

BOARDMAN, John, *Greek Sculpture. The Archaic Period*, London, Thames and Hudson, 1978 (reimpr. 1985), 4.º, 252 p., 271 figs.

Pese a los años transcurridos desde su edición este volumen sigue siendo una base singular para el conocimiento de la escultura griega arcaica. Un amplio repertorio gráfico, sin equivalente en una obra de este tipo, se une a un texto de extraordinaria claridad dentro de su concisión. Agotado durante años esta nueva reimpresión lo hace asequible a un numeroso público en el momento de la aparición de su, dentro del ámbito de su concepción como manual de escultura griega, *Greek Sculpture. The Classical Period*, 1986.

Quisiera señalar el precio de este volumen. En un momento en el cual se han disparado los costes de tanta traducción banal, este volumen tiene el equivalente al que alcanza entre nosotros cualquier mediano accésit a premio literario, cuando no descubrimientos del Mediterráneo con un cuarto de siglo de retraso, o, en el Reino Unido, poco más de lo que cuesta una novela de ciencia-ficción post-tolkieniana.—ALBERTO BALIL.

LA ROCCA, Eugenio, *Amazonomachia. Le sculture frontonali del tempio di Apollo Sosiano. Roma, Palazzo dei Conservatori, 16 aprile-16 giugno 1985*, Roma, De Luca Editore, 1985, 4.º, 132 p., 27 figs., XLIII láms., 1 desplegable.

Este volumen es bastante más que el catálogo detallado de una exposición o la justificación de una restauración. Por el contrario, ni catalogación de fragmentos ni restauración adquieren significado sin el detenido estudio que florece en este volumen. El "Apolo saetante del templo de Apolo Sosiano" parecía hallarse fuera de discusión en cuanto a interpretación. Su inclusión en un tema de Nióbidas era verosímil, aunque fueran menos aceptadas —con la posible excepción de la Nióbida de los "Horti Sallustiani"— las reconstrucciones propuestas para el hipotético grupo.

En este estado de cosas, prolongado durante cuatro decenios, cabe pensar que una identificación con un ciclo muy distinto, Amazonomaquia, y la identificación del supuesto "Apolo saetante" con un "Teseo combatiente", no podía formularse sin una argumentación muy sólida.

Hoy son conocidas sobradamente las circunstancias en las que se desarrollaron los grandes derribos y "remodelaciones" de Roma entre 1930 y 1940, aparte la posterior y no menos disparatada "via della Conciliazione" (cfr. CEDERNA, *Mussolini urbanista*, 1979).

Si las "obras", aún inéditas, en el teatro de Marcelo se adelantaron a este período latía ya en ellas el espíritu que se manifestaría en su última fase con el trazado de "Via del Mare". Lo que ya es menos conocido es que tales trabajos se desarrollaron a uña de caballo y por contra, con improvisaciones alicortas y desastres de amplio vuelo.

Si desde un punto de vista de "excavación" cabe efectuar críticas no estriban éstas en que las escavaciones se efectuaran con una metodología balbuciente en relación con la actual sino que sus exigencias fueran casi nulas y, por descontado, muy por debajo de lo que se efectuaba, y modélico no era, en el Dodecaneso, en Libia o en la vecina Ostia cuando no en la amplia serie de ciudades norteafricanas comprendidas entre el Atlántico y Djerba.

La apertura de "Via del Mare" desplazó los restos del "Apolo Medico", más conocido como Sosiano. Fueron desplazados cual pudiera desplazarse un sillón que estorba el paso en un salón doméstico. Hoy los restos constituyen un caprichoso "divertimento" entre el teatro de Marcelo y "Via del Mare" y un mal conseguido primer plano con respecto a las casitas medievals de "Via del Portico di Ottavia" ocupadas por la "Ripartizione Anchitá e Belle Arti" del Ayuntamiento de Roma.

