

¿Por qué en p. 31 se incluye una mala traducción, parafraseando la traducción italiana, de los *Grundrisse* de Droysen?

No es muy comprensible la razón por la cual se traducen algunos títulos de trabajos de BIANCHI-BANDINELLI y otros no (p. 33 s., n. 1), aunque se trate de una costumbre del pasado que se resiste a desaparecer en las traducciones actuales. Esto se repite en el caso de SCHLEGEL, p. 49, n. 24. Se dirá que esto es secundario, que no dificulta la comprensión del texto o que es superable pero, en tal caso, ¿por qué no se ha superado, de una vez por todas, suprimiéndolo?

El bien conocido "período lungo" de la prosa de BIANCHI-BANDINELLI, o sus verbalizaciones de substantivos, no son de fácil ni lúcida traducción al español, pero la traductora se ha manejado con habilidad para alcanzar un texto comprensible, aunque en ocasiones requiere puntualizaciones y matices menos genéricos y más expresivos. Por ello me sorprende el galicismo "fidianos" en p. 51, escasamente comprensible en español y que a buen seguro provocaría hilaridad entre los alumnos en el caso emplearse en una clase. El término "fidíaco", aunque se asemeje al italiano, está suficientemente introducido y aceptado para que se resuciten términos que evocan las "traducciones" españolas del *Apolo* de SALOMÓN REINACH. En algún caso, p. 60, n. 34, la traducción "cátedra autónoma" se presta a equívoco por cuanto el hecho y la idea fue la creación de una cátedra independiente, o separada, de otras como las de "Topografía romana" o "Epigrafía", ya existentes. Un caso análogo me parece "estrigila" en p. 62, n. 37.

Estas muestras me parecen suficientes para insistir, de nuevo, en la necesidad de una revisión de la traducción por parte de un especialista, como ya viene haciéndose habitualmente cuando no se trata de obras sobre "Humanidades" en las que, por lo visto, se considera como superflua o innecesaria. Para bien o para mal, toda ciencia, se incluya o no entre las "Humanidades", tiene su vocabulario y nadie alcanza a dominarlos todos. Quizás así fuera en tiempos de Picco della Mirandola, pero no lo es ya en nuestros días.—ALBERTO BALIL.

ROBERTSON, Martin, *A Shorter History of Greek Art*, Cambridge, C.U.P., 1981, 4.ª reimpr. 1985), 242 p.

ROBERTSON, Martin, *El arte griego. Introducción a su historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1985 (publ. 1986), 434 p.

History of Greek Art (Cambridge, C.U.P., 1977, I Vol, texto-1 vol. notas y láms.) es una obra sobradamente conocida para entrar aquí en detalles sobre la misma aun lamentando que, en su día, no fuera posible dar cuenta de la misma en estas páginas.

Razones didácticas dieron lugar a la publicación de *A Shorter History...* Esta, pese a la lógica adherencia con el pensamiento del autor tal y como se expusiera en *History...*, no es sólo un resumen ni un "texto sin bibliografía" y notas e ilustración reducida a un "torso". El cambio, con todos los respetos y lógicas diferencias, es el que pueda existir entre TOYNBEE, *A Study of History* y *A Study of History. A Compendy*.

A Shorter History ha sido, hoy los años no pasan en balde, un libro nuevo que no carece de aparato crítico y un número aceptable de ilustraciones, 299, con una calidad más aceptable que el de algunas imágenes de *History* y formatos más amplios. Huella del tiempo es la ausencia de los "bronces" de Riace...

History, y por ello también *A Shorter History*, se caracterizaba por su interés, no nuevo, en los pequeños bronce, el peso especial concedido a la pintura, la pintura vascular vista como trasunto de la "pintura mayor" y no con el criterio beazleyano de obra "a se stante" y la explorable reducción del espacio concedido a la arquitectura que el autor justificaba un tanto humorísticamente como un *non bis in idem*, un "nunca segundas partes..." nuestro o, para algu-

nos, por una especial *pietas* filial al ser Martin Robertson hijo de D. S: Robertson, autor de uno de los escasos manuales de arquitectura griega escritos, entonces y ahora, con prosa legible.

