

- NIETO, G. (1961), *Cajas de barro célticas con decoración excisa*, en Homenaje al profesor Cayetano de Mergelina. Murcia (1961-62), pp. 659-664.
- MOURE ROMANILLO, J. A. y ORTEGA MATEOS, L. (1981), *Nuevos hallazgos de cajitas celtibéricas en la Provincia de Palencia*, en Numantia. Investigaciones Arqueológicas en Castilla y León, pp. 185-188.
- RIVERA MANESCAU, S. (1948), *Unos fragmentos cerámicos posthallstáticos del Cenizal de Simancas (Valladolid)*, en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, XV, p. 71.
- WATTENBERG, F. (1959), *La Región Vaccea. Celtiberismo y Romanización de la Cuenca Media del Duero*, Biblioteca Prachistorica Hispanica, II. Madrid.
- , (1960), *Cajitas excisas de la Meseta Central*, en Ampurias, XXII-XXIII, pp. 288-294.
- , (1964), *Una nueva cajita celtibérica*, en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, XXX, pp. 318-320.
- , (1965), *Algunas notas sobre formas y características de la cerámica vaccea*, en Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, XXXI, pp. 5-14.

LOS BRONCES DE RIACE

Las dos colosales figuras de guerrero descubiertas en las aguas del mar Jónico, junto al término municipal de Riace, en agosto de 1972 tenidas, antes de su primera limpieza como helenísticas, sometidas a un largo silencio durante un prolongado y necesario trabajo de limpieza y restauración, han vivido ahora en pleno «olor de multitud» su apoteosis con sus exhibiciones públicas en Florencia y Roma, camino de su destino en el museo de Reggio Emilia.

El largo silencio de estos años, roto apenas por algún noticiario arqueológico y alguna guía turística¹, contrasta con la avalancha de reportajes, entrevistas, notas divulgativas y opiniones subjetivas aparecidas desde la inaugu-

¹ La bibliografía, hasta la primavera de 1981, ha sido reunida por GIULIANO, *Xenia*, 1981, n.º 2, 54.

En este grupo de trabajos hay que recordar FOTI, *Il Museo Nazionale di Reggio Calabria*, 1972, 78. *Klearchos*, XIV, 1972, 133 ss. *Atti del XII Convegno della Società Magna Grecia*, 1972, 350 ss.; láms. XXXI-XXXII. *Atti del XIII Convegno...*, 1973, 376, lám. LXVIII. TRENDALL, *Archaeological Reports for 1972-1973*, 41. FOTI, *Klearchos*, XV, 1973, 117 ss.; XVII, 1975, 195 s.; XIX, 1977, 176. FREDERIKSEN, *Archaeological Reports for 1976-1977*, 63, fig. 29. CANCIANI, en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, suppl. I, 1979, 67, lám. XXII. Puede incluirse el texto de un desplegable publicado con ocasión de la exposición de Florencia en 1980 y de Roma en 1981. FOTI, NICOSIA, *I bronzi di Riace*, 1981 (folleto informativo con noticias sobre la restauración y fotografías, no siempre afortunadas, de las estatuas antes y después de la limpieza y restauración). BUSIGNANI, *Gli eroi di Riace. Daimon e techne*, 1981² (el texto, aparte algunos detalles descriptivos y la reproducción de algunas entrevistas de prensa con ciertas personalidades del mundo artístico e intelectual italiano, no pasa de ser un ensayo esteticista sobre el tema de la figura estante en la escultura griega del siglo VI y V a. C. De gran interés las fotografías de Perugia que constituyen, hasta la fecha, la mejor documentación fotográfica de ambos bronceos y justifican sobradamente que en dos meses se hayan agotado dos ediciones de esta obra).

ración de la exposición de Florencia, el 15 de diciembre de 1980... a los ocho años y cuatro meses del descubrimiento. El estado actual de la investigación cubre las circunstancias del hallazgo, de especialísimo interés en este caso, y el proceso de la restauración². Falta un análisis de las mismas y empiezan a abundar las atribuciones entre las cuales se advierte una cierta polarización en la figura de Fidias acompañada por una galaxia atribucionista que, prácticamente, comprende los nombres de todos los grandes escultores del s. v a. C.³. Esto produce la impresión que las exigencias de un público más atento a lo espectacular que atento a la constancia cotidiana hayan presionado a ilustres investigadores exigiendo respuestas inmediatas. Se ha olvidado, y bueno sería tenerlo en cuenta, que, pese al largo tiempo transcurrido desde su aparición, aún no ha sido posible presentar una atribución sólida, las «opiniones» presentadas como «resultados» no han dejado de faltar, en ninguno de los grandes bronce del s. v que han llegado hasta nosotros. El «Apolo de Piombino», el «Auriga de Delfos», o el «Zeus de Cabo Sunion» son muestra palpable de ello.

En primer lugar hay que precisar *cuándo*, más que el *cómo*, estas estatuas se sumergieron en aguas de Riace.

