

# LA CERÁMICA ÁTICA Y SU HISTORIOGRAFÍA

DIANA RODRÍGUEZ PÉREZ  
THOMAS MANNACK



CLASSICA  
INSTRUMENTA

(Página deixada propositadamente em branco)







LA CERÁMICA  
ÁTICA Y SU  
HISTORIOGRAFÍA

TÍTULO • LA CERÁMICA ÁTICA Y SU HISTORIOGRAFÍA  
AUTOR • Diana Rodríguez Pérez y Thomas Mannack

FICHA TÉCNICA

CLASSICA INSTRUMENTA – MONOGRAFIAS DE HISTÓRIA DE ARTE E ARQUEOLOGIA

COORDENADOR CIENTÍFICO DO PLANO DE EDIÇÃO: Maria do Céu Filho

COMISSÃO REDACTORIAL

José Ribeiro Ferreira  
Maria de Fátima Silva

Francisco de Oliveira  
Nair Castro Soares

DIRECTOR TÉCNICO: Delfim Leão

CONSELHO EDITORIAL

Adolfo Fernández Fernández | Vigo  
Amílcar Guerra | Lisboa  
Ángel Morillo Cerdán | Madrid  
Carlos Fabião | Lisboa  
Luísa de Nazaré Ferreira | Coimbra

Maria Helena da Rocha Pereira | Coimbra  
Nuno Simões Rodrigues | Lisboa  
Pedro Carvalho | Coimbra  
Rui Morais | Braga/Coimbra

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
E-mail: [imprensa@uc.pt](mailto:imprensa@uc.pt)  
Vendas online:  
<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Pedro Medeiros

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Simões e Linhares, Lda.

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

ISBN

978-989-26-1533-2

ISBN Digital

978-989-26-1534-9

CONCEÇÃO GRÁFICA

Imprensa da Universidade de Coimbra

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1534-9>

INFOGRAFIA

Bookpaper

DEPÓSITO LEGAL

456978/19

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

**FCT**

Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA

POCI/2010

© JUNHO 2019.

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS (<http://classicadigitalia.uc.pt>)

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição electrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a leccionação ou extensão cultural por via de *e-learning*.



Medallón de una copa del Pintor de Evergides  
de la colección de Sir John Beazley  
Museo Ashmolean no. inv. 1966.447  
Universidad de Oxford

(Página deixada propositadamente em branco)

## SUMÁRIO

Introducción .....	13
<i>Diana Rodríguez Pérez y Thomas Mannack</i>	
Capítulo I: La cerámica ática .....	19
<i>Diana Rodríguez Pérez</i>	
1. Aspectos técnicos.....	20
<i>Cocción</i> .....	22
2. Historia de la cerámica ática durante los siglos VI-IV a.C. ....	23
<i>Cerámica ática de figuras negras</i> .....	23
<i>Cerámica ática de figuras rojas</i> .....	31
<i>Finales del siglo V a.C.</i> .....	41
<i>El siglo IV a.C.</i> .....	43
3. Iconografía.....	44
<i>Identificación de las escenas</i> .....	46
<i>Temas principales de la cerámica ática de los siglos V y IV a.C.</i> .....	48
4. Contextos.....	56
Capítulo II: El estudio de los vasos griegos antes de Beazley .....	63
<i>Thomas Mannack</i>	
1. De la Antigüedad al siglo XVII .....	66
2. El siglo XVIII.....	68
<i>Etruscomania</i> .....	69
<i>Johann Joachim Winckelmann</i> .....	70
<i>La colección de vasos griegos de William Hamilton</i> .....	76
3. El siglo XIX .....	77
<i>Vulci y la clasificación de los vasos griegos</i> .....	79

<i>Atribución</i> .....	80
<i>Inscripciones</i> .....	80
<i>Cronología</i> .....	80
Capítulo III: Sir John Beazley .....	85
<i>Diana Rodríguez Pérez</i>	
1. John Davidson Beazley: vida y obras .....	85
<i>Beazley en el Christ Church College</i> .....	87
<i>Primeros viajes</i> .....	96
<i>Primeras publicaciones</i> .....	100
“ <i>Vases in America</i> ” .....	104
“ <i>Citharoeodus</i> ” .....	107
<i>Cátedra Lincoln</i> .....	113
<i>Las listas</i> .....	115
<i>Otras publicaciones</i> .....	118
<i>Algo más que vasos áticos</i> .....	120
<i>Los últimos años</i> .....	120
2. Método y aparato científico: notas, cuadernos de notas, y dibujos	124
<i>Las fuentes del método</i> .....	125
<i>El aparato científico I: cuadernos de notas</i> .....	133
<i>El aparato científico II: dibujos y calcos</i> .....	141
Capítulo IV: El estudio de los vasos griegos después de Beazley .....	153
<i>Thomas Mannack</i>	
1. Epígonos .....	153
<i>Objeciones al sistema de Beazley</i> .....	153
<i>Sir John Boardman</i> .....	156
2. Nuevos enfoques .....	156
3. El Archivo Beazley y el Centro de Investigación del Arte Clásico.....	160
Capítulo V: Catálogo de imágenes .....	165
<i>Diana Rodríguez Pérez y Thomas Mannack</i>	

Bibliografía general sobre la cerámica ática.....	179
<i>Diana Rodríguez Pérez y Thomas Mannack</i>	
Obras citadas .....	191







(Página deixada propositadamente em branco)

## Introducción

*Diana Rodríguez Pérez  
y Thomas Mannack*

El libro que presentamos tiene su origen en la publicación que con el título *Beazley and Christ Church. 250 Years of Scholarship on Greek Vases* acompañó la exposición epónima celebrada en la biblioteca del Christ Church College en Oxford por encargo de la Dra. Cristina Neagu, responsable de las colecciones especiales de dicha biblioteca, entre el 26 de enero y el 6 de mayo de 2016. La temática de la exposición y el espacio expositivo se complementaban a la perfección ya que Beazley, autoridad mundial de los estudios sobre cerámica figurada ática, desempeñó su primer trabajo académico en este College y la biblioteca contiene unos fondos excelentes sobre arte griego.

Para aquella ocasión, escribimos un catálogo cuyo propósito fue el de servir de acompañamiento a la exposición, pero también como manual para los estudiantes de grado y postgrado de la Universidad de Oxford así como para cualquier persona interesada en los vasos griegos en general. El trabajo que presentamos actualmente por encargo del Dr. Rui Morais está basado en aquella publicación, pero ha sido profundamente revisado y ampliado. Incluye la traducción al español de los tres capítulos principales de aquel libro, es decir, una introducción a la historiografía de la cerámica ática desde el inicio de los estudios hasta la figura de John Beazley y después de él (capítulos II y IV) elaborada por el Dr. Thomas Mannack, Director de la base de datos de cerámica ática del Archivo Beazley de la Universidad

de Oxford, y un análisis exhaustivo de la producción académica de John Beazley y su metodología a cargo de la Dra. Diana Rodríguez Pérez, Junior Research Fellow en Arte Clásico y Cultura Material en el Wolfson College de la Universidad de Oxford e investigadora asociada al Archivo Beazley. Esta parte también incluye investigación original sobre material hasta ahora inédito conservado en el Archivo.

Además de la traducción y revisión de los mencionados capítulos, el presente libro ofrece un nuevo apartado en el que se aborda toda la historia de la cerámica ática desde el siglo VI al IV a.C., incluyendo la evolución estilística, análisis iconográfico y de contextos. Se añade también un amplio capítulo que recoge la bibliografía fundamental sobre el tema y que bebe de diversas fuentes: incluye muchas referencias procedentes de las listas de lectura que utilizamos con nuestros alumnos en Oxford, otras relacionadas con nuestras investigaciones personales y otras muchas extraídas de las listas de referencias disponibles en la pestaña de recursos de la web del *Classical Art Research Centre*<sup>1</sup>. El resultado es un libro que proporciona una introducción completa al tema de estudio y que esperamos sea de utilidad tanto para estudiantes como para el público en general interesado en el curioso fenómeno de la cerámica figurada ática. Igualmente, deseamos que pudiera convertirse en un manual de referencia para los alumnos que cursan opciones de arte antiguo dentro de los grados de Historia del Arte y Arqueología o aquellos que deseen preparar oposiciones en el ámbito de la conservación de museos.

Queremos agradecer muy especialmente al Dr. Rui Morais, coordinador científico de la serie CLASSICA INSTRUMENTA por su interés en este proyecto, así como al Dr. Delfim Leão, Director Técnico de la misma, y a los revisores anónimos del trabajo, cuyas sugerencias nos han permitido mejorar el presente. Igualmente, nuestro reconoci-

---

<sup>1</sup> <https://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>

miento al Dr Peter Stewart, director del Classical Art Research Centre,  
por facilitar y apoyar esta investigación.

Oxford, 2017





(Página deixada propositadamente em branco)



## La cerámica ática

*Diana Rodríguez Pérez*

La cerámica es el resto material más abundante que tenemos a nuestra disposición para estudiar el mundo griego antiguo. A diferencia de otro tipo de producciones, como la escultura en piedra o en metal, sometida normalmente a procesos de reciclaje, o la propia literatura escrita en material perecedero, la cerámica es virtualmente indestructible. Los recipientes cerámicos se pueden romper en mil pedazos pero una vez cocida la arcilla no es posible revertir su estado y hacerlos desaparecer sin dejar rastro. Así mismo, como se explicará más adelante en este libro, el estudio de la cerámica ática, si bien más joven que el de la escultura, tiene ya cerca de 250 años de historia en los que se ha ido perfilando y profundizando en muchos aspectos de su producción, significado, comercio, usos, cronología, etc. Esto, sin duda, hace de esta cerámica un bien preciado incluso para investigadores fuera del ámbito del mundo griego clásico propiamente dicho ya que es un excelente fósil guía para datar otras producciones menos conocidas o investigadas. En este sentido, por ejemplo, la abundante cerámica griega que aparece en la Península Ibérica, especialmente a finales del siglo v y durante el siglo iv a.C., es de gran valor para datar contextos ibéricos. No obstante, se debe tener en cuenta que la propia datación de la cerámica ática del siglo iv a.C. no está exenta de problemas.

En las siguientes páginas se ofrece una introducción de carácter general a la historia de la cerámica ática de épocas arcaica y clásica

así como a sus aspectos tecnológicos, iconografía y contextos de uso que se acompaña de una bibliografía general sobre el tema al final del libro.

## 1. Aspectos técnicos

Uno de los aspectos más llamativos y característicos de la cerámica ática es el atractivo color rojo anaranjado de la arcilla reservada –ie. sin pintar, en su color natural– combinado con el negro de las partes barnizadas que resulta de un complejo proceso de cocción en tres fases. Las fuentes de información que tenemos a nuestra disposición acerca de los aspectos técnicos de la cerámica ática son las propias representaciones sobre los vasos<sup>2</sup> y los estudios etnológicos de talleres contemporáneos.

La primera parada obligatoria para estudiar el proceso de elaboración de los vasos griegos es Penteskouphia, a 2,5 km al sur de Corinto. Allí se excavaron más de 1000 placas de terracota de manera ilícita en 1879 que se encuentran actualmente entre los museos del Louvre, Berlín y Corinto. Se piensa que proceden de un santuario rural de Posidón del que no se conservan restos arquitectónicos. Algunas de estas placas portan representaciones del dios Posidón y de Amfítrite acompañadas de inscripciones votivas, pero son más conocidas por las escenas de la vida cotidiana de distintos trabajadores manuales, en particular, los alfareros. Muchas de ellas cuentan con agujeros para facilitar la suspensión, probablemente de las ramas de

---

<sup>2</sup> El uso del término “vaso/vasos” en lugar de “vasija” para referirnos a las producciones de la cerámica ática está plenamente aceptado. Deriva del italiano “vasi”, término utilizado para referirse a las “vasijas” áticas en las primeras publicaciones sobre el tema y que se traduce al inglés como “vases” y al español como “vasos”. No obstante, actualmente existe una tendencia en la historiografía anglosajona a contraponer los términos “vases” y “pots”. Esta yuxtaposición no es inocente pues habitualmente es expresiva de diferentes posiciones metodológicas: el uso de “pots” (“vasijas”) es común por parte de investigadores centrados en los aspectos más arqueológicos (contextos, usos, mercado), mientras que el término “vases” sigue siendo utilizado mayoritariamente en estudios enraizados en la historia del arte.

los árboles, y están pintadas por ambos lados. La mayoría datan del siglo VI a.C. y pertenecen al estilo corintio tardío de figuras negras. Son relevantes porque muestran distintas fases típicas del trabajo de los alfareros, desde la extracción de la arcilla al trabajo en el torno pasando por la supervisión del horno.

En cuanto a las representaciones salidas de la mano de alfareros áticos destacan una hidria de figuras negras de finales del siglo VI a.C. atribuida al Grupo de Leagros y actualmente en Berlín (BAPD 302031)<sup>3</sup> en cuyo hombro se muestran distintos momentos del trabajo en un taller cerámico y la conocida (y debatida) hidria Caputi (BAPD 206564), ca. 460 a.C., famosa por proporcionar el único ejemplo de una mujer trabajando en una alfarería. Estas representaciones, junto con los estudios etnográficos de talleres contemporáneos y los análisis de las pastas cerámicas, nos permiten obtener una imagen bastante certera de los distintos estadios por los que pasaba un vaso ático hasta conseguir ese aspecto tan característico.

Una vez dada la forma a la arcilla es necesario dejar secar la pieza hasta que adquiera la denominada “textura de cuero”, es decir, que la arcilla no esté demasiado blanda que se desmonte pero que a su vez no esté tan dura que sea imposible de trabajar. Es en ese momento cuando se comienza a aplicar la decoración. Las dos técnicas principales de decoración utilizadas en los talleres áticos en los siglos VI y V a.C. son la técnica de las figuras negras y la de las figuras rojas. La primera es realmente una invención corintia del siglo VII a.C., pero fueron los atenienses quienes la perfeccionaron. La técnica de las figuras rojas sin embargo es una invención propiamente ática que tuvo lugar en los talleres alfareros de Atenas alrededor del año 530-520 a.C. Como su propio nombre indica, la técnica de las figuras

---

<sup>3</sup> Las imágenes de las piezas mencionadas en el texto pueden consultarse en la Base de datos de cerámica del Archivo Beazley en <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/default.asp>. La búsqueda se realiza introduciendo el número de vaso consignado después del acrónimo BAPD en el campo “vase number” de la base de datos.

negras consiste en pintar siluetas negras sobre el fondo reservado de la arcilla; los detalles de las figuras se realizan mediante incisiones y en las piezas de mayor calidad es común encontrar bastante color añadido, normalmente rojo y blanco. La técnica de las figuras rojas invierte el proceso: las figuras se dejan ahora reservadas (sin pintar) en el color de la arcilla y el fondo recibe el barniz negro. El proceso de composición es un poco más complicado en la nueva técnica pues es necesario tener una idea clara del producto final antes de comenzar la decoración. En esta época aumenta considerablemente el uso de los diseños preliminares en los vasos y se introduce un ayuda compositiva extra: la denominada “línea de contorno” o “línea de octavo de pulgada” (por su traducción directa del inglés). Esta línea se utiliza para delimitar el contorno exterior de las figuras reservadas en rojo y ayuda al pintor a obtener una idea de la apariencia de la misma contra el fondo negro barnizado del vaso.<sup>4</sup>

### *Cocción*

La cerámica ática se sometía a un único proceso de cocción dividido en tres fases. La primera se conoce con el nombre de oxidación y consiste en el calentamiento del horno hasta unos 750 grados centígrados permitiendo la entrada del oxígeno en la cámara. En esta fase tanto la arcilla reservada como el “barniz” negro absorben el oxígeno y se vuelven rojos. A continuación, se somete a las piezas a una cocción reductora subiendo la temperatura del horno hasta cerca de 900 grados, generando humo en la cámara del horno e impidiendo la entrada de oxígeno. Esta es realmente la etapa más crítica de la cocción pues, si se ejecuta correctamente, el engobe negro sufre una serie de alteraciones químicas pasando por un proceso denominado “sinterización”, es decir, vitrifica, pierde la porosidad. Toda la superficie

---

<sup>4</sup> Pese al uso común del término “barniz” para referirnos a las partes negras de las cerámicas áticas, es necesario recordar que no se trata de un barniz como tal, sino que es la misma arcilla que se utiliza para la fabricación del vaso sometida a un proceso extra de purificación (levigación).

del vaso se torna gris/negra durante el proceso reductor. La tercera y última fase es, de nuevo, una oxidación, cuyo éxito depende de la correcta ejecución de la etapa anterior. La temperatura del horno se baja a niveles iniciales y de nuevo se permite la entrada de oxígeno en la cámara del horno. Si la reducción se ha realizado correctamente, las zonas reservadas y las zonas de barniz negro reaccionarán de manera diferente a la entrada de oxígeno: las primeras lo absorberán y se tornarán rojas, mientras que las segundas, que han perdido la porosidad y por tanto, la capacidad de absorber el oxígeno, permanecerán negras. Este proceso de cocción es complicado porque es difícil alcanzar –y mantener– temperaturas muy altas en los hornos disponibles en la época. Por ello los errores de cocción son bastante abundantes y la arqueología nos proporciona numerosos ejemplos de piezas mal cocidas que casi siempre evidencian un problema en la etapa reductora de la cocción.

## 2. Historia de la cerámica ática durante los siglos VI-IV a.C.

### *La cerámica ática de figuras negras*

El primer pintor de vasos cuya personalidad artística es bastante clara a ojos del investigador moderno es el **Pintor de Neso**, quien sobre el año 600 a.C. firma una ánfora de gran tamaño que se encuentra actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (BAPD 300025).<sup>5</sup> En el cuello de la ánfora se representa a Heracles

---

<sup>5</sup> Conocemos el nombre de algunos pintores y alfareros de la Atenas arcaica y clásica gracias a que nos han dejado su firma como tales en ciertas piezas. Así, por ejemplo, sabemos de la existencia de los pintores Exequias, Oltos, Epicteto, Duris, porque su nombre aparece acompañado de la expresión “*egraftsen*” (“me pintó”) en algunos vasos. En otras ocasiones solo conocemos al alfarero, cuyo nombre aparece junto a la expresión “*epoiesen*” (“me hizo”), por ejemplo, Ergótimos, Pamphaios, Cleofrades. En los casos en los que solo se conoce el alfarero, nos referimos al pintor con la fórmula “el pintor del alfarero x”, así, el Pintor de Cleofrades es el nombre con el que se conoce al pintor encargado de la decoración de una copa hecha por el alfarero Cleofrades que se encuentra actualmente en el Cabinet des Médailles de París. En otras ocasiones, cuando se desconoce tanto el pintor como el alfarero, se utilizan otras referencias para nombrar las distintas personalidades artísticas, así por ejemplo, el Pintor de Berlín es el pintor cuyo obra principal utilizada para aislar su

luchando con el centauro Neso (ambos identificados mediante una inscripción<sup>6</sup>) mientras que en el cuerpo del vaso, tres gorgonas persiguen a Perseo (no representado). Una de ellas, Medusa, ya ha sido decapitada por el héroe. Debajo de esta escena se figuran delfines, que indican el escenario acuático en el que transcurre el mito (las Gorgonas viven en los confines del mundo, junto al río Océano). Esta pieza, una producción ática, presenta aún motivos enraizados en la tradición anterior, como, por ejemplo, la abundante decoración de relleno de raigambre orientalizante o la decoración figurada sobre toda la superficie del cuerpo de la ánfora en lugar de restringida a dos paneles, uno delantero y otro trasero, como será común posteriormente.

El primer cuarto del siglo VI a.C. está dominado por dos pintores: el **Pintor de la Gorgona** y **Sófilo**. El primero (*ca.* 600-580) toma el nombre de un dino<sup>7</sup> que porta una escena similar a la de la ánfora del Pintor de Neso: el mito de Perseo y las Gorgonas, esta vez con el héroe representado. El dino es una forma cerámica utilizada para mezclar el vino y el agua en el contexto del simposio, pero también es un regalo nupcial o un premio en las competiciones atléticas. Es una forma popular en esta época y conservamos varios ejemplos que se suelen poner en relación con prototipos metálicos. En cuanto a Sófilo, se trata del pintor de vasos áticos más antiguo que conocemos por su nombre real gracias a que dejó su firma como alfarero y pintor en dos dinos que se encuentran en el Museo Arqueológico de Atenas. Una de sus obras más conocidas es, de nuevo, un dino del Museo Británico en el que se representa el tema de la boda de Tetis y Peleo (BAPD 350099). La procesión nupcial se distribuye en el friso superior

---

estilo, una ánfora con tapadera, se encuentra en Berlín; de igual modo, el Pintor del Baño (Washing Painter) es un pintor que trabajó a finales del siglo V a.C. cuyo tema preferido parecen haber sido las representaciones del baño femenino. En el caso del Pintor de Neso, su nombre se debe al tema iconográfico que decora el cuello de la mencionada ánfora del Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

<sup>6</sup> Técnicamente no se trata de una “inscripción” sino de un “dipinto”, es decir, letras pintadas sobre la cerámica, no incisas.

