundición, se resolvían con cajeados o remaches colocados desde el interior para que resultasen invisibles en la superficie de la pieza.*

## ALTERACIONES

*La aparición de la escultura en el lecho marino ha determinado esencialmente su estado de conservación. El cobre es un elemento que causa efectos tóxicos sobre los organismos marinos, lo que no impide que en un ambiente aerobio (con presencia de oxígeno) se incorpore  $CaCO_3$  inorgánico, depósitos calcáreos orgánicos de moluscos, tubos de anélidos, serpúlidos y foraminíferos. La posición semienterrada de la escultura origina, además, un determinado tipo de corrosión al encontrarse diferentes partes del objeto expuestas a distintos medioambientes, este proceso se denomina corrosión de aireación diferencial y ocurre por que el agua marina oxigenada tiene un potencial de corrosión más positivo sobre el metal expuesto que una zona enterrada y por tanto pobre en  $O_2$ . Así el bronce en presencia de agua marina tiene un potencial de corrosión mayor que el que se encuentra protegido por concresciones o limo.*

*Otro tipo de corrosión es la originada reacción química que se produce, en ausencia de oxígeno (anaerobia), por la descomposición de algunos microorganismos, estos atacan la superficie metálica formando una matriz de gelatina orgánica entre la superficie metálica y el medioambiente acuoso, se trata de una reacción entre metabolitos derivados de bacterias y el metal.*

*Además de estas causas en el proceso de corrosión influye la salinidad del agua, la profundidad en la que se encuentra la pieza, las corrientes, la temperatura del agua, etc.*

*A pesar de todo, la escultura llegó a un equilibrio dentro del hábitat marino, pasivando estos procesos destructivos. Pero la extracción de la obra del medio marino y su exposición a la atmósfera seca, dio lugar a la cristalización de las sales que se traduce en la aparición de cloruro de Cu, muy activo y degradante y que en combinación con la humedad ambiental y el oxígeno produce la formación de ácido clorhídrico, que favorece el ciclo de corrosión metálica. En el agua, el ácido se neutraliza, y en una atmósfera seca (con una humedad inferior al 25%) se impide la formación del ácido clorhídrico, pero en un área costera la humedad es superior al 60%, por lo que el proceso de corrosión se activa de una manera dramática para la pieza. Primero, la cristalización de las sales al extraer la pieza del mar a la superficie originó sin duda rupturas y levantamientos superficiales y fisuras en la estructura cristalina. La exposición de este cloruro de Cu y demás sales solubles a una humedad elevada dio origen a una clara corrosión por picaduras (la más grave, ya que es horadante).*

*Las reacciones de corrosión son esencialmente de oxidación-reducción*



Dibuix de l'Apol·lo de Pinedo en què s'assenyalen diverses línies de soldadura i les parts en què va ser realitzada. El peu esquerre està massissat amb plom, per la qual cosa no hi ha clarament una soldadura.

*Dibujo del Apolo de Pinedo en el que se señalan las distintas líneas de soldadura y las partes en que fue realizado. El pie izquierdo está macizado con plomo, por lo cual no hay claramente una soldadura.*

Radiografia de l'Apol·lo de Pinedo en la qual s'aprecien les diverses zones de soldadura. Foto Ministeri de Cultura.

*Radiografía del Apolo de Pinedo en la que se aprecian las distintas zonas de soldadura. Foto Ministerio de Cultura.*

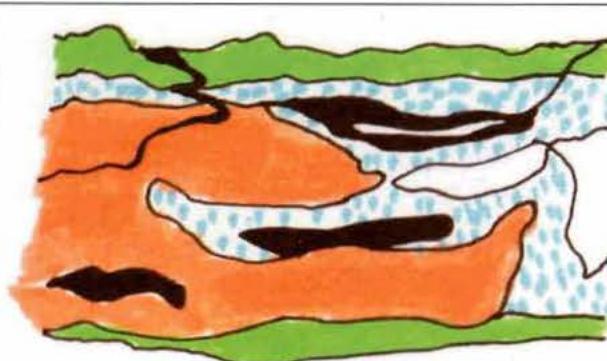
ció (efecte Redox). El procés corrosiu esdevé quan el metall atòmic es transforma en metall iònic, que cedeix ions a un element no metàl·lic, cosa que origina el procés de mineralització (el metall, en ser corroït, forma minerals que són més estables).

Les alteracions produïdes a la llamina metàl·lica de la peça, es tradueixen en una superfície molt irregular amb múltiples cavitacions. Hi ha manques de metall de considerables dimensions; aquestes llacunes s'han produït probablement en destruir-se, per efectes de la corrosió, les soldadures que unien alguns escastos a l'original. Els focus de clorur actiu estan generalitzats per tota la peça i n'hi ha zones de mineralització total. A l'igual de l'exterior de la peça, a l'interior apareixen colònies abundoses i extenses d'ad-



(efecto Redox). El proceso corrosivo ocurre cuando el metal atómico se transforma en metal iónico cediendo iones a un elemento no metálico, lo que origina el proceso de mineralización (el metal, al corroerse forma minerales que son más estables).