La fuerte incrustación y oxidación de ambas estatuas en el momento de su hallazgo indican una prolongada inmersión en el mar. No como el «coloso de Barletta» lanzado a las aguas en el siglo xvi, con el fin de aligerar, en plena tempestad, la cargazón de la nave que lo transportaba. Las estatuas de Riace han permanecido durante mucho tiempo bajo las aguas pero este «mucho» no puede ser cuantificado por el solo hecho de la incrustación.

Los dos bronce habían sido enterrados sobre una capa de cantos rodados, de origen fluvial y cubiertas por una capa de arena marina. Las dos estatuas se hallaban casi encajadas entre tres escollos y a una profundidad de menos de cuatro brazas españolas. En la zona excavada en 1973 no se obtuvieron otros restos atribuibles a una nave que veintiocho anillas de plomo supuestamente pertenecientes a una vela rasgada.

² LAMBOGLIA, *Rivista di Studi Liguri*, XL, 1974 (publ. 1979), 155 ss. (Exploración del verano de 1973. Los resultados se resumen más adelante). FORMIGLI, *Prospettiva*, XXIII, 1980, 61 ss.

³ Del 28 al 30 de septiembre de 1981 tuvo lugar una reunión en Cosenza dedicada a la problemática que presentaban los dos bronce. La unanimidad no ha superado el punto de valorarlos como originales griegos. La disparidad continúa en cuanto a los personajes representados surgiendo una discusión que sin otro resultado que anular hipótesis contrarias concluye situando el problema en su origen y sin atisbo de resultado. La atribución a Fidias ha encontrado nuevos partidarios pero, paralelamente, Paribeni se inclina ahora por la atribución a algún escultor de la Magna Grecia quizás a Pitágoras de Reggio (cfr. *Archeologia*, noviembre 1981, 14).

La atribución a Fidias y la identificación de las estatuas con aquellas que decoraban la «dedicación» en Delfos fue expresada por FUCHS, en el Symposium, «*L'idée elphique et l'Europe*» 25-27 Mai 1978, 1979, 98. Acogida y desarrollada, por ahora, en GIULIANO, *o. c.*, passim. Las adhesiones, a juzgar por el coloquio de Cosenza y la obra de Busgnani han aumentado, aparte el «cambio de frente» de Paribeni. Añádase a éstas, BLANCO, *Revista de Arqueología*, II, 1981, n.º 11 que excluye la atribución a Fidias.

También se ha avanzado el nombre de Onatas pero de este escultor, aparte la fama transmitida por las fuentes literarias, no conocemos, pese a los distintos esfuerzos atribucionistas (DÖRIG, *Onatas*, 1977) ningún original ni ninguna copia identificable con seguridad. Igual puede decirse de Pitágoras de Reggio pese a los esfuerzos para atribuirle el «Apolo Sosiano», o buscar el reflejo de un original en una serie de bronce menores que representan atletas.

Se elaboró entonces una hipótesis sobre las circunstancias del naufragio. Las estatuas, situadas en la cubierta habrían sido arrebatadas, en plena tempestad, por un golpe de mar y el viento habría rajado la vela. La nave, sin gobierno y a merced de las corrientes, habría sido arrastrada hacia otro lugar de la costa o se habría desarmado antes de llegar a ella.

Por el momento nada hay que dé lugar a pensar en un nuevo «barco de Mahdia» pero no parece olvidado completamente. En otoño de 1981 se han efectuado nuevas explotaciones en la costa de Riace⁴ con el previsible resultado de hallar un poco de todo, restos de un avión de la Segunda Guerra Mundial, cocinas (!), chatarras múltiples, una tapadera de plomo, dos clavos de bronce en un fragmento de quilla perteneciente a una nave romana y, más útil a la postre, un levantamiento topográfico de la zona que será utilizado para nuevas exploraciones en la primavera-verano de 1982.

Como hechos seguros puede apuntarse que nos hallamos ante dos figuras de «guerreros», armados con lanzas y escudos. Las armas no han aparecido hasta el presente y de los escudos se conservan dos agarraderas en los brazos izquierdos de ambas estatuas⁵.

Una de las estatuas, a la que llamaremos «estatua A» (Foti-Nicosia) lleva larga cabellera sujeta con una *stephané*. La otra, «estatua B», barba corta, o algo más corta, cabello menos abundante y sujeto por un casquete, probablemente de cuero, sobre el cual se asentaba el yelmo. En ambas estatuas se han podido constatar, con mayor amplitud, la serie de «embellecimientos» que adornan los grandes bronceos y que ya llamaron la atención hacia 1950 tras la limpieza del «Apolo de Piombino». Aparecen soldadas al cuerpo piezas de cobre para representar los pezones, los labios y, en la estatua A, plata en los dientes. En esta última es posible advertir también las pestañas y en ambas ver cómo los «ojos incrustados», en la estatua B hallados al vaciar el interior de la misma, alcanzan una complejidad que supera con mucho lo que usualmente se suele llamar «pastas vítreas» hasta dar a la estatua A una especial intensidad en la mirada capaz de explicar por sí misma la particular atracción que ambas estatuas han ejercido y vienen ejerciendo en el público⁶.