<sup>7</sup> Para las formas de los vasos griegos, véase <https://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/shapes/default.htm>

de los cuatro en los que se divide el vaso (rasgo heredado de la tradición corintia). Peleo permanece de pie junto a la puerta de la casa saludando a los invitados a la boda mientras sostiene un cántaros con la mano derecha. Todas las figuras cuentan con cartelas identificativas, muchas de ellas en escritura retrógrada (de derecha a izquierda). Iris, la mensajera de los dioses; Dioniso; el centauro Quirón; Zeus y Hera; Posidón y Anfitrite; Hermes y Apolo; Ares y Afrodita; Océano; y Hefesto montado en una mula son algunos de los personajes que forman parte de esta peculiar procesión. Aparte de por esta importante obra, Sófilo es conocido también por un fragmento de dino en el que se representa una escena de los juegos funerarios en honor de Patroclo, así identificados mediante la inscripción “PATROKLOS ATHLA”. Si bien las inscripciones que nombran a las figuras de una escena son sumamente comunes en la cerámica ática, esta será la primera y única vez en la que se proporciona el “título” de la escena.

Alrededor del año 570 a.C. se realizó una de las obras cumbre de la cerámica ática de figuras negras, el “**Vaso François**” (BAPD 300000), llamado así por su descubridor, Alessandro François. La pieza procede de una tumba etrusca de la necrópolis de Fonte Rotella, cerca de Chiusi, y se encuentra actualmente en el Museo Arqueológico de Florencia. Se trata de una cratera de volutas, una forma cerámica para mezclar el vino y el agua, y, como en el caso del dino, su origen parece encontrarse en producciones en metal. Esta pieza es extraordinaria por varios motivos. Al igual que las obras anteriores, la decoración del vaso François se ordena en varios frisos, disposición de clara raigambre corintia, pero muestra ya un aspecto que será sumamente característico del mundo ateniense en general: la predilección por la palabra escrita y la narración, así como la monumentalidad (aquí restringida solo a la forma del vaso pues las figuras siguen siendo de dimensiones reducidas, en la línea de la tradición corintia). El vaso cuenta con más de 200 *dipinti* que nombran tanto figuras como objetos inanimados. El friso central porta un tema que ya hemos referido con anterioridad, el de la boda de Peleo y Tetis, tanto

en el anverso como en el reverso. Ciertos detalles iconográficos del mismo se han relacionado con una narración de Estesícoro sobre la ánfora de oro fabricada por Hefesto y presentada a Tetis por Dioniso como regalo de boda y que acabaría sirviendo de urna cineraria para su hijo Aquiles y para el amigo de este, Patroclo. El resto de escenas del anverso del vaso se relacionan con distintos episodios de la vida de Aquiles y de sus progenitores, como la caza del jabalí de Calidón, en la que participó Peleo, los juegos funerarios en honor de Patroclo celebrados por Aquiles y la emboscada de Troilo. En las asas se representa a Áyax llevando el cadáver de Aquiles, por un lado, y a Ártemis como diosa de los animales, por otro. En el reverso se figura la danza de Teseo y los atenienses rescatados del Minotauro de Creta que tuvo lugar en Delos, la centauromaquia con el episodio de Ceneo, el retorno de Hefesto al Olimpo y un friso de animales en combate.

No obstante, la importancia de esta pieza no termina en su iconografía sino que además conocemos tanto el nombre del pintor como del alfarero que la realizaron: Ergótimo le dio forma y Clitias la pintó, ambos con un grado de maestría no visto hasta entonces y que volveremos a encontrar solo pocas veces después. La excepcionalidad de este vaso ha llevado a los investigadores a considerarlo una pieza de encargo con motivo<sup>8</sup>, quizá, de una boda entre las élites.

Entre los pintores de relevancia de las figuras negras tempranas hay que destacar así mismo a **Nearco** (ca. 560 a.C.), un pintor capaz de capturar el espíritu épico en las imágenes, como demuestra un cántaro fragmentario con una escena de Aquiles y su caballo Janto inspirada en la *Iliada* (BAPD 300767), y a **Lidos**, pintor muy

---

<sup>8</sup> El tema de la existencia de encargos específicos de vasos áticos es complicado. Hay ocasiones en que la evidencia apunta en este sentido, pero, en general, es muy difícil evaluar el papel de los posibles encargos en la producción de los talleres áticos, sobre todo si tenemos en cuenta que el grueso de la cerámica figurada ateniense se caracteriza por la monotonía iconográfica. Nuestro conocimiento de los circuitos de distribución y del modo de circulación de la información (consumidor-intermediario-taller?) es aún limitado.



prolífico que firmaba sus vasos como “el lidio”. Este pintor estaba a la cabeza de un taller bastante grande y de su mano salieron tanto ánforas como copas y otras formas abiertas. Trabajó durante unos treinta años, desde *ca.* 565 hasta 535 a.C., y en su obra se hace evidente el cambio desde el estilo de raigambre corintia y orientalizante vigente en la primera mitad del siglo VI a.C. y caracterizado por la presencia de frisos animales y ornamentación de relleno, a la narración en la que priman las composiciones mitológicas, rasgo típicamente ateniense.

Contemporáneo de Lidos es **Amasis** (*ca.* 560-525), uno de los grandes nombres de la técnica de figuras negras junto con Exequias, al que nos referiremos a continuación. Se conservan ocho vasos firmados por Amasis como alfarero y es muy probable que fuera él también el pintor de sus vasos. Su estilo se caracteriza por un toque muy delicado e ingenioso. Sus temas se apartan de lo común de la producción de figuras negras contemporánea y sus obras son de una calidad soberbia. Es el primer pintor que introduce escenas de la vida cotidiana con un cierto grado de complejidad, como procesiones nupciales, hilanderas, cacerías, cabalgatas, etc. Presta una atención minuciosa a los detalles, tanto de los ropajes como las crestas de los caballos, los episemas de los escudos, las joyas, etc. y consigue un grado de precisión y delicadeza en sus incisiones que solo encontrará parangón en la obra de Exequias. En sus últimos años su trabajo se desarrollará en paralelo a las primeras figuras rojas. De hecho, algunas de sus piezas ya anuncian el agotamiento de las figuras negras y las posibilidades expresivas que se abrirán con la nueva técnica. Este es el caso de las dos ménades que acompañan a Dioniso en una ánfora del Cabinet des Médailles de París (BAPD 310452), cuyos brazos, cuellos y rostros se figuran en contorno en lugar de en la tradicional silueta, lo que le permite representar a las mujeres en una posición que, si bien no es correcta desde el punto de vista anatómico, sería impensable poder ejecutar con la vieja técnica.

Junto con Amasis, el otro nombre imprescindible de la técnica de las figuras negras es **Exequias**, también pintor y alfarero. Su estilo se caracteriza por la dignidad *quasi* escultórica de sus figuras, que acerca sus producciones y la pintura de vasos en general por primera vez a la categoría de obras de arte. Es un artista marcadamente original, tanto por la elección de sus temas como por la manera de representarlos. Así, en una excepcional pieza de las colecciones antiguas de Munich (BAPD 310403) Exequias se aparta de las convenciones vigentes y figura a Dioniso navegando en su barca libremente por el interior vacío de una copa de tipo A cuyo fondo se preparó mediante la técnica del rojo coral, lo que contribuye a transmitir muy eficazmente la imagen del vinoso mar de Homero. El tema representado, el viaje de Dioniso a Atenas por mar y el ataque de los piratas ulteriormente convertidos en delfines, nunca se había figurado en las artes visuales con anterioridad y tendremos que esperar al año 335/4 a.C. para volverlo a encontrar, en esta ocasión en el friso corintio del monumento corégico de Lisícrates (o linterna de Lisícrates) en la calle de los trípodas de Atenas.

Pocas de sus composiciones siguen patrones establecidos y algunas de ellas establecen nuevas modas, como por ejemplo, la representación de Aquiles y Áyax jugando a los dados (BAPD 310395), iconografía muy imitada desde entonces. Una característica del estilo de Exequias es la concentración en el momento anterior a la acción, el punto máximo de tensión, como en su famosa escena del suicidio de Áyax (BAPD 310400). Se distingue también por la grandiosidad de sus composiciones, una técnica precisa y la caracterización sutil. Célebre es su representación del combate entre Aquiles y Pentesilea (BAPD 310387) en la que logra capturar el momento fatal en que la mirada de la amazona, ya moribunda, se cruza con la del héroe, quien se enamora de ella en ese instante.

Un capítulo importante de la producción arcaica de figuras negras son las copas, una de las formas cerámicas más comunes

en los hogares de los atenienses y en las tumbas de los etruscos. Uno de los tipos más antiguos de copas áticas de figuras negras de época arcaica son las denominadas “**copas de comastas**”, que muestran aún una fuerte influencia corintia. Se caracterizan por tener un cuenco profundo de forma hemisférica con labio marcado y exvasado, y un pie corto. El nombre se deriva del tipo de decoración habitual de estas copas, *ie.* grupos de comastas, participantes en el *komos*, un cortejo de bebedores bullicioso y festivo danzando al son de la música de camino a un simposio o de vuelta de él. El interior de la copa recibe barniz negro a excepción de una pequeña banda reservada que marca el arranque del labio. Los pintores de copas de comastas más destacados conforman el denominado Grupo de Comastas (580-570 a.C.), en el que se incluye el Pintor KX.

Las **copas de Siana**, llamadas así por la necrópolis rodia que ha proporcionado importantes ejemplos de la forma, se distinguen de las anteriores por la mayor altura de sus pies y labios. Comienzan a producirse alrededor del 570 a.C. en el taller del Pintor C (corintianizante) y durante el segundo cuarto del siglo VI a.C. fueron la forma de copa predominante en Atenas, incluso después del inicio de la producción de las “copas de los Pequeños Maestros”. A diferencia de las copas de comastas, las de Siana reciben decoración en el interior y el exterior del cuenco. Para el exterior se desarrollaron dos tipos principales de decoración: un esquema de “dos pisos” que se caracteriza por presentar dos temas distintos, uno en el labio (generalmente un tema floral) y otro en el cuerpo del vaso, y un esquema en el que el friso figurado del cuerpo se extiende también al labio. En algunas ocasiones incluso se mantiene la línea negra divisoria entre el labio y el cuerpo por encima del friso figurado, lo que le da un aspecto bastante poco atractivo a estas copas. Beazley solía referirse a ellas como “un error de gusto”. El tondo interior del cuenco suele ir decorado con escenas figuradas enmarcadas por un friso de lengüetas alternas rojas y negras.

Mucho más atractivas que los dos tipos de copas mencionadas son las denominadas “**copas de los Pequeños Maestros**” (ca. 560-530 a.C.), una de las producciones más aclamadas de la pintura de vasos ática del periodo arcaico. Estas copas presentan una decoración realmente miniaturista (de ahí su nombre) que había sido la “marca de la casa” de la mejor pintura de vasos corintia del siglo VII a.C. (por ejemplo, el olpe Chigi o el aribalo McMillan). Los llamados “Pequeños Maestros” renuncian a las figuras de gran tamaño habituales en las copas de Siana y de comastas y concentran su trabajo figurado en los estrechos frisos del labio o del espacio entre las asas. Como en el caso anterior, existen dos tipos básicos de copas fácilmente distinguibles en función de su decoración: las copas de labio y las de bandas. Las primeras reciben decoración figurada en el labio, normalmente de una a tres figuras en el centro de ambas caras. El cuerpo de la copa generalmente porta una inscripción pintada (*dipinto*) con la firma del alfarero y/o pintor o con un frase dirigida al bebedor (e.g. “¡salud y bébeme!”). La separación entre el cuerpo y el labio se marca con una delicada línea negra y el interior de la copa normalmente recibe decoración figurada. A diferencia de la copa de labio, en las copas de bandas las figuras se concentran en el cuerpo del vaso, en la zona entre las asas, mientras que el labio se barniza por entero de negro. Estas copas no suelen recibir decoración figurada en el interior. Gracias a las firmas que portan muchas de estas “copas de los pequeños maestros” conocemos algunos de los nombres de los alfareros y pintores responsables de su producción, por ejemplo, Xenocles y Tleson, este último hijo de Nearco, a quien nos hemos referido con anterioridad, o el alfarero Eucharis, hijo de Ergótimo y cuyo hijo, de nombre desconocido, continuó también en el negocio familiar.

Dentro de la producción de figuras negras es necesario mencionar las **ánforas panatenaicas**, un tipo de ánfora de cuello corto, cuerpo ovoide y pie pequeño en forma de disco que comenzó a producirse probablemente en el 566 a.C., con la reforma de las Grandes Panateneas por parte de Pisístrato. Estas ánforas, llenas de aceite de los

olivos consagrados a Atenea (*ca.* 40 litros por ánfora), eran el premio que se entregaba a los atletas victoriosos en las competiciones de las Grandes Panateneas (unas 140 cada cuatro años). Su iconografía es peculiar y característica. En el anverso llevan la representación de Atenea Prómacos, generalmente entre columnas, blandiendo una lanza y con la égida. Al lado de esta, la inscripción “TON ATHENETHEN ATHLON” (“de los juegos de Atenas”). El reverso se dedica a la representación del evento por el cual se concedía el premio. La ánfora panatenaica más antigua que conservamos es la conocida como “vaso Burgon”, actualmente en el Museo Británico (BAPD 300828). Se data sobre el año 560 a.C. y fue comprada por el comerciante y connoisseur británico Thomas Burgon, quien la vendería al museo londinense. Fue un premio a un atleta victorioso en la carrera de caballos.

Por último, no debemos olvidarnos de **Nicóstenes** (545-510 a.C.), quien nos ha dejado unos 170 vasos firmados como alfarero y que podemos suponer fue el dueño de un taller bastante grande activo en las décadas finales del siglo VI a.C. Nicóstenes es particularmente reconocido como autor de una forma anfórica muy peculiar, la llamada “ánfora nicosténica”, que se caracteriza por un cuerpo bastante angular y asas planas y anchas. Esta forma sigue de cerca modelos etruscos en *bucchero* y es uno de los casos más claros que prueba la existencia de un mercado de cerámica ática dirigido a una clientela específica, en este caso, el consumidor etrusco.

### *La cerámica ática de figuras rojas*

Alrededor del año 530-520 a.C. se produce una de las invenciones más trascendentales de la historia de la cerámica figurada antigua: la técnica de las figuras rojas, que consiste, como se vio más arriba, en la inversión del antiguo esquema de figuras negras en silueta en un fondo reservado. A partir de ahora, las figuras se reservan en el color de la arcilla y el fondo recibe el barniz negro. Los detalles anatómicos de las figuras, ropajes, etc. se marcan con un barniz negro

más diluido, lo que resulta en líneas de color castaño, más o menos visibles a simple vista. Durante unos 25 años hasta el cambio de siglo, es común encontrar vasos que combinan ambas técnicas, una en el reverso y otra en el anverso, en ocasiones con el mismo tema iconográfico en ambas caras. Estas piezas, predominantemente copas y ánforas, se denominan vasos bilingües y la mayoría se deben a la mano del **Pintor de Andócides** y **Psiax** (especialmente ánforas) y de **Epícteto** y **Oltos** (copas de ojos).

Las últimas décadas del siglo VI a.C. fueron, de hecho, una época de experimentos e innovación en los talleres atenienses. Aparte de la técnica de las figuras rojas, debemos a este periodo otras técnicas de más corta vida como la técnica de Six<sup>9</sup> –figuras pintadas en rojo o blanco con incisiones sobre fondo negro– o el rojo coral –bar-niz rojo intenso brillante realizado con una arcilla enriquecida en hierro y muy refinada que en lugar de negro torna coral durante el proceso de cocción–. También hija de esta época es la técnica del fondo blanco, utilizada sobre todo, pero no exclusivamente, para las lécitos, una técnica mucho más popular y de vida más dilatada que las dos anteriores.

Se ha especulado mucho acerca de quién fue el inventor de la técnica de figuras rojas, ya que se asume que tuvo que ser una persona concreta, un pintor específicamente, puesto que se requiere una decisión deliberada de invertir el esquema normal de las figuras negras. El nombre que se suele traer a colación en este sentido es el del Pintor de Andócides, aunque también se ha pensado en Psiax o el propio Amasis. Igualmente debatidas son las causas últimas de esta invención, bien factores externos tales como la influencia de otros medios artísticos en los que se utilizaba una combinación parecida de motivos claros sobre fondos oscuros, como la escultura arquitec-

---

<sup>9</sup> Denominada así por el investigador holandés Jan Six (1857-1926) que describió esta técnica por primera vez.

tónica o los textiles, o el propio agotamiento expresivo de la técnica de las figuras negras y el ambiente de sana competitividad existente en los talleres cerámicos de la época.

Un grupo de pintores que evidencian este ambiente que acabamos de referir es el de los denominados “**Pioneros**”. Los principales nombres del grupo son Eufronio, Eutímides, Esmicros y Fincias, y, según John Boardman, se trata quizá del primer movimiento artístico consciente del arte occidental. Estos pintores adaptaron la nueva técnica de figuras rojas hacia el año 520 a.C. y comenzaron a explorar las posibilidades artísticas de la misma. Se caracterizan principalmente por un interés en la representación y exploración del cuerpo en movimiento, en el espacio, intentando siempre poses nuevas y complejas para dar a sus figuras la ilusión de tridimensionalidad. Por esto, es muy habitual encontrar forzados escorzos en sus obras, como en la famosa ánfora de **Eutímides** procedente de la necrópolis etrusca de Vulci, en Italia, cuya cara B muestra tres alegres juerguistas (comastas) bailando y contorsionando el cuerpo (BAPD 200160). Uno de ellos, Comarcos –a la izquierda–, se representa de perfil con el torso en tres cuartos; Eudemos –en el centro– tiene la pierna derecha y el rostro de perfil, el glúteo en tres cuartos y los hombros en un raro escorzo; por último, las piernas y la cara de Teles –a la derecha– se representan de perfil, el paquete abdominal, de frente, y el pecho, en un incipiente escorzo. Además de por esta novedosa exploración del cuerpo humano en movimiento, esta ánfora es destacada también por una inscripción que ha generado un intenso debate: [επιγ-ρουνη]ΟΣΟΥΔΕΠΟΤΕΕΥΦΡΟΝΙΟΝ o lo que es lo mismo “como nunca Eufronio”. Beazley entendió esta inscripción como una pulla desenfada de Eutímides a su colega pintor mientras que otros la han interpretado como un ataque senil de celos. Por último, algunos investigadores, teniendo en cuenta la iconografía del vaso, interpretan la frase como “Eufronio nunca se divirtió como nosotros”, en alusión a los comastas que se figuran en la escena.

Sea como fuere, de lo que no hay duda es de que, quizá muy a pesar de Eutímides, el pintor de vasos más soberbio de este periodo y quizá de toda la historia de la cerámica ática fue precisamente **Eufro- nio**. Su obra más apreciada por los críticos modernos es una cratera de cáliz –forma inventada por Exequias pocos años antes– considerada uno de los vasos más impresionantes y de mejor calidad que ha llegado a nuestros días (BAPD 187). Se trata del primer vaso griego por el que se pagó el desorbitado precio de un millón de dólares, de ahí el sobrenombre de “el vaso del millón de dólares”. La compra de esta pieza por parte del Museo Metropolitano de Nueva York, bajo la dirección de Thomas Hoving y con Dietrich von Bothmer como conservador de vasos griegos, estuvo envuelta en una fuerte polémica debido al origen dudoso de la pieza y la relación con la misma de dos de las figuras más denostadas del mercado de arte antiguo: Giacomo Medici y Robert Hecht. En el marco de las investigaciones policiales de los años 90 en torno a ambos marchantes y tras un largo y arduo proceso por parte de las autoridades italianas, pudo demostrarse que la pieza había sido excavada de manera ilegal en diciembre de 1971 en el área de la necrópolis etrusca de Cerveteri. Así, el 3 de febrero de 2006, el Museo Metropolitano de Nueva York aceptó la devolución de este y otros 19 objetos expoliados a Italia. La cratera llegaría finalmente a suelo italiano el 18 de enero de 2008 en el marco de una exposición con el acertado título *Nostoi: Capolavori Ritrovati*. Hoy se puede ver en el Museo de la Villa Giulia de Roma. Toda esta historia le valió otro de los calificativos por los que se conoce esta pieza: *hot pot*, expresión acuñada por el propio director del Museo Metropolitano (*hot*, además de “caliente”, es un término del argot inglés para referirse a una propiedad robada).

