

BIBLIOGRAFIA

Pausania. Guida della Grecia, I, L'Attica, a cura di Domenico Musti e Luigi Beschi, Milán, Fondazione Lorenzo Valla - Arnoldo Mondadori Editore, 1982, 8.º CXXVI, 444 p.

En 1546 aparecía en Venecia la *editio princeps* de Pausanias, autor más grato al Medioevo que al Renacimiento, y en 1593, tras las precedentes latinas, la primera edición con traducción italiana. Tras la edición y traducción de Frazer, 1898, parecía vana la esperanza de una gran edición, con traducción y comentario, que debía ser substituida por acotaciones monográficas a la estancia del Periegeta en diferentes localidades... Aún hoy el lector español debe referirse a la traducción, sin comentario, de Tovar, editada en 1974 por este Seminario.

Pausanias, como señala Musti, ha sido considerado más como fuente, mitológica, arqueológica o topográfica, que como obra histórica siguiendo a Heródoto y Tucídides. La introducción de Musti incide en esta valoración así como el de la personalidad del autor y su vinculación a la sociedad antoniniana. El texto antiguo se ha establecido, principalmente, partiendo de la edición teubneriana de María Helena, Rocha-Pereira.

El comentario es singularmente minucioso, casi doscientas páginas, y se complementa con una numerosa serie de mapas y planos, p. CIII-CXXVI, que hubiera sido preferible haber incluido al final del volumen y no entre introducción e inicio de traducción y texto antiguo.

Este volumen no incluye índices, que deberán figurar al final del libro II, volumen segundo de esta edición, cuya fecha de publicación no ha sido anunciada. La edición cubrirá un total de siete volúmenes que en buena parte, cfr. p. IV, serán debidos a Musti, Beschi y Torelli.

El comentario destaca por su riqueza de contenido con relación a su brevedad tipográfica, p. e. I, 24, 1-5 a propósito del grupo mironiano de Atenea y Marsias.

El plan de la obra no inclina a suponer una próxima conclusión de la misma ni nada se apunta a este respecto. Por ello habrá que seguir contando con la edición de Frazer hasta una fecha próxima a su primer centenario.—ALBERTO BALIL.

COARELLI, Filippo (editor), *Artisti e artigiani in Grecia. Guida storica e critica*, Bari, Laterza, 1980, 4.º, XXX-290 pp.

A finales del decenio de los años 60 la editorial Laterza inició, partiendo de un modelo anglosajón propulsado, en el campo de la historia antigua, por Finley su serie de «guide storiche e critiche» dentro del ámbito de la colección «Universale Laterza», periódicamente se han reimpresso algunos y han aparecido otros. La iniciativa ni se ha interrumpido ni se ha prodigado.

Con las «guide storiche e critiche», nombre que no me parece demasiado afortunado ha sucedido y sucede lo que sucede con sus equivalentes en otros países. Bajo un mismo

título y uno, o más, responsables, se reúnen trabajos varios caracterizados por la comunidad del tema. En cierto modo, sin dar lugar a los problemas legales que se plantearon con la aparición del género, algo semejante a lo que sucede con las separatas en las bibliotecas particulares. Las relaciones personales y los criterios de selección son fundamentales en una labor de esta índole. Al mismo tiempo se establece una toma de posición previa por parte del centro editorial que prefiere aquellos temas que cree, según el momento, la circunstancia o, por el contrario, de interés permanente, pueden ser más atractivos para un público que se desea amplio. En líneas generales estos son los puntos comprometidos de una selección de este tipo. Difícilmente se emprende sin ser de encargo, no siempre se encarga lo más aconsejable ni, algunas veces, la persona elegida es la idónea.

En líneas generales, sin entrar en ensayos hispánicos semejantes, la casa Laterza ha mantenido un rigor de criterio muy aconsejable con lo cual ha obtenido un nivel medio aceptable y con tendencia a alto. Respecto a los temas se ha podido advertir también el peligro de intentar, como en cierto volumen de Miconología, que lo valedero *hic et nunc* tuviera un valor permanente. Desgraciadamente, algunas novedades no resisten su permanencia en la imprenta sin envejecer, y, en cierto modo este fue el caso. Curiosamente, tres lustros después de la aparición de la selección italiana un editor español ha creído conveniente «facilitar» a su público una traducción de la misma.

No es éste el caso de este volumen. La situación del artista en la sociedad griega, menos la del artesano aunque con frecuencia sea difícil diferenciar uno de otros, ya fue motivo hace un siglo, en 1884, de uno de los *Vorträge* de Burckhardt. Burckhardt, ignorado en este sentido en los países latinos, ha tenido una marcada repercusión en los países de lengua germánica. El estudio de Schweitzer, 1925, ha pesado durante tiempo más en Italia, gracias a Bianchi-Bandinelli, que en Alemania, donde el problema ha sido replanteado, singularmente por Himmelmann en los tres últimos lustros. Los «laboralistas» de lengua francesa, como Austin, Vernant, o el sueco Svenbro han discurrido por otros pagos.

