

- R. BROWN, Blanche, *Anticlassicism in Greek Sculpture of the Fourth Century B. C.*, Nueva York, New York University Press, 1973, fol. XVI-104 pp., 103 figuras (= *Monographs on Archaeology and the Fine Arts*, XXVI).

Es fácil comprender el origen y motivaciones ideológicas de este libro. Casi tan fácil como difícil resulta resumirlos y exponerlos. Bastará decir que es necesario llegar hasta la p. 24 para comprobar, viendo lo que la autora entiende por «anticlassicism», lo leído en las p. 1-4 al tratar de definir «The Problem». «Anticlassicism» se usa como equivalente del *antiklassischer* de Friedländer, P., al tratar del renacimiento italiano después de 1520. Es decir, el libro parte de una formación idealista y se plantea un problema: las creaciones artísticas griegas del siglo IV frente al «Clásico Maduro» del siglo V, que es consecuencia de una interpretación idealista y utilizando una metodología y unas herramientas idealistas. El misticismo estético de Winckelmann late en el pensamiento, en la exposición y en la apoyatura bibliográfica sin que por asomo se plantee el defecto fundamental de la línea de pensamiento: la pretensión de que las modalidades de creación fidíacas, y no me parece necesaria la contraposición entre el «demócrata» Pericles y el aristócrata «conservador» Nicias, hubieran podido continuar indefinidamente. Lo «clásico» para la autora es en realidad «clasicismo» y su análisis de la escultura, *grosso-modo*, en los dos cuartos centrales del siglo IV no es tanto presentarnos una escultura «anticlásica» sino analizar una serie de modalidades «no-clasicistas». Es decir una huída, en el sentido de buscar nuevas formas de expresión artística y descubrir nuevos caminos, de lo que pudiera llamarse el «callejón sin salida» fidíaco y post-fidíaco. Todo ello, esto sí, acompañado de un análisis bibliográfico de las posiciones de distintos investigadores, casi en su totalidad de formación germánica post-furtwängleriana, sobre la validez, o no validez, de situar el inicio de lo helenístico el 323 a. C. para concluir con el archisabido hecho que esta fecha, como sucede en toda periodización histórica, es un convencionalismo aceptado para facilitar comprensiones y evitar disputas bizantinas.

El meollo de la obra lo constituye el segundo capítulo, «The Sculpture». El tercer capítulo, «Chronology», está tan unido al anterior que cabe dudar si no hubiera sido mejor unirlos, por ejemplo, discutiendo la cronología tras los análisis de cada conjunto, o relegando, en lo tipográfico, tales problemas a las notas. Partiendo de esta unión espiritual indisoluble, e independientemente de la distribución tipográfica, puede decirse que con la lectura de ambos y conocidas, aunque no aceptadas, las premisas ideológicas basta para enterarse de la tesis y resultados de la autora. La búsqueda de equivalentes en otros géneros, cap. IV, «Other Arts», sufre de una parte de la insuficiencia de documentación, caso de la escultura, un análisis elemental, pintura, y la imposibilidad de tratar, además, en tan pocas páginas, p. 39-43, de la música y los varios géneros literarios. El quinto capítulo, «Polis and People» presenta su mérito como resumen de unos temas de copiosa bibliografía. Respecto al capítulo final, o epílogo, es mejor tratar más adelante. Para la escultura se presentan en breve pincelada una serie de originales del último cuarto del siglo V y principios del siglo siguiente, la Nike de Peonios de Mende, la balaustrada del templo de Nike Aptera, las esculturas de este templo, el santuario de Apolo en Figalia y el monumento de las Nereidas en Xanthos, etc.

El centro del cambio se establece en las esculturas del templo de Asklepios en Epidauro, para el cual establece, en el capítulo siguiente, la convincente cronología 380-370 ó 380-375. Desgraciadamente el análisis se basa en su mayor parte sea en hallazgos recientes no incluidos en Crome, sea, más efectivamente, en las reconstrucciones inéditas y no reproducidas de Yalouris. Se establece aquí lo que se denomina un principio de *contraposto*, término que en otros casos se utiliza para indicar la «cuadratura»

de ciertas estatuas de tradición policlética y que tiene en los dos casos significados muy distintos. En Epidauro, aparte análisis de acróteras, etc., el estudio de las posibles reconstrucciones frontonales se concluye en las agrupaciones de figuras de ejes oblicuos, en ciertos casos contrapuestos, que se sigue en Tegea. Para Tegea hay que anotar la validez de los ángulos de toma de ciertas fotografías, por ejemplo 36 y 38, frente a las publicaciones habituales. La cronología puede dar en este caso pie para discusiones más prolijas aunque, con cierto margen, no debe ser muy alejada del decenio 360-350. En todo caso es el friso de la «amazonomaquia» del Mausoleo de Halicarnaso, donde las posibilidades de discusión de cronologías resultan laberínticas aparte la razonable exclusión de la tesis de Buschor sobre una reanudación de las obras después de Alejandro, donde este juego de contraposiciones de ejes oblicuos se advierte más claramente. Me parece válida en este sentido la observación sobre la unidad estilística del boceto y la concepción, aunque la ejecución revele algunas diferencias de manos.

Con respecto a los artistas me parece interesante observar que las referencias de Plinio unen dos *seniores*, Thimotheos y Skopas, con dos *iuniores*, Leochares y Bryaxis.

Dentro de los propósitos de la autora me parecen menos indicativas las dos basas del Artemision de Efeso, conservadas en el Museo Británico. Praxíteles queda un tanto fuera de lugar dentro de este grupo de obras. Los relieves del friso de la «linterna de Lisícrates» se reproducen con una reducción tal que son casi ilegibles. Para el Agias de Delfos, tan distinto de las restantes piezas del exvoto de Daochos, la comparación con la «quadratura» policlética me parece obligada. Dentro de la concepción del *contraposto*, tipo Epidauro, el sarcófago de Alejandro, pese a aceptarse una fecha hacia el 312 a. C., me parece válida, como también lo es el análisis de las estelas funerarias áticas, aunque lo desearíamos más amplio, que contiene interesantes observaciones sobre el sentido de la espacialidad, singularmente la contraposición fondo-figura, además de las composiciones.

En el epílogo se intenta establecer una relación entre lo dicho y los cambios a fines del siglo IV y los inicios del siglo III hasta alcanzar el «barroco» helenístico, por ejemplo, la asociación compositiva del «Galo Ludovisi», con la composición de un tipo de sátiro en la «linterna de Lisícrates». Creo que en este epílogo, «The next problem», no se tiene en cuenta, o no se tiene bastante, la multiplicidad de los centros artísticos, mientras se relegan a un segundo término las observaciones, lejanas en el tiempo pero válidas en el contenido, de Becatti sobre las creaciones áticas preclasicistas. El esquema y la iconografía no es el todo y sólo son elementos válidos cuando se estudian en su contexto, en su sintaxis expresiva y en su lenguaje artístico. El *contraposto* con figuras de amazonomaquia, a veces de tradición fidíaca, pueden buscarse, si se quiere, y ya se ha hecho, en la decoración de la «columna de Trajano» pero no es este origen sino su utilización lo que define propiamente la obra del «maestro de la Columna».

Es de lamentar que, al menos en el ejemplar que nos ha caído «en suerte», la calidad de las ilustraciones sea pobre, apenas sin gama de grises y sí abundante contrastes de blancos y negros, por ejemplo, figs. 25, 48 y 49, 71, hasta ser ilegibles en algunos casos, como la estatua de Chairestratos en el santuario de Themis en Ramnunte.—ALBERTO BALIL.