La escena principal de la cratera de Eufro nio es un episodio de la Guerra de Troya: la muerte de Sarpedón, príncipe licio que encontró la muerte a manos de Patroclo. Se figuran dos divinidades aladas que representan al Sueño y a la Muerte (Hipno y Tánato) inclinándose para recoger el cuerpo ensangrentado pero lleno de



paz de Sarpedón del campo de batalla a fin de darle sepultura. Se trata de una de las representaciones más celebradas de la “buena muerte”, recompensa del héroe que muere joven en batalla pero que a cambio consigue la gloria eterna escapando de ese modo a la decrepitud de la vejez. La escena es una obra maestra del detalle y la sutileza. La anatomía de Sarpedón está cincelada con trazos seguros y delicados, algunos de ellos en marrón diluido e incluso hay un intento incipiente de representar la tridimensionalidad del recto abdominal mediante bloques de color marrón diluido. Su cuerpo, *quasi* picassiano, combina escorzos marcados –pierna izquierda, hombros y brazos– con visiones frontales y de perfil similares a las que vimos en la ánfora de Eutímides. La ejecución de las alas de Hipno y Tánato, así como de la coraza de este último, es de una precisión apabullante; las líneas que marcan el contorno de las escamas terminan exactamente donde deben terminar, sin solapamientos, detalle que evidencia una maestría superior, en especial si tenemos en cuenta que la decoración de los vasos griegos se hacía en gran medida a ciegas: recordemos que el color negro es resultado del proceso de cocción, pero que en el momento de pintar, ese “barniz” no es más que arcilla purificada y, por ende, su color es muy similar al del cuerpo del vaso. En definitiva, esta cratera de cáliz, firmada por Eufronio como pintor y Euxiteo como alfarero, es una de las obras maestras de la pintura de vasos ática. Las obras de Eufronio fueron ya apreciadas en la Antigüedad; de hecho, es el pintor de vasos que concentra un mayor número de piezas lañadas de toda la historia de la pintura vascular ática, muchas de ellas procedentes de Etruria y reparadas por los propios etruscos, como evidencia el uso de bronce en lugar de plomo para las grapas utilizadas para reparar las piezas.

Otras producciones interesantes de este periodo son las llamadas “**copas de ojos**” (tipo A, sin labio marcado), destacadas por su decoración característica de ojos en el exterior. Las más tempranas son habitualmente bilingües, con un tondo en figuras negras y los ojos

exteriores en figuras rojas. Su producción se limitó a un par de decenios (520-500 a.C.) y fueron muy apreciadas en Etruria.

Los pintores de copas más destacados de las figuras rojas arcaicas son **Oltos** (525-500 a.C.) y **Epícteto** (520-490 a.C.). Ambos decoraron copas de ojos y más tarde se dedicaron al tipo de copa estándar del siglo v a.C.: el tipo B, una copa más esbelta y con un atractivo perfil ininterrumpido en S. El estilo de ambos pintores es delicado y preciso y sus producciones alcanzan un equilibrio perfecto entre la línea y los detalles accesorios, con un uso restringido del color. Epícteto es un dibujante soberbio y sus figuras comparten el carácter escultórico de las mejores producciones de figuras rojas. Su dominio de la línea no tiene parangón y, una vez más, Beazley capturó perfectamente la esencia de su obra cuando comentó sobre él que “no es posible dibujar mejor, solo diferente”. En cuanto a la temática de su obra, Epícteto es uno de los primeros que comienzan a representar un tema que se convertiría en uno de los favoritos de los pintores de vasos de la primera mitad del siglo v a.C.: el sátiro, utilizado como un sustituto para el estudio psicológico del hombre. También en su obra comienza a aparecer una temática de marcado carácter erótico, muy popular también en los decenios siguientes.

Pero será el periodo inmediatamente posterior, el arcaísmo tardío, el que la crítica actual considera la máxima expresión de la pintura de vasos ática. Es en este momento cuando los discípulos de los “Pioneros” nos legan las mejores piezas de la historia de la cerámica antigua. La crítica tradicional ha elevado muchas de estas producciones artesanales a la categoría de arte y si bien nunca debemos olvidar la especificidad de la cerámica ática y su carácter eminentemente no artístico, la calidad y exquisitez de muchos de estos vasos parece justificar en gran medida esta actitud.

Los nombres relevantes de la pintura de vasos de esta época son, principalmente, el **Pintor de Cleofrades** y el **Pintor de Berlín**, que

trabajan sobre todo formas grandes y cerradas, y **Onésimo, Duris, Macrón** y el **Pintor de Brigos**, especializados en copas. Los dos primeros son considerados los mejores pintores de la época, en especial el Pintor de Berlín, particularmente famoso por ser el pintor de vasos al que John Beazley dedicó más tiempo de su carrera investigadora (véase, Capítulo III). Es lugar común referir la observación del profesor oxoniense de que el estilo del Pintor de Cleofrades se acerca más al de la pintura florentina del Renacimiento mientras que el del Pintor de Berlín muestra más concomitancias con la escuela sienesa (Beazley 1918: 40–1) así como la contraposición de ambos como “el pintor de la fuerza” (el primero) y el “pintor de la gracia” (el segundo). Si bien Beazley consideró al Pintor de Cleofrades como el “mejor entre los mejores pintores de vasos de periodo arcaico tardío”, siempre tuvo debilidad por el Pintor de Berlín, objeto de profundos estudios por su parte. De hecho, la atracción que este pintor sigue ejerciendo hoy en día es tal que durante el año 2017 se pudo ver una exposición dedicada por completo a él en el Museo de la Universidad de Princeton y en el Museo de Arte de Toledo (Ohio) comisariada por Michael Padgett y que reúne más de 50 piezas del pintor procedentes de colecciones de todo el mundo (Padgett 2017).

El estilo de ambos pintores se manifiesta a la perfección en el modo de dibujar las figuras de sus vasos. El Pintor de Cleofrades está aún cerca de los Pioneros, tanto en estilo como en temperamento, y sus figuras son rotundas y poderosas, mientras que las del Pintor de Berlín son más livianas y exquisitas. La obra fundamental del **Pintor de Cleofrades** es una conocida hidria con una escena del Saco de Troya pintada de una manera totalmente novedosa (BAPD 201724). El heroísmo que impregna las escenas bélicas hasta este momento está totalmente ausente aquí. Como Goya en “Los desastres de la guerra” el Pintor de Cleofrades representa la crueldad de la guerra: sacrilegios, asesinatos, violaciones, desesperación, pero también coraje, liberación y esperanza. La pieza se data pocos años después de la victoria sobre los persas y la destrucción de Atenas por parte de

estos, pero el discurso no es triunfalista sino se utiliza una imagen del Saco de Troya como paradigma de los horrores de la guerra. Representa un acto salvaje de victoria y venganza, una gran victoria mítica de los aqueos, sí, pero de la que ningún griego después de Homero parece estar especialmente orgulloso.

Conservamos unas 300 piezas del **Pintor de Berlín**. Sus composiciones se caracterizan por la presencia de figuras aisladas en ambas caras del vaso, incluso aunque estas figuras estén relacionadas y pertenezcan al mismo momento narrativo, como en el caso de las escenas de Perseo y la Gorgona, Zeus y Ganimedes, y Heracles y Apolo. También es característica la reducción notable de la decoración secundaria, en particular, de los ornamentos florales y las grecas de meandros, que dejan ahora de rodear el cuerpo de los vasos para servir de breve apoyo a la/s figura/s de las caras A y B. De la mano de este pintor salieron muchas obras de importancia, baste mencionar aquí la ánfora del “citaredo” de Nueva York (BAPD 201811) o la pieza que le dio el nombre: la ánfora con tapadera del *Antikensammlung* de Berlín (BAPD 201809) en la que combina magistralmente tres figuras en un mismo contorno: Hermes sosteniendo una copa y una jarra, un sátiro que mira hacia atrás y lleva la lira, y un cervatillo.

Las copas continúan siendo una producción importante durante este periodo y gozan de gran popularidad en el mercado de exportación a Etruria. Como en el caso de los vasos de gran tamaño, el arcaísmo tardío concentra muchos de los mejores ejemplos de la forma, generalmente salidos de las manos de Onésimo, Duris, Macrón o el Pintor de Brigos. Todo ellos fueron pintores muy prolíficos que trabajaron especialmente en copas de tipo C, abandonando la antigua copa de ojos tan popular en el periodo anterior. El enmarque de los tondos interiores se vuelve más elaborado, ya no se deja una simple línea reservada circunscribiendo la escena sino que se incluyen diversos tipos de meandros que normalmente se repiten también en el exterior de la pieza. Onésimo muestra predilección por las escenas de la

vida cotidiana, como una encantadora copa con una imagen de baño femenino (BAPD 223385). **Duris** es, quizá, el pintor más productivo de la época y trabajó tanto como pintor como como alfarero. Sus figuras suelen ser delgadas y con cabezas bien redondeadas, tienen encanto, pero son hasta cierto punto insípidas y están típicamente imbuidas de un aura de inocencia arcaica. La carrera de Duris fue larga y prolífica, llegando a alcanzar el clasicismo temprano o periodo severo. Es un pintor versátil que toca todos los géneros conocidos en la época y ofrece algunas escenas altamente originales, como es el caso de una copa de los Museos Vaticanos (BAPD 205162) en la que se representa a Jasón, identificado por una inscripción, siendo regurgitado por el dragón de la Cólquide, una versión del mito de la que no se conoce ningún otro ejemplo, ni en las artes visuales ni en la literatura de la época.

En las primeras décadas del siglo v a.C., los pintores de vasos comienzan a explorar nuevos caminos en el modo de representación del paisaje y del espacio pictórico que normalmente se ponen en relación con el pintor **Polignoto de Tasos** y su contemporáneo **Micón de Atenas**. Ambos pintores trabajaron juntos en las pinturas murales del Teseion hacia el año 470 a.C., así como en la Estoa Péncile y el Anaceion. Particularmente conocida es la descripción de Pausanias de la *lesque* o casa de reuniones de los *cnidios* en Delfos (ca. 468 a.C.) cuyas paredes estaban decoradas con escenas de la *Iliupersis* y de la *Nekya*, el descenso de Odiseo al inframundo, salidas ambas de la mano de Polignoto. Ninguna de sus obras se conserva, pero gracias a las descripciones de Pausanias podemos hacernos una idea más o menos certera de su estilo pictórico. Polignoto fue un innovador en lo que se refiere a la composición espacial, abandonando la disposición isocéfálica de las figuras para distribuirlas a distintas alturas en el espacio pictórico. Destacó también, al parecer, por su refinado uso de la tetracromía, es decir, la paleta de cuatro colores: negro, blanco, rojo y ocre, y por lograr una cierta caracterización de sus figuras, dotándolas de *ethos*. Plinio

menciona especialmente las bocas medio abiertas de sus héroes y Luciano hace referencia a las mejillas sonrosadas, dos detalles que, quizá por influencia del pintor, se dejan ver en la conocida Tumba del Nadador de Paestum.

En la primera mitad del siglo v a.C. existe un número de vasos áticos que se han puesto en relación con estas novedades que se estaban produciendo en el ámbito de la pintura mural. Una cratera de cáliz del **Pintor de los Nióbidas** que se data en los años centrales de la centuria ofrece el mejor ejemplo que lo que pudo haber sido el estilo de Polignoto. Aquí aparecen por primera vez las figuras dispuestas en distintas líneas de tierra y se introducen detalles paisajísticos tales como colinas, rocas, árboles, así como figuras parcialmente tapadas por los accidentes del terreno, ambiciosos escorzos y caras frontales. Existen también ciertos detalles peculiares en esta pieza que indican que muy probablemente el pintor de vasos estaba copiando una obra de otro pintor, tales como la incorrecta representación del paquete abdominal de Heracles, dividido en cuatro secciones, rasgo anatómicamente incorrecto, pero que no parece ser un error involuntario puesto que se representa en hasta seis ocasiones en esta pieza y aparece también en una cratera del Pintor de los Sátiros Lanudos (BAPD 207099). Es más, se cree que esta última pieza copia más o menos fielmente la centauromaquia y la amazonomaquia del Teseion.

Otra innovación que se suele entender también como resultado de la influencia de la pintura mural sobre fondo neutro es el cambio en las líneas de contorno que se produce en este momento en la pintura de vasos. La delicada y lujosa línea de relieve usada profusamente durante el arcaísmo tardío para marcar contornos y otros detalles de las figuras se sustituye ahora por una línea mucho más plana, lo que contribuye a suavizar ligeramente los contornos de las figuras. Finalmente, el auge de la técnica de fondo blanco es posiblemente también resultado de la influencia de la pintura mural. El pintor más destacado de producciones de fondo blanco,

en especial léцитos de carácter funerario, es el **Pintor de Aquiles**, que trabajó en los años centrales del siglo v a.C., ya en un estilo plenamente clásico comparable con el del friso jónico esculpido del Partenón.

No obstante, si bien durante el clasicismo pleno y las décadas posteriores se continuaron produciendo piezas de calidad, el hecho de que hayamos tenido que referirnos a las innovaciones que se estaban produciendo en la pintura mural para entender la pintura de vasos a partir del segundo cuarto del siglo V a.C. es sintomático de una situación que se ha puesto de relieve en reiteradas ocasiones: estamos siendo testigos de los primeros signos de agotamiento de unos talleres alfareros que si bien solo unas décadas antes habían sido el centro neurálgico de la innovación y la competición artesanal, ahora parecen haberse quedado secos de ideas, limitándose a asimilar influencias exógenas. Una vez más, es John Beazley quien resume a la perfección esta situación cuando comenta que: “algo irremplazable está muriendo en el arte griego: la llama y la frescura de la juventud”<sup>10</sup>.

#### *Finales del siglo v a.C.*

Si bien durante esta época se producen menos innovaciones técnicas, aún contamos con obras de calidad. El tamaño de los vasos tiende a reducirse ahora como consecuencia del cambio en el uso y función de los mismos. Mientras que la mayoría de piezas de calidad del siglo vi y la primera mitad del siglo v a.C. eran vasos destinados al simposio (crateras, ánforas, copas, etc.), ahora la producción de estas formas pierde fuerza a favor de vasos más pequeños, la gran parte de ellos destinados a un uso femenino, tales como las léцитos, píxides y lécanes, formas típicas del tocador de las féminas y utilizadas para almacenar aceites cosméticos, perfumes, joyas, etc. Siguen manufac-

---

<sup>10</sup> Beazley en Williams 1991: 117.

turándose formas “masculinas”, especialmente crateras de campana y pélices, no tanto copas, y especialmente hidrias, una forma que adquiere bastante importancia en este periodo.

El estilo pictórico cambia de manera notable en este momento. Lejos quedan ya las composiciones sobrias y contenidas del arcaísmo y el periodo severo. La tónica la marcan las escenas recargadas, llenas de figuras que se distribuyen por toda la superficie del vaso, sentadas y de pie en distintos niveles, en un intento de representar la profundidad del campo. El paisaje recibe más atención ahora debido a la influencia de la pintura mural, como ya se mencionó más arriba, aunque éste nunca fue un aspecto prioritario de los pintores de vasos. Estos se encuentran ahora en los límites de su medio, intentando conseguir mucho más de lo que la superficie curva y eminentemente bidimensional de las vasijas les permitirá.

El estilo de las figuras es rico y elaborado, los ropajes se dibujan con detalle y cuidado y presentan exquisitos diseños. El pelo se riza y ondula al viento y comienza a utilizarse cada vez más la arcilla añadida recubierta con lámina de oro para las joyas, las alas de los erotes o los frutos de los árboles. A nivel narrativo también se produce un cambio que será uno de los aspectos más característicos de la pintura de vasos del siglo IV a.C.: en lugar de representar el momento de la acción o inmediatamente anterior (recordemos el suicidio de Áyax por Exequias) ahora se prefieren imágenes más tranquilas y se pone el foco en el después, la calma y el reposo que siguen a la acción. Se registra un rechazo consciente hacia las escenas de violencia. Así mismo existe ahora una menor preocupación por la narración en sí y se prefieren escenas beatíficas generalmente ubicadas en jardines celestiales. Esto es obvio, por ejemplo, en el caso de las escenas de los trabajos de Heracles. El énfasis ya no recae en el momento de la acción y sus luchas sobrehumanas con todo tipo de monstruos sino que los pintores prefieren ahora representar al héroe disfrutando de su merecida apoteosis. Así, por ejemplo, el Jardín de las Hespérides,



que hasta este momento se representaba como un entorno ciertamente hostil, se convierte ahora en una especie de jardín del paraíso poblado por erotes y bellas doncellas en íntima relación con el héroe. De igual modo, en el último cuarto del siglo v a.C. se produce un incremento considerable de las representaciones de personificaciones de conceptos.

En los últimos decenios del siglo v a.C. se evidencia pues un cambio notable en el estilo de la pintura de vasos que responde a un cambio mucho más general del propio temperamento ateniense como resultado de las contingencias políticas que se estaban produciendo en ese momento. Desde el año 431 a.C. hasta el 404 a.C., Atenas se vio envuelta en la Guerra del Peloponeso en contra de la Liga Peloponesia liderada por Esparta. La ciudad está devastada, tanto a consecuencia de la guerra como por la terrible plaga que se desencadena en el año 429 a.C. El final del siglo v a.C. marca, de hecho, el final de la Edad de Oro de Atenas. Poco después, ya en el siglo iv a.C. surgirá un nuevo poder que controlará el mundo conocido hasta el momento: los reyes macedónicos, pero para entonces, las glorias de Atenas serán ya parte de la historia.

#### *El siglo iv*

Durante este siglo contamos aún con algunas piezas de importancia, pero la mayoría siguen las líneas de finales del siglo anterior en un estilo más pobre. La decoración se ejecuta ahora con gran rapidez y un porcentaje muy alto se destina a los mercados del extremo occidente (la Península Ibérica) y hacia las zonas orientales del Ponto y el Mar Negro. En el caso de la Península Ibérica, se produce ahora un interesante fenómeno de apropiación de la cerámica ática por parte de las élites ibéricas, que, especialmente en la zona de la Alta Andalucía, utilizan el vaso simpótico por excelencia, la cratera de campana, como urna funeraria para contener sus restos cremados. La iconografía continúa la tendencia hacia la indeterminación temática,

quizá una estrategia mercantil consciente para hacer más vendibles los vasos en los mercados lejanos. Los temas más representados son las amazonomaquias, las grifomaquias y los banquetes, escenas susceptibles de las más variadas interpretaciones y asimilaciones por parte de los consumidores indígenas.

Las últimas décadas de la pintura ática de figuras rojas están dominadas por el denominado “estilo de Kerch”, por el yacimiento del sur de Rusia de donde procede un gran número de estas piezas. Se trata de vasos decorados con varios colores (post-cocción y por ende, muy frágiles) y por la presencia de apliques, de relieves adosados a las paredes del vaso. Ejemplos destacados son la hidria del Museo de Pella en la que se representa el combate de Atenea y Posidón y que se ha utilizado en ocasiones para reconstruir el frontón oeste del Partenón (BAPD 17333) y la lécito panzuda firmada por Jenofanto que se conserva en Museo del Hermitage en San Petersburgo (BAPD 217907).

Finalmente, durante el siglo IV a.C. ganan en popularidad una serie de centros de producción de cerámica fuera de Grecia, algunos de los cuales habían iniciado su actividad ya en el siglo anterior. Los principales talleres de figuras rojas no-áticas se encuentran en Italia y se distinguen cuatro fábricas: lucania, paestana, campana y apulia. Se estima que la producción de figuras rojas en Atenas termina alrededor del año 320 a.C. como resultado del agotamiento de los mercados y el cambio de gustos. En ese momento, la cerámica a molde empieza a ocupar el lugar anteriormente reservado a los vasos figurados.

### **3. Iconografía**

El estudio de las escenas figuradas sobre los vasos áticos es un tema que ha gozado siempre de buena salud. Los términos específicos utilizados para referirnos al estudio de la temática de los vasos son “iconografía” o “iconología”, si adoptamos el término acuñado

por Erwin Panofsky para periodos posteriores del arte europeo. De manera estricta, el término iconografía se refiere a una metodología positiva, objetiva y descriptiva, un enfoque específico que esgrime la existencia de una motivación intelectual particular detrás de una elección iconográfica concreta, mientras que “iconología” se refiere más bien a un enfoque de carácter general, interpretativo y simbólico que persigue la existencia de actitudes inconscientes y de contenido irracional detrás de las imágenes. El primer enfoque es más típico de los clasicistas mientras que el segundo es propio de los antropólogos.