Las alteraciones producidas en la lámina metálica de la pieza, se traducen en una superficie muy irregular con múltiples cavidades y agujeros. Hay faltas de metal de considerables dimensiones; estas lagunas se han producido probablemente al destruirse por efectos de la corrosión las soldaduras que unían algunos cajeados al original. Los focos de cloruro activo están generalizados por toda la pieza y existen zonas de mineralización total. Al igual que en el exterior de la pieza, en el interior aparecen colonias abundantes y extendidas de adherencias marinas y depósitos de si-



- Carbonats de coure / Carbonatos de cobre.
- Òxids de coure / Óxidos de cobre.
- Clorur cùpric / Cloruro cúprico.
- Clorur cuprós / Cloruro cuproso.
- Cavitats entre capes / Cavernamiento entre capas.
- Separació de les capes / Separación de las capas

herències marines i depòsits de silicats (adherències silícies produïdes per l'arena del fons marí i la descomposició del metall).

S'observen a la peça algunes alteracions mecàniques (deformacions originades probablement per colps).

La pàtina original és bastant discontinua, formada per carbonats bàsics de coure; presenta en diverses zones focus de clorur actiu i, sota els carbonats, hi ha una pel·lícula de clorur molt pulverulenta que determina la pèrdua de la superfície original de la peça.

#### DOCUMENTACIÓ

Abans d'encetar el tractament de conservació-restauració, cal aplegar la major quantitat possible de dades sobre la peça que ens permeten el seu millor coneixement per aplicar-li el tractament més efectiu i acord amb les seues característiques.

Per aquest motiu, un primer examen visual ens proporcionarà dades de la classe de peça, el material amb que es fabricà, la seua tipologia, estat de conservació, etc.

Documentar l'obra és un pas essencial per a realitzar-ne qualsevol tractament. Abans que res, se'n realitzen croquis, senyalant-hi les mides de la peça i el pes, i totes les observacions rellevants que presenti.

La documentació gràfica per mitjà de fotografies n'és el pas següent. A les fotografies realitzades amb font de llum natural o tungstè, del conjunt de l'obra i de la major quantitat de detalls, si és possible amb un objectiu macro o de similar efecte, se sumen les realitzades amb font de llum especial, com la llum rasant, que permetrà revelar les irregularitats de la superfície i, si hi calguera, fotografies amb fonts ultravioleta o d'infrarojos.

Avui dia, amb l'ajuda de les noves tecnologies, el tractament de digitació d'imatges i la possibilitat d'enregistrar en suport de vídeo el tractament, els processos de documentació es completen d'una manera efectiva.

#### ANALÍTICA

Anàlisis prèvies ens ofereixen l'estructura i la composició del suport de l'escultura i els tests amb reactius químics que ens permeten testimoniar la presència d'algunes sals solubles o no (com clorurs, carbonats, sulfats...). A la peça se li ha realitzat un estudi radiològic, que determina la concentració i les densitats del metall, les fissures i les microfissures, els gruixos, les zones de soldadura, les concrecions, les decoracions ocultes, etc.

#### INFORME RADIOLÒGIC

L'escultura ha estat completament radiografiada. El 1990, se li

licatos (adherencias silíceas producidas por la arena del lecho marino y la descomposición del metal).

Se observan en la pieza algunas alteraciones mecánicas (deformaciones originadas probablemente por golpes).

La pátina original es bastante discontinua, formada por carbonatos básicos de cobre; presenta en varias zonas focos de cloruro activo y bajo los carbonatos existe una película de cloruro muy pulverulenta que determina la pérdida de la superficie original de la pieza.

#### DOCUMENTACIÓN

Antes de acometer el tratamiento de conservación-restauración, se ha de reunir la mayor cantidad posible de datos sobre la pieza que nos permitan su mejor conocimiento para aplicarle el tratamiento más efectivo y acorde con sus características.

Por este motivo un primer examen visual nos proporcionará datos de la clase de pieza, el material con el que se fabricó, su tipología, estado de conservación, etc.

Documentar la obra es un paso esencial para realizar cualquier tratamiento. Primero se realizan croquis indicando las medidas de la pieza y el peso y todas las observaciones relevantes que presente.

La documentación gráfica por medio de fotografías es el siguiente paso. A las fotografías realizadas con fuente de luz natural o tungsteno, del conjunto de la obra y la mayor cantidad de detalles, a ser posible con un objetivo macro o de similar efecto, se sumarán las realizadas con fuentes de luz especial, como la luz rasant, que permitirá revelar las irregularidades de la superficie, y si fueren necesarias fotografías con fuentes ultravioletas o de infrarrojos.

Actualmente con ayuda de las nuevas tecnologías, el tratamiento de digitalización de imágenes y la posibilidad de grabar en soporte de vídeo el tratamiento, los procesos de documentación se completan de una manera efectiva.

#### ANALÍTICA

Análisis previos nos ofrecen descubrir la estructura y composición del soporte de la escultura y tests con reactivos químicos que nos permiten atestiguar la presencia de algunas sales solubles o no (como cloruros, carbonatos, sulfatos...). A la pieza se le ha realizado un estudio radiológico, que determina la concentración y densidades del metal, las fisuras y microfisuras, los grosos, zonas de soldaduras, concreciones, decoraciones ocultas, etc.

#### INFORME RADIOGRÁFICO

La escultura ha sido completamente radiografiada. En 1990 se le prac-

va practicar un estudi al CENIM, i el 1993, el Departament de Radiologia de l'ICRBC va realitzar un muntatge amb la cama dreta que mancava el 1990. L'informe de l'última exposició es descriu tot seguit:

«La radiografia mostra la discontinuitat de gruix de material en el cap, les mans i els peus, com a zones més cridaneres, i n'és molt marcada la falta a les cuixes.

S'aprecien, també, diverses línies d'emmetxaments com és el cas dels braços i el peu esquerre, com també gran nombre de porositats, producte de defectes de fundició escampats per tota la peça.