En esta seguridad en el «oficio», en esta suma habilidad técnica que muestran ambas estatuas hay que añadir, en ambas pero especialmente en la estatua A, la plasticidad de los mechones y guedejas de cabello y barba. A modo de anécdota podría aplicársele de Plinio a propósito de Pitágoras de Regio, *Hic primus nervos et venas expressit capillumque diligentius* (N. H., XXXIV, 59) frente a Mirón quien *capillum quoque et pubem non emendatius fecit*

⁴ *Archeologia*, diciembre de 1981, 7.

⁵ Aparte la discutida ausencia del yelmo en la estatua B y a la cual habrá que referirse más adelante.

Se ha hablado también de la posible identificación del escudo conservado en el «Paul Getty Museum», Malibú, California, con uno de los escudos de Riace. La «despreocupación» de este centro en adquirir materiales procedentes de excavaciones clandestinas efectuadas en Grecia e Italia, es bien conocida y no ajena que, a fuerza de no reparar en medios económicos y legales, haya pasado a ser en el curso de siete años el tercer museo de los Estados Unidos aproximándose día a día a igualar al Metropolitan de Nueva York, tampoco remiso en adquirir materiales procedentes de excavaciones clandestinas.

⁶ Aparte el caso de Florencia y Roma bastará decir que el Museo de Regio Calabria ha recibido durante dos meses del verano de 1981 más de doscientos mil visitantes. Esta multitud ha dado lugar a problemas varios que comprenden el fallo de la estructura hotelera o la conflictividad laboral por horas extraordinarias del personal subalterno.

quam rudis antiquitas institutisset (*idem*, 58) comentarios éstos que suenan a traducción de Jenócrates de Atenas⁷.

Ha sido habitual considerar ambas estatuas como un todo, no sólo en el hallazgo sino también cuando se ha planteado el problema de la atribución de las estatuas a un escultor pensándose siempre en un solo artista. No es discutible que ambas estatuas sean obra de un maestro pero sí que ambas sean obra del mismo. La diferencia entre ambas estatuas, independientemente que la estatua B pueda sufrir en su apariencia por la pérdida del yelmo y, más quizás pero no menos, por la de uno de sus ojos⁸ es evidente, pero si se prescinde de ello, o se recurre, como se ha hecho, a ensayos de foto-montaje tampoco deja de advertirse la diferencia. Aun conscientes de hallarnos en un momento en el cual la obra de la artista no tenía en cuenta un propósito de representación psicológica, *animi sensus non expressisse*, la estatua A, y aunque en menor grado algo en este sentido se advierte en la estatua de Cabo Artemision, produce una impresión de terrible grandeza, más propia de la imagen de un dios o acorde con el desarrollo contemporáneo de la tragedia. Nada de esto se advierte en la estatua B que en todo caso será un héroe, aunque no Ulises como se ha dicho cuando sólo ha sido conocida la imagen frontal, o una personificación de un concepto abstracto.

Tampoco la representación anatómica en la estatua B, aunque impecable, alcanza el poder y potencia que irradia la estatua A que llega al máximo en la representación de músculos y sistema circulatorio del antebrazo y mano derecha o en la contracción de la mano izquierda protegida por el escudo e igual se diga en la representación de piernas y pies. Quizás la evocación de Fidias parece un tanto automática como fruto de una larga educación de un reflejo escolar, que sintetiza en este escultor lo que otros identificaban con Policleteo. En el caso de la estatua B la evocación se dirige hacia el taller de Fidias.

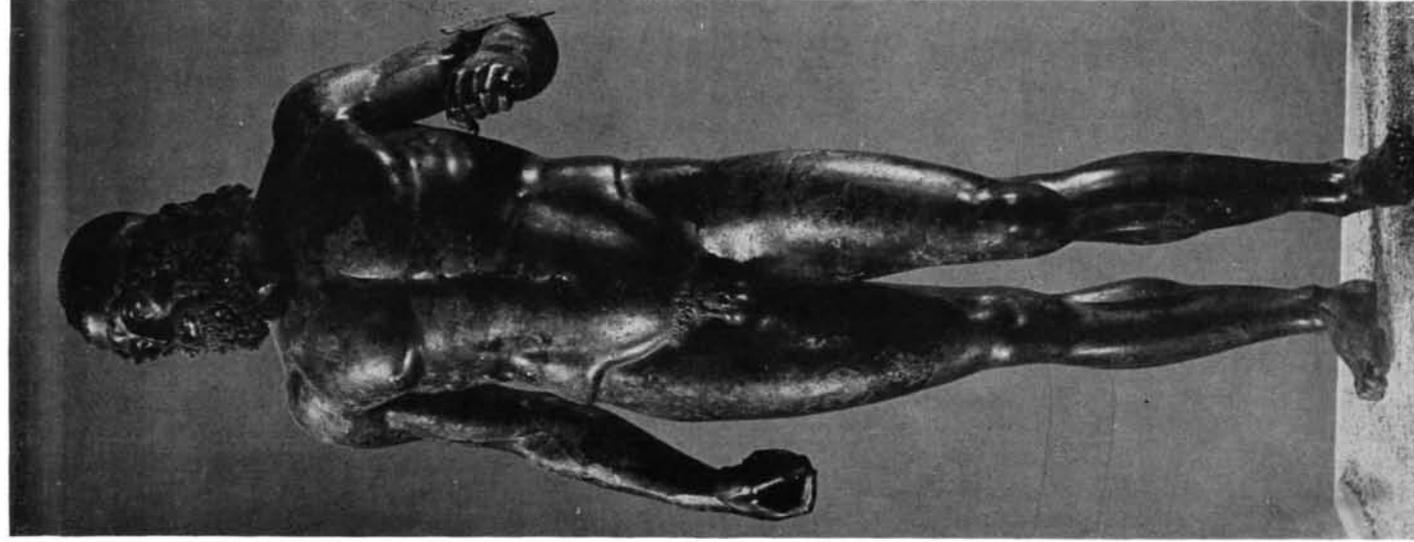
Esta vinculación al círculo fidíaco ya ha sido expuesta, en las circunstancias actuales con cierto detalle, por Giuliano. El «Apolo del Tevere» y el héroe del Museo Nacional de Nápoles son, ciertamente evocadoras pero quizás lo sea más una obra de cotización tan discutida como es el «Apolo de Kassel»⁹ pero con una representación anatómica, que alcanza a los rizos de la cabellera, muy próxima a la estatua A. Se junta aquí, fundamentalmente en el sentido de representación anatómica otra obra atribuida a la juventud de Fidias, y que de no serlo no por ello dejaría de responder a nuestro esquema mental de una estatua de Fidias joven, quizás aún más, debido a la diferente calidad de la copia, que el *Anadoumenos* Farnese.