Hace más de treinta años, un joven grupo de investigadores franceses describió muy acertadamente a Atenas como “la ciudad de las imágenes” en una publicación seminal que se ha convertido en referencia esencial para comprender el funcionamiento de las imágenes de la cerámica ática (Bérard et al. 1984). En efecto, el número de imágenes que poblaban el paisaje ateniense del siglo V a.C. es ciertamente remarcable: paneles pintados en muchos edificios públicos, estoas, quizá templos, decenas de esculturas amontonadas en la explanada de la Acrópolis y en el Ágora y, finalmente, la cerámica figurada, una producción que si bien a nuestros ojos puede parecer “de lujo”, en realidad estaba más o menos al alcance de cualquier ateniense medio, exceptuando los hogares más pobres de la ciudad.<sup>11</sup>

Las imágenes figuradas en las cerámicas áticas ofrecen una ventana incomparable para acercarnos a aspectos muy variados de la sociedad ateniense de la época, pero para ello es necesario comprender la especificidad de este medio, su idiosincrasia, para así evitar la distorsión y la caricatura en la interpretación. Estas imágenes reflejan

---

<sup>11</sup> Gracias a las marcas comerciales que portan muchos de los vasos (véase más abajo) se estiman unos precios en el rango de 4 a 6 óbolos para las vasijas grandes a principios del siglo VI a.C., alcanzando las cifras de 12 a 18 óbolos sobre el año 440 a.C. para disminuir hasta un rango en torno a 3 y ½ a 7 óbolos más tarde Johnston 1991: 228. Un trabajador manual en Atenas a finales del siglo V a.C. podía aspirar a ganar unos 6 óbolos (1 dracma) por día.

en buen grado el temperamento y las actitudes corrientes en la época del mismo modo que estas podían encontrar expresión en otros medios, como los himnos o los poemas, los discursos de los sacerdotes y los políticos, o el habitual cotilleo en la plaza del pueblo, en este caso, en el Ágora de Atenas. Por ello son un medio excelente para tomar el pulso de las actitudes contemporáneas y acercarnos a la sociedad griega al nivel de las costumbres compartidas, la educación, las creencias vigentes y la experiencia común, pero nunca deben ni pueden entenderse estas imágenes como una traducción directa de la sociedad contemporánea.

En los más de 200 años de estudios sobre las imágenes de los vasos griegos se han sucedido distintos enfoques con más o menos popularidad (véanse los capítulos II y IV) y actualmente son diversos los modos de estudiar este asunto. No obstante, hay un aspecto sobre el que existe considerable acuerdo académico y que es importante tener en cuenta a la hora de intentar comprender una escena cualquiera y es que estas imágenes no son fotografías inocentes, no son capturas de la vida diaria de los atenienses, sino que se trata de construcciones culturales que utilizan un lenguaje perfectamente pensado para reflejar valores culturales y creencias (Barringer 2001: 2). Es decir, ofrecen una información sumamente valiosa si se saben interpretar y se conocen las características y particularidades del medio, pero nunca deben tomarse al pie de la letra.

### *Identificación de las escenas*

Antes de adentrarnos en los temas principales de la cerámica ática de los siglos V y IV a.C. es necesario ofrecer unas directrices básicas y muy generales de utilidad para identificar las escenas.

Las **inscripciones** presentes en muchos vasos, especialmente durante el arcaísmo y la primera mitad del siglo V a.C. ofrecen una importante ayuda en este sentido. No obstante, excepto en un solo

caso, un famoso fragmento salido de la mano de Sófilo que porta la inscripción PATROKLOS ATHLA, es decir “juegos funerarios en honor de Patroclo”, las inscripciones no nos dan el “título” de la escena, sino que se limitan a identificar a los personajes que participan en ella. Queda a discreción del espectador construir la narración representada en el vaso.

Muy útiles, así mismo, son los **atributos** y la vestimenta de las figuras, pues son señales obvias de identidad. La mayor parte de dioses y héroes que encontramos representados en las vasijas tienen una iconografía bastante definida y suelen aparecer con una serie de atributos que les son propios y que se relacionan con su propia trayectoria vital. Así, Heracles es fácilmente identificable por la clava y, especialmente, por la leonté, la piel del león de Nemea al que se enfrentó en su primer trabajo bajo las órdenes del rey Euristeo. Igualmente, Atenea suele aparecer con la égida y armada con casco y lanza; Zeus con el rayo; Hermes con la sandalias aladas, etc.

Los **gestos** que realizan las figuras son también de utilidad, pero en ocasiones su interpretación no es tan directa o sencilla como podría parecer a simple vista. Diversos estudios sobre la gestualidad en época moderna han revelado que un mismo gesto puede adoptar significados totalmente diferentes y, en ocasiones, contradictorios, en lugares y periodos distintos e incluso contemporáneos, por ello debemos ser cautos a la hora de establecer analogías entre los gestos de las figuras de los vasos áticos y la interpretación actual de un gesto igual o similar. No obstante, la crítica es unánime en la interpretación de ciertos gestos: por ejemplo, la mano en la cabeza es expresiva de dolor o aflicción, el tirarse del pelo o lacerarse la cara es signo de duelo, el apretón de manos significa la igualdad de estatus, compañía, saludo o despedida, y la mano levantada con dos dedos extendidos se entiende como signo de que la persona está hablando, pero también como señal de aviso.

En ocasiones, la propia **composición** de la escena ayuda a la identificación de la misma, pues se suelen utilizar unos tipos iconográficos muy precisos y formulaicos que facilitan la comprensión del tema representado, incluso antes de reparar en la identificación de las figuras que componen la escena. Este es el caso, por ejemplo, de las escenas de batalla y los duelos, las imágenes de la marcha del guerrero, las persecuciones, libaciones, etc., escenas muy populares que repiten siempre la misma composición, lo que facilita la interpretación genérica de las mismas. En cambio, si lo que se busca es la identificación particular de la narración, es decir, de qué persecución o duelo concreto se trata, se deberá atender ya a la iconografía específica –atributos, gestualidad– de las figuras representadas.

Finalmente, los **objetos** que componen las escenas son un elemento sumamente importante para la identificación de las mismas. Estos pueden comportarse como atributos que ayudan a la identificación de las figuras, pero también suelen aparecer en el campo de la imagen o colgados de paredes imaginarias. Su función en este caso es diversa; en ocasiones estos objetos pueden entenderse como identificativos del espacio físico donde tiene lugar la escena, por ejemplo, el interior de una casa o la palestra, pero también pueden aludir al ámbito conceptual en el que transcurre la acción. Como resultado de una serie de asociaciones y derivaciones significativas, estos objetos aluden a conceptos más que a “cosas”: es decir, un espejo colgado en el campo de la imagen puede no referirse tanto a una acción determinada por parte de una mujer concreta representada en la cerámica como a la idea genérica de la belleza de dicha mujer o de la mujer ateniense en general, aspecto sumamente relevante en el contexto social de la Atenas del siglo V a.C. en el que el comportamiento virtuoso de la mujer garantizaba la legitimidad de los hijos del matrimonio, especialmente tras la promulgación de la ley periclea de ciudadanía en el año 450/49 a.C.

*Temas principales de la cerámica ática de los siglos V y IV a.C.*

Podemos dividir los temas de la cerámica ática en dos grupos amplios: las **escenas de mitos** y las **escenas de la vida cotidiana**, si bien los límites entre ambos grupos están, como de costumbre, bastante difuminados. En ocasiones nos encontramos con escenas que parecen referirse a la vida cotidiana, pero que tienen un regusto ciertamente heroico, en particular en el caso de las escenas de boda y de lucha y, con demasiada frecuencia, no es posible establecer con certeza ante qué tipo de escena nos encontramos. Los pintores áticos evitan representar eventos contemporáneos de manera específica y se priorizan escenas genéricas como sacrificios y procesiones, bodas y funerales. Con excepción del tema de los Tiranocidas, de especial resonancia en el siglo V a.C., no existen representaciones individualizadas de personajes históricos o de batallas contemporáneas específicas, sino luchas genéricas entre persas y griegos o amazonas y griegos, tema muy en boga durante los años de las Guerras Médicas. Son pues muy contadas las ocasiones en las que vemos personajes mortales identificables en las imágenes de los vasos; una excepción notable es el rey Cresos, que aparece representado en una ánfora de Myson (BAPD 202176) aunque únicamente bastante después de su muerte y ofreciendo una imagen ciertamente heroizada del monarca.

Los vasos áticos y el arte griego en general abundan en contenido mítico, hecho que puede comprenderse fácilmente teniendo en cuenta que las fronteras entre lo propiamente histórico y la narración mítica no estaban muy bien definidas en la mente de los griegos antiguos. Era perfectamente normal trazar la ascendencia de uno mismo a los dioses y héroes, por ejemplo. Los **héroes** son uno de los temas favoritos de todas las épocas. En el caso ateniense, Heracles es el héroe por antonomasia del periodo arcaico y la razón de su popularidad en la segunda mitad del siglo VI a.C. se ha querido ver en una posible apropiación del tirano Pisístrato de la figura del héroe, con el que solía compararse. Teseo, en cambio, ganará prominencia en el

periodo posterior a las Guerras Médicas y se erigirá como el héroe por antonomasia de la democracia ateniense. Precisamente en esta época se crea una nueva serie de aventuras protagonizadas por Teseo que narran su camino desde su patria de Trecén, en el Peloponeso, a Atenas. Muchos de estos episodios están acuñados sobre el modelo de los trabajos de Heracles y en ocasiones no es sencillo distinguir cuál de los dos héroes aparece representado, especialmente en el caso de la lucha de Teseo con el toro de Maratón y de Heracles con el toro de Creta. Un excelente ejemplo de la representación del ciclo de Teseo lo encontramos en la copa de Esón del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (BAPD 215557), en la que los distintos episodios se representan de manera secuencial y el tondo lo ocupa la lucha del héroe con el Minotauro. En este momento se crea otra nueva historia en la que Teseo adopta un papel de importancia: la invasión del Ática por parte de las Amazonas y su ataque sobre Atenas, repelido con éxito por Teseo y otros héroes atenienses. Es posible que la creación de este episodio deba ponerse en relación con la situación contemporánea en Asia Menor y la ayuda prestada por Atenas a las ciudades jonias, lo que desencadenaría las Guerras Médicas y la posterior batalla de Maratón.

Las **escenas bélicas** relativas a dioses y a héroes, tales como amazonomaquias, centauromaquias y gigantomaquias, adquieren su máxima popularidad en el periodo arcaico tardío, pues se refieren a conflictos que reflejan una preocupación típica de esta época: la contraposición del comportamiento civilizado frente a la barbarie de los extranjeros. Pero, como se vio anteriormente en relación con la hidria del Saco de Troya del Pintor de Cleofrades, no siempre se muestra un discurso triunfalista si no que, en ocasiones, se ofrecen reflexiones descarnadas sobre la crueldad humana y el sufrimiento común a ambos bandos. Escenas como la muerte de Príamo o la de Casandra adquieren popularidad en este periodo pues ofrecen un prototipo mítico para las penurias que los griegos estaban viviendo en ese momento.



Otro de los temas que gozó de popularidad durante el arcaísmo y la primera mitad del siglo v a.C. es el del **simposio**. El simposio, la práctica de banquetear reclinado, es una herencia oriental que se introdujo en Grecia sobre el año 600 a.C. La primera representación de un banquete de este tipo en la cerámica griega es la llamada cratera de Éurito, obra corintia de finales del siglo vii a.C. El simposio solía tener lugar en un espacio específico de las casas griegas denominado andrón, fácilmente reconocible arqueológicamente por la presencia de una puerta esquinada. El simposio pronto se convirtió en una práctica idiosincrática griega altamente ritualizada; era una ocasión perfecta para los debates políticos y filosóficos, pero el programa habitual solía ser mucho más mundano: la bebida festiva, los cánticos, danzas y el sexo. Las representaciones de *simposia* son muy comunes en la propia vajilla utilizada para tal efecto, especialmente copas y crateras, lo que proporciona un buen ejemplo de la correspondencia entre decoración y contexto de uso documentable en parte de la producción cerámica ática. La iconografía del banquete es bastante repetitiva e incide en unos aspectos comunes: la presencia de mesas para la comida, copas, perros a la captura de las viandas abandonadas, cestas colgadas de las paredes, fundas de aulós, sandalias, músicos de ambos sexos, heteras, palanganas para aquellos que necesitan aliviar sus excesos, etc. En ocasiones se refleja bastante fielmente la disposición de las *klinai* dentro del andrón al representar una de ellas de perfil en la pared lateral (eg. BAPD 4704).

También habituales son las escenas de simposiastas borrachos danzando, pues ofrecen al pintor de vasos una buena oportunidad para mostrar sus habilidades en la representación de acrobacias y diversas torsiones del cuerpo. Estas danzas o “procesiones de borrachos” reciben el nombre de **komos** y no tenían lugar durante el banquete en sí sino en una habitación aneja, en el patio, o de camino a otra fiesta o de vuelta a casa. En el primer cuarto del siglo v a.C. aparece un tipo especial de danzantes o comastas que portan elementos de ropaje típico de las mujeres, como los turbantes, los

chitones largos, botas blandas, parasoles, pendientes, etc. El nombre de Anacreonte, el poeta jonio expatriado a Atenas con su familia y amigos, aparece inscrito en una ocasión en uno de estos vasos y por ello se conoce a todo el grupo como “vasos anacreónticos”. John Beazley identificó un caso de travestismo en estas piezas, pues consideraba que Anacreonte y sus compañeros estaban disfrazados de mujeres. No obstante, hoy se considera que estos elementos no son solo indicativos o propios de las mujeres sino también del hombre adulto oriental, de Jonia precisamente, una región conocida por el extravagante comportamiento de sus habitantes y lugar de origen de Anacreonte, a lo que también apunta la presencia de la lira oriental o *barbita* que aparece frecuentemente en estas escenas. A pesar de su aspecto, *a priori* femenino, la presencia de barbas y el comportamiento típicamente masculino de estas figuras son signos suficientes para descartar la hipótesis del travestismo.

Los **sátiros** son también un tema preferido en la primera mitad del siglo V a.C. y comienzan a aparecer en la obra de Epícteto. Tradicionalmente se considera que los sátiros funcionan como el opuesto jugueteo del ciudadano ateniense, pero quizá sea más adecuado entenderlos como una caracterización viviente de las debilidades y aspectos menos competentes de estos. Suelen acompañarse de ménades, mujeres ciertamente excesivas a las que tratan de acosar y poseer aunque con bastante poco éxito.

Como en todas las épocas, el **sexo** parece haber vendido especialmente bien. Contamos con numerosas escenas con connotaciones eróticas así como escenas de cortejo tanto heterosexual como homosexual. Además de estas, existe un grupo muy diferenciado de imágenes altamente explícitas que muestran parejas y tríos en pleno acto sexual. Su pico de popularidad se produce a finales del siglo VI y principios del siglo V a.C. y contamos con unos 150 ejemplos del tipo, la mayor parte de ellas pintadas en los medallones centrales de las copas. Durante mucho tiempo se han utilizado estas imágenes

para explorar las costumbres y usos sexuales de los atenienses, pues se entendían como un reflejo de valores sexuales vigentes dirigidos a una audiencia ateniense masculina. Pero una vez más, el giro metodológico que está experimentando nuestra disciplina en los últimos decenios ha permitido replantear este tema bajo nuevas premisas. La importancia capital del contexto arqueológico a la hora de interpretar los restos del pasado es indiscutible y en el caso de las escenas sexuales, la distribución geográfica de estas piezas da la clave. De hecho, este tipo de escenas parecen estar totalmente ausentes de Atenas y se concentran en Tarquinia, Orvieto, Florencia y Adria, es decir, en el antiguo territorio etrusco. Por ello, es ciertamente posible que estas imágenes no se refieran tanto a los usos de los atenienses contemporáneos como a los de los etruscos de la época, un mercado para el que no hay duda de que en ocasiones se fabricaron un tipo de vasos muy específico tanto por su forma como por su iconografía. O incluso, como se ha planteado en alguna ocasión (Lynch 2009) podría ser que la popularidad de estas imágenes entre los etruscos no se debiera tanto a que reflejaran unos usos sexuales específicamente típicos de esa cultura sino porque esa era la imagen que los propios etruscos tendrían de los atenienses, una actitud que cuenta con analogías en la cultura moderna, por ejemplo en las postales de principios del siglo xx producidas para el mercado francés, que reflejan una construcción de la sexualidad exótica de las mujeres del mundo colonial francés que nada tenía que ver con la realidad, pero que se correspondía fielmente con lo que los franceses *creían* que tenía lugar en el harem.

Las escenas de **palestra**, de **educación** y de **cortejo homoerótico** son otras de las imágenes comunes de la cerámica del siglo v a.C. y nos permiten hacernos una idea del tipo de actividades a las que se dedicaba el grupo más pudiente de la Atenas contemporánea. Las escenas de **palestra** son especialmente populares y ofrecen representaciones que enfatizan la belleza y juventud del cuerpo trabajado de los atletas. Los momentos representados son varios:

atletas ejercitándose, infibulándose, limpiándose el sudor y el polvo después del entrenamiento. Hay una serie de objetos recurrentes en estas escenas, en particular el denominado “kit del atleta”, formado por la esponja, la estrígile y el aribalo. El adjetivo *kalos* acompaña a muchos de estos jóvenes. El ejercicio atlético es, pues, una oportunidad para el pintor de vasos para mostrar la belleza y el vigor juvenil pero también es una de las fuerzas motoras de la vida griega, basada en el agón, la competición y rivalidad productiva entre los jóvenes y la persecución de la victoria. Ganar los juegos es obtener la gloria divina. Los ejercicios tipo que se suelen representar en la pintura de vasos son el salto de longitud, el lanzamiento de jabalina, lucha, carrera armada, el boxeo y el pancracio, entre otros. Son ejercicios útiles tanto para el desarrollo armonioso del cuerpo como para la actividad militar.

Otro de los aspectos de la Atenas contemporánea que la cerámica ática ayuda a iluminar es el del ámbito de la **muerte**. Especialmente desde el segundo cuarto del siglo V a.C. contamos con una producción cerámica muy particular destinada al mundo de la tumba y utilizada casi exclusivamente en Atenas (excepción notable fuera del Ática es la necrópolis de Eretria): las léцитos de fondo blanco, vasos contenedores de aceite cuyo “engobe” es tan delicado que impide su utilización en otros contextos. Incluso antes de la popularidad de esta forma, contamos con diversos vasos que proporcionan información acerca de los usos funerarios de los atenienses. El aspecto más comúnmente representado en lo que respecta al tratamiento del cuerpo del difunto es la denominada *prothesis*, momento en que el cadáver se expone a la vista pública para ser velado. Este reposa sobre un féretro, con la cabeza sobre una almohada, ojos y boca cerrados, mientras recibe los cuidados de las mujeres de la casa (BAPD 205750). Otra de las fases del funeral que se representa en los vasos tempranos, especialmente durante el periodo geométrico y arcaico, es la *ekphora*, el traslado del cadáver en procesión desde la casa al cementerio (BAPD 641, 24160, 350094, 350284, 301925, 351178, los dos

últimos destinados al mercado etrusco). El momento del enterramiento en sí no suele mostrarse ya que se considera una visión un tanto perturbadora y cuando se alude a él, se prefiere la referencia al mito, mostrando a Hipno y Tánato depositando el cadáver, sobre todo en las léцитos de fondo blanco. Hay, no obstante una excepción, un lutróforo de principios del siglo v a.C. del Pintor de Safo que muestra el momento de la bajada del féretro a la fosa (BAPD 480). El grueso de las representaciones de época clásica sobre léцитos de fondo blanco son imágenes funerarias genéricas, habitualmente mujeres llevando ofrendas de todo tipo a la tumba. Junto a la mujer y la estela funeraria en ocasiones aparecen otras figuras cuya identificación no es sencilla, aunque en algunos casos puede tratarse del propio difunto. También se representan escenas domésticas en algunas de estas léцитos, las denominadas “escenas de patrona y doncella”, cuya interpretación es debatida, así como escenas en las que se figura a Caronte en su barca recogiendo al difunto para llevarle a su última morada en el Hades.

En la segunda mitad del siglo v a.C. se produce un cambio conceptual importante y predominan escenas con menos acción y menos énfasis narrativo. El mito se ve reemplazado cada vez más por escenas de **género**, entre las que destacan las actividades de la vida cotidiana. Incluso cuando se representan divinidades, estas aparecen en su propio mundo, mostrando un cierto desdén por las actividades de los humanos. Estos, en especial las mujeres, adquieren un papel importante en este momento en la iconografía ateniense; su predominancia ahora se suele relacionar con los recientes cambios políticos de Atenas, en particular la Ley de Ciudadanía de Pericles del año 451/450 a.C., que limitaba la ciudadanía a hijos de padre y madre atenienses. Las antiguas imágenes “aristocráticas” de comas-tas y *simposia* así como las de trabajadores manuales y de comercio pierden preponderancia en este momento. La iconografía ahora se centra en los momentos más mundanos de la vida doméstica: mujeres alimentando a sus bebés en la trona, hilando, jugando con peonzas, relajándose, etc. Los objetos que acompañan a las mujeres, en

particular en las llamadas escenas de “embellecimiento” adquieren una gran importancia semiótica en este momento. Están profundamente connotados y aluden a una serie de cualidades que toda mujer ateniense de su tiempo debía poseer: laboriosidad, virginidad, belleza, un erotismo que garantizara la procreación, etc. Estas cualidades se transmiten en la iconografía mediante objetos tales como el cálato o cesta para la lana (laboriosidad), el cinturón (en alusión al cambio de estatus de doncella a madre), espejos (marca de un erotismo discreto), contenedores de perfume (propios de la mujer fértil y casadera, no de la anciana).