Sin Schweitzer y Bianchi-Bandinelli no sería posible explicar ni la reacción de Guarducci, o la de Lauter, pero tampoco a De Agostino, Carandini ni el prólogo de Coarelli. La «Primera Lección» de Bianchi-Bandinelli en Roma (*AC* 1957) ha pesado, en un modo u otro, en cuantos asistieron a la misma. Esta reacción, aparte la elección de un determinado lugar de publicación (*Festschrift Giglioli*, 1958), es manifiesta en Guarducci y, con otros matices, en Lauter. Vernant o Austin no se plantean este problema como tal sino en el ámbito del concepto de trabajo en general.

Desde Burckhardt, independientemente del aristocraticismo que le atribuye Lauter y que era mucho menos elitista que el de von Wilamowitz (cfr. la cita de BIANCHI-BANDINELLI, *Archeologia e cultura*, 1979², 38), era cosa sabida que en Grecia el artista plástico, y con la excepción del algún «artista de corte» en época helenística, era tenido en poca cosa. La razón de este puesto en la escala de valores, muy diverso del vigente en nuestros días, podía limitarse a un hecho social o un hecho económico. Bianchi-Bandinelli intuyó su correlación, Guarducci se propuso demostrar lo contrario y Lauter insistió sobre un mejor trato a los arquitectos. Himmelmann, a quien entre otras cosas hay que agradecer haber recordado a Hermann que ya había señalado en 1847 como el mundo del artista griego era muy distinto del «honor y felicidad» que —acaso *pro domo sua*— le atribuyera Wincklemann, ha mostrado que incluso los arquitectos estaban muy lejos de percibir los fastuosos estipendios que se les atribuían y sus ingresos reales eran muy poco superiores a los de un artesano.

En realidad la situación del artista, y para el caso sociedad griega o romana importan poco, obedecía a un planteamiento general por las *téchnai* y quienes las practi-

caban y tampoco la «Musa venal» de Svenbro sitúa al poeta en condiciones mucho mejores. La sociedad griega desconocía o prescindía, como señala Carandini (*Archeologia e cultura materiale*), de toda distinción entre artista y artesano aunque, como entre lo divino y lo humano, también entre las *technai* existieran jerarquías.

El prólogo de Coarelli es bastante más que una presentación, una introducción o una «presentación de problemas». Tampoco es un resumen ni tampoco un epílogo, aunque, a mi juicio, el lector obtendrá más provecho del mismo leyéndolo, o practicando algo más que «una segunda lectura, tras haber leído los distintos trabajos. La precisión sobre la no equivalencia entre situación social y estipendio o remuneración es muy indicativa pese a que se dé como cosa sabida que algunos menesteres, en ocasiones tenidos por infamantes, y no únicamente por esta razón, acostumbran dar grandes provechos, sin que ello signifique caer en el lugar común que señala la no incompatibilidad entre honra y pobreza.

La ideología aristocrática griega, manifiesta en Platón, excluía el factor económico como criterio exclusivo de promoción social. La «democracia» griega partía por el contrario de unos criterios que por algo siguen llamándose timocráticos pero, independientemente la ideología aristocrática no sólo se mantenía sino que consolidaba su carácter de cultura hegemónica, hay que destacar aquí la precisión de Coarelli sobre la inexistencia de una «contracultura» o de una «cultura alternativa», frente aquélla. En ciertos momentos, en parte el caso de las «tiránías jónicas» y en parte también la Atenas de Pericles, lo que se establece son relaciones de corte o, simplemente, de clientela. La «amistad» entre Pericles y Fidias glosada por Plutarco, que en otro contexto sonaría a sarcasmo o a propaganda antipericlea, sólo es explicable a través de un mito creado en el helenismo y aceptado, en parte y más con palabras que con hechos, por el sector «intelectual» del «patriciado», en el sentido de Bianchi-Bandinelli, romano. Habitualmente el escultor era pagado a tanto la pieza, aún en 1470 los frescos del Palazzo Schifanoia de Ferrara se pagaron a tanto el metro, o por «obra completa», al modo de los imagineros vallisoletanos del siglo xvii al establecer contrato para la construcción de un retablo. Una diferencia de estipendio entre proyectistas y ejecutor, tan grata para algunos, no se documenta en una obra como el Erechteion donde la escultura fue, pagada a un promedio de sesenta dracmas por pieza. Se argumentará que el jornal ático de la época era de una dracma pero tampoco una escultura o una metopa se labran en un día, el equipo estaba compuesto, prevalentemente, de ciudadanos atenienses, también algunos metecos, que no eran, precisamente, marmolistas de Carrara sino escultores cualificados y, finalmente que esta cifra es, prácticamente, un sexto, de lo que se pagaba, 350 dracmas, por labrar las estrías de una columna.