Atés que, de moment, no resulta viable la interposició eficaç de pantalles de plom en formats de grans dimensions, la difusió de cantells típica apareguda en els casos en què han de cobrir-se volums de gruixos diferents amb alta densitat, produeix un difuminat als entornos de la imatge obtinguda, que és molt marcat en el cas dels dits de la mà esquerra, que apareixen sensiblement afusats.»

#### ESPECTROGRAFIA DE RAIGS X

La fluorescència dels raigs x per dispersió d'energies proporciona unes taules amb els percentatges dels metalls que componen l'amalgama del bronze. A més, permet de confirmar, en aquest cas, que tant l'escultura com la cama després i recuperada posteriorment, corresponen a la mateixa obra. Anteriorment, expliquem que en la fabricació d'una gran escultura es feia per peces; això queda palès després de la realització de l'espectrometria, ja que la composició del cos i la cama, si bé es tracta d'un bronze plomat en ambdós, les proporcions varien d'una zona a l'altra. Si en un primer moment es va dubtar de l'autenticitat de la cama, un estudi detallat de la zona d'unió del motlle i les restes de soldadura, revelà que la composició de l'aliatge a les zones de fractura eren idèntiques. L'escultura de l'Apol·lo està realitzada amb un aliatge de Cu, Sn i Pb; hi ha trets de Fe, Ni, Ag i Sb al tronc lateral dret, i en una de les mostres assolia un 4,1% de Fe, causat pel contacte de l'escultura, en aquest punt, amb un objecte de ferro, un clau o similar, que apareixia a la superfície de la peça com una taca puntual del seu òxid.

#### METAL·LOGRAFIES

Els polits metal·logràfics, realitzats amb l'estracció d'una petita mostra, permeten determinar el procés de fabricació d'un objecte metàl·lic. L'estructura cristal·lina del metall resulta característica segons si la peça ha estat sotmesa a processos de fundició i/o forja. També permet d'observar els graus de corrosió, les fissures intercristal·lines, etc. Les metal·lografies de l'Apol·lo de Pinedo ens indiquen una estructura dentrítica de fundició de refredament lent. Hi apareixen segregacions de plom insoluble i dendrites de coure i estany. Però el que més afecta el tractament, és l'evolució de la corrosió que està en una fase penetrant intergradual, és a dir, si bé a la superfície, la formació de grans buits amb pèrdua de nucli metàl·lic està bastant generalitzada, la corrosió ha penetrat en l'estructura interna a gran profunditat.

#### TRACTAMENT

Una vegada realitzada una exhaustiva documentació gràfica i analítica precisa, la comparació de les dades obtingudes ens permet determinar el tractament més apropiat en cada peça. En el cas que ens ocupa, l'Apol·lo de Pinedo, com que es tracta d'una troballa submarina, el tractament s'hagué de realitzar quan es va efectuar el descobriment i l'extracció. Havia de constar d'una dessala-

ticó un estudio en el CENIM, y en 1993 el Dpto. de Radiología del ICRBC realizó un montaje con la pierna derecha que faltaba en 1990. El informe de la última exposición se describe a continuación.

“La radiografía muestra la discontinuidad de espesores de material en cabeza, manos y pies como zonas más llamativas, siendo muy marcada la falta de éste en los muslos.

Se aprecian también diversas líneas de empalmes como es el caso de los brazos y el pie izquierdo, así como gran número de porosidades producto de defectos de fundición diseminados por toda la pieza.

Dado que por el momento no resulta viable la interposición eficaz de pantallas de plomo en formatos de grandes dimensiones, la difusión de bordes típica aparecida en los casos en que deben cubrirse volúmenes de espesores diferentes con elevada densidad, produce un difuminado en los contornos de la imagen obtenida, siendo este muy marcado en el caso de los dedos de la mano izquierda que aparecen sensiblemente afilados”.

#### ESPECTROGRAFÍA DE RAYOS X

La fluorescencia de Rayos X por dispersión de energías, proporciona unas tablas con los porcentajes de los metales que componen la amalgama del bronce. Además permite confirmar, en este caso, que tanto la escultura, como la pierna desprendida y recuperada posteriormente, corresponden a la misma obra. Anteriormente explicamos que la fabricación de una gran escultura se hacía por piezas; esto queda patente tras la realización de la espectrometría, ya que la composición del cuerpo y pierna, si bien se trata de un bronce plomado en ambos, las proporciones varían de una zona a otra. Si en un primer momento se dudó de la autenticidad de la pierna, un estudio detallado de la zona de unión del molde y restos de soldadura, reveló que la composición de la aleación en las zonas de fractura eran idénticas. La escultura del Apolo está realizada con una aleación de Cu, Sn y Pb; aparecen trazas de Fe, Ni, Ag y Sb en el tronco lateral derecho, siendo que en una de las tomas habría de alcanzar un 4,1% de Fe, debido al contacto de la escultura en este punto con un objeto de hierro, un clavo o similar que aparecía en la superficie de la pieza como una mancha puntual de su óxido.