En lo que respecta a la estatua B hay que advertir claramente que en su estado actual aparece como una figura cuya cabeza debería ir cubierta. El brusco corte en el occipucio y el cuello, el tronchado del cabello en las sienes y las lañaduras y soldaduras indican sobradamente que esta parte de la cabeza no estaba concebida ni para ser vista ni tampoco disimulada como en el caso de la Atenea fidiaca del Museo de Brescia. El yelmo, independientemente

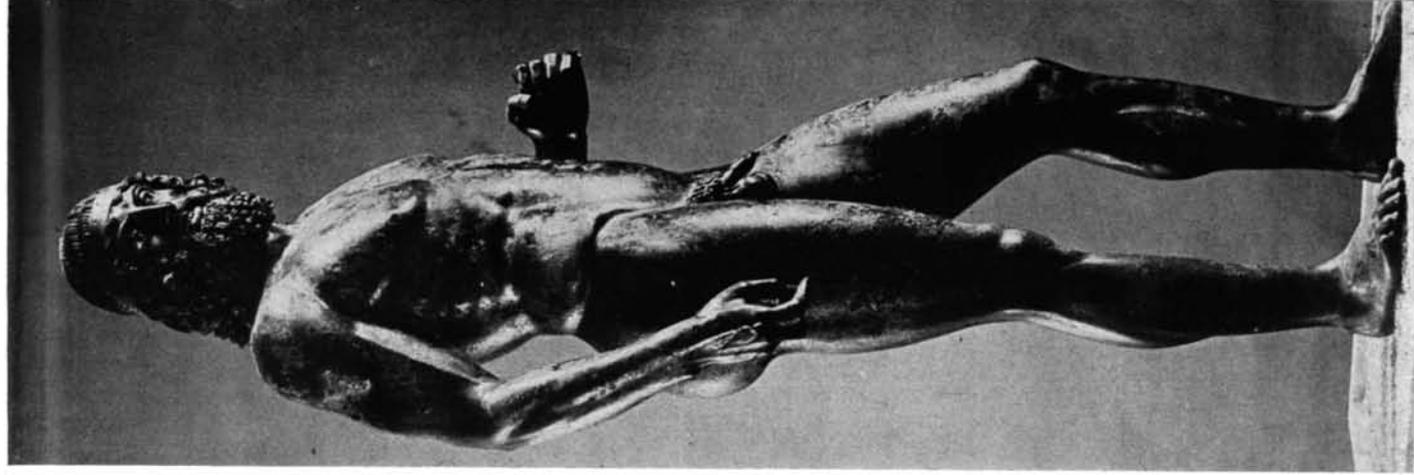
⁷ SCHWEITZER, *Xenokrates von Athen*, 1932 (= trad. italiana, *Alla Ricerca di Fidia*, 1967, 269, 311 (*diligentius = akribesteron*)).

⁸ Me parece muy poco afortunado el apelativo «tuerco» que utiliza, por este hecho, Busignani al referirse a la estatua B.

⁹ Compárese singularmente con las fotografías publicadas por SCHMIDT, *Der Kasseler Apoll und seine Repliken*, 1966, láms. I-XI (= *Antike Plastik*, V).



