

## 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 fortuïtament 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 separ-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 apareguren 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 reeixida 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 anàlisis 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 anàlisis 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 bombolles són també abundoses. Aquests defectes es van corregir durant la seua fabricació rebland

### DATOS TÉCNICOS

Material: bronce; altura total: 145 cm. Descubierta fortuítamente 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 barbata experimenta un acusat moviment ascendent. El cap exhibeix un pentinat disposat en llargs flocs ondulats que, des de la clenxa central que els divideix, corren cap als temporals ocultant 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, arreglant 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 braç dret s'alça sobre el cap, descrivint 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 TIPOLÒGICA 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 sacietat 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.*

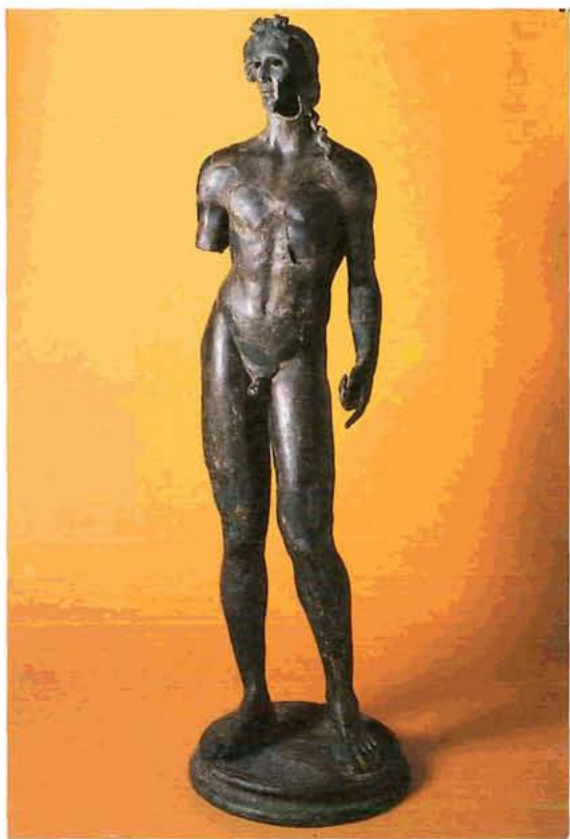
### DESCRIPCIÓN DE LA ESTATUA

*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 gudejas 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 restituída, 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 TIPOLÓGICO 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 saciedad en época helénística 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*





Estàtua d'Apol·lo. 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'avanç 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'helenisme, 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 seua considerable alçada, 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 Helenismo, 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 broncíneo 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 mármereo 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 (LMC II,1, 455, n.º 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 *himation* 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 efigie 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 efigie de Pinedo.



seues dimensions i el material utilitzat. A la Península Ibèrica només admet comparança amb l'Apol·lo bronzi 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 alçària 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'oferida 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 panells, dels quals els dos dels extrems sobresurten 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 cítara. Les cames estan cobertes per un *himation* 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'esquerra 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 cítara 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 Mileto. 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 despullat, al qual li falta el cap i el braç dret, es troba acompanyada de diversos atributs seus, com ara el carcaix, sobre el qual recolza la seua axilla 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. C. 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 cignes y palmeras. Si el primer relieve mostraba al dios de Delfos por la cítara 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 carcaj sobre el que apoya su axila izquierda, el arco que sostiene con la mano*



Apol·lo sedent. Relliu 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, n° 587).

que sosté amb la mà esquerra, l'onfalós, rodejat per una serp i situat a la seua esquerra, i el trípede 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), Còmode, 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 acéfala 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. Relliu 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, n° 66).

izquierda, el onfalós rodeado por una serpiente, situado a su izquierda y el trípede 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 guedejas que caen sobre los hombros. En cambio, la rotación del tronc 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 Mileto 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 Mileto, bajo los reinados de Nerón (BURNETT, AMANDRY y RIPOLLÉS, 1992, 449-450. n° 2712), Cómodo, Septimio 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, n° 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 bronze 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 Mileto, 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*, Paris, 1969, lám. XXX).  
*Apolo sedente. Moneda de Milet. Siglo II d. C. (J. Marcadé, Au Musée de Délos. Paris 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, n° 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 de 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 Processons 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 abandon que mostra el sàtir dorment descobert en la vil·la dels Papiros, 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, coses 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'embriaguesa 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 difon l'*Apol·lo de Pinedo* constitueix una reminiscència llunyana 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 enfrentada 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 sàtir dormiente, 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, acentuada 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 adrianea, 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*, Paris, 1969, lám. XXX).  
*Apolo sedente. Moneda de Acarnania. Època helenística (J. Marcadé, Au Musée de Délos, Paris 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, n° 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 Mileto, 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 trajano-antonina, i s'han