#### METALOGRAFIAS

Los pulidos metalográficos, realizados con la extracción de una pequeña muestra, permiten determinar el proceso de fabricación de un objeto metálico. La estructura cristalina del metal, resulta característica según la pieza haya sido sometida a procesos de fundición y/o forja. También permite observar los grados de corrosión, las fisuras intercristalinas, etc. Las metalografías del Apolo de Pinedo, nos indican una estructura dendrítica de fundición de enfriamiento lento. Aparecen segregaciones de plomo insoluble y dendritas de cobre y estaño. Pero lo que afecta más al tratamiento, es la evolución de la corrosión que está en una fase penetrante intergranular, es decir, si bien en la superficie la formación de grandes cavidades con pérdida del núcleo metálico está bastante generalizada, la corrosión ha penetrado en la estructura interna a gran profundidad.

#### TRATAMIENTO

Una vez realizada una exhaustiva documentación gráfica y analítica precisa, la comparación de los datos obtenidos nos permite determinar el tratamiento más apropiado a cada pieza. En el caso que nos ocupa, el Apolo de Pinedo, al tratarse de un hallazgo submarino, el tratamiento que debió realizarse cuando se efectuó el descubrimiento y la extracción, constaría de una desalación lenta y paulatina sumergiendo la escultura en agua dulce qui-

ció lenta i gradual, submergint l'escultura en aigua dolça, potser amb l'addició d'algun inhibidor com el BTA i una dessecació gradual. Però, com tot, els tractaments també evolucionen i, l'època en què es trobà la peça, la necessitat d'una dessalació gradual no es considerava. A l'escultura, se li va aplicar un primer tractament de restauració cap a la fi dels anys 60. Aquest constava d'una neteja per eliminar de la superfície exterior les concrecions marines, el farciment de llacunes amb polièster reforçat amb fibra de vidre i acolorit per mimetitzar-lo en superfície, la col·locació dels ulls de la figura (que no tenia quan aparegué) i una pel·lícula de protecció amb una resina vinílica en dissolvent orgànic. Quan el 1990, amb motiu de l'exposició "Els Bronzes Romans a Espanya", es tornà a revisar l'escultura, es va veure que, si bé la resina aplicada sens dubte n'havia protegit la superfície en general de l'acció corrosiva, aquesta no s'havia paralitzat: hi havia focus actius pulverulents sobretot a les zones de plecs i fenedures. La pel·lícula sintètica s'havia enveilit i oxidat, i presentava un desagradable aspecte grogós i, a l'interior de la peça (es va realitzar un estudi amb una càmera endoscòpica), la pel·lícula pulverulenta de brutícia i clorurs estava generalitzada, com també grans zones d'adherències i incrustacions marines. El tractament que es va aplicar aleshores, després de l'eliminació de la pel·lícula sintètica de la superfície, és el mateix que s'ha realitzat fa poc a la cama.

Després de l'eliminació de les concrecions calcàries i silícies, s'efectuà una neteja mecànica amb raspalls, bisturi, fibra de vidre i, en ocasions, amb un micromotor amb fresatge de carborúndum i cautxú. Una vegada neta l'escultura, es desengreixà amb una mescla d'alcohol etílic i acetona. El tractament d'inhibició de la corrosió consistí en l'obturació dels focus de clorur (tota la superfície de l'escultura va ser observada durant aquesta fase del tractament amb loupes d'augment de 30X) amb òxid d'Ag, que reacciona amb el clorur de Cu, i es transforma en clorur d'Ag, que és més estable. L'Apol·lo, cos i cama, s'inhibí, tot seguit, amb un compost orgànic benzotriazol (BTA) dissolt al 3% en un dissolvent metilat, i s'aplicà a tota la superfície, externa i interna de l'obra. Com aquesta fase del procés resulta essencial per evitar el progressiu deteriorament de l'escultura, després s'hi aplicà una capa protectora amb una resina acrílica que inclou en la seua formulació l'inhibidor BTA i un filtre UV.

La protecció final es realitzà amb una pel·lícula de cera microcristallina mesclada amb una resina acrílica aplicada sobre la superfície. Si bé la restauració que s'efectuà el 1990, no es va plantejar en cap moment la reintegració de llacunes per motius estètics, es considerà que l'eliminació d'aquestes i dels ulls col·locats en 1967 podia perjudicar la peça i tornar-li una aparença que resultara desagradable a la vista i es va deixar amb les reintegracions de la primera restauració. La cama restaurada engany no ofereix dubtes quant a la reintegració de les llacunes per a recuperar un aspecte estètic. Actualment, els criteris de conservació aconsellen la mínima intervenció sobre l'obra, i deixar-la amb les llacunes amb què es va trobar, no afecta en absolut la continuïtat de l'escultura ni el conjunt de l'Apol·lo, i aquesta disparitat de criteris en una mateixa peça indica l'evolució de les diverses fases del tractament de restauració al llarg del temps i la necessitat de conscienciar-nos que cal que predominen els elements i els conceptes que determinen la conservació del patrimoni, fins i tot sobre les motivacions estètiques.