1



2

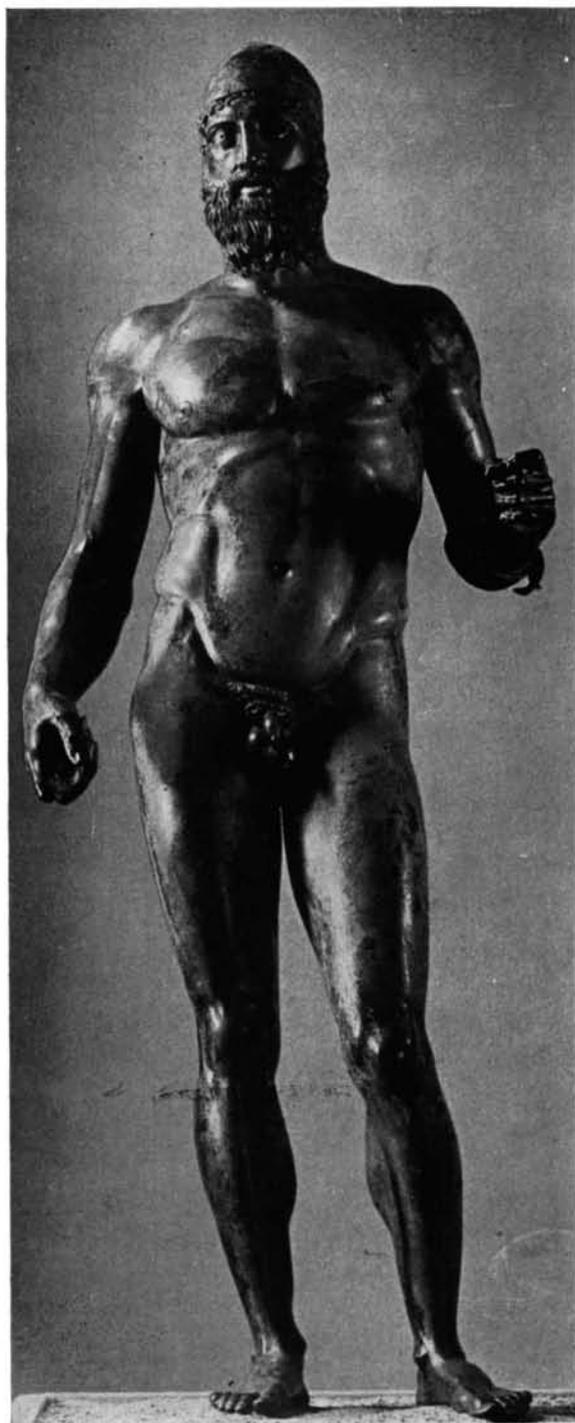
1 y 2. Bronce A.



1 y 2. Bronce A.



Bronze A.

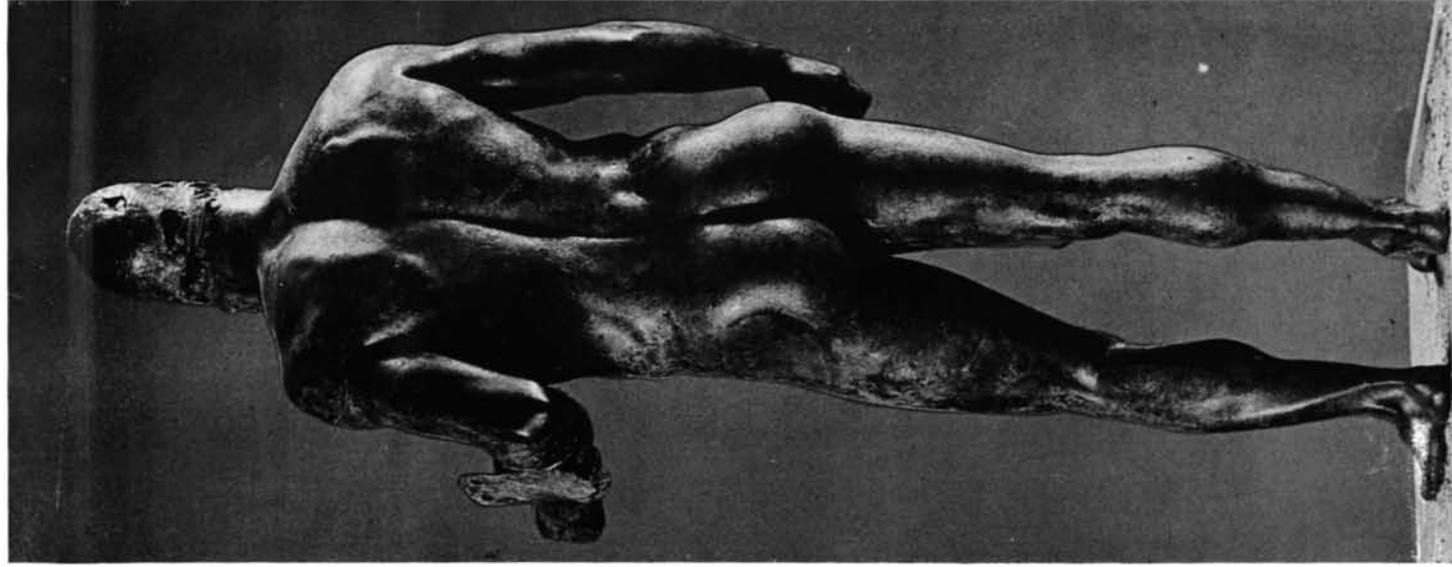


1



2

1 y 2. Bronce B.



