

tro de éste, por orden cronológico de autores. Abundan las llamadas internas entre las diferentes secciones.

Acompañan la obra índices de topónimos, latinos y griegos, índice de nombres personales, de cosas notables y, finalmente, de autores y ediciones utilizadas. Acompaña la obra una reproducción del mapa de la *Regio IX* en la versión redactada por Fraccerro para el Istituto Agostini de Novara.

Se trata de una obra de cuidada tipografía, fácilmente manejable y que bien pudiera servir de modelo para colecciones análogas.—A. BALIL.

POURSAT, Jean-Claude, *Les ivoires mycéniens. Essai sur la formation d'un art mycénien*, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, Fascicule 230, Paris, Boccard, 1977, 261 pp., 2 mapas, XXIII láms.

El catálogo y el estudio de los marfiles micénicos del Museo Nacional de Atenas, publicados por Poursat en esta misma serie monográfica de la Escuela Francesa de Atenas (fascículo 230 bis), han servido al autor como documentación de base para elaborar esta importante obra, fruto de una tesis doctoral leída en 1973 bajo la dirección de P. Demargne. Los marfiles micénicos, considerados tradicionalmente como los principales intermediarios entre el arte oriental y el arte egeo, constituyen una de las formas más características del arte micénico y, al mismo tiempo, uno de los aspectos peor conocidos del Bronce griego. Dada la importancia de su repertorio iconográfico, la falta de un estudio minucioso de estas piezas afectaba, en cierto modo, a una valoración total de las características, formación y evolución de las artes menores del mundo micénico. Una lenta y minuciosa labor de recopilación, catalogación y estudio de los marfiles conservados en Atenas y Herakleion, así como los datos obtenidos en los recientes hallazgos de Archanés, Kouklia y Tebas, permiten por vez primera determinar la cronología, la localización de los talleres y la evolución de estas piezas, trabajo que el autor lleva a cabo con innegables resultados. Si añadimos a todo ello el hecho de que esta monografía ha sido confeccionada con sujeción a un riguroso método científico y que supone el primer estudio sistemático de este tipo de artesanado, se comprenderá la importancia de la publicación que, sin duda, va a convertirse en manual básico para todo estudio futuro del arte micénico en general.

La obra va dividida en tres grandes capítulos que comprenden, respectivamente, un estudio del arte de la talla de marfil en el mundo micénico, un estudio de los talleres de producción y, por último, la formación de su repertorio. Así, en la primera parte se estudian las formas, técnica decorativa y repertorio iconográfico de las piezas conocidas y se analizan, al mismo tiempo, todos sus elementos y variantes, para lo cual el autor ha elaborado un catálogo exhaustivo de los marfiles. Las formas son poco numerosas, si bien muy originales, y se reducen a objetos de tocador (mangos de espejo, peines, píxides), placas ornamentales y piezas funcionales (pomos, apliques, etc.). Predomina la técnica del bajorrelieve en la decoración y entre los temas más característicos destacan las representaciones humanas (son célebres las diosas ebúrneas de Micenas y Minet-el-Beida o los guerreros con casco), los seres fabulosos (genios, esfinges, grifos) y, en particular, las escenas de combate entre animales (leones, toros, grifos), de tradición minoica y constituyen el grupo más original. Del estudio de cada uno de sus elementos el autor deduce las siguientes conclusiones: primeramente, que los marfiles formarían parte de una «koiné» artística sin que pueda aislarse este arte de otras formas artísticas micénicas; en segundo lugar, se trataría de un arte con pocos elementos, de evolución lenta y, en ocasiones nula

(no se observan diferencias, por ejemplo, entre marfiles de los siglos xv al xiii a. C.), pese a lo cual reflejaría divergencias geográficas y variantes locales.

La segunda parte del libro va consagrada al estudio de los talleres del mundo micénico, lo que constituye, sin duda, la aportación más valiosa de la obra, por cuanto el mayor obstáculo que ha debido afrontar el autor es precisamente el problema de la localización geográfica, origen y datación de los marfiles. Para determinar la existencia de talleres diferenciados, Poursat recurre a los testimonios arqueológicos bien fechados, a las divergencias entre unos grupos y otros y a su evolución cronológica, lo que le permite asegurar la presencia de talleres locales de talla de marfil en la misma Micenas (especialmente en el siglo xiii a. C.), donde estos artesanos operaban en dependencias de palacio junto a ebanistas, grabadores, moldeadores y orfebres; en Tebas, donde el autor señala la existencia de otro taller palaciego en torno al 1300 a. C. y probablemente también en los palacios de Pylos, Cnossos, Zakro y Kouklia. La labor conjunta de artesanos del marfil, orfebres y grabadores explicaría las afinidades de repertorio decorativo entre unas artes y otras. Por otra parte, el autor llega a diferenciar varias corrientes artísticas, tanto en la Grecia continental como en las provincias periféricas del mundo micénico y establece la existencia de varias escuelas con estilo, formas e iconografía propias. Al respecto, se rechaza la tesis tradicional según la cual resulta imposible distinguir los marfiles orientales de tradición micénica de los micénicos «orientalizantes» de Tell Atchana, Megiddo, Ras Shamra y Tell Fara (piezas célebres lo constituyen la tapadera de píxide de Mínet-el-Beida, con representación de la «potnia», y las placas con grifos de Megiddo), considerados como reflejo de la influencia micénica sobre el Levante mediterráneo, influencia que el autor cree se ha desorbitado. Por el contrario, estos marfiles serían obra de un taller intermediario entre el arte micénico y el arte sirio del Bronce, que Poursat sitúa en Chipre. A este taller chipriota habría que atribuir, no sólo los marfiles de estilo «micénico» de Ras Shamra y Megiddo, sino también la mayor parte de los hallados en Delos, varias piezas de Micenas y, por supuesto, los célebres mangos de espejo de Enkomí. La producción chipriota dataría de los siglos xii-xi a. C., es decir, de un momento en que no cabe hablar ya de influencia micénica en Oriente. Por último, y en relación con la evolución de los marfiles micénicos en general, el autor establece una secuencia cronológica, que cabría resumir del siguiente modo: en el siglo xvi a. C. (HR I) ya existían en Micenas talleres en plena actividad (marfiles de las Tumbas de Fosa), con un importante desarrollo de este arte durante los siglos xv-xiv a. C. (HR II-HR III A 1), momento en que se forma su repertorio; la talla de marfil desaparece en el HR III C, a raíz de la destrucción de las ciudades micénicas, iniciándose entonces la actividad de los talleres chipriotas, seguramente debido al impulso de la emigración de artesanos micénicos. En la evolución de los marfiles, el autor rechaza la tesis de una progresiva estilización y geometrización de formas y estilo, sosteniendo la hipótesis de que desde un principio coexistieron dos estilos distintos, uno más delicado y flúido, de tradición minoica, y otro más lineal y estilizado, o micénico puro. Ello dificulta enormemente la datación de las piezas, ya que, al igual que en la pintura mural, los temas perduraron durante largo tiempo.