#### PROPOSTA DE MUNTATGE

El muntatge de la cama separada de l'escultura resulta un rep-

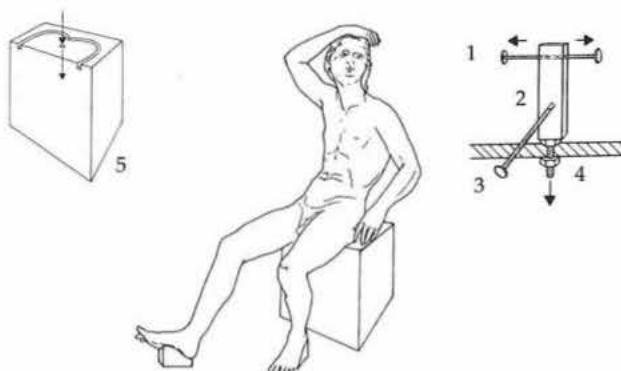
zás con la adición de algún inhibidor como el BTA y una desecación paulatina. Pero como todo, también los tratamientos evolucionan, y en la época que se encontró la pieza, la necesidad de una desalación y desecación paulatina no se consideraba. A la escultura se le aplicó un primer tratamiento de restauración a finales de los años 60, éste constaba de una limpieza para eliminar de la superficie exterior las concreciones marinas, el relleno de lagunas con poliéster reforzado con fibra de vidrio y coloreado para mimetizarlo en superficie, la colocación de los ojos de la figura (que no tenía cuando apareció) y una película de protección con una resina vinílica en disolvente orgánico. Cuando en 1990, con motivo de la exposición "Los Bronces romanos en España", se volvió a revisar la escultura, se vio que si bien la resina aplicada sin duda había protegido la superficie en general de la acción corrosiva, ésta no se había paralizado: existían focos activos pulverulentos sobre todo en las zonas de pliegues y hendiduras. La película sintética había envejecido y oxidado presentando un desagradable aspecto amarillento y en el interior de la pieza, (se realizó un estudio con una cámara endoscópica) la película pulverulenta de suciedad y cloruros estaba generalizada así como grandes zonas de adherencias e incrustaciones marinas. El tratamiento que se aplicó entonces tras la eliminación de la película sintética de la superficie, es el mismo que se le ha realizado recientemente a la pierna.

Tras la eliminación de las concreciones calcáreas y silíceas, se efectuó una limpieza mecánica con cepillos, bisturi, fibra de vidrio, y en ocasiones con un micromotor con fresas de carborundo y caucho. Una vez limpia la escultura, se desengrasó con una mezcla de alcohol etílico y acetona. El tratamiento de inhibición de la corrosión consistió en la obturación de los focos de cloruro (toda la superficie de la escultura se observó durante esta fase del tratamiento con lupas de aumento de 30X) con Óxido de Ag, que reacciona con el Cloruro de Cu, transformándose en Cloruro de Ag, que es más estable. El Apolo, cuerpo y piernas, se inhibieron seguidamente con un compuesto orgánico Benzotriazol (BTA) disuelto al 3% en un disolvente metilado, y se aplicó a toda la superficie, externa e interna de la obra. Como esta fase del proceso resulta esencial para evitar el progresivo deterioro de la escultura, seguidamente se aplicó una capa protectora con una resina acrílica que incluye en su formulación el inhibidor BTA y un filtro UV.

La protección final se realizó con una película de cera microcristalina mezclada con una resina acrílica aplicada sobre la superficie. Si bien en la restauración que se efectuó en 1990, no se planteó en ningún momento la reintegración de lagunas por motivos estéticos, se consideró que la eliminación de éstas y de los ojos colocados en 1967 pudiera perjudicar a la pieza y devolverle una apariencia que resultase desagradable a la vista y se dejó con las reintegraciones de la primera restauración. La pierna, restaurada en el presente año, no ofrece dudas respecto a la reintegración de las lagunas para recuperar un aspecto estético. Actualmente, los criterios de conservación aconsejan la mínima intervención sobre la obra, y el dejarla con las lagunas con que se encontró, no afecta en absoluto en la continuidad de la escultura, ni en el conjunto del Apolo, y esta disparidad de criterios en una misma pieza, indica la evolución en las diferentes fases del tratamiento de restauración a lo largo del tiempo y la necesidad de concienciar-nos en que deben predominar los elementos y conceptos que determinan la conservación del patrimonio incluso sobre las motivaciones estéticas.

#### PROPIEDAD DE MONTAJE

El montaje de la pierna separada de la escultura resulta un reto fasci-



Apol·lo de Pinedo. Proposta de muntatge: 1. Barra d'acer roscada ancorada a la cintura; 2. Placa d'acer; 3. Barra de la cama; 4. Subjecció de la placa metàlica al suport de pedra; 5. Bloc de pedra amb forat central per a embotir l'estructura. Estria per a encaixar la figura.

*Apolo de Pinedo. Propuesta de montaje: 1. Barra de acero roscado anclado a la cintura; 2. Placa de acero; 3. Barra en la pierna; 4. Subjeción de la placa metálica al soporte de piedra; 5. Bloque de piedra con agujero central para colocar la estructura. Estria para encajar la figura.*

te fascinant. En principi, el trenc de la cama està tan desgastat que no encaixa d'una manera efectiva; d'altra banda, la història de l'escultura inclou la separació de la cama de la resta durant trenta anys almenys, que unit a la no reintegració per motius estètics determinen realitzar el muntatge de manera que, sense trencar la idea de conjunt, es diferencia mínimament la cama de la resta de l'escultura.

El seient en que reposava l'escultura no existeix, i l'única referència que se'n té és el d'una escultura semblant en el Museu de Nàpols que seu sobre una roca. Fer un muntatge paregut, sense cap documentació que el justifique, no encaixa amb els criteris actuals, motiu pel qual s'opta per un asèptic bloc rectangular de pedra, desproveït de protagonisme, però que compleix la funció de sustentació de l'Apol·lo i fa de base on s'ancora tota l'escultura i se subjecta la cama solta. A l'alçada dels costats de la figura, per la banda de dins, dues barres d'acer inoxidable de rosca contínua fan de topalls per a mantenir una placa rectangular d'acer amb un orifici per on s'emboteix una barra que té l'extrem oposat ancorat en un bloc de resina col·locat en la cama que cal subjectar. Tot el conjunt descansaria sobre un bloc de pedra on seu la figura. Els materials, tant la pedra com l'acer inoxidable de l'estructura interna, resulten inerts per a la conservació del metall de l'escultura.