Durante el siglo IV a.C., como se comentó más arriba, el cambio que se aprecia en los últimos decenios del siglo anterior se intensifica. La iconografía se vuelve bastante repetitiva y abundan las escenas de carácter dionisiaco que no aluden a un momento narrativo concreto dentro del ciclo de Dioniso (aunque hay tendencia a representar su unión con Ariadna y escenas del tíaso). Junto a estas, las escenas de banquete y las amazonomaquias son los temas estrella de la época, especialmente en los mercados lejanos a los que se exportan ahora estos productos. Aparece un nuevo tema en estos momentos: la grifomaquia, la lucha entre los arimaspos y los grifos, un tema que sirve muy bien los intereses de los clientes de las regiones del Mar Negro y el norte de Italia. Los arimaspos eran una tribu legendaria de Escitia caracterizados por tener un solo ojo y que vivían en constante contienda con los grifos guardianes de oro.

Durante el siglo IV a.C. continúan fabricándose ánforas panatenaicas en la tradicional técnica de figuras negras, aunque el uso que hacen los pintores de la incisión se debe sin duda al modo de utilizar las líneas de marrón diluido de la técnica de figuras rojas contemporánea.

#### 4. Contextos

La cerámica ática, tanto decorada como de barniz negro, aparece habitualmente en contextos muy lejanos a su lugar de fabricación, Atenas, desde el Mar Negro y Siria hasta las costas de Portugal y el norte de los Alpes. Es conocida la copa del Pintor del Pitos aparecida en el Támesis a finales del siglo XIX y hoy en día conservada en el Museo Ure de la Universidad de Reading (BAPD 201182).

La cerámica ática podía viajar de múltiples maneras. Podemos imaginar varios escenarios, desde un emigrante griego que llevaba con él sus vasijas más preciadas a las nuevas latitudes donde se iba a asentar, a piezas directamente salidas de un taller prolífico para su traslado por mar a tierras distantes, pasando por la posibilidad de un comercio de segunda mano, es decir, piezas utilizadas en la Grecia continental y después enviadas a otros mercados (o incluso utilizadas en primer lugar en la propia Italia y enviadas posteriormente hacia la Península Ibérica, por ejemplo). La existencia de este mercado de segunda mano, si bien es probable (valga referir el caso de las ánforas panatenaicas en Etruria), es siempre muy complicada de probar arqueológicamente.

La exportación de cerámica ática no se limita a los siglos en los que centramos este trabajo, principalmente VI-IV a.C., pero sí es este el momento de auge de este **comercio**. Durante el siglo VI a.C. el incremento de la producción de cerámica ática evidencia la apertura de mercados receptivos a este producto en toda la cuenca del Mediterráneo. No se conocen muy bien los mecanismos de creación de estos mercados ni los términos exactos en los que ocurrían los intercambios, pero el éxito de los mismos lo prueba la aparición de producciones atenienses en lugares y culturas tan lejanas como el ámbito celta o el norte de Egipto. Piezas de pintores tan señeros como Clítias han aparecido tanto en España como en el este del Mediterráneo. Es más, la obra maestra de este pintor, el vaso François (véase más

arriba) apareció en la necrópolis de Chiusi en Etruria y muchas de las cerámicas a las que hemos dedicado las líneas anteriores aparecieron a muchos kilómetros de su lugar de producción. Esto debe hacernos sumamente cautelosos a la hora de interpretar la iconografía de estas piezas a la luz de nuestro conocimiento de la sociedad ateniense de la época, tal y como se explicó más arriba, y debe animarnos a realizar más estudios regionales tanto de iconografía como de distribución de formas que nos permitan entender cómo un determinado pueblo utilizaba la cerámica ática. Para esto es importante tener en cuenta tanto los productos que se estaban importando como los que no, el modo en el que estos se integran en la cultura material del grupo receptor, las ocasiones en las que se utilizan los vasos importados en detrimento de la producción local, las piezas que se imitan, etc. Lamentablemente este tipo de estudios no se pueden realizar para la mayor parte de piezas que se exponen hoy en día en las vitrinas de muchos museos, pues son producto de los expolios descontrolados de los inicios del coleccionismo de vasos griegos (véase capítulo II) o, tristemente, de acciones más recientes, pero sí es posible llevarlo a cabo en el caso de la cerámica procedente de excavaciones controladas y realizadas con presupuestos arqueológicos modernos. Estudios recientes han demostrado que, incluso en casos en los que la falta de información contextual parecería desanimar cualquier empresa de este tipo, la sofisticación de las preguntas investigadoras actuales, la creatividad intelectual y el refinamiento de nuestros métodos de investigación pueden llevar a hallazgos importantes<sup>12</sup>.

Las **marcas comerciales** que portan muchos vasos áticos son de gran utilidad a la hora de estudiar el comercio y han sido analizadas en profundidad por Alan Johnston (ver bibliografía final). Muchas vasijas, especialmente las de grandes dimensiones, presentan en su base varias letras o números o “logos” de varios tipos, ya sea pintados o incisos en la arcilla. Comienzan a aparecer a finales del

---

<sup>12</sup> Véanse, por ejemplo, las contribuciones reunidas en Rodríguez Pérez 2017.



siglo VII a.C. y experimentan una gran popularidad sobre el año 500 a.C., disminuyendo gradualmente en los siglos V y IV a.C. En muchas ocasiones estas marcas son nada más (y nada menos) que el precio del vaso o del lote de vasos en cuestión. Algunas de ellas, especialmente, las aplicadas en barniz antes de la cocción, nos hablan del precio de la pieza en el lugar de producción mientras que las marcas post-cocción suelen referirse a momentos posteriores y en muchas ocasiones atestiguan la presencia de agentes no griegos en el proceso de distribución y redistribución de la cerámica ática, como es el caso de las numerosas marcas comerciales y de propiedad púnicas halladas en las cerámicas griegas de la Península Ibérica.

Por último, es necesario referirnos a los **alfareros** y **pintores** de vasos en sí. No sabemos mucho acerca del estatus que gozaban estos trabajadores manuales, pero contamos con algunas escenas en los propios vasos en las que parecen representarse esclavos junto a supervisores libres. De los nombres que conservamos en las firmas de autoría se deduce también una mezcla de trabajadores libres y esclavos (Lidos, Sirisco, por ejemplo, son nombres de esclavos, y se cree que Nicóstenes y Clítias podrían serlo también). Una de las razones de nuestro limitado conocimiento acerca de los pintores y alfareros de vasos áticos es su escasa representación en las fuentes literarias. Existen solo tres menciones de poca importancia en Píndaro, Aristófanes y un autor tardío, lo que es indicativo de una concepción poco especial de este colectivo por parte de sus contemporáneos. No obstante, existen indicios de que, en algunas ocasiones, estos trabajadores podían adquirir una riqueza y un estatus relevante, tal y como testimonian un número de bases de esculturas dedicadas por alfareros en la Acrópolis antes del año 480 a.C., por ejemplo, una base de *kore* dedicada por Nearco, o el conocido relieve votivo que representa a un alfarero con dos copas en la mano y que fue dedicado muy probablemente por el alfarero Pamphaios a Atenea hacia el 520 a.C. En el siglo IV a.C., los hermanos Bakchios y Kittos, posiblemente los dueños de un gran taller en el que se fabricaron

ánforas panatenaicas, emigraron a Éfeso, donde recibieron honores por su producción cerámica, tal y como sabemos por una inscripción (*I.Epb.* 1420).

Es muy complicado evaluar el margen de beneficio existente en un taller alfarero en su conjunto, aunque la abundante disponibilidad de mano de obra esclava es un factor importante así como el bajo coste de la materia prima, la arcilla. No contamos con datos concretos en este sentido, aunque se asume que las piezas figuradas alcanzarían un mayor precio en el mercado que las de barniz negro, a pesar de que desconocemos en gran medida los gastos de producción de estas últimas. No obstante, los datos referidos más arriba muestran que en algunas ocasiones, especialmente en la época dorada de la producción de cerámica ática (520-470 a.C.) algunos alfareros y pintores se encontraban en una posición de cierta riqueza que les permitía disponer de dinero sobrante para encargar escultura en piedra y dedicarla en la Acrópolis ateniense.





## El estudio de los vasos griegos antes de Beazley

*Thomas Mannack*

La cerámica figurada griega es hermosa, porta imágenes originales y constituye la mejor fuente de información acerca de la cultura y la vida en la Grecia antigua, solo superada en ocasiones por las fuentes literarias. Por ello, la gran mayoría de grados universitarios de arqueología incluyen asignaturas sobre la cerámica griega producida entre el año 1000 y el 300 a.C. Se conservan grandes cantidades de cerámica ateniense de figuras negras y figuras rojas; la base de datos de cerámica del Archivo Beazley comprende más de 86000 vasos<sup>13</sup>. Como se ha mencionado en el capítulo anterior, los pintores de vasos atenienses utilizaron la técnica de figuras negras, es decir, incisión sobre silueta (Figura 1), de manera consistente desde alrededor del año 640 a.C.



Figura 1 – Fragmento de una copa de Siana de figuras negras atribuida al pintor de Taras, con una escena de jinete entre figuras. *Ca.* 570 a.C.

---

<sup>13</sup> <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/default.asp>

La técnica de figuras rojas se introduce sobre el año 530 a.C. y supone una inversión de la anterior: ahora el vaso se pinta con barniz negro dejando reservada la figura en el color anaranjado-rojizo de la arcilla, cuyos detalles se pintan utilizando la misma arcilla negra empleada para el fondo (Figura 2a-b).



Figura 2a – Alabastron ateniense de figuras rojas, una forma cerámica representada en el ámbito femenino en la pintura de vasos. Sobre 470 a.C. Escena doméstica, mujer con espejo sentada en un taburete; frente a ella, un anciano de pelo blanco



Figura 2b – Fragmento de una copa ateniense de figuras rojas de *ca.* 500 a.C. con profusión de líneas de relieve. En el exterior del vaso, varios jóvenes atletas se ejercitan en la palestra. Los agujeros indican la posible existencia de apliques de metal sobre la pieza en la antigüedad

A partir de los años 530/525 a.C., los pintores de vasos comenzaron a aplicar sobre algunas piezas un engobe blanco de una arcilla calcárea local que no era demasiado resistente, por lo que se convirtió en una subtécnica de decoración elegida para las cerámicas funerarias durante el siglo V a.C. (Figura 3).



Figura 3 – Lécito ateniense de fondo blanco atribuido por Beazley al pintor de Sabouroff. *Ca.* 460 a.C.

Los vasos áticos fueron objetos muy apreciados en Italia y en otros puntos del Mediterráneo y las técnicas de producción áticas fueron copiadas por los etruscos y los pueblos nativos del sur de Italia (Figura 4).



Figura 4 – Plato falisco de figuras rojas decorado con dos jóvenes.  
Siglo IV a.C.

## 1. De la Antigüedad al siglo xvii

La historia de los estudios sobre cerámica griega ha sido abordada por varios autores, entre ellos, Cook (1997), Sparkes (1991), y Nørskov et al. (2009). La cerámica griega, en particular la ática, fue muy popular en la Antigüedad y fue objeto de compra por parte de etruscos, los príncipes de la cultura de Hallstatt en el sur de Alemania y Austria, griegos y pueblos nativos de Francia, el sur de Italia, la región del Mar Negro y Egipto, entre otros. Los vasos griegos llegaron a lugares tan distantes como Gran Bretaña, donde se ha encontrado un único fragmento en el río Támesis a su paso por Reading, Portugal en el oeste, y Bagdad en el este. Las reparaciones antiguas con grapas de plomo en Atenas y con bronce en Etruria evidencian que los vasos áticos no solo servían fines



domésticos sino que también eran apreciados por su atractivo estético, ya que estas reparaciones probablemente limitaban en gran medida un uso práctico del objeto. A pesar de su popularidad, apenas hay menciones a recipientes de arcilla en la literatura antigua contemporánea. Herodoto (5, 88) comenta que los argivos y los eginetas prohibieron el uso de cerámica ateniense en sus templos después de un conflicto ocurrido sobre el 540 a.C.

Será en el siglo xvii cuando los vasos griegos comiencen a ser objeto de estudio y coleccionismo, aunque más como curiosidades asimilables a los minerales o los fósiles que como antigüedades u obras de arte. Es posible que los romanos valoraran la cerámica griega, pero la única referencia con la que contamos de romanos en contacto con cerámica ática no especifica si se trata de piezas figurada o no: Suetonio (*Jul.* 81) cuenta que los colonos de Capua abrieron tumbas antiguas para aprovisionarse de material de construcción para sus casas y que al encontrar varias cerámicas antiguas redoblaron los esfuerzos. Igualmente, durante la Edad Media y el Renacimiento, los habitantes de Italia debieron encontrar numerosos vasos griegos cada vez que excavaban en el terreno.

Brian Sparkes (1996: 37-45) ha reunido ejemplos de vasos en colecciones privadas. La colección más antigua que se conoce que incluyera cerámica griega es la del cardenal Rodolfo di Capri (1500-64), una de las mejores de los numerosos museos privados existentes en la Roma del siglo xvi (Aldrovandini 1562). Sus *palazzi* en el Campo de Marte y en los Jardines de Salustio en Roma incluían una amplia biblioteca de autores antiguos, esculturas griegas y romanas, y cerámica. En Francia, Nicolaus de Peiresc (1580-1637), político, astrónomo y arqueólogo, poseía unos pocos vasos y acuarelas de cerámicas antiguas que constituyen el primer caso de registros pictóricos de cerámica griega (Chamay 1999).

Será en el siglo xvii cuando comience el estudio de la cultura material de la Grecia y Roma antiguas con un corte más científico, con

la creación de un “Museo de Papel” en Roma por parte de Cassiano dal Pozzo (1588-1657) secretario del cardenal Francesco Barberini, y su hermano Carlo Antonio dal Pozzo, en la ciudad de Roma. Este museo, conocido como Museo Cartaceo contenía una colección de más de 7000 acuarelas, grabados y dibujos de fósiles, plantas, animales y obras de arte antiguas y modernas. Entre estos dibujos, encargados a partir de 1620, se encontraban también representaciones de vasos griegos. En 1668, el pintor francés Charles Alphonse du Fresnoy mencionaba la cerámica figurada como un ejemplo significativo de arte antiguo en su obra *De Arte Graphica*.

## 2. El siglo xviii

Paul Lucas (1712) fue el primero que publicó un vaso griego, en este caso una ánfora panatenaica procedente de Benghazi, de manera académica. El monje benedictino y paleógrafo Bernard de Montfaucon (1719-24) publicó quince volúmenes con ilustraciones de objetos antiguos, entre ellos vasos griegos dibujados en perspectiva. Entre 1723 y 1726, Filippo Buonarroti publicó más de treinta vasos griegos y fue el primero en darse cuenta de que la pintura de la cerámica griega no es pintura como tal, sino arcilla levigada. Sebastiano Paoli, por su lado, se dio cuenta, en 1745, de que las habituales inscripciones que aparecen sobre la cerámica ática están escritas en lengua griega y no en etrusco, como era creencia habitual en la época (Lyons 1992: 18). En 1746, Michel de la Chausse publicó varios vasos griegos en su obra *Romanum Museum* (La Chausse 1746). En 1751, Giuseppe Pancrazi consideró una cratera de columnas ateniense excavada en Agrigento y actualmente atribuida al Pintor del Doumo como una obra de arte siciliana, puesto que los etruscos nunca habían llegado a Sicilia (Pancrazi 1751-2). En 1754, Alessio Mazzocchi estudió cinco vasos griegos con inscripciones en el Museo Mastrilli y concluyó que se trataba de piezas realizadas por los griegos. Fue el primero en interpretar las inscripciones *kalos* como elogios homoeróticos a la belleza de jóvenes contemporáneos (Ceserani 2007).

Aquellos interesados en la pintura vasos en aquel momento podían acceder a un número cada vez mayor de cerámica griega debido a las grandes cantidades de piezas que se estaban excavando en la región de Nápoles y a las colecciones que se estaban creando en la zona. El conde Anne Claude Philippe Caylus (1692-1765) se enamoró perdidamente del arte griego cuando estaba realizando el Gran Tour, prescriptivo para cualquier joven bien de la época. Se convirtió en un competente grabador y dibujante y encargó grabados de objetos antiguos. A diferencia de sus contemporáneos, Caylus se concentró principalmente en las “artes menores” del mundo antiguo, con un enfoque novedoso: mientras los anticuarios anteriores se esforzaban en establecer vínculos entre los objetos materiales y las fuentes literarias, Caylus utilizó los objetos mismos como fuente de conocimiento. El análisis exhaustivo y de primera mano de los objetos era indispensable para el tipo de estudio llevado a cabo por Caylus, por lo que se embarcó en la compra de una vasta colección de antigüedades. Fue también el primero en medir los objetos de manera precisa y, en línea con su tiempo, estaba convencido de que los artistas contemporáneos debían inspirarse en las artes de los griegos y los romanos.

En 1757, Ignazio Paternò-Catello, el quinto duque de Biscari, abrió el primer museo arqueológico en su *palazzo* de Siracusa, que contó, entre otros visitantes, con Johann Wolfgang von Goethe y el famoso anticuario francés y posterior director del museo del Louvre, Vivant Denon (Libertini 1930).

### *Etruscomania*

En el siglo XVIII, se consideraba que la mayoría de la cerámica figurada había sido fabricada en Etruria ya que gran parte de los hallazgos se concentraban en Italia. La obra de Thomas Dempster, *Etruria Regali*, escrita a principios del siglo XVII y publicada 100 años más tarde por Thomas Coke, conde de Leicester, fue uno de los primeros estudios dedicados al arte etrusco e incluía ilustraciones de

vasos griegos. Anton Francesco Gori, *Museum Etruscum* (1737-43), y Caylus, *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines* (1752-) identificaban elementos griegos en las escenas, pero, aunque tenían acceso a obras anteriores que postulaban el origen griego de estas cerámicas, siguieron insistiendo en su procedencia etrusca. Entre 1767 y 1775, Giovanni Passeri escribió *Picturae Etruscorum in Vasculis*, una impresionante obra con 300 planchas de objetos procedentes de alrededor de cuarenta colecciones privadas. Su insistencia en un origen etrusco no se debía a la ignorancia sino que era resultado de la “Etrusco manía” que había arraigado con fuerza durante el siglo xvii y principios del xviii, a pesar del creciente número de vasos excavados en el sur de Italia, fuera del ámbito de influencia del mundo etrusco.

#### *Johann Joachim Winckelmann*

En 1764, Johann Joachim Winckelmann estableció los métodos de la arqueología moderna con la primera edición de *Geschichte der Kunst des Altertums*, en donde abordaba el tema de la cerámica griega figurada en el capítulo dedicado al arte de los etruscos. Para la elaboración de este trabajo, Winckelmann estudió principalmente piezas que se encontraban en el Reino de Nápoles y en Roma, con mención expresa a las colecciones de Felice Maria Mastrilli, que incluía unos 400 objetos (Lyons 1992: 1-26), Anton Raphael Mengs, con casi 300, y el abogado Joseph Valetta. La colección de Valletta se vendió en 1766 y fue adquirida posteriormente por el Vaticano, donde el cardenal Angelo Quirini dedicó una habitación a los vasos griegos. En la segunda edición, publicada en 1776, Winckelmann reconocía el origen griego de muchos de los vasos figurados descubiertos en Italia e hizo notar que el dibujo en contorno comparte características con los dibujos de Rafael y de la escuela romana de *disegno* que floreció en el Barroco tardío. En su *Geschichte*, Winckelmann empleó el análisis del estilo que había desarrollado para la publicación de la colección de gemas antiguas del Baron von Stosch. Consideraba que la belleza y grandiosidad emergen

en lugares con un clima, circunstancias políticas, religión y costumbres particulares y que el arte evoluciona orgánicamente de la sencillez al esplendor clásico para finalmente degenerar (Weissert 1999: 54-65). Sus *Monumenti antichi inediti*, impreso en dos volúmenes en 1767 y 1768 presentaba obras de arte antiguas hasta entonces inéditas, entre ellas vasos griegos figurados (Figura 5).



Figura 5 – Plancha 98 de *Monumenti I* que ilustra una cratera de campana ateniense en la colección del Vaticano con una escena de Teseo y Pirítoos matando a Sinis





C H A P I T R E II.

1. Des usages généraux aux quels les Anciens employoient leur Vases ; 2. Où, quand & par qui ils ont été faits ; 3. Comment on les trouve ;
4. De la maniere de les peindre .