Entre este cambio y el triunfo del nombre de Caio Sosiano, probable restaurador augus-

teo a quien se debería la apariencia actual de los restos, se ha concluido por olvidar qué era y representaba en la religiosidad romana Apolo Medico. Este Apolo *alexikakos*, plantea por sí mismo el problema de la introducción del culto de Apolo en Roma y el por qué este culto fuera celebrado siempre con el ritual griego. No está el meollo del problema en la discusión del origen griego del culto sino el del cómo y el cuándo de su introducción, aunque parezca probable que el centro transmisor fuera Cumas y el momento fines del siglo VI a. C. o comienzos del siglo V a. C. Se estableció en sus proximidades un teatro, antecedente del de Marcelo, y quizás no sea fortuita que se levantara en sus proximidades el circo Flaminio. La remodelación del 179 a. C. se sitúa en plena fiebre helenizante y no en vano el simulacro surgió por obra de Timárquides. El grupo de Apolo, Latona, Artemis y las nueve musas, de Filiskos, existente en época augustea pudiera remontarse a este momento. Las últimas grandes transformaciones y ofrendas de estatuas se sitúan entre el Segundo Triunvirato y la época augustea. Sabemos incluso, y ello no ha sido ajeno a la identificación del "Apolo saetante", de la existencia de un grupo de Nióbidas. En el primer cuarto del siglo V parece que el templo se conservaba en condiciones aceptables, pero en los años sucesivos sufrió las consecuencias de los hundimientos del teatro de Marcelo, ensayos de demolición y aprovechamiento de los materiales del mismo hasta perderse su recuerdo. Aparte algún hallazgo esporádico, el conjunto permaneció olvidado hasta los trabajos de "Via del Mare".

Los materiales recuperados han sufrido una notable dispersión. "El Apolo saetante" podía ser contemplado fácilmente en el "Braccio Nuovo" del Museo dei Conservatori pero la Atenea, colocada en el vestibulo de la citada sede de la "X Ripartizione" sólo era visible para los visitantes de aquel lugar que, pocas veces alcanzaban a conocer su procedencia. Aparte las dos amazonas, situadas en el "Albergo della Catena", el resto de los materiales se repartía entre cuatro depósitos diferentes. La reunión de los mismos fue un paso previo imprescindible para la identificación de las piezas y advertir que no se trataba de estatuas aisladas sino de una decoración frontonal.

La reconstrucción de frontón nos muestra una amazonomaquia similar en sus grupos y héroes a las tan frecuentes en la pintura vascular ática del siglo V a. C. Atenea preside, como protectora de los griegos, a grupos de combatientes singulares, Herakles y Hipólita, mientras una Niké corona a Teseo, dos amazonas a caballo aparecen junto a griegos vencidos, uno, rodilla en tierra, defendiéndose, otro agonizante. Sin embargo esta adopción de una iconografía del primer clasicismo griego, insertada en un marco arquitectónico augusteo, no es un "pasticcio" de copista y quizás sea ello lo que confiere un singular valor a este conjunto, el frontón del templo de "Apolo Medico-Sosiano" es un conjunto de escultura frontonal acorde con un programa ático, que manifiesta un explícito contenido propagandístico de su simbología, ejecutado en el tercer cuarto del siglo V a. C. y labrado en mármol pario mientras los fragmentos identificados como acróteras son obra ática labrada en mármol pentélico, algo más tarde, y procedentes de otro edificio. Nos encontramos por tanto ante una utilización de esculturas de dos procedencias diferentes pero, además, ante un traslado, pieza a pieza, de un conjunto frontonal, que en origen estuvo situado en una ciudad que desconocemos, que, una vez en Roma, fue montado nuevamente en un edificio de época augustea.

El estudio estilístico de la escultura frontonal permite advertir una serie de aspectos de interés cultural. En algunos aspectos puede remontarse el análisis de alguna figura aislada, por ejemplo, Hipólita, con la Hipodamia del frontón del templo de Zeus en Olimpia mientras la cabeza de la amazona muestra afinidades notables con el tipo de la koré Albani. El pepló se aproxima a esculturas iónicas de *korai* peplóphoras como la de via Barberini, Museo de las Termas, que tiene un reflejo en España en la peplóphora, de procedencia local, del Museo Municipal de Cartagena aunque Atenea y Niké vistan un pepló ático. Este uso quedará comprendido entre la Atenea de Angelitos y la Parthenos. El autor del frontón, no identificable

por ahora, sería un escultor post-fidíaco cuya obra se habría desarrollado de modo análogo al de la obra de Alkamenes.