Si bé la conservació activa es tradueix en una intervenció directa sobre les degradacions, aquests tractaments resulten inútils i costosos, si no s'incideix en una política de conservació passiva que ha de tractar de mantenir la peça en unes condicions constants d'humitat i temperatura i en una revisió sistemàtica en l'escultura de períodes anuals. Els tractaments de conservació són més efectius, menys agressius i més econòmics que qualsevol restauració. Com la raó i algun teòric de la restauració i la Llei del Patrimoni Històric Espanyol determinen, tots tenim l'obligació de transmetre el nostre patrimoni en les millors condicions a les generacions que han de venir.

#### AGRAÏMENTS

Expresso la meua gratitud als meus companys del Departament de Radiologia i als laboratoris de l'ICRBC, per l'ajuda prestada en la preparació d'aquest article; i als lectors del manuscrit, Emma García Alonso i Francisco Moreno Arrastio, per la seua paciència i les seues valuoses correccions.

#### BIBLIOGRAFIA

- MOUREY, W. (1987), *La conservation des antiquités métalliques*, L.C.R.R., Drauignan.  
 PEARSON, C. (1987), *Conservation of marine archaeological objects*, Ed. Butterworths, Londres.  
 UNESCO, 1981, *Protection of the underwater heritage*.  
 ROBINSON, W.S. (1981), *Maritime Archaeology, First aid for marine finds*.

En principio la fractura de la pierna está tan desgastada que no encaja de una manera efectiva; por otra parte, la historia de la escultura, incluyendo la separación de la pierna del resto durante al menos 30 años, unido a la no reintegración por motivos estéticos determinan realizar el montaje de manera que, sin romper la idea de conjunto, se diferencie mínimamente pierna y resto de la escultura.

El asiento sobre el que reposaba la escultura no existe, y la única referencia que se tiene es de una escultura similar del Museo de Nápoles, que se asienta sobre una roca. El realizar un montaje parecido, sin ninguna documentación que lo justifique no encaja con los criterios actuales, así que se opta por un aséptico bloque rectangular de piedra que carece de protagonismo, pero cumple la función de sustentación del Apolo y la base en donde se ancla toda la escultura y se sujetó la pierna suelta. A la altura de las caderas de la figura (por el interior) dos vástagos de acero inoxidable de rosca continua, sirven como topes para mantener una pletina de acero rectangular con un orificio por el que se embute un vástago que tiene el extremo opuesto anclado en un bloque de resina colocado en la pierna a sujetar. Todo el conjunto, resposa sobre el bloque de piedra en el que se asienta la figura. Los materiales, tanto la piedra, como el acero inoxidable de la estructura interna, resultan inertes para la conservación del metal de la estructura.

Si bien la conservación activa se traduce en una intervención directa sobre las degradaciones, estos tratamientos resultan inútiles y costosos si no se incide en una política de conservación pasiva, que ha de constar en mantener la pieza en unas condiciones constantes de humedad y temperatura y en una revisión sistemática de la escultura en períodos anuales. Los tratamientos de conservación son más efectivos, menos agresivos y más económicos que cualquier restauración. Como la razón y algún teórico de la restauración y la Ley del Patrimonio Histórico Español determinan, todos tenemos la obligación de transmitir nuestro patrimonio en las mejores condiciones a las generaciones venideras.

#### AGRADECIMIENTOS

Expreso mi gratitud a mis compañeros del Dpto. de Radiología y laboratorios del ICRBC, por la ayuda prestada para preparar este artículo y a los lectores del manuscrito, Emma García Alonso y Francisco Moreno Arrastio, por su paciencia y sus valiosas correcciones.

**INFORME DEL LABORATORI DE QUÍMICA  
DE L'INSTITUT DE CONSERVACIÓ I  
RESTAURACIÓ DE BÉNS CULTURAUX**

**1. Identificació de l'obra**

Titol de l'obra: Apol·lo de Pinedo.  
Número de Registre: A-4570

**2. Estudi realitzat**

2.1. Objectiu

-Anàlisi dels aliatges que componen la cama i el peu esquerres d'una escultura i comprovar si corresponen a l'Apol·lo de Pinedo.

-Confecció d'una taula que resumés els resultats d'aquests ànalsis.

2.2. Tècnica d'ànàlisi

Fluorescència de raigs X per dispersió d'energies.

2.3. Resultats:

Localització de l'ànàlisi <i>Localización del análisis</i>	Fe	Ni	Cu	Ag	Sn	Sb	Pb
Taló esquerre <i>Talón izquierdo</i>	1.05	0.23	45.58	0.25	8.03	0.16	44.24
Pegat genoll esquerre <i>Parche rodilla izquierda</i>	3.74	0.23	53.34	0.17	16.22	0.17	28.54
Tou de la cama dreta <i>Pantorrilla derecha</i>	0.63	-	71.48	0.17	9.46	0.57	16.73
Pegat cama dreta <i>Parche pierna derecha</i>	0.51	0.17	69.16	0.15	10.39	0.7	18.53
Peu esquerre <i>Pie izquierdo</i>	0.56	0.20	69.77	0.15	9.1	0.66	16.50
Tronc lateral dret <i>Tronco lateral derecho</i>	4.1	0.16	38.26	0.66	22.29	0.57	32.78
Avantbraç dret <i>Antebrazo derecho</i>	0.83	-	50.11	0.33	17.34	0.41	30.08
Pèl <i>Pelo</i>	1.31	0.18	48,05	0.13	21.84	0.63	26.00
Entrecuix dret <i>Entrepierna derecha</i>	1.26	0.37	47.94	0.28	30.21	0.10	17.77
Cuixa esquerra <i>Muslo izquierdo</i>	0.85	-	33.23	0.32	16.62	0.11	44.29

**INFORME DEL LABORATORIO DE QUÍMICA  
DEL INSTITUTO DE CONSERVACIÓN Y  
RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES**

**1. Identificación de la obra**

Título de la obra: Apolo de Pinedo.  
Nº de Registro: A-4570.