Nos hallamos por ello ante una situación que recuerda la existente en Italia hasta el siglo xvi, en algunos aspectos también la España del xvii, y que en Atenas sólo alcanzaron a quebrar algunas figuras muy destacadas, como Zeuxis, a fines del siglo v a. C., Apeles y Lisipo en la corte macedónica donde, como el singular Velázquez en el siglo xvii, habían sido llamados precisamente por sus singulares capacidades, y el favor de Alejandro, al modo de los artistas de corte en los estados europeos de los siglos xvi y xvii. En estos casos cabía incluso permitirse algunas exigencias, caso de Apeles con Alejandro, o, simplemente, dar que hablar a causa de sus indumentarias llamativas, como Zeuxis y Parrasio, al igual que se había permitido mucho antes el excéntrico Hipódamo de Mileto. Ha llamado la atención, y se ha aducido como prueba de prosperidad, que Polignoto regalara a los atenienses sus pinturas en la *stoa poikile* del ágora de Atenas. Prescindiendo de comentarios malévolos sobre análogas generosidades en las cuales «sólo se cobra el material, los transportes y los gastos de instalación», y el comentario de Plutarco, independientemente de su validez, sobre el hecho de no haber ejercido Polignoto

«oficios mecánicos» entramos en un ambiente en el cual suelen darse estas generosidades a cambio de ciertas atenciones. Bastará recordar el caso de «Diego Velázquez, caballero de la Orden de Santiago» o los frecuentes pleitos de los imagineros vallisoletanos deseosos de obtener una ejecutoria.

Es cierto que muchas fuentes textuales o epigráficas aluden a cifras percibidas por artistas. Aceptemos que todas estas fuentes sean atendibles y correspondan al momento a cual se refieren. Las sesenta dracmas cobradas por pieza en el Erechteion permitían mantener una «unidad familiar», reducida, durante un par de meses pero también debían cubrir el sustento hasta un nuevo contrato y, probablemente, hasta que se entregara, y fuera aceptado, el encargo. Las casi cinco mil dracmas áticas cobradas por Timoteo por sus trabajos en Epidauro, y no parece válido comparar los gastos del arreglo de los caminos de acceso al santuario, que no eran precisamente autopistas, como hace Guarducci, podían permitir comprar muchas cosas pero sin duda no tantas si había que descontar de todo ello el material, los salarios de los ayudantes, los desplazamientos, el alojamiento y manutención, probablemente los familiares viajaban y se desplazaban con el cabeza de familia, debían quedar un tanto reducidas, y tres estatuas acroteriales no se labran en un par de días. Suponiendo, y es suponer, que los precios utilizados por Prichett sean precios reales, y no precios de saldo, es difícil imaginar a Timoteo, sin nuevo contrato a la vista, y los miembros de su taller con un rebaño de ovejas o de bueyes careciendo de pastos y viendo mermar a ojos vista su cabaña... Habría que preguntarse si ciertos precios son recordados porque eran los usuales o, por el contrario, se recuerdan por desusados. En todo caso este planteamiento tiende a presentar, no todos pero sí darlo como frecuente, a los artistas como gentes bien remuneradas y no desde el punto de vista de la situación social, punto de partida de la discusión. El tema del artista hambriento, grato a cierta literatura costumbrista, no se plantea en el mundo antiguo, lo cual no excluye el que pudiera existir, y en cuanto a la remuneración ésta no se establece como si de un saber, un «don» especial se tratara sino de un «oficio»...

La lectura de este volumen resulta especialmente aconsejable para cuantos se plantean dudas de categorías, arte-artesanía, o de autonomía del arte y, en especial para quienes continúan disfrutando de una visión rosácea del mundo antiguo.—ALBERTO BALLL.

GIULIANO, Antonio (coordinador), *Museo Nazionale Romano*, I-1, Roma, De Luca, 1979, 348-XX, pp., I-2, Roma, De Luca, 1981, XIV-370 pp.

Entre los grandes museos de Roma el generalmente llamado «Museo de las Termas» es el menos conocido en cuanto a esculturas. Faltaba, y no parecía fácilmente realizable, un catálogo comparable a los de Stuart-Jones para los Museos Capitolinos, Capitolino y Conservatori, o al de Amelung-Lippold-Kaschniz von Weinberg para los Vaticanos. Salvo el intento de catálogos monográficos de Felletti-Maj y E. Paribeni, sin continuidad desde hace tres decenios, había que recurrir a obras de carácter muy distinto. Ni las guías de R. Paribeni y Aurigemma, ni HELBIG⁴, pese a la calidad de este texto, podían suplir esta ausencia. Junto a piezas archiconocidas, estudiadas y analizadas y discutidas abundan aquellas que, hasta ahora, han contado con poco más que una vaga referencia en *Not. Sc.* o permanecían inéditas.

En un breve espacio de tiempo y con un grupo de más de treinta colaboradores, se ha llevado a cabo lo cual no puede ser justificado únicamente por los «medios disponibles en las bibliotecas romanas han comenzado a sucederse los volúmenes de lo que va a constituir un catálogo del «Museo Nazionale Romano alle Terme di Diocle-