Una nueva perspectiva se ofrece al establecer la relación entre la escultura frontonal con amazonomaquia y las esculturas de los tres Nióbidas, Termas y Ny Carlsberg, considerados como procedentes de los *Horti Salustiani*. Pese a las restauraciones, quizás antiguas, de las esculturas de Ny Carlsberg y las diversas atribuciones propuestas, Magna Grecia, Peloponeso, Atica, etc., o las reservas que en varias ocasiones se han formulado sobre la relación entre la Nióbida de las Termas y las dos esculturas de Ny Carlsberg, más allá de lo puramente temático aunque reconociendo se trata de obras de tres maestros diferentes.

Debo confesar que no me es fácil seguir este razonamiento en el caso de las dos esculturas de Ny Carlsberg pero quizás ello sea debido a mi menor familiaridad con éstas en relación con la de las Termas pero las comparaciones propuestas, singularmente en el caso de los rostros de Nióbidas, Nike y Koré Albani, son más que persuasivas, más quizás que la "caída" del peplo de la Niobide de las Termas y el Teseo del frontón. Las dificultades, para mí al menos, no se hallan tanto en reconocer estas afinidades y semejanzas sino en el cómo se llegó a las mismas, si, en cierto modo es un asunto de "bottega", o de escuela si se quiere o un asunto de coincidencia cronológica y lo que se manifiesta es un modo de la producción atenense a principios del último cuarto del siglo v a. C. entre la impronta fidíaca y los ensayos postfidíacos. En todo caso, si se acepta el carácter frontonal de los dos grupos esto presupone grandes templos, bastante excepcionales como sabemos, o, quizás aunque parezca un reflejo subconsciente del caso del templo de Aphaia en Egena, los dos frontones del mismo templo ejecutados con unos años de diferencia entre ellos. Trasladados ambos a Roma uno fue utilizado, puesto que era pertinente en el programa de la decoración de la zona, en el templo de Apolo, mientras el otro fue desechado para este fin y colocado, no sabemos cómo, en los *Horti Sallustiani*.

Me parece subjetiva la aceptación de un traslado de dos conjuntos frontonales para usos tan diferentes, con el mismo motivo puede aceptarse, o desecharse, un "arrepentimiento". Sin embargo, al indicar tales aceptaciones como subjetivas, en cuanto la aceptación o el rechazo será consecuencia del concepto personal de lo que era el mercado de arte romano y el desplazamiento de originales griegos. Ahora bien, se adopte en este sentido la postura que se guste ello no empece las afinidades estilísticas, y los modos de hacer de los escultores que labraron ambos conjuntos ni el reconocer que una iconografía de la matanza de los Nióbidas no tenía que manifestarse forzosamente como repetición del esquema compositivo de los vasos polignoteos.

Aceptado el hecho del desmontaje y remontado de un frontón, o frontones, la procedencia, visto el tamaño de las figuras, de un edificio de notables dimensiones se plantea, como es lógico, la curiosidad por conocer dicho templo y la ciudad donde se hallaba situado. No cabe una respuesta firme pero la hipótesis que aquí se formula, partiendo de una sugerencia de Beschi, es digna de ser tenida en cuenta, el templo de Apolo Daphnóforos en Eretria. Sabemos que, cuando menos, una escultura procedente de la fase tardoarcaica de dicho templo fue trasladada a Roma, que la construcción del templo clásico tuvo lugar en un momento acorde con la propaganda política expuesta en el programa del frontón con la Amazonomaquia y que éste, al menos, tendría en común con el mito de la muerte de los Nióbidas la *hybris* castigada. Por otra parte, Eretria, destruida el 198 y el 87 a. C. podía ser en su momento una ciudad lo bastante débil o postrada para no alcanzar a oponerse al desmontaje de uno, quizás ya sin culto o abandonado, de sus mayores templos. Puestos a buscar símbolos, lo cual pudiera no ser estrictamente necesario, cabe recordar el papel de Eretria como pionera de la colonización occidental y la presencia en Cumas, tan unida al culto de Apolo en Roma a través de los oráculos de la Sibila, de colonos oriundos de Eretria.