L nous paroît important d'examiner dans ce Chapitre & de rassembler sous un même point de vue, les propositions qui en font le titre ; car elles contiennent les demandes que souvent nous avons entendu faire à ceux qui pour la première fois voyent une grande Collection de Vases antiques : frappés d'y trouver tant de formes différentes de celles

qu'ils font accoutumés de voir , ils recherchent d'abord quels usages  
*Vol. II.* P ufa-

Figura 6 – Ilustración de la disposición de un grupo de vasos griegos antiguos en una tumba de Italia como introducción al capítulo de d'Hancarville acerca del uso de la cerámica en la Antigüedad

*La colección de vasos griegos de William Hamilton*

Sir William Hamilton, embajador británico ante el rey de Sicilia entre 1764-1800, amasó una vasta colección de vasos griegos en solo

dos años, parte mediante compra y parte mediante excavaciones en la zona. En 1765 y tras el fracaso de las negociaciones con Johann Joachim Winckelmann, encargó a Pierre François Hugues, quien había asumido el título de Baron d'Hancarville, que elaborara un catálogo lujosamente ilustrado de su colección. Hamilton pretendía así influir en los artistas contemporáneos a la vez que ofrecer nuevo material a los estudiosos y, al mismo tiempo, sin lugar a dudas, incrementar el valor económico de su colección. Los cuatro volúmenes de la *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honorable William Hamilton*, con más de 400 planchas, constituyen la primera publicación científica extensa dedicada en su totalidad a la cerámica griega (Figura 6)<sup>14</sup>.

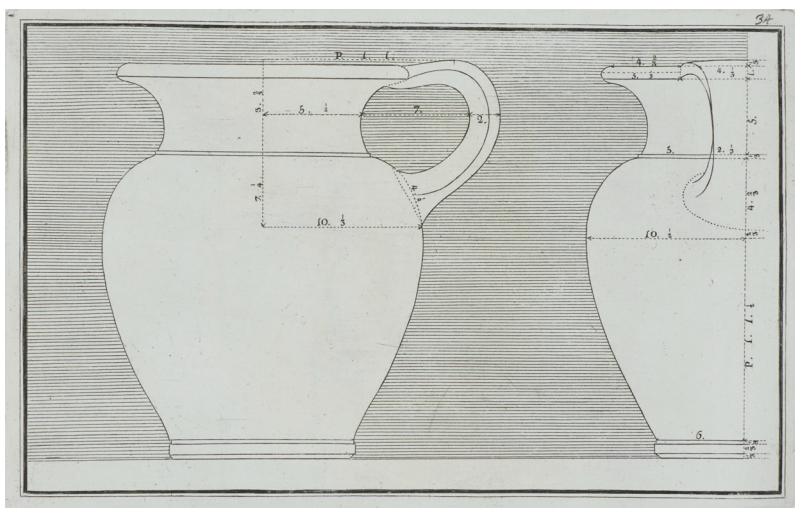


Figura 7 – Dibujo de una jarra de vino y su perfil con indicación de las medidas. Extraído del catálogo de D'Hancarville de la colección de Hamilton

El cuarto y último tomo se imprimió en 1776, cuatro años después de la venta de la colección al Museo Británico en Londres. La calidad del catálogo de D'Hancarville impresionó profundamente a Johann Joachim Winckelmann, quien, en una carta al barón Stosch

<sup>14</sup> La editorial Taschen publicó una edición facsímil del mismo en 2004 bajo el título de *The Complete Collection of Antiquities from the Cabinet of Sir William Hamilton*.

en 1767, manifestó que nunca antes se había producido una obra de igual calidad, y en una misiva a Franke, en 1768, lo definió como el trabajo más excelente que el mundo había visto (Weissert 1999: 99). Cada vaso se ilustra mediante varios grabados: una imagen en color enmarcada con ornamentos griegos ilustra la escena figurada y los grabados en blanco y negro representan la forma (Figura 7), las medidas y el perfil.

Las figuras 8 y 9 muestran los dibujos de la cratera de campana ateniense del Museo Británico de Londres con número de inventario F65 en el catálogo de D'Hancarville y el dibujo de John Beazley de la misma. Beazley atribuyó la pieza al Pintor del Dino, de época clásica. A pesar de la pompa y el dinero invertido en la publicación, hay, no obstante, numerosos errores, como figuras mal identificadas y alteraciones respecto al original, por ejemplo, figuras invertidas o desplazadas en su posición por motivos estéticos. Así mismo, en muchas ocasiones, el dibujante se toma la libertad de “mejorar” las figuras añadiendo líneas a los ropajes (Weissert 1999: 99-105).



Figura 8 – Dibujo de una cratera de campana ateniense con una enigmática escena homoerótica, Londres, Museo Británico F65, en el catálogo de D'Hancarville





Figura 9 – Dibujo de John Beazley de la cratera de campana ática en Londres, Museo Británico F65

Los vasos de Sir William Hamilton fueron el núcleo de la colección de cerámica ática del Museo Británico, la primera en exponerse en un museo público. La colección ejerció una influencia notable en la pintura y la moda de su tiempo y sus planchas fueron usadas por Josiah Wedgwood para diseñar su famosa cerámica, producida en la fábrica llamada acertadamente “Etruria”.

La fiebre del coleccionismo y, quizá, las perspectivas de beneficio económico, animaron a Hamilton a reunir una segunda colección de más de 1000 vasos, muchos de ellos procedentes de la región de Nápoles, la mitad de ellos figurados (Tillyard 1923: 3). Esta tarea se vio en cierta medida dificultada por el precio de la cerámica antigua que el propio Hamilton había ayudado a incrementar con la lujosa publicación de su primera colección. La segunda colección fue publicada por el artista alemán Wilhelm Tischbein y sus pupilos entre 1791 y 1795. Tischbein empleó dibujos en contorno para reproducir las escenas de los vasos, prescindiendo del fondo negro. Un tercio de esta colección se perdió cuando el HMS (“Buque de Su Majestad”) *Colossus* se hundió en su viaje hacia Inglaterra en diciembre de 1798 a la altura de la Isla de Samson, en el suroeste

de Gran Bretaña, aunque las mejores piezas sobrevivieron y fueron adquiridas por Thomas Hope (Tillyard 1923: 2). Durante las excavaciones llevadas a cabo en 1974 en el pecio del *Colossus* se recuperaron numerosos fragmentos de los vasos de Hamilton, que fueron trasladados al Museo Británico y publicados en el número correspondiente del *Corpus Vasorum Antiquorum. London British Museum 10*.

Thomas Hope (1770-1831) era hijo de un adinerado comerciante holandés que emigró a una casa de la calle Duchess de Londres cuando los franceses ocuparon los Países Bajos en 1796. Decoró esta propiedad en la línea de sus vasos, un concepto que ya había anticipado con su publicación *Household Furniture* (1807) (Tillyard 1923: 2). La colección fue vendida en Christie's en 1917 a, entre otros, el Museo Británico, el Museo Ashmolean de Oxford, el Museo Fitzwilliam de Cambridge y el colegio Eton (Tillyard 1923: 2).

### 3. El siglo XIX

El siglo XIX fue la edad de oro de la arqueología clásica. Las guerras napoleónicas trajeron como consecuencia el cierre de las fronteras italianas a los jóvenes británicos de clase alta que elegían el país como destino favorito dentro del tradicional tour y quienes ahora vuelven su atención hacia Grecia. En 1813, Thomas Burgon (1787-1858), mercader británico y coleccionista de arte griego durante toda su carrera, descubrió una ánfora panatenaica en Atenas. Cuando su negocio quebró, se sumó a las filas del departamento de numismática del Museo Británico de Londres, que compró su colección de cerca de 300 piezas en 1842. Burgon documentó su colección mediante hermosas acuarelas que a menudo incluyen referencia de las medidas, forma, decoración y representaciones detalladas de las escenas figuradas. Estas acuarelas se encuentran en la actualidad en el Archivo Burgon del Museo Ashmolean de Oxford. En 1819, Edward Dodwell publicó una píxide corintia decorada con

la caza del jabalí de Calidón que porta inscripciones con el nombre de los participantes y que había adquirido en Corinto. (Munich, *Antikensammlungen*, 327; Dodwell 1819; Amyx, 205–206, no. 1). El estudioso y marchante de arte James Millingen (1813) realizó esfuerzos por mejorar la calidad de los dibujos arqueológicos y en sus publicaciones optó por dibujos en contorno similares a los que había empelado Tischbein en el catálogo de la segunda colección de Sir William Hamilton.

### *Vulci y la clasificación de los vasos griegos*

El hallazgo más importante de vasos áticos de figuras negras y rojas tuvo lugar en 1828, cuando se encontraron más de 3000 ejemplares en el cementerio de la modesta ciudad etrusca de Vulci. El propietario del terreno, Luciano Bonaparte, hizo excavar la necrópolis y vendió las piezas a reyes, príncipes y demás coleccionistas de todo el mundo. Igualmente, dio ordenes de destruir toda la cerámica de barniz negro que apareciera en esos terrenos para así mantener el precio de los vasos figurados al alza. Hoy en día, la cerámica ática de Vulci se puede ver en las colecciones museísticas más importantes del mundo, como el Museo Británico de Londres (350), el Louvre en París (100), las colecciones antiguas (*Antikensammlungen*) de Munich (648) y Berlín (129), y el Museo del Hermitage en San Petersburgo (11). El arqueólogo alemán Eduard Gerhard, quien se había trasladado a Roma en 1822 y fundado el *Instituto di Corrispondenza Archeologica* in 1828, pudo estudiar muchos de los vasos de Vulci antes de que fueran vendidos. En 1830, viajó al centro y sur de Italia y estudió la cerámica aparecida en Tarquinia. Gerhard fue el primero en realizar una clasificación sistemática de los vasos griegos en “Rapporto Volcente”, *Annali dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica* (1831), en donde analizaba formas, escenas e inscripciones, entre ellas 31 firmas de alfareros y pintores, inscripciones kalos alabando la belleza de jóvenes y mujeres con nombres propios y estableciendo comparaciones con material de Atenas y Egina. En su clasificación,

Gerhard tiene en cuenta el lugar de hallazgo de los vasos y distingue, por ejemplo, entre cerámica lucana y apulia.

Gustav Kramer, en su obra *Styl und Herkunft der bemalten griechischen Thongefäße* (1837) se dio cuenta de que los vasos de figuras negras y figuras rojas que se consideraban entonces como apulios eran en realidad producciones atenienses, pero su observación fue ignorada.

Ludwig Ross (1806-59) estudió Clásicas en la Universidad de Kiel y realizó extensos viajes por Grecia, donde asumió el cargo de jefe de antigüedades griegas en 1830. Fue nombrado primer catedrático de arqueología clásica en la recientemente fundada Universidad de Atenas. Ross realizó excavaciones en la acrópolis ateniense y en el Cerámico y fue el primero en notar el contexto de material antiguo, incluida cerámica, que existía en el estrato de destrucción de los persas (*Perserschutt*). Estudió la iconografía de los vasos áticos en la obra *Hercule et Nessus: peinture d'un vase de Ténée: programme publié à l'occasion de l'heureuse arrivée de sa Majesté le Roi de Bavière à Athènes* (1835) y escribió una breve historia de la pintura de vasos en 1852 (*Ueber die Zeit der griechischen Vasenmalerei*) en la que incluyó observaciones sobre las fechas, inscripciones e iconografía, así como sobre el valor de la cerámica ática en la Antigüedad. Ross calculó que para 1852 se habían encontrado más de 6000 vasos áticos y, curiosamente, se mostró desdeñoso acerca del valor de la cerámica griega como fuente histórica, en particular debido al carácter repetitivo de su iconografía (Minner 2006).

El sistema de clasificación y descripción de la cerámica griega antigua experimentó una constante mejora gracias a los conservadores de los grandes museos de Europa, en plena época de crecimiento. El marchante francés Jean de Witte elaboró un catálogo de venta en 1836 en el que se organizaban los vasos por tema iconográfico y se ilustraban y numeraban sus formas en una plancha al final de volumen. En 1842, Franciscus Xaverius de Maximis elaboró el primer catálogo del *Museum*

*Etruscum Gregorianum* del Vaticano y Samuel Birch y Charles Newton escribieron el *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum* en 1851, que fue el primero en incluir facsímiles de graffiti y en añadir las iniciales de los anteriores propietarios de las piezas en los números del catálogo. En 1854, tras la redistribución de los vasos griegos en la colección de Munich, Otto Jahn describió las antigüedades del museo.

Ludolph Stephani había estudiado Clásicas en Leipzig, donde publicó la obra *Der Kampf zwischen Theseus und Minotauros, Eine kunstgeschichtliche Abhandlung* en 1842. Fue nombrado director del Museo del Hermitage de San Petersburgo en 1850 y compiló un extenso y detallado catálogo de los vasos de la colección siguiendo el ejemplo de de Witte, incluyendo detalladas descripciones, facsímiles de las inscripciones y dibujos numerados de las formas al final del catálogo.

Más de treinta años más tarde, Adolf Furtwängler describió la colección de vasos griegos de los museos reales de Berlín en la obra *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium der königlichen Museen in Berlin* (1885), en la que organizó los vasos por fábrica, forma, técnica y, en particular, el estilo del dibujo, lo que le permitió formular observaciones sobre el desarrollo cronológico de la pintura de vasos.

### *Atribución*

En 1875, Karl Ludwig Ulrichs, catedrático de la Universidad de Greifswald, publicó un folleto de diez páginas sobre el pintor de vasos Brigos y sobre una colección privada de monedas. Furtwängler fue el primero en estudiar el estilo de la pintura de vasos griega e intentar atribuir vasos a pintores, creando, de este modo, un nuevo ámbito de investigación científica. Wilhelm Klein (1887) utilizó los vasos firmados para identificar y definir un número de pintores griegos, pero aún no distinguió suficientemente entre *egraphsen* y *epoiesen*. Le siguió en esta

línea el investigador y coleccionista Paul Harwig, quien, en 1893, intentó distinguir pintores de copas del arcaísmo tardío mediante el análisis de las firmas, las inscripciones *kalos* y el análisis estilístico en su obra *Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stils* (1893).

### *Inscripciones*

En la mayoría de universidades, la arqueología clásica se estudiaba junto con las lenguas clásicas y la historia antigua. En las últimas dos décadas del siglo XIX, vieron la luz algunos de los estudios más importantes sobre inscripciones en la cerámica griega de la mano de Heinrich Heydemann (1880), Konrad Wernicke (1890), y Wilhelm Klein (1898).

### *Cronología*

Ernst Langlotz (1920) estableció una cronología fiable de la cerámica figurada mediante comparaciones estilísticas con documentos datados con certeza, contextos arqueológicos datables e inscripciones.

### *Catálogos y corpora*

El siglo XIX fue también el siglo de ambiciosos *corpora* académicos. August Boeckh (1785-1867), catedrático de la Universidad de Heidelberg, sugirió, en 1815, catalogar todas las inscripciones griegas conocidas. La Academia Prusiana de las Ciencias aceptó esta sugerencia y publicó el *Corpus Inscriptionum Graecarum* en cuatro volúmenes entre 1828 y 1859. Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff extendió el proyecto en 1902. La primera edición de *Inscriptiones Graecae* (IG) constaba de quince volúmenes y la serie continúa publicándose en la actualidad. El Corpus de Inscripciones Latinas, *Corpus Inscriptionum Latinarum* (CIL), fue instituido por Theodor Mommsen en 1853. En 1869, Otto Jahn sugirió realizar un corpus de todos los sarcófagos decorados con relieves, lo que resultó en la obra *Die antiken Sarkophagreliefs*. Eduard Gerhard fundó un corpus de espejos etruscos decorados en 1843, *Etruskische*

*Spiegel*. Los investigadores de la cerámica griega siguieron esta línea más lentamente. En 1900, Adolf Furtwängler y el dibujante Karl Reichhold, cuyos dibujos son superiores a las fotografías, comenzaron a trabajar en una selección de vasos griegos de importancia en la obra *Griechische Vasenmalerei* (Figura 10). Cada volumen incluía seis fascículos de diez planchas en formato folio acompañados de volúmenes de texto en formato de cuarto. La obra *Griechische Vasenmalerei*, mejor conocida como “Furtwängler-Reichhold”, fue continuada por Friedrich Hauser tras la muerte de Furtwängler en 1907 y se completó entre 1921 y 1932 por Ernst Buschor, discípulo de Furtwängler, Carl Watzinger y Robert Zahn. Furtwängler seleccionó igualmente un número importante de *lekythoi* atenienses de fondo blanco representativos procedentes de museos europeos para publicarlos junto con Walter Riezler (1914). El *Corpus Vasorum Antiquorum* fue concebido por el arqueólogo francés Edmund Pottier del Museo del Louvre en París (Bentz 2002; Bothmer 1987; Kurtz 2004; Mannack y Parker, 2014). En 1919 sugirió hacer un registro de toda la cerámica antigua en colecciones públicas y privadas de todo el mundo con ilustraciones, medidas y una descripción breve del estado de conservación y la decoración. La idea fue adoptada en 1921 por la Union Académique Internationale y en 1923 se publica el primer fascículo del *CVA*: Louvre I. El primer volumen británico, danés e italiano (Copenhagen, National Museum I; London, British Museum I; Roma, Villa Giulia I) vieron la luz dos años más tarde bajo la égida de las academias británica, danesa e italiana respectivamente. La publicación del *CVA* está aún a cargo de las academias nacionales de los países participantes y se imprimen fascículos en los cuatro idiomas oficiales de la Union Académica Internacional: inglés, francés, alemán e italiano. El ambicioso objetivo de publicar todos los tipos de cerámica antigua necesitó de un sistema de organización de los volúmenes tremendamente complicado. No se dedicaban fascículos individuales a una fábrica concreta sino a partes de la colección que se podrían extraer y ordenar en carpetas separadas. Por ello, las planchas y el texto no estaban encuadernados sino que se publicaban como hojas sueltas en carpetas de cartón. Se diseñó un complejo



sistema de numeración mediante letras mayúsculas y minúsculas y números romanos y arábigos tomando como referencia las salas del Louvre, con el fin de que los usuarios del *CVA* pudieran ordenar las planchas y el texto por fábrica. La sección IIA incluía cerámica cretense, la IIB, E y F, vasos cicládicos, III, vasos de la Grecia oriental, IIIH y L, cerámica ática y IV, vasos suditálicos. Se realizaron posteriores subdivisiones para la cerámica proto-elamita, elamita, prehistórica, romana y egipcia. Por ello, hay muchos fascículos que contienen páginas de texto y planchas con idéntica numeración. Para facilitar la consulta se añadieron números correlativos adicionales.



Figura 10 – Dibujo del reverso del vaso epónimo del Pintor de Berlín, por Karl Reichhold







# Sir John Beazley

*Diana Rodríguez Pérez*

*Die Sicherheit seiner Methode entspringt nach  
meiner Meinung aus zwei Vorzügen,  
die kein anderer Forscher in diesem Mass besitzt und vereinigt:  
einmal aus der genauen Kenntnis  
des ganzen unendlich reichen Materials,  
das B[eazley] mit erstaunlichem Formen gedächtnis beherrscht,  
und zweitens aus einem starken inneren Organ für die  
individuelle Art antiker Künstler Persönlichkeiten.*

Prof. Ernst Buschor,  
Director del Instituto Arqueológico Alemán de Atenas

*Carta de recomendación para John Beazley, 1924*

## **1. John Davidson Beazley: vida y obras**

El relato más completo disponible hoy en día sobre de la vida de John Beazley es el obituario firmado por Bernard Ashmole para la Academia Británica en 1970. Las líneas que siguen están basadas en dicho obituario y en las diversas noticias biográficas sobre el profesor recogidas en varias publicaciones, principalmente, la serie de conferencias celebrada en el Wolfson College de Oxford con ocasión del centenario del nacimiento del profesor en 1985 y publicada en

el volumen *Beazley and Oxford* (Kurtz 1985), así como investigación personal del material contenido en el Archivo Beazley de la Universidad de Oxford.

John Davidson Beazley (Figura 11) nació en Glasgow en 1885. Su padre, Mark John Murray Beazley, era diseñador de interiores y su madre, Mary Catherine Davidson, trabajaba como enfermera. Tanto John como su hermano pequeño, Mark, fueron alumnos del colegio King Edward VI en Southampton, ciudad a la que se había mudado la familia en 1887. En 1897 se trasladaron de nuevo, en esta ocasión a Bruselas, para que el padre aprendiera la técnica del soplado de cristal, pero el joven Beazley decidió permanecer en Reino Unido, en el Christ's Hospital de West Sussex. De Bruselas, la familia emigraría a Virginia Occidental en 1912, donde el padre y el hermano de John Beazley aceptaron un trabajo en una fábrica de cristal.