1



2

1 y 2. Bronce B.



Bronze B.



1. Bronze A.—2. Bronze B.

de sus características físicas, estaba concebido como algo conceptualmente unido a la estatua e inseparable del conjunto sin alterar el mismo¹⁰.

Estas diferencias no empecen, pensando en el carácter de obras de taller propio de las grandes creaciones artísticas del mundo antiguo, que ambas estatuas formarán parte de una misma ofrenda.

Aparte la ofrenda de los aqueos en Olimpia, obra de Onatas y que puede ser excluida¹¹, conocemos la ofrenda efectuada por los atenienses en Delfos, directamente aludida por Fuchs, como diezmo del botín de Maratón. Dice de ellas Pausanias.

«...Son éstas Atenea, Apolo y el jefe Milcíades, de los héroes llamados epónimos Erecteo, Cécrope y Pandión, y además Leos y Antioco el hijo de Heracles habido en Meda hija de Filante, Egeo y de los hijos de Teseo Acamas, los cuales dieron nombre a las tribus atenienses por obedecer al oráculo de Delfos. Codro hijo de Melanto, Teseo y Fileo no han pertenecido nunca a los epónimos. Todas la estatuas de los citados son obra de Fidias y proceden del diezmo de la batalla; las de Antígono y su hijo Demetrio y Ptolomeo de Egipto fueron ofrendadas después en Delfos» (X, 10, 1)¹².

El conjunto constaba pues de dos divinidades, un estratego, siete tribus representadas por sus epónimos, tres héroes y tres monarcas helenísticos que son, como indica ya Pausanias, un añadido posterior a la obra de Fidias y su taller¹³. La participación fidíaca se situaría hacia el 450 a. C.¹⁴.

En este punto cobra ya especial importancia el conocimiento de la fecha del hundimiento de la nave que transportaba estas estatuas. Si corresponden al grupo de Delfos la remoción habría tenido lugar después de la estancia de

¹⁰ En las fotografías, frontales, anteriores a la restauración, efectuadas por la «Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria» (cfr. FORTI, NICOSIA, *o. c.*; GIULIANO, *o. c.*, 56, fig. 1, etc.).

¹¹ En este sentido se había intentado identificar la estatua B con Ulises y la estatua A con Ajax Telamonio u Oileo. La primera, como se ha visto, no es válida y en cuanto a la segunda basta tener en cuenta que de no tratarse de escenas concretas, suicidio, Casandra, etc., la iconografía de ambos héroes responde a los esquemas de «héroe homérico» propios de cada época (cfr. TOUCHEFEU en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I, 1981, ss. vv. «Aias» y láms. «Aias I», «Aias II») y análogo al de «guerrero con escudo, lanza y casco».

¹² Trad. TOVAR, *Pausanias, Descripción de Grecia*, Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, 1946, 677.

¹³ Los tres héroes debían representar las tribus Hippothontis, Atlantis y Oneis. Antígono y Demetrio Antigonis y Demetrias y Tolomeo por Tolemais. Esto correspondería a los años 307-306 y 224-23 (GIULIANO, *o. c.*, 57). Es curioso que Pausanias parezca desconocer aquí este hecho cuando en I, V, 5 abre una larga narración, con los hechos de Tolomeo y Atalo entre las nuevas tribus atenienses. Por el contrario, aquí atribuye las estatuas de Antígono y Demetrio a temor a los macedonios y la de Tolomeo a sus buenas relaciones con el santuario.

Nada puede aducirse a favor, o en contra, de la atribución al *demos* de Demetrias, aparte tamaño y fecha (GIULIANO, *o. c.*, 60) del bronce del Museo Paul Getty en Malibú (FREY, *The Getty Bronze*, 1978). «Oficialmente» fue pescada en aguas del Adriático pero las referencias del comercio clandestino no dan lugar a ser consideradas como de fiabilidad absoluta salvo raros casos, como el de la «diosa de Tarento», en que, *a posteriori*, sea posible una reconstrucción de los hechos. Como se ha visto está cundiendo el afán de atribuir al fondo arenosos de Riace Marina una serie de «hallazgos» que contrastan con los pobres resultados, hasta ahora, de la exploración del mismo.

¹⁴ Se ha discutido la posible existencia de una colocación anterior en el zócalo del *thesauros* de los Atenienses pero esta opinión no puede confirmarse (GIULIANO, *o. c.*, 58).

Pausanias en Delfos con lo cual, de tratarse de una nave de época republicana podría excluirse la concreta atribución al exvoto de Delfos. Asimismo de pretender al grupo de Delfos, la estatua B tendría que ser identificada con mucha probabilidad como una representación de Milcíades llevando el casco como indicativo de su condición de estratego¹⁵.