Hoy esto puede parecerse banal o rebuscado, pero si se piensa en el historicismo del mito y la conversión del mismo en instrumento propagandístico en la sociedad romana de tiem-

pos de Augusto no tiene por qué estar desprovisto de significado. La decoración arquitectónica del templo augusteo con su eclecticismo augusteo de unir embellecimientos griegos y un friso, como el de la "procesión", acorde con una tradición romana, la "corriente plebeya", las escenas de batallas o, independientemente, las "Musas de Filisco" nos mostrarían las varias facetas y elementos compositivos del "eclecticismo" augusteo.

La recomposición de frontón de la Amazonomaquia en el templo de "Apolo Sosiano" queda como una de las singulares aportaciones al conocimiento de la escultura griega y el gusto romano efectuadas en el último cuarto del siglo xx, no demasiado lejos del segundo milenio de la construcción del templo augusteo pero queda especialmente como un monumento a lo que tengo para mí es una de las mayores glorias del arqueólogo, el descubrimiento no ya por el azar o el golpe de fortuna sino por la labor continua, paciente y esforzada que ha alcanzado a sobreponerse, *per ardua ad astra!*, al cansancio y al desaliento. La exposición no ha sido, únicamente, la exposición de unos resultados sino también un ejemplo de la victoria de la constancia.—ALBERTO BALIL.

*Ricerche di pittura ellenistica. Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo a. C. all'Ellenismo*, Roma, Edizioni Quasar, 4.º, 296 p.

Este volumen recoge los resultados del simposio "Lettura e interpretazione della produzione pittorica dal IV secolo a. C. all'Ellenismo" (Acquasparta, 8-10 abril 1983), publicados ya en *Dialoghi di Archeologia*, 1983-1984.

La reunión de Acquasparta aspiró a ser una propuesta de interpretación de materiales, ya conocidos en su mayoría, que sirviera de punto de partida a una discusión metodológica y promover una "segunda lectura", desde un punto de vista antropológico, de la documentación arqueológica. Esto podía entenderse, principalmente, como una aceptación de la documentación pictórica como un fenómeno que tiene lugar en el ámbito de los hechos sociales y al mismo tiempo es vector de estas relaciones.

El propósito era singularmente ambicioso para alcanzar pleno desarrollo en el ámbito de una breve reunión, con un banco de prueba dispar como era el de una serie de comunicaciones de tema muy variado, número, veintitrés, amplio y contenido y ambición dispares. Hecho éste inevitable en toda reunión de este tipo incluso en el caso, como el presente, de una selectividad muy rigurosa. No es lo mismo tratar de las estelas de Demetrias que de las relaciones entre pintura y cartografía antiguas.

Dos temas fueron objeto de especial discusión, el mundo etrusco-itálico en los siglos iv-iii a. C. y la pintura en el ambiente griego y sus éxitos en el mundo romano. Dado el planteamiento, basado en investigaciones concretas, difícilmente podía alcanzarse el establecimiento de unos criterios metodológicos ni éstos podían ser los mismos en el caso del ambiente etrusco donde las relaciones entre estructura e ideología son esencialmente inmediatas. En este mundo, como en el itálico, esta concepción se hace más y más abstracta como resultado del peso hegemónico de Roma. Esta, último imperio helenístico, es, paradójicamente, un estado helenístico, distinto de los otros estados helenísticos y que lleva en su interior todas las contradicciones de éstos al igual que las del mundo etrusco-itálico.

La estructura que adopta el mundo romano, por ejemplo, la casa, responde a una ideología trifronte, la casa como palacio, como santuario y como edificio público, "traducción" de la mansión real helenística no de la casa griega y de aquí, en esta concepción "regia" la distinción de los "público" y lo "privado" en las mansiones señoriales, *domus* o *villa*, de las grandes familias romanas de época tardorrepública o alto-imperial. Pero esto es, con una expresión frecuente en el vocabulario de este volumen, "macro-historia". Acaso sea caer en la "micro-historia" preguntar qué hay que entender por ¿"palacio real" helenístico? Un concep-