Figura 11 – Fotografía inédita de John Beazley examinando fragmentos de cerámica en un almacén de Spina

Entre 1903 y 1907, Beazley estudió *Literae Humaniores* (Clásicas) en el Balliol College, uno de los más prestigiosos de Oxford en la

época. Durante sus años de estudiante ganó todos los premios y becas posibles y publicó su primera obra: *Herodotus at the Zoo*, que le valió el premio Gaisford de prosa griega en 1907. Consiguió Matrícula de Honor en los exámenes preliminares y finales, los denominados Classical Moderations y Greats.

### *Beazley en el Christ Church College*

La relación de Beazley con el Christ Church se inicia en 1907, año en el que comienza a impartir docencia en el centro, y se extiende durante más de diecisiete años. En 1908 fue nombrado miembro del College y tutor de lengua y literatura, y el 20 de enero de 1920 consiguió la plaza de profesor titular de universidad en la especialidad de vasos griegos. Hay noticias de que durante el proceso de selección para su admisión como miembro del College en 1908, uno de los profesores internos del centro que firmó un informe sobre Beazley le describió como “ocioso e irresponsable”. Según Ashmole (1970: 445), la ociosidad de que se le acusaba al joven consistía en “no dedicar su tiempo a las materias que ya conocía y su irresponsabilidad, en explorar disciplinas distintas de las habituales”. Entre el 27 de junio y el 3 de julio de 1907, Beazley participó en un desfile histórico en Oxford en el que interpretaba el papel de uno de los sátiros de Baco. E. S. G. Robinson, miembro también del Christ Church y otro de los sátiros del dios en el mismo evento, cuenta lo siguiente acerca de este episodio:

Our first meeting, however, was not over Latin elegiacs. In the previous year a wave of pageants – episodes of local history enacted by locals – had swept through the country, and Oxford must have hers like other places. Obviously there was no lack of material, and the result was more successful than most. One of the best episodes was a mediaeval allegory, the Masque of Learning, showing the Good Student and the Bad Student alternately tempted by Folly, with the Seven Deadly Sins, and by War,

a splendid knight on horseback; but sustained by the Virtues and the Faculties – Philosophy, Jurisprudence, Geometry, etc. led by Divinity. Into this scene suddenly burst Bacchus with his rout of nymphs and satyrs (the flower of North Oxford and the University) wreathed, and clad in fawn-skins. Bacchus, aloft in his golden car, was drawn by two yoked satyrs, one of them J. D. Beazley the other the writer. As Bacchus distributed his treasures to the crowd, students and other hangers-on raised the Goliardic drinking-song *meum est propositum in taberna mori*. It was never quite clear to the writer which side in the end carried the day, but he will always remember the set face of his yoke-fellow and his firm determination to go through with it.

[Sin embargo, nuestro primer encuentro no fue sobre elegía latina. El año anterior, una ola de desfiles –episodios de historia local interpretados por lugareños – había barrido el país, y Oxford, al igual que otras ciudades, tenía que tener su propio desfile. Obviamente, había mucho material para ello, por lo que tuvo más éxito que los desfiles de otros lugares. Uno de los mejores episodios fue sobre alegoría medieval, la Mascarada del Aprendizaje, en la que aparecían sucesivamente el Buen Estudiante y el Mal Estudiante siendo tentados por la Locura junto con los Siete Pecados Capitales y por la Guerra, un espléndido jinete, pero sostenido por las Virtudes y las Facultades –Filosofía, Jurisprudencia, Geometría, etc.–, encabezadas por la Teología. De repente, aparecía en escena Baco con su cortejo de ninfas y sátiros (la flor y nata del norte de Oxford y de la Universidad) con coronas y vestidos con pieles de fauno. Baco iba en lo alto de un carro dorado tirado por dos sátiros uncidos, uno de ellos, J. D. Beazley, y el otro, quien escribe estas líneas. Mientras Baco distribuía sus tesoros entre la multitud, los estudiantes y demás parásitos comenzaron a cantar la canción goliárdica de bebida *meum est propositum in taberna mori*. Nunca me quedó muy claro qué facción ganaba al final, pero siempre recordaré la cara

de circunstancias de mi compañero de yugo y su firme intención de cumplir con su cometido.]

(Robinson en Ashmole 1970: 58-9)

El talante y la agudeza de Beazley se percibe mejor en las abundantes cartas enviadas durante esos años a sus amigos Donald y Petica Robertson, los padres de Martin Robertson, quien sería Catedrático Lincoln de Arqueología y Arte Clásicos en Oxford entre 1961 y 1978. Donald Robertson era de la misma edad que Beazley y miembro del Trinity College de Cambridge. Se conocieron en 1909 y entablaron una larga amistad. En el Archivo Beazley se conservan en la actualidad varias cartas enviadas por Beazley a la pareja entre los años 1910/11 y 1913. Estas cartas son muy agradables de leer y algunas de ellas están ilustradas con dibujos satíricos y anécdotas de la ajetreada vida y viajes del joven Beazley. Contienen numerosos chistes intelectuales y una buena dosis de humor (¡británico!). Especialmente divertidos son sus relatos de las vicisitudes que experimentó en el Museo Arqueológico de Nápoles y de algunos problemas “logísticos” durante su viaje a Bruselas en 1911:

I am going to send this in an envelope (against the tradition) because beer (and only Pilsen!) costs 70 c. here and this is the sole fruit of 4 beers! I have found a lot of things here [Museo Arqueológico Nacional de Nápoles], the vases are shut and in a wonderful mess, masterpieces of South Italian art all over the floor, I trod on one but lied to the *custode* (a very old, toothless man) with great success (I put my foot on the broken piece and showed him a lump of stucco), but there is an *ispettore* [Vittorio Macchioro] who is very good to me (except that he will talk about esthetic).

[Te voy a enviar esto en un sobre (en contra de la tradición) porque aquí la cerveza cuesta 70 c. (¡y solo tienen Pilsen!) y esta

carta equivale a ¡cuatro cervezas! He encontrado muchas cosas que hacer aquí [Museo Arqueológico Nacional de Nápoles], las galerías de los vasos están cerradas y son un caos maravilloso. Hay obras maestras suditalicas esparcidas por el suelo. Me tropecé con una, pero mentí muy hábilmente al *custode* (un hombre muy viejo y desdentado) pues puse el pie sobre la pieza rota y le mostré un pedazo de estuco. No obstante hay un tal *ispettore* [Vittorio] Macchioro que es muy amable conmigo (a pesar de que siempre habla sobre estética.)

Carta a Donald y Petica Robertson, enviada desde Nápoles.  
Sin fecha, pero datable a finales de 1910 o principios de 1911.

I began by making myself a laughingstock in Cook's trying to get tickets. In the end I had to change my route to fit the ticket they gave me. Determined to go to Basel instead of Aachen, when I got to the train found I had forgotten to look after my registered luggage at the frontier, so it wasn't there. 8 o'clock tomorrow morning at the *entrepôt*. To crown all, as I came out of the station, feeling too deep for tears, heard a jingle on my boot and pick a franc off it – I usually drop money, walked a few steps when a loud cry behind me: 'Is that your franc?' said a newspaper woman with a purse in her hand. Crowd collects while I explain, I had supposed it to be mine (because I often drop money) but now realised it was hers. Exit amid loud scoffs of street-persons. See illustration (Figura 12). What a change from the happy homes of England!

[Primero me convertí en el hazmerreír en Cook intentando conseguir billetes. Finalmente tuve que cambiar mi ruta para acomodarme al billete que me dieron. Decidido a ir a Basilea en vez de a Aachen, cuando monté en el tren me dí cuenta de que me había olvidado de recoger mi equipaje facturado en la frontera, por lo que no estaba en el tren. A las ocho en punto mañana



en el depósito. Para rematarlo, cuando salía de la estación, demasiado apesadumbrado siquiera para llorar, oí un tintineo en mi bota, de la que seguidamente recogí un franco —se me caen las monedas normalmente—. Había caminado unos pocos pasos cuando oí un grito a mis espaldas: “¿Es tuyo ese franco?”, dijo una vendedora de periódicos sosteniendo un monedero en la mano. La muchedumbre comenzó a amontonarse mientras le explicaba que me había parecido que era mío porque se me suele caer el dinero pero que en ese momento me había dado cuenta de que era suyo. Abandoné el lugar entre las risotadas de los transeúntes. Mira la ilustración (Figura 12). ¡Qué distinto es esto de los confortables hogares de Inglaterra!]

Carta a Donald Robertson, enviada desde Bruselas, con matasellos del 24 de marzo de 1911.

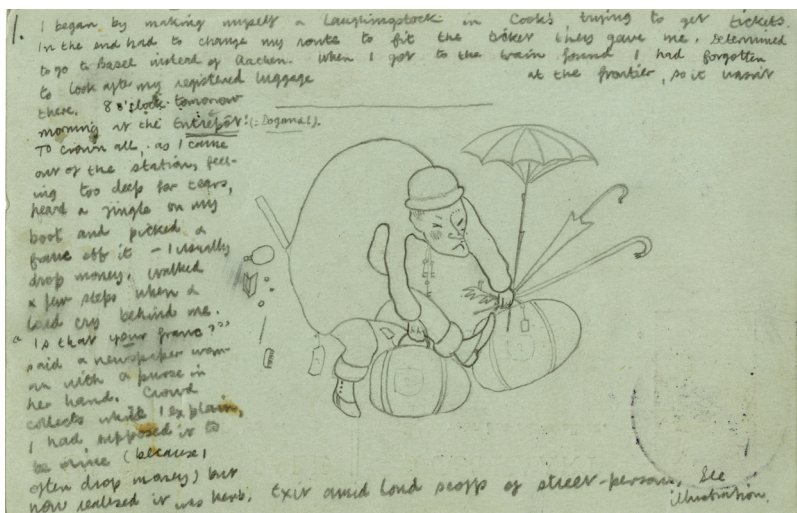


Figura 12 – Postal enviada por Beazley a Donald Robertson desde Bruselas. 24 de marzo de 1911

En estas cartas también incluye comentarios ocasionales sobre personas peculiares que conoce, como Augusto Castellani o Friedrich Hauser:

Don't miss seeing Castellani. I would walk five miles to hear the clack of his false teeth as he talks, it is glorious.

[No te pierdas a Castellani. Sería capaz de andar 5 millas solo para oír el claqueteo de su dentadura postiza cuando habla. ¡Espectacular!]

Carta a Donald y Petica Robertson, enviada desde Oxford,  
datada el 23 de enero de 1911.

O

I count Hauser and Castellani among the *sebenwürdigste* souls I have come across.

[Hauser y Castellani son dos de los tipos más peculiares que he conocido nunca.]

Carta a Petica Robertson, enviada desde Oxford,  
datada el 9 de marzo de 1911.

Abundan los comentarios sobre cerámicas áticas. Gracias a estas cartas sabemos que el primer nombre con el que Beazley se referiría al artesano posteriormente bautizado como Pintor de Berlín, fue Pintor de Sócrates, a raíz de una inscripción *kalos* que aparece sobre una cratera de columnas del museo de San Petersburgo (BAPD 201953). Beazley identificó al pintor por primera vez en 1909 (Kurtz 1989: 77) y comenzó a referirse a él en privado como Pintor de Berlín en los primeros meses de 1911. Este cambio de nombre se ha interpretado como un homenaje a la tradición alemana de investigación sobre vasos griegos (Robertson 1976: 33). En las cartas a los Robertsons, Beazley hace frecuentes referencias a nuevas atribuciones de vasos que lleva a cabo durante sus visitas a distintos museos en Europa y también comparte con ellos recomendaciones sobre piezas que merece la pena ver o libros que leer. Sus pintores forman ya parte indisoluble de su ser y le acompañarán durante toda su vida:

I am going to begin learning to ride a horse tomorrow and will send you some pictures of the operation, if I survive the early stages, in the style of Onesimos and others.

[Voy a aprender a montar a caballo mañana. Si sobrevivo, te enviaré fotos de la operación a la manera de Onésimo y compañía.]

Carta a Donald y Petica Robertson, enviada desde Oxford,  
datada el 9 de marzo de 1911.

I count myself a grandfather. The fortieth child was born to Hermonax yesterday.

[Me considero abuelo. Hermonax tuvo su hijo número cuarenta ayer.]

Carta a Petica Robertson, enviada desde Oxford,  
datada el 7 de febrero de 1912.

Durante sus años en el Christ Church, Beazley conoció a James Elroy Flecker, estudiante del Trinity College. Ambos jóvenes se convirtieron en amigos íntimos. Flecker era poeta y en aquél tiempo Beazley también solía escribir poesía; incluso publicó un par de poemas en la revista *English Review* en 1911, pero poco después abandonó este pasatiempo sin razón aparente. Es muy conocida la “invitación” que, años después, Flecker lanzaría a su “joven pero erudito amigo” para que abandonase la arqueología y jugara de nuevo con su olvidada musa, en un momento en que la relación que existía entre ambos ya se había desmoronado. Antes de la muerte prematura de Flecker en 1915, ambos jóvenes solían viajar juntos por Europa. Ashmole hace referencia a un viaje a Florencia en 1908 en el que ambos se quedaron sin un penique en los bolsillos y cómo la propietaria danesa del hostel en que se hospedaban prestó dinero a Beazley para el viaje de

vuelta a casa. Después de aquello, Beazley manifestaría tener un gran aprecio por los daneses (Ashmole 1970: 445-6). Este hostel se convertiría en su base de operaciones en Florencia, ya que Andrew Gow también refiere un viaje a la ciudad con Beazley y, probablemente, A. F. Scholfield –bibliotecario de Cambridge– en el que se alojaron en una pensión danesa donde Beazley hablaba en danés fluido con la propietaria. Esta pensión tiene que ser la *Pensione Scandinavia* cuya dirección, 14 Via Nazionale, aparece en la primera página de los cuadernos de notas tempranos de Beazley que contienen las colecciones florentinas (NB 101, 127, 102 y 125).

En aquella época también entabló buenas relaciones con Edward (Ned) Perry Warren, un coleccionista de arte educado en Harvard y amigo y mecenas de Bernard Berenson, quien se había mudado a Oxford para estudiar en el New College. Junto con su pareja, el arqueólogo John Marshall, vivió en Lewes House, una mansión situada en el condado de East Sussex, hasta su muerte en 1928. Según Ashmole (1970: 447), Beazley oyó hablar de Warren por primera vez a través de Karl Reichhold, a quién había conocido en Munich en 1908. Se encontrarían personalmente en Oxford tiempo después. Ned Warren era un personaje curioso que albergaba un sueño peculiar: crear una hermandad selecta de estetas basada en el modelo griego antiguo, una visión fuertemente influenciada por su marcada misoginia (Sox 1991: 257). Aspiraba a convertirse en una suerte de Sócrates y servir de guía a los jóvenes. Intentó llevar a cabo su idea en la mansión de Lewes y tuvo éxito hasta cierto punto, pero la mayor parte de sus compañeros, incluido el propio Marshall, le “traicionarían” años más tarde cuando comenzaron a abandonar la mansión para casarse y formar sus propias familias. Beazley visitaba la casa con asiduidad, donde pudo estudiar numerosos vasos, esculturas y gemas con tranquilidad. En 1920, publicó la colección de gemas antiguas de Lewes House, que es considerado el primer catálogo plenamente moderno de este tipo de material (Figura 13). A pesar de sus peculiares vidas privadas y del sueño imposible de Warren, debe reconocerse su

papel y el de Marshall como coleccionistas generosos que contribuyeron a engrandecer las principales colecciones de arte de los Estados Unidos y de otros lugares, principalmente las del Museo de Bellas Artes de Boston y del Museo Metropolitano de Nueva York, así como las del Bowdoin College, la Escuela de Diseño de Rhode Island en Providence, el Museo Ashmolean y las de las Universidades de Leipzig, Harvard y Heidelberg, entre otras (Cox 1991: 254–5).

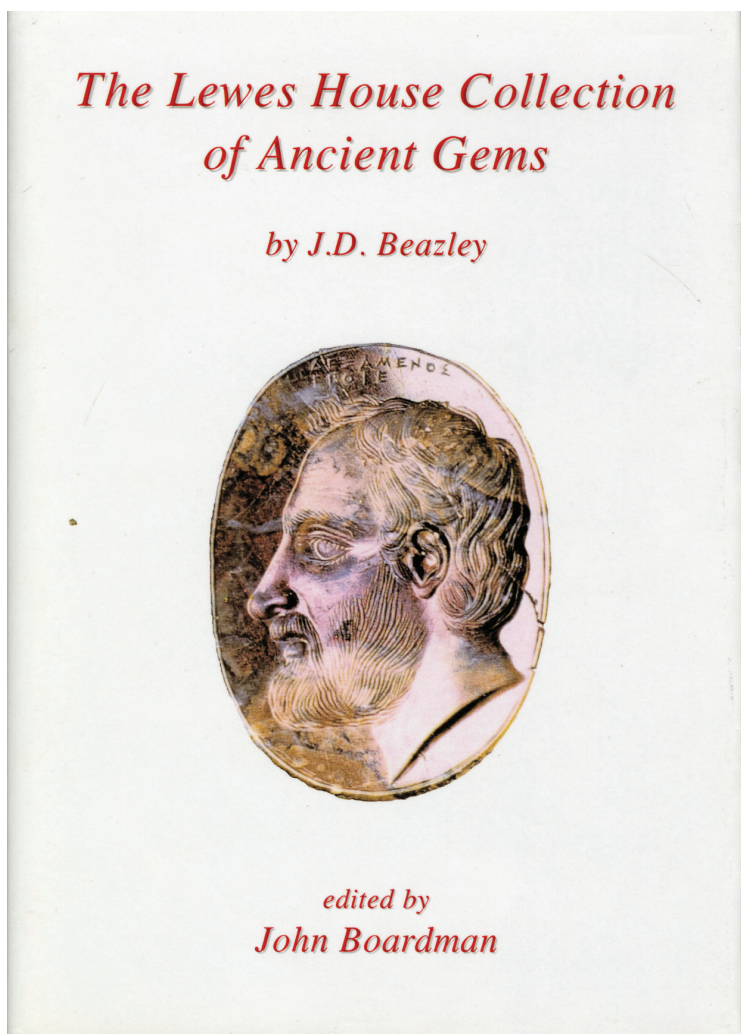


Figura 13 – Portada del catálogo *The Lewes House Collection of Ancient Gems*

En 1913, Beazley conoció a Marie Bloomfield, su futura mujer, entonces casada con David Ezra, que moriría en Francia durante la Primera Guerra Mundial. Tuvieron una hija juntos, Mary. Marie y John se encontraron de nuevo después de la Guerra –Beazley sirvió en el departamento de inteligencia de la Royal Naval Volunteer Reserve– y se casaron en 1919. Estuvieron juntos hasta la muerte de Marie en el año 1967. Después de su boda vivieron unos años en el Christ Church, donde aún se recuerda cómo Marie salía a pasear por el patio principal (el “Tom Quad”) con el ganso que tenían como mascota (Bowra 1966: 155). Cuidaron el uno del otro durante toda su vida y Marie, que había disfrutado de una educación de calidad y cosmopolita, se convirtió en una experta fotógrafa de vasos griegos con el objetivo de ayudar a su marido en su trabajo –la mayoría de las fotografías publicadas en el libro *Greek Vases in Poland* son de su autoría–. Fue un mujer apreciada en Oxford aunque tenía un carácter excéntrico y bastante peculiar e incluso contribuyó al esfuerzo británico en la Segunda Guerra Mundial con la fabricación, junto a un grupo de amigas, de una prenda de lana multifuncional e ingeniosa para los soldados desplazados a la que bautizó con el nombre de *kredemnon*, palabra que en la Odisea designa la prenda que Leucótea da a Odiseo. Algunos de ellos se enviaron al frente e incluso Winston Churchill recibió su propio *kredemnon*, que envió a su hijo, tal y como la mujer del mandatario cuenta a Marie en una carta conservada en el Archivo Beazley.

### *Primeros viajes*

Beazley realizó numerosos viajes por Europa tras graduarse en el Balliol College y durante sus primeros años en el Christ Church, en particular entre los años 1907/8 y 1914. Normalmente viajaba solo, pero también compartió algunos viajes con, entre otros, Flecker, Marshall, Andrew Gow, o su madre Mary, a quién llevó a Florencia en 1911. No se conocen muchos detalles acerca de estos primeros viajes pero el estudio de los cuadernos de notas que Beazley llevaba con-

sigo y en los que anotaba diversos aspectos de los vasos que veía en los museos y colecciones que visitaba ha conseguido arrojar datos sobre este periodo formativo de la vida del profesor<sup>15</sup>. Los cuadernos de notas, junto con las cartas a los Robertsons, correspondencia con Andrew Gow descubierta recientemente en el Archivo, y el agradecimiento ocasional a conservadores de museos en sus primeras publicaciones son las únicas fuentes de información sobre sus primeros viajes con las que contamos. Los cuadernos contienen bocetos y comentarios sobre vasos así como anotaciones de otros tipos. Hay marcadas diferencias entre ellos que son producto de los distintos periodos evolutivos del pensamiento de Beazley y de su método de recopilación de datos, como se verá más adelante. La importancia de este material para profundizar en nuestro conocimiento del modo de trabajo del profesor es manifiesta. Desafortunadamente, la mayoría de estos cuadernos de notas no están datados. Por tanto, el estudio de sus primeros viajes debe ir de la mano de la investigación sobre la cronología de los cuadernos. En otras palabras, si conseguimos precisar la sucesión de viajes de esos años, podremos obtener una cronología estimada para los cuadernos de notas que incluyen vasos griegos pertenecientes a las colecciones de las ciudades que visita. De igual modo, precisando la cronología de los cuadernos de notas conseguiremos arrojar luz automáticamente sobre sus viajes.