Insistiré aquí en la traducción española, dada su probable repercusión entre nosotros, más que en el original inglés, utilizo la reimpresión de 1985.

El editor español ha preferido acoplar el volumen al formato de una de sus series, con lo cual se produce una aparente diferencia de extensión con respecto a aquél.

Se ha modificado el título de la obra. Se le confiere el carácter de introducción, cosa que nunca se pretendió, y, extrañamente el título se asemeja al del reciente manual de S. WOODWARD, *An Introduction to the Greek Art*, Londres, The Trustees of the British Museum, 1986, con la que ofrece escasas semejanzas de contenido y propósito.

Respecto a la labor del traductor, no se me alcanza la razón por la cual se traduce al español el título de *History* (p. 15), cuando no existe una traducción española y es norma mantener la original (mantenida en p. 385-387) incluso en el caso en que ROBERTSON cita las traducciones inglesas de obras alemanas. Me llama la atención el uso de "protome" (p. 25) cuando "protomo" tiene clara carta de naturaleza en nuestra bibliografía desde hace medio siglo. "Mikono", por "Mikonos" (p. 27). ¿Hemos de seguir usando "Nicandre" (p. 30 s.) o usar Nicandra independientemente de posibles resonancias verbeneras? "Doncella de Auxerre" (p. 30) es una correcta traducción de *koré*, pero en este caso el uso ha consagrado "Dama" o bien, puestos a cambiar podía usarse, como tantas veces en otras piezas, "Muchacha". "Posidón" (p. 36) debe ser errata de imprenta o *lapsus calami*. Respecto al "Veyes" de p. 41 sigo sin explicarme la vitalidad de este galicismo frente a Vei o Veio, si se quiere, Veies. En p. 43 señalemos la probable errata Cecira por Corcira. En p. 49 se sigue viendo cómo "Foce del Sele" es un arcano para algunos (suplir "de la..."). Cobra un singular interés para la adecuada valoración del "Moscóforo", fig. 37. El pie de la fig. 157 ("Discóbolo Lancelotti") no resulta muy claro en su especificación de la pieza como copia romana, en mármol, de un original en bronce. En fig. 174 me parece preferible la forma habitual "Figalia" frente a "Figalea". En fig. 226 "Castello di Guido", en lugar de "Castel di Guido", me parece *lapsus* del autor que el traductor no ha remediado...

He intentado ser un tanto exhaustivo para subrayar que en cuanto a errores de traducción estamos ya, en este caso, muy lejos de las traducciones "españolas" de los primeros volúmenes de *Peoples and Places*, Thames and Hudson, del "Universo de las Formas", *apud* Aguilar, *Arte e Civiltà dei Greci* o la *adaptatio* hispánica de "La Nouvelle Clío".

Respecto a la ilustración, no me resulta convincente la mutilación de la "Amazona de Sossicles", en fig. 153. Otras veces es la "calidad" de la fotografía como en la "Afrodita Frejús", fig. 170 (muestra típica de los juegos excesivos de flashes que se perpetúan entre los fotógrafos del Louvre). La "Leda" de la fig. 201 más parece un relieve (algo —no es el único caso— ha contribuido en ello el equipo de edición, papel, fotocomposición y tiraje español). La fig. 281 no es precisamente uno de los mejores ejemplares de estos tipos de bailarinas que, adecuadamente fotografiadas, cobran un valor singular y destacan su manierismo. Un ejemplo a seguir serían las fotografías publicadas por María Teresa Marabini-Moevs...

Tampoco hay que insistir demasiado en este punto. Ya en *History* era patente la disparidad entre la calidad del texto y lo desigual de la ilustración. En el caso de esta edición española parece evidente que se ha utilizado la reproducción de las ilustraciones del ejemplar inglés y no las fotografías directas (cfr. a modo de ejemplo, la fig. 242 de ambas ediciones). Aquí, en general, y salvo en el caso de la pintura, se advierten más tipos y esquemas compositivos que volúmenes y contrastes de planos. Quien sepa y quiera leer conseguirá matizar muchos de estos inconvenientes e iniciarse al método de la crítica formal. Quedará sin embargo una duda, ¿es forzoso que un editor español no dé a conocer la traducción de una obra académica sin que, como mínimo, haya transcurrido un quinquenio de su publicación. ¿Este posible "jugar a lo seguro" no concluye con la muerte de la "gallina de los huevos de oro"? La reimpresión in-

glesa de 1985 sigue siendo más barata que la traducción española y su encuadernación, ambos libros son en rústica, más resistente.—ALBERTO BALIL.