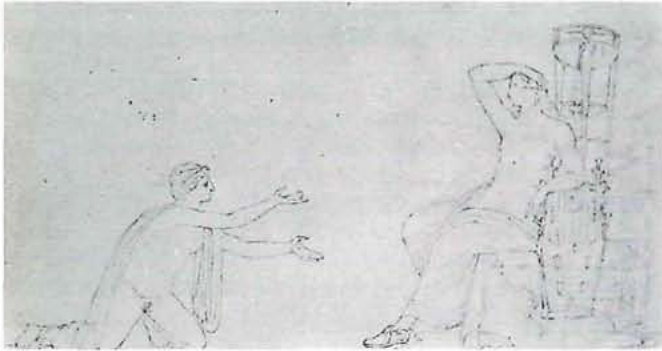
El Museu de Kassel (BERGER, 1962, 50-51) exhibe una estatuilla de Apolo, de 7,6 cm. de altura, ejecutada en bronce macizo en época imperial, que comparte los mismos rasgos que su homónima de Pinedo: postura sedente, posición de los brazos, giro de la cabeza a la izquierda, desplazamiento hacia atrás del tronco e idéntica disposición de las piernas (LIMC II,1, 197, n° 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 axilla 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.



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

*Apolo sedente. Decoración en terra sigillata gálica. Rheinzabern. Primera mitad del siglo II d. de C. (LIMC II, 1, s. v. Apollon/Apollo, n° 572).*

Este mismo motivo fue utilizado también para la decoración de vasos de tierra sigillata en época trajano-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, n° 294).*

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, acompanyat, 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 darrerria 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,1, 299-300, núm. 973; STEWART, 1990, 225).

És probable que aquesta interpretació pugui estendre's a aquelles pintures murals en què el déu apareix en companyia d'algun altre personatge al·lusiú 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



Relleu votiu de marbre representant Apol·lo en companyia d'Hermes, Pan i les Nimfes i un grup d'adoradors. Atenes. Darrerria 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, n° 973).*

punzones con diversas variantes en Lezoux, Vichy y Rheinzabern (DÉCHELETTE, 1904, 14, fig. 52; LIMC II,1, 454, n° 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 deparado 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 Ninfa, 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 entablado conversación con Apolo (LIMC II,1, 299-300, n° 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·línees (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'ambigüitat 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·lenística-romana (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 cràter 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 arrellegada 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, continuà 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 cèlebre 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 traba que en limitara les possibilitats d'execució. Valga com a mostra la sèrie de bustos de Bacus destinats a decorar diversos *fulcra* 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 Papiers, 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 Dionysos 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 dilogia ya apuntada entre Apolo y Dionysos, 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 Dionysos, 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 Dionysos 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 cèlebre 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 traba que limitase las posibilidades de ejecución. Sirva como muestra, la serie de bustos de Baco destinados a decorar diversos *fulcra* 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 deparado 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 bronze dorado representando a Dionysos y Ariadna. Descubierta en una tumba de Derveni. Ultimo tercio del siglo IV a. de C. Museo de Salónica.

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 dret, 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 (RAGGHIANI, 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'*Endimion* (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'helenisme quan es va estendre la moda de

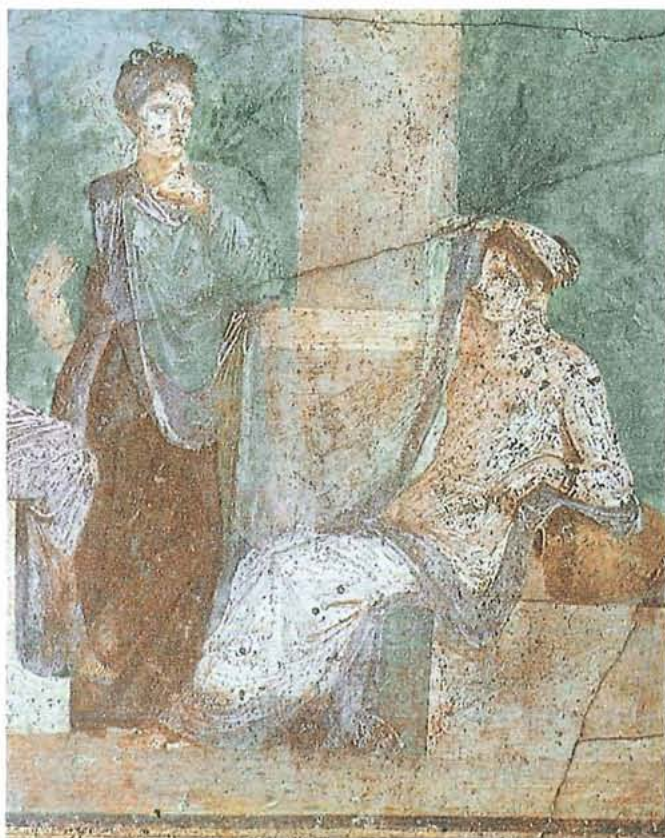


Pintura mural representant Dionysos ebri. Vil·la dels Misteris. Pompeia. Any 70 a.C.  
 Pintura mural representando a Dionysos ebrio. Villa de los Misterios. Pompeya. 70 a. de C.