La fuente de inspiración de los artesanos, o lo que es lo mismo, el problema de la formación del repertorio de los marfiles, constituye la tercera y última parte de la obra. En este capítulo, dividido en dos apartados, el autor sitúa el arte de los marfiles dentro de la panorámica general del arte micénico, esto es, su relación con otros repertorios artísticos, y analiza las influencias externas sobre la decoración de estas piezas. Destaca por su interés la prueba de la influencia que ejercieron sobre la talla de marfil el trabajo de la madera, el trabajo del metal (del que derivarían la forma y decoración de los píxides), la glíptica y la pintura mural, que a su vez tomarían de la decoración de los marfiles sus

temas más característicos (grifos y esfinges). A juicio del autor todas estas artes se inspirarían en una tradición común y la talla de marfil, nacida como arte menor y, contrariamente a lo que se había supuesto, sin tradición minoica, tomaría muy pronto el estilo animal de la orfebrería, para evolucionar a lo largo de los siglos XV y XIV a. C. hasta convertirse en un arte propio y, a partir del 1400 a. C., en el mejor exponente del arte micénico del bajorrelieve, momento en que se producirían las piezas más conocidas: los píxides, la tríada de Micenas, los mangos de espejo de la tumba de Clitemnestra, etc.

Tras una recapitulación final, la obra concluye con dos apéndices, en los que se recoge un estudio de la técnica y preparación de las piezas de marfil y un apartado en el que se examina la terminología utilizada para este tipo de artesanado en las tabletas de lineal B de Pylos.—M. E. AUBET.



*Civiltà del Lazio primitivo*, Mostra patrocinata dalla Regione Lazio, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Multigrafica Editrice, Roma, 1976, 394 pp., 100 láms.

Bajo los auspicios del Ministerio de Cultura italiano, el Istituto di Studi Etruschi ed Italici y el Comitato per l'Archeologia Laziale organizaron a principios de 1976 una importante exposición en Roma dedicada a la Protohistoria del Lacio. Fruto principal de la exposición es este catálogo, en el que se presentan los hallazgos más significativos realizados en el Lacio primitivo, junto con un estudio de cada uno de los yacimientos en cuestión y de los períodos culturales en que se divide el Hierro lacial. A la redacción del catálogo contribuyen los mejores especialistas en la materia y su mayor interés estriba, sin duda, en las novedades arqueológicas que se dan a conocer por primera vez, tales como los espectaculares descubrimientos arqueológicos realizados durante estos últimos años en las necrópolis de Decima, Pratica di Mare, La Rustica y Osteria dell'Osa, cerca de Roma. Si a ello unimos el tratamiento especial que merecen en esta publicación los viejos hallazgos de los Montes Albanos, Satricum, Praeneste o del Esquilino, en Roma, reestudiados con ocasión de la exposición, y una puesta al día de la problemática que encierra la periodización cultural de la edad del Hierro en el Lacio, se comprenderá fácilmente que este catálogo superara en éxito a la misma exposición y que se haya convertido, a causa de la documentación de base que contiene, en un manual de consulta obligada para cuantos se interesan por el tema y en un punto de partida para toda labor científica que se realice en el futuro acerca de este período trascendental de la historia antigua italiana.

Se inicia la obra con una breve introducción de M. Pallottino, en la que expone las razones por las que se organizó la exposición en Roma y que fueron, por una parte, consecuencia de los importantes hallazgos realizados recientemente en el Lacio y por otra el deseo de llamar la atención sobre la destrucción sistemática que se ha llevado a cabo durante estos últimos años y que afecta al patrimonio artístico lacial. Siguen unas notas introductorias de L. Quilici acerca de la geografía física y humana del Lacio primitivo, con descripción de las vías naturales de comunicación y la posición estratégica de los principales hábitats protohistóricos, futuros centros históricos del Lacio. A continuación, varios autores (R. Peroni, G. Colonna, M. A. Fugazzola Delpino) trazan un esquema de las fases culturales de la Protohistoria del Lacio, para lo cual se utiliza la nomenclatura establecida hace unos años por H. Müller-Karpe, todavía vigente. En este aspecto se destaca un fenómeno de continuidad de vida entre los hábitats del Bronce medio o reciente y los principales núcleos del Hierro, que contrasta con lo que acontece en Etruria por la misma época, donde se observa una clara ruptura, de difícil explicación, entre los centros protovillanovianos del Bronce final y el villanoviano etrusco.