HAYNES, Denys, *Greek Art and the Idea of Freedom*, Londres, Thames and Hudson, 1984² (primera edición en rústica), 8.º, 106 p., 90 figs.

La primera edición en rústica de esta obra, que sin duda contribuirá especialmente a su conocimiento, sigue a su traducción alemana. Nacida como un curso de conferencias en una Universidad americana (Puget Sound, Tacoma, Arizona) en 1977 forma parte de aquel reducido grupo de libros a quienes no afecta el paso del tiempo.

En un sentido este libro podría juzgarse un manual breve, agradable y ameno, sobre el arte griego, aunque no es éste su propósito. Al modo de lo que hiciera SNELL para la literatura griega, el autor se plantea hasta qué punto el concepto de autodeterminación, una idea que el mundo griego se ganó a pulso y paso a paso, del hombre alcanza a traducirse en el decurso del arte griego.

Este planteamiento, y su respuesta, resultan familiares para los conocedores de la obra del barón KASCHNITZ VON WINBERG, la "escuela de Munich" y, singularmente para quien esto escribe, del conde BIANCHI-BANDINELLI (por ejemplo, *EAA*, "Greca, Arte"). Esta "búsqueda de la libertad" unida al sentido de orden, *taxis* y *kosmos*, el contraste micénico-geométrico, que es bastante más, aun sin excluirlo del "arte griego como fenómeno religioso" de SCHEFOLD, constituye la línea de pensamiento que se desarrolla en este libro.

En un magnífico inglés, quizás el más bello y persuasivo de la prosa arqueológica en lengua inglesa del último venenio, la línea de pensamiento se desarrolla con la apoyatura de unas piezas concretas. Un ejemplo pudiera ser el caso de la descripción de la escena de *prothesis* en la gran crátera geométrica del Metropolitan Museum y su relación con el contexto del pensamiento homérico.

La descripción del vaso Chigi es una explicación lograda de lo que significa el cambio ideológico del Orientalizante, el "beginning more objectif", del hombre griego como lo es el parangón entre el tipo del *kouros* y la escultura egipcia. Como en la lírica el hombre es consciente de su impotencia pero, al contrario del hombre homérico, es ya un hombre que intenta liberarse, o al menos se lamenta, de esta condición. La idea de la libertad humana, de libre albedrío y autodeterminación se manifiesta en el arte arcaico del último tercio del siglo VI a. C. Su triunfo representará el comienzo del clasicismo. El "Efebo de Critias" o el "Efebo rubio" serán la manifestación de una vida interior que lucha por manifestarse rompiendo los elementos formales de la tradición arcaica más resistente en el *kouros* que en la *koré*. Otro momento culminante se alcanza al establecer la relación ideológica entre la pintura de Polignoto, *Ilioupersis* y los frontones de Olimpia, en la reconstrucción de Stucchi, y lo que éstos representan, al igual que las metopas, de contraste de reposo y movimiento, el hombre policlético como microcosmos, la producción del siglo V a. C. como compromiso entre libertad y orden frente al siglo IV, libertad en la individualidad.

La crisis de la polis conduce al alejamiento de la *res publica*, al complacimento en la vida privada. El manierismo postfidíaco, más evidente en la pintura vascular que en la escultura pero el escapismo romántico, al modo del pintor de Meidias no es el único escapismo posible en este momento. La felicidad de ultratumba y la salud terrena, más allá del intelectualismo de la religiosidad olímpica, eran las promesas que brindaba el culto de Asklepios y las iniciaciones místicas. Es decir, dos formas de culto y dos aspiraciones que responden al más completo individualismo que, a su vez, exige una producción artística propia inspirada en conceptos distintos de los que dan lugar a los grandes simulacros de las divinidades de la religiosidad oficial. Tampoco éstos dejan de acusar cambios, dos conceptos abstractos y separados, Eirene y Plutos, personificados de tiempo pero no relacionados aparecerán como madre