**2. Estudio realizado**

2.1 Objetivo

-Análisis de las aleaciones que componen la pierna y el pie izquierdos de una escultura y comprobar si corresponden al Apolo de Pinedo.

-Confección de una tabla que resuma los resultados de estos análisis.

2.2 Técnica de análisis

Fluorescencia de rayos X por dispersión de energías.

2.3 Resultados:

## INFORME DE LES METAL·LOGRAFIES DE L'APOL·LO DE PINEDO

## INFORME DE LAS METALOGRAFIAS DEL APOLO DE PINEDO

SALVADOR ROVIRA LLORENS\*

1. Estructura de brut de colada. La imatge està passada de llum, però encara s'hi observa una estructura dendrítica de fosa, de refredament lent.

2. Detall a més augment de l'estructura dendrítica, que resulta complexa pel fet de la gran proporció de plom insoluble que queda segregat (masses grises més obscures que omplin els espais interdendrítics). No s'han de confondre les masses grises de segregats de plom amb altres masses grises una mica més clares que són productes de corrosió dels components de l'aliatge, principalment òxid cuprós: hi ha corrosió penetrant intergranular.

Les dentrites presenten un aspecte nucleat, amb una tonalitat taronjada més clara en l'interior (bronze amb major riquesa en coure), mentre que les vores s'enfosqueixen progressivament per difusió en sòlid de l'estany (evolució de la fase  $\beta$ , situada en solidificar als espais interdendríticos, juntament amb el plom segregat). La riquesa d'estany en l'aliatge original és suficient perquè una part haja quedat formant fase  $\delta$ , molt dura, que es mostra com clapes blanques o lleugerament blavoses.

3. Imatge que mostra les importants cavitacions creades per l'atac que corroeix el metall. La massa gris està formada pels productes de corrosió i mostra ramifications que penetren entre els grans de metall sa (zona superior de la imatge).

### Comentari

El fragment metal·lografiat, d'uns 3 mm de gruix, indica, com calia esperar, que forma part d'una peça de fosa. Les característiques del metall són les d'un bronze ternari ric en plom i estany, típic de la bronzística romana, i la seua evolució, pel que fa a la corrosió a llarg termini, es manifesta en la formació de grans cavitacions superficials amb penetració intergranular a gran profunditat.

1.- *Estructura de bruto de colada. La imagen está pasada de luz, pero aún así se observa una estructura dendrítica de fundición, de enfriamiento lento.*

2.- *Detalle a mayor aumento de la estructura dendrítica, que resulta compleja por el hecho de la gran proporción de plomo insoluble que queda segregado (masas grises más oscuras que llenan los espacios interdendríticos). No se debe confundir las masas grises de segregados de plomo con otras masas grises algo más claras que son productos de corrosión de los componentes de la aleación, principalmente óxido cuproso: hay corrosión penetrante intergranular.*

*Las dendritas presentan aspecto nucleado, con una tonalidad anaranjada más clara en el interior (bronce con mayor riqueza en cobre), mientras que los bordes se oscurecen progresivamente por difusión en sólido del estaño (evolución de la fase  $\beta$ , situada al solidificar en los espacios interdendríticos, junto con el plomo segregado). La riqueza de estaño en la aleación original es suficiente para que una parte haya quedado formando fase  $\delta$ , muy dura, que se muestra como motas blancas o ligeramente azuladas.*

3.- *Imagen mostrando las importantes cavitaciones creadas por el ataque que corroe el metal. La masa gris está formada por los productos de corrosión, y muestra ramifications que penetran entre los granos de metal sano (zona superior de la imagen).*

### Comentario

*El fragmento metalografiado, de unos 3 mm de espesor, indica, como era de esperar, que forma parte de una pieza de fundición. Las características del metal son las de un bronce ternario rico en plomo y estaño, típico de la broncística romana, y su evolución por lo que respecta a la corrosión a largo plazo se manifiesta en la formación de grandes cavitaciones superficiales con penetración intergranular a gran profundidad.*

\* Museu d'Amèrica. Madrid.

## MUNTATGE

## MONTAJE

PEDRO MAS GUERCA

A l'hora de procedir al muntatge de la cama dreta, que va aparéixer separada de la resta de l'estàtua, ha calgut tenir en consideració, per una part, l'acusat grau de desgast que presenta la cama en la zona de contacte a l'altura de l'engonal i, per una altra, l'absència del suport original on reposava la figura. Totes dues circumstàncies han determinat l'adopció d'una fórmula que primer que res garantira la plena integritat de l'estàtua i que, alhora, respectara el seu estat original. Raons per les quals, s'ha optat per la seua presentació sobre un suport el més senzill possible, per tal de no restar protagonisme a l'estàtua i sense prejuzgar noves propostes de muntatge quan la peça es col-loque definitivament a les sales del Museu.