GIULIANO, 1989, 340), en 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 (RAGGHIANI, 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 cratera 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 Helenismo, cuando se extendió la moda de representar a distintas divinidades sobre

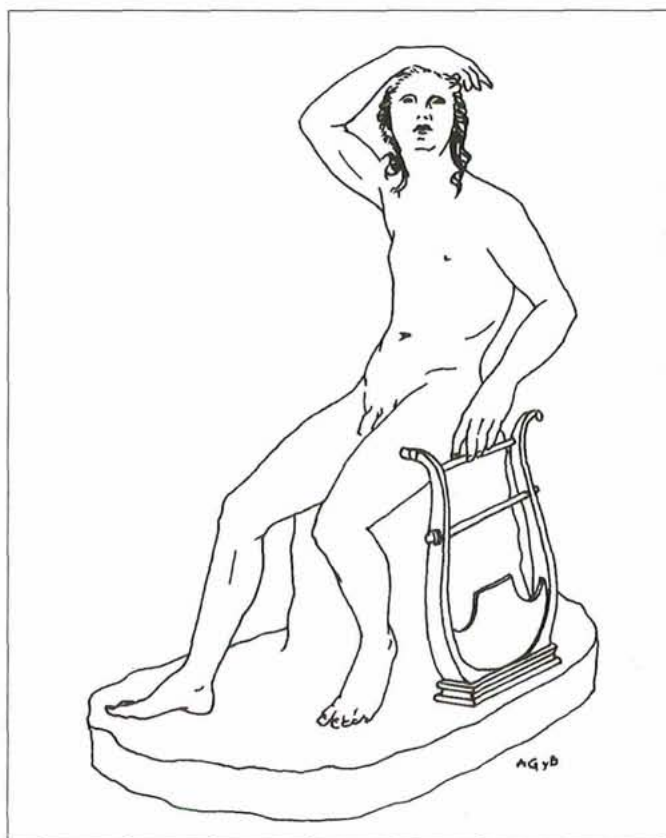


Pintura mural representant la conversació entre tres dones. Pompeia. Segle I d.C. Museu Nacional de Nàpols. Soprintendenza Archeologica de Nàpols i Caserta.

*Pintura mural representando la conversación entre tres mujeres. Pompeya. Siglo I d. de C. Museo Nacional de Nápoles. Soprintendenza Archeologica 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 Lisipo (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 Helicó, 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'Apol·lo 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 Heracles 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 efigie 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 fornint 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 broncí 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·línia, 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 acompanyat 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 nul·la 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 praxitel·lià, 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 coneguts 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 deparado 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 broncíneo 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 Milet 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 Milet (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 —bronze de Lascuta, *tabula Contrebiensis*, *deditio* de 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 cisnes sostenint una garlanda. Els cisnes 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 exvots 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 Càceres el Vell (Càceres), 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 dona 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'efigies 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 sacralitzada 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 Flaminius* 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 responien 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, emparen 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 aventurat 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, capítulo 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 efigies 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 sacralizada del poder imperial (HANNESTAD, 1988, 39-92; KLEINER, 1992, capítulo II), que invadieron los espacios de carácter público y oficial, no sólo de la metropoli, 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, Córdoba), de otro Hypnos de bronce de extraordinaria calidad (VAQUERIZO, 1990, 125-154 y en premsa), 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 aventurado 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 apol·línies. 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.

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 apreciaciones, que han enriquecido notablemente el contenido de este capítulo.

**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 Dianae 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.

- 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*, Berlín.
- 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'île*, 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'Arqueologia de Ponent*, 2, pp. 123-153.
- NIEMEYER, H.G. (1993), "Katalog der in den Tafel erfaßten Denkmäler", dins AA.VV., *Hispania Antiqua. 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*, Murcia.
- 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.
- RAGGHIANI, 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*, Múnic.
- SIMON, E. (1991) "Rappresentazioni mitologiche nella pittura parietale pompeiana", dins AA.VV., *La pittura di Pompei*. Milà, pp. 235-242.
- SIMON, E. i BAUCHHENS, 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, 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.
- 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 tardorepublicana*, Roma.
- ZANKER, P. (1987), *Augustus und die Macht der Bilder*, Múnic, (ed. castellana, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, 1992).



Estat de conservació que ofería 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.*