Otro grupo, de los epónimos atenienses se hallaba en el agora de Atenas y allí las vio Pausanias y así las describió,

«... uno es Hipotoón, hijo de Poseidón y Alope hija de Cerción; otro Antíoco hijo de Heracles, nacido de Meda hijo de Filante, el tercero Áyax hijo de Telamón, luego el ateniense Leós que sacrificó sus hijas a la salvación de la ciudad, según el oráculo del dios. Está también entre los epónimos Erecteo, que venció a los eleusinos y mató a su jefe Imárado hijo de Eumolpo. Y están también Egeo y Eneo hijo bastardo de Pandión, y Acamas, uno de los hijos de Teseo. Vi también entre los epónimos las imágenes de Cécrope y Pandión...»¹⁶.

También este grupo plantea igual dificultad y es el hecho que Pausanias tuviera conocimiento directo del mismo y excluye toda posible remoción en el saqueo que siguió a la toma de Atenas por Sila. Por otra parte la ejecución de este grupo debe ser poco anterior o contemporánea del friso E. del Partenón donde se ha buscado una superposición iconográfica¹⁷. Pero en este caso existe una motivación distinta, el exvoto de Delfos se alza reflejando el esplendor de Maratón y el orgullo de la victoria del pueblo ateniense representado por todos y cada uno de sus *demoi* mientras el grupo del agora, con sus personajes de olvidados mitos nos llevan a la vida, muy lejana de aquélla de los días de Maratón, de la Atenas que vive en la «paz» asegurado por el acuerdo de que estableciera Calias y la tregua de treinta años. Esta interpretación, grata a Giuliano, cobraría plena validez si se aceptan las atribuciones que se han formulado para algunas copias romanas, singularmente la gema con la cabeza de Kodros, como trasunto del exvoto de Delfos y, asimismo que la representación de los *demoi* atenienses en el friso E., fragmentos IV y VI, del Partenón como trasunto de las estatuas del agora. En realidad es probable, y más convincente, que las figuras del friso sean *demoi*, y no espectadores, estableciéndose así una hilación entre las escenas de procesión, friso E. III, y las imágenes sedentes de los dioses, E. IV. V. No es tampoco óbice para la vinculación de ambas obras al taller de Fidias que Pausanias silencie el nombre del escultor al tratar del grupo del agora puesto que igual sucede con el friso que comparte así con el resto de la escultura arquitectónica del Partenón el silencio de Pausanias. Tampoco es cosa de pensar únicamente en el taller de Fidias como una inmensa concentración de marmolistas capitaneados por el «maestro» y enteramente absorbidos por la gigantesca labor que

¹⁵ Cfr. los retratos de *strategoí* en RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, I, 1965, 95 ss. El yelmo sería semejante al que dedicó el propio Milcíades en Olimpia (CUNZE, *V. Olympia Bericht*, 1965, 69 ss.), quizás también nielado. GIULIANO, *o. c.*, 60, apunta la posibilidad que escudos, lanzas y yelmo pudieran desaparecer en ocasión del saqueo de Delfos por los galos el año 279 a. C. En tal caso es difícil imaginar que en el proceso de reconstrucción del santuario la estatua B no recibiera su yelmo, aunque más modesto, pues la exhibición de la misma sin aquél resulta difícilmente concebible.

¹⁶ Pausanias, I, V, 2-3. Trad. Tovar, 9.

¹⁷ GIULIANO, *o. c.*, 58, aceptando la hipótesis de Harrison. Cfr. también, ROBERTSON, ALISON FRANTZ, *The Parthenon Frieze*, 1974 «sub E IV».

implica un conjunto escultórico de esta magnitud¹⁸. Sin entrar en atribuciones vemos que entre el 460 y el 450 a. C., aproximadamente, Fidias como bronceista habría creado, aparte la gigantesca Promachos, que desde un punto de vista puramente técnico exigía por sí misma una gran cantidad de personal encargado de la obra, más de quince grandes figuras de bronce, las del exvoto de Delfos, como el Apolo Parnopios, el Anacreonte o la Atenea Lemnia. Todo ello, habida cuenta únicamente de la materialidad del tiempo, presupone un gran taller y tampoco podemos pretender que las fuentes literarias nos hayan dado una nómina completa de la obra de Fidias como escultor. Si suponemos tal cosa las estatuas de Riace deben situarse en esta lista y, excluido el grupo del agora forzosamente en el exvoto de Delfos en el cual la estatua B, obra de uno de los componentes del equipo con condiciones de maestro, pudo jugar perfectamente el papel de Milcíades mientras la estatua A sería uno de los *demoi* o un héroe¹⁹. Apolo, como sostenía Buschor, podría identificarse con el «Apolo del Tevere», Atenea con la ya citada de Brescia, cosa discutida, y Teseo se hallaría representada por dos réplicas de Villa Adriana según la interpretación de Berger²⁰. Esta hipótesis plantea una seria duda debida a la estatua B, menos fidiaca que la A con sus embellecimientos que recuerdan la labor de un toreuta como Fidias. La principal de ellas es que la cronología del grupo de Delfos parte del supuesto que el encargo procediera de Cimón, hijo de Milcíades. Es posible que se trate de una argumentación *ad hominem* pero resulta difícil comprender que su ejecución se confiara a un discípulo distinguido y el maestro centrara su interés en la estatua A. ¿Pesó aquí una creencia religiosa que habría dejado de existir en el caso del escudo de la Parthenos con su Pericles y su posible Fidias? ¿Acaso el maestro, como Miguel Angel, no se sentía atraído por el tema del retrato aunque fuera tan impersonal como era en estos momentos? ¿Se reservó el maestro para dioses y héroes y no atendió a los mortales? Preguntas todas probablemente destinadas a no hallar nunca respuesta.