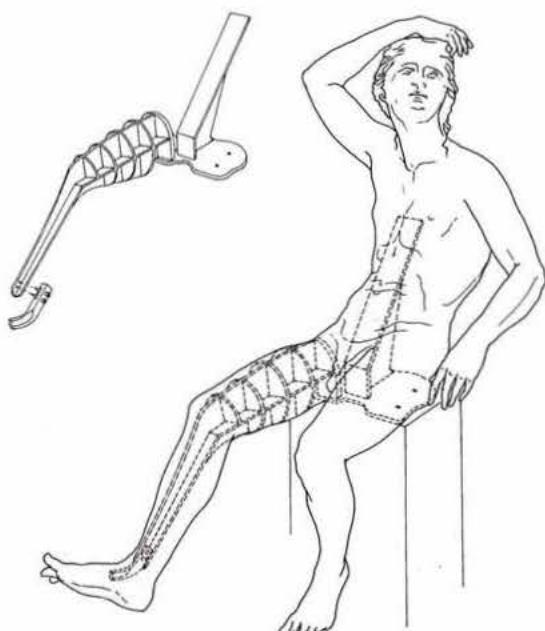
Per a situar la cama en la posició corresponent, s'ha fet un suport inert i exempt de dispositius mecànics que pogueren crear tensions que afecten l'estàtua. Està format per una placa base que segueix el contorn interior de la zona del cos sobre la que s'asseu l'escultura, i a aquesta placa es fixen, per una part, el suport de la cama pròpiament dit, format per diverses quadernes que s'adapten a la superfície interior d'aquesta; i, per una altra, per una placa vertical que s'ajusta al buit interior del cos de l'estàtua. Aquesta armadura suport s'ha fet amb acer inoxidable austenític 18-8, C 0,2%, Cr 18%, Ni 8%, que té com a principals propietats mecàniques una bona resistència a la tracció, bona tenacitat i ductilitat, i soldadures tenaces i segures.

Resisteix l'oxidació a l'aire fins a temperatures de 850-900° C.

*A la hora de proceder al montaje de la pierna derecha, que apareció separada del resto de la estatua, ha sido necesario tener en consideración, por una parte, el acusado grado de desgaste que presenta la pierna en la zona de contacto a la altura de la ingle y, por otra, la ausencia del soporte original sobre el que reposaba la figura. Ambas circunstancias han determinado la adopción de una fórmula que ante todo garantizase la plena integridad de la estatua y que, a la vez, respetase su estado original. Razones por las que se ha optado por su presentación sobre un soporte lo más sencillo posible, con objeto de no restar protagonismo a la estatua y sin prejuzgar nuevas propuestas de montaje cuando la pieza se ubique definitivamente en las salas del museo.*

*Para situar la pierna en la posición que le corresponde se ha realizado un soporte inerte y exento de dispositivos mecánicos que pudieran crear tensiones que afecten a la estatua. Está formado por una placa base que sigue el contorno interior de la zona del cuerpo sobre la que asienta la escultura, y a esta placa se fijan, por una parte, el soporte de la pierna propiamente dicho, formado por diferentes cuadernas que se adaptan a la superficie interior de la misma; y, por otra, por una placa vertical que se ajusta al hueco interior del cuerpo de la estatua. Este armazón soporte se ha hecho con acero inoxidable austenítico 18-8, C 0'2%, Cr 18%, Ni 8%, siendo sus principales propiedades mecánicas una buena resistencia a la tracción, buena tenacidad y ductilidad, y soldaduras tenaces y seguras.*

*Resiste la oxidación al aire hasta temperaturas de 850-900° C.*



Apol·lo de Pinedo. Dibuix de la peça fabricada per a l'acoblament de la cama dreta, i detall de la seua posició en l'interior de l'estàtua.

*Apolo de Pinedo. Dibujo de la pieza fabricada para el ensamblaje de la pierna derecha y detalle de su posición en el interior de la estatua.*

# Índex

L'APOL·LO DE PINEDO, dirigit per JOSÉ LUIS JIMÉNEZ SALVADOR

- 5      Presentació. *Clementina Ródenas Villena.*
- 7      Paraules preliminars. *Josep Bresó Olaso.*
- 11     I. EL MEDITERRANI: GRAN MUSEU ARQUEOLÒGIC  
*Les consecucions de l'arqueologia subaquàtica.* José L. Jiménez Salvador.  
*El transport per mar d'obres d'art.* Carmen Aranegui Gascó.  
*El descobriment i el context de l'estàtua.* Asunción Fernández Izquierdo,  
Rafael Graullera Sanz i Albert Ribera Lacomba.
- 25    II. L'ESTATUÀRIA EN BRONZE  
*Procés de fabricació d'una gran estàtua de bronze en època greco-romana.*  
José L. Jiménez Salvador.  
*L'estatuària en bronze a Hispània.* José L. Jiménez Salvador.
- 41    III. L'APOL·LO DE PINEDO  
*L'Apol·lo de Pinedo: descripció i estudi.* José L. Jiménez Salvador.
- 65    IV. EL PROCÉS DE RESTAURACIÓ  
*Presentació.* José Mª Losada Aranguren.  
*Procés de restauració.* Soledad Díaz Martínez.  
*Informe del laboratori.*  
*Informe de les metal·lografies.* Salvador Rovira Llorens.  
*Muntatge.* Pedro Mas Guereca.