Pensar en Fidias en el caso de la estatua A es algo que equivale a reconstruir el proceso lógico que siguiera Schweizer al identificar al «Maestro del Partenón», con Fidias. Otro nombre, como ha sucedido en sentido contrario con el «Maestro de Olimpia», no cabe bien por razones cronológicas bien, simplemente, por lo que sabemos, o el convencimiento absoluto del desconocimiento de su obra. La impaciencia propia de nuestra época nos lleva a buscar una respuesta inmediata a nuestros interrogantes y el mismo tono ofrecen las preguntas que se nos dirigen. Se olvida que los dos «bronces de Riace» han estado expuestos al público muy poco tiempo es posible que en breve emprendan un largo viaje²¹, que en estas ocasiones han estado rodeados por la multitud y se ha creado en torno a ellos un ambiente muy distinto del que requiere el estudio y el análisis. Acaso el regreso a Italia, y su exhi-

¹⁸ Para la actividad del equipo del Partenón, SCHWEITZER, *JDAI*, LIII, 1938, 1 ss. (= *Alla ricerca di Fidia*, 8 ss.). LIV, 1939, 1 ss. (= *idem*, 97 ss.).

¹⁹ GIULIANO, *o. c.*, 60 insinúa la posibilidad del *demoi* Leos que podría estar apoyada por la expresión «leonina» del rostro.

²⁰ Cfr. GIULIANO, *o. c.*, 58 s.

²¹ Se apunta ya el viaje a Los Angeles en 1983 con la esperanza, vana a mi juicio, que este «gesto de buena voluntad» pueda dar lugar a la devolución del kylix de Eufronios hoy en el Metropolitan Museum y cuya exportación clandestina está más que demostrada.

bición pública en Milán, de los «caballos de San Marco» sirva para darles un ambiente semejante al que rodea al «Laoconte» o las solitarias salas de tantos museos.—ALBERTO BALIL.

ESULTURAS ROMANAS DE MENGIBAR

El objeto de esta colaboración es dar una breve noticia sobre unas piezas escultóricas de una colección particular¹ en la localidad giennense de Mengíbar, que estimo es de la suficiente importancia como para que permanezca durante más tiempo en el olvido.

Me mueve de una parte el extraordinario interés de la colección, cuyas piezas fueron descubiertas a primeros de este siglo pero no estudiadas hasta ahora, y de otro la coincidencia parcial de la temática de alguna de las esculturas con las examinadas en algún estudio extranjero.

No se pretende, pues, ni mucho menos, agotar en estas páginas el estudio de la colección que se realiza en la actualidad en otra obra de más envergadura. Por ello este trabajo se limitará, como primicia, al estudio esquemático de cuatro piezas, concretamente dos representaciones relivarias con motivos de *gorgoneion*, y dos figuras femeninas, exentas, de jugadoras de tabas, motivo éste que se cuenta entre los de mayor interés dentro de las utilizadas por la escultura greco-romana. Sólo a este último motivo se refiere la coincidencia parcial apuntada más arriba con otras de investigadores extranjeros².

Naturalmente habrá que prescindir, por el momento, de las piezas estudiadas en el conjunto de las obras escultóricas romanas aparecidas en la zona. Pero aunque sea de una manera muy rápida sí debe informarse al lector de que el estudio de las piezas no es sino una pequeña parte de una investigación mucho más amplia sobre dichas esculturas romanas. La colección de Mengíbar es una parte importante del Catálogo General de ese otro estudio y, a su vez, las cuatro esculturas que se presentan ahora a la consideración de los estudiosos son de las de mayor significación dentro de un conjunto varias veces mayor.

Expuesta esta breve consideración pasamos a continuación al estudio de las esculturas.

1. REMATE DE MONUMENTO SEPULCRAL CON CABEZA DE GÓRGONA Y THIASOS MARINO.—Fue hallada en la Finca de las Torres de Maquiz, lugar donde se ubica la antigua ciudad romana de Iliturgi Forum Iulium³, cercana a Mengíbar, en donde se encuentra en la colección citada. Piedra caliza. Sus dimensiones son: Alto: 80 cms.; Ancho: 110 cms.; Fondo: 32 cms. Desde

¹ Colección existente en la casa de los Sres. de la Chica, a quienes agradecemos cordialmente las facilidades que nos ofrecieron para el estudio y fotografía de las piezas a través de su amable administrador.

² DÖRIG, «Tarentenische Knöchelspielerinnen», *Museum Helveticum* 16, 1, 1959, pp. 29-58.

³ TOVAR, *Iberische Landeskunde I. Baetica*, 1974, pp. 109-111.