Durante aquellos primeros años, los viajes fueron constantes y era habitual que Beazley abandonara Oxford sin previo aviso:

I guess from your p.c. ... that you have received nothing from me and have, as usual, gone away without leaving an address.

[Por tu postal deduzco que no has recibido nada de mi parte y que, como es habitual, te has marchado sin dejar una dirección.]

---

<sup>15</sup> Dicha investigación, llevada a cabo por quien firma estas líneas, acaba de ver la luz en la revista *Hesperia* (Rodríguez Pérez 2018).

Postal enviada por Andrew Gow desde Berlín,  
con matasellos del 5 de septiembre de 1912.

A pesar del comentario de Gow, Beazley sí había dejado una dirección ya que esta postal y otras se redireccionaron del Christ Church a la casa de sus padres en Gosselies, Bruselas, base de operaciones del joven durante sus viajes por el continente (Figura 14). Tras graduarse en el Balliol, Beazley pasó un año (1907-8) en la Escuela Británica de Atenas durante el cual viajó a Italia y Alemania (Bonn, Colonia y Frankfurt en agosto, Brescia, Verona, Bologna y Florencia en septiembre de 1907). En 1908 hay noticias de que viajó a Bruselas en enero y a París en marzo-mayo. Pasó el verano visitando varias ciudades italianas (Palermo, Agrigento, Terranova, Siracusa, Reggio, Orvieto, Perugia, Roma, Corneto, Volterra, Arezzo, Florencia, Bologna, Parma, Adria, Ruvo, Tarento, Lecce). Este debe ser el viaje al que pertenece la anécdota referida anteriormente de Beazley y su amigo Flecker sin dinero en Florencia. Tras un viaje a Atenas en octubre de 1908, se dirigió a Munich, donde conoció a Karl Reichhold, quién, por aquel entonces, estaba trabajando en el dibujo del vaso epónimo del Pintor de Pan del museo de Boston para la segunda serie de la publicación *Griechische Vasenmalerei* junto con Adolf Furtwängler (Furtwängler, Reichhold and Hauser 1909).

Este encuentro fue especialmente significativo para Beazley ya que le descubrió la técnica del dibujo de la decoración figurativa de los vasos griegos sobre la superficie de los mismos mediante el uso del papel de calco (Kurtz 1983: 6). Beazley hizo su primera compra de papel en Munich y continuó calcando vasos durante toda su vida. Sus calcos no se limitan a los objetos tridimensionales sino que hay pruebas de que también calcaba ilustraciones de los vasos de las publicaciones. De Munich se dirigió a Berlín, donde realizó las primeras notas de los vasos en las colecciones antiguas del museo (*Antikensammlung*).





Figura 14 – Postal enviada por Andrew Gow a la dirección de Beazley en el Christ Church College y posteriormente redirigida a Gosselies

No contamos con mucha información sobre sus viajes en 1909, pero existen más detalles para el año siguiente. Es bien conocido que estuvo con Andrew Gow en París en 1910, ocasión en la que descubrieron una tabla pintada de San Ansano que atribuyeron a Simone Martini y compraron por 20 libras. Más tarde la venderían por 800 libras a Langton Douglas y se encuentra actualmente en la colección Lehman del Museo Metropolitano de Nueva York (número de inventario 1975.1.13). Gracias a una carta a Donald Robertson sabemos que Beazley estuvo en Nápoles a finales de 1910 o principios de 1911, desde donde viajó a París para trabajar en el Petit Palais. Permaneció en París dos noches y disfrutó de una larga y alegre noche en el cabaret Bal Tabarin con un amigo danés. En marzo-abril de 1911 viajó con su madre a Italia, poco antes de que la familia se mudara a los Estados Unidos. Visitaron Roma, Orvieto, Ferrara y Florencia, donde quedaron con Andrew Gow, y varias ciudades más en el país. John Marshall parece haberles acompañado durante este viaje o haberse sumado a él en algún punto del recorrido –tenía un piso en Roma–. Beazley estaba en Berlín en agosto de 1911. Pretendía ir a San Petersburgo

pero el Museo del Hermitage estaba cerrado, por lo que tuvo que cambiar su itinerario e ir a Copenhague –vía Schwerin– en su lugar. De Dinamarca volvió a la casa familiar en Bruselas con parada en Brunswick, Hannover y Aachen. Continuó viajando al mismo ritmo durante los años siguientes. En marzo de 1914 consiguió finalmente visitar San Petersburgo y el jueves 30 de julio se embarcó en el *Cedric* rumbo a América. Este fue su primer viaje al continente americano y tuvo como resultado la publicación de su primera lista de pintores y vasos cuatro años más tarde bajo el título *Attic Red-figured Vases in American Museums*, sobre la que comentaremos con más detalle más adelante.

#### *Primeras publicaciones*<sup>16</sup>

Los muchos viajes por Europa de Beazley en esos años dieron como fruto sus primeras publicaciones sobre vasos griegos. Estas son muy reveladoras en cuanto a la metodología empleada. Aunque Beazley nunca escribió un trabajo propiamente sobre metodología y no fue nunca verdaderamente explícito a este respecto, una lectura atenta de estas publicaciones es suficiente para hacerse una idea bastante precisa su método de trabajo.

Su primera publicación sobre vasos griegos vio la luz en el *Journal of Hellenic Studies* en 1908 con el título “Three New Vases in the Ashmolean Museum”, artículo en el que ofrece un discurso poco original sobre tres vasos que habían sido comprados recientemente por el museo. Sigue la línea de otros artículos del estilo publicados con anterioridad por Percy Gardner. Este artículo no suele tenerse en cuenta en los análisis de la metodología del profesor ya que se considera que pertenece aún a la era “pre-Beazley”, es decir, su énfasis recae en la temática de los vasos, la iconografía y su interpreta-

---

<sup>16</sup> Una lista completa de las publicaciones de John Beazley hasta 1966 puede encontrarse en *Sir John and Lady Beazley Gifts 1912-1966*, 1967, 177-88.

ción, como se venía haciendo durante décadas. Si bien esto es cierto, creemos que ya se pueden encontrar en esta obra indicios que apuntan a una mentalidad diferente. En una péllice con una escena de zapatería, comenta que “el estilo no es individual, no se puede atribuir a un artista en particular” (Beazley 1908: 317). Sin embargo, más tarde lo atribuiría al llamado Pintor de Eucárides. Más allá de este “error”, lo que nos interesa aquí es que ya en aquel momento tan temprano Beazley estaba pensando en personalidades artísticas. Esta hipótesis se ve refrendada por los cuadernos de notas más tempranos (1907-8). En “Three New Vases” también hace comentarios sobre la calidad y el estilo y añade un apéndice en el que incluye una lista de vasos “que más recuerdan al vaso de Oxford en estilo” y que “muestran la misma tendencia artística” (Beazley 1908: 318), comentarios que son sintomáticos del camino que tomaría Beazley en pocos años.

Su siguiente artículo en la misma revista fue “Kleophrades”, en 1910, donde presentó por primera vez el tipo de estudio por el que conseguiría fama mundial: la identificación de ciertos detalles significativos del dibujo en varios vasos que él postularía que debían ser obra de una sola mano, un pintor conocido hoy en día como el Pintor de Cleofrades debido a una firma que el alfarero de este nombre dejó en una de las piezas. Este artículo ejemplifica de manera vívida el lugar que ocupó Beazley en la historiografía sobre los vasos griegos: tomando como punto de partida una copa en París (BAPD 201751) que porta la firma KLEOPHRADES EPOIESEN AMAS...S que había estudiado Hartwig en su obra *Meisterschalen der Blüthezeit des strengen rotfigurigen Stils* (1893), Beazley no se concentrará tanto en las firmas y los nombres propios sino en el estilo y en la personalidad del pintor del vaso. Es el estilo lo que él utiliza para atribuir nuevas piezas a este pintor. En la misma publicación menciona que también estudiará la obra de algunos de los pintores contemporáneos del Pintor de Cleofrades que “hasta ahora han recibido menos atención que los pintores de copas, en parte porque no eran tan proclives a firmar

sus obras y, por lo tanto, sus nombres no han llegado hasta nosotros” (Beazley 1910: 39).

Este es un cambio importante que distingue a Beazley de sus contemporáneos y predecesores y que caracteriza su enfoque. Se basa en los trabajos de aquellos que escribieron antes que él, pero va un paso más allá al no limitarse a las piezas firmadas y de mayor calidad. Beazley ya no se centra en las vasos “extraordinarios” (*auserlesene*, Gerhard 1840) y “de mejor calidad” (*hervorragender Vasenbilder*, Furtwängler y Reichhold 1903-32) salidos de la mano de los mejores pintores de la época sino en aquellos otros artesanos anónimos pintores de “vasijas” y no de copas.

Nameless, but not unknown: for the name of an artist is the least important thing about him.

[Anónimo, pero no desconocido: el nombre de un artista es el aspecto menos importante sobre el mismo.]

(Beazley 1918: V)

I have used the word ‘pot’ to signify a vase which is not a cup: a better word can be easier imagined than discovered.

[He utilizado el nombre “vasija” para referirme a un vaso que no es una copa: es posible que exista una palabra más adecuada, pero es difícil encontrarla.]

(Beazley 1918: VI)

En el año 1911, Beazley publicó el primero de sus estudios sobre su pintor más querido, el Pintor de Berlín, aún llamado “El maestro de la ánfora de Berlín” por una extraordinaria ánfora con tapadera conservada en el *Antikensammlung*. Más conciso que su artículo

sobre el Pintor de Cleofrades, este artículo incluye una lista de vasos atribuidos a este “maestro” y a su escuela con una descripción de los detalles estilísticos típicos del pintor, de una manera muy característica que mantendrá durante toda su vida. Beazley describió este artículo como un “modelo de precisión llevado al absurdo” y se pregunta si él es “un pedante o un fanático” en una carta enviada a Petica Robertson poco después de la publicación del trabajo en 1911.

Estos tres artículos son las primeras publicaciones de Beazley sobre pintura de vasos y aunque no pueden considerarse en absoluto un “manifiesto” de su trabajo, los estudios sobre el Pintor de Cleofrades y el Pintor de Berlín son bastante explícitos en cuanto a metodología se refiere. Ya en esta primera etapa, el método empleado por Beazley es bastante obvio: el estudio de los pequeños detalles –y sus combinaciones– de las figuras que se representan de manera idéntica o muy similar en varios vasos y que se consideran reveladores de una única personalidad artística. A diferencia de lo que algunos críticos modernos consideran, las personalidades artísticas que Beazley reconoce no son simplemente invenciones, al menos no para él, sino *hechos*. Su posición es clara: “debemos tener *Hechos*... Cleofrades en un Hecho”, escribe a Petica Robertson en una carta de 1911. Junto con el estudio “forense” de las figuras –y los patrones decorativos del vaso–, existe una habilidad más sutil y menos cuantificable que asiste a los expertos: el juicio de calidad que solo un ojo –y una mente– entrenados pueden emitir es esencial para, por ejemplo, diferenciar las imitaciones de las obras auténticas de un pintor concreto. Así pues, en el caso de las imitaciones del Pintor de Berlín, “la rudeza del trazo delata al imitador” (Beazley 1911: 277).

En los años siguientes, Beazley publicó varios artículos, la mayor parte de ellos en el *Journal of Hellenic Studies*, sobre personalidades artísticas concretas, tales como “The Master of the Boston Pan-Krater” (1912), “The Master of the Troilus hydria in the British Museum” (1912), “The Master of the Villa Giulia Calyx-krater” (1912), “The Master of

the Dutuit Oenochoe” (1913), “A Note of the Painter of the Vases signed Euergides” (1913), “The Master of the Eucharides Stamnos in Copenhagen” (1913), “The Master of the Stroganoff Nikoxenos Vase” (1914), “The Master of the Achilles Amphora in the Vatican” (1914) y “A Fragment of a Vase in Oxford and the Painter of the Tyskiewicz Krater in Boston” (1916), que marca el cambio de nomenclatura de “Maestro” a “Pintor”.

*“Vases in America”*

Los largos viajes de Beazley por América entre 1914 y 1918 tuvieron como resultado la publicación de *Attic Red-figured Vases in American Museums*, más conocido como “Vases in America”, en 1918. El libro está dedicado a Warren y Marshall, quienes facilitaron sus labores de investigación en Estados Unidos y contribuyeron a incrementar las colecciones americanas con sus múltiples donaciones. Este libro se concibió como una historia concisa de la cerámica ática de figuras rojas elaborada en torno a piezas conservadas en varios museos americanos. En el prefacio, Beazley deja claro el objetivo y logro principal del libro:

I deal primarily with the red-figured vases in United States museums: I have tried to find out who painted each. I have not been able to assign every vase to its author, although I do not consider that an impossible task, but I have managed to put in place most of the more, many of the less, important pieces.

[Me centro principalmente en los vasos de figuras rojas de los museos de Estados Unidos: he intentado definir el pintor de cada vaso. No he podido atribuir todos los vasos a un autor aunque no creo que esto sea imposible, pero he conseguido ubicar la mayoría de las obras más importantes así como muchas de segunda fila.]

(Beazley 1918: V)

La posición de Beazley respecto a sus atribuciones como susceptibles de futuros estudios y debates se manifiesta ya en estas fechas tan tempranas y es un buen recordatorio para no utilizar sus listas como inmutables sino para construir sobre ellas de distintos modos:

I neither expect that all my attributions will be unhesitatingly accepted, nor wish that they should. Some of them will be self-evident, most of them require to be studied and checked.

[Tampoco espero, ni quiero, que todas mis atribuciones se acepten sin vacilación. Algunas de ellas son evidentes, pero la mayoría deben de ser objeto de más estudios y comprobaciones.]

(Beazley 1918: V)

O

I believe that most of what I have written will stand; and when I have felt doubt I have expressed it.

[Creo que la mayor parte de lo que he escrito es válido y cuando he tenido dudas, lo he manifestado.]

(Beazley 1918: VI)

Insistirá en este punto en publicaciones posteriores:

*Dass ich seit dem Erscheinen oder vielmehr dem Niederschreiben jenes Werkes meine Meinung hie und da geändert habe, wird mir wohl niemand vorwerfen, der auf einem Forschungsgebiete fortdauernd weiterzuarbeiten gewohnt ist.*

[Nadie que esté acostumbrado a las continuas reelaboraciones en el seno de una investigación podrá echarme en cara que

haya cambiado mi opinión en distintos aspectos desde la publicación, o mejor, desde la elaboración de este trabajo.]

(Beazley 1925: V)

En *Vases in America*, a petición de la editorial, Beazley introdujo un cambio en el modo de identificar las zonas decoradas de las copas áticas: el interior se designará como “I” (“inside”, interior) a partir de este momento y las imágenes del exterior se consignarán como A y B. En las publicaciones anteriores y en sus cuadernos de notas hasta este momento estaba utilizando un sistema diferente: A para el tondo central y B(a), B(b) para las caras exteriores.

*Vases in America* es una de las primeras publicaciones en las que utiliza abundantemente sus dibujos junto con fotografías y dibujos elaborados por K. Reichhold, F. Anderson, E. J. Lambert, y F. Gearing. No obstante, la impresión de este libro fue un auténtico fracaso y la mayor parte de los dibujos resultaron falseados a consecuencia del método de impresión elegido: bloques de líneas en lugar de medios tonos. Por ello, muchos detalles internos de las figuras que habían sido dibujados en un tono de lápiz más claro y que son claves para la atribución a un pintor concreto no se imprimieron de manera correcta. Beazley añadió un apéndice con “Notas sobre las ilustraciones” en el que de manera minuciosa indica los detalles que se habían perdido o falseado en sus dibujos (Figura 15). Algo similar ocurriría en 1951 en su obra *Development of Attic Black-Figure*, que afortunadamente cuenta con una edición revisada publicada en 1986 y cuya consulta es más aconsejable que la de la versión original.





FIG. 9: Boston 10.212.

Fig. 9. Contour relief, except lips and mouth and right knee. Navel and navel-pubes line relief; also the collar-bones, the nipples, the hip-lines and the line which runs upwards and inwards from the middle of the left side. The rest of the inner body marking is brown. The wrinkles brown; the crow's-feet unfortunately omitted in the drawing.

Figura 15 – Dibujo realizado por Beazley del tondo de una copa en Boston tal y como se publicó en *Vases in America* y la entrada de la misma copa en el apéndice, donde se indica la información falseada en la impresión

### *Citharoedus*

El ejemplo más logrado y extenso de su método es, sin duda, un artículo publicado en 1922 en el *Journal of Hellenic Studies* titulado “Citharoedus” —acerca del método, véase más adelante en este capítulo—. El tema de este artículo es una ánfora tipo C del Museo Metropolitano de Nueva York con el tema de un joven tocando la cítara (BAPD 201811, Figura 16) que Beazley atribuyó al Pintor de Berlín —aquí aún el “Pintor de la ánfora de Berlín”. Este es el segundo artículo que dedica a este pintor. La estructura del trabajo refleja el método inductivo de Beazley:

We began by speaking about a peculiar system of renderings, through which a certain conception of the human form found expression. We found that the vases which exhibited the system had more than this in common: they showed, as a group, a liking for a certain choice and use of patterns, for certain principles of decoration, for a certain relationship between contour and background, for lines and curves of certain kinds. The system of renderings was not easy to separate from the other elements of design: it was, from one point of view, their vehicle, and from another, a collateral expression of artistic will.

I believe the best way of explaining the homogeneity of this group of vases is to suppose that it represents the work of a single anonymous artist, whom I have called, after his masterpiece, the painter of the Berlin amphora.

[Comenzamos hablando de un sistema de representación peculiar a través del que se expresa una concepción particular de la forma humana. Encontramos que los vasos que mostraban este sistema tenían en común algo más que esto: mostraban, como grupo, una preferencia por ciertas elecciones y por el uso de determinados patrones, determinados principios de decoración, una relación específica entre el contorno y el fondo, un tipo particular de líneas y curvas. No fue fácil distinguir el sistema de representación de otros elementos del diseño: era, por una parte, su vehículo, y por otra, una expresión colateral de la voluntad artística.

Considero que la mejor explicación para la homogeneidad de este grupo de vasos es suponer que representa el trabajo de un único artista anónimo, a quien he denominado, por su obra maestra, el Pintor de la ánfora de Berlín.]

(Beazley 1922: 90)

La base de este trabajo y de sus atribuciones en general era, en un principio, el estudio detallado del vaso y su decoración. En primer lugar, comparó cada uno de los detalles diagnósticos de las figuras de trece vasos similares que, en su opinión, estaban relacionados entre sí. No obstante, lo importante no son los detalles aislados sino el sistema de formas general, el sistema de representación, de líneas:

It cannot be maintained that the points in which these figures resemble one another or one the rest are trifling, few, or restricted to one part of the figure. They comprise both the master lines which in archaic art demarcate the several parts of the body and of the drapery, and the minor lines which subdivide or diversify the areas thus demarcated. We may speak, in fact, of a coherent and comprehensive system of representing the forms of the human body naked and clothed.

[Las similitudes entre estas figuras no son insignificantes o menores, ni se limitan a una parte de las figuras. Comprenden tanto las líneas maestras que en el arte arcaico se utilizan para demarcar las distintas partes del cuerpo y el ropaje como las líneas menores que subdividen o añaden variedad a las áreas demarcadas por las primeras. Se puede hablar, de hecho, de un sistema de representación de formas del cuerpo humano vestido y desnudo coherente y integral.]

(Beazley 1922: 80)



Figura 16 – Ánfora de figuras rojas atribuida al Pintor de Berlín.  
Museo Metropolitano, Nueva York 56.171.38

Sobre el sistema de formas, prosigue:

The system is not restricted to the thirteen vases described. It appears on a much larger number of vases: I have given a list before, and I repeat it rearranged, and increased by several items, later in these pages.

[Este sistema no se limita a los trece vasos descritos sino que aparece en un número mucho más amplio de obras. He proporcionado la lista con anterioridad y la repito en estas páginas ampliada y con una nueva ordenación.]

(Beazley 1922: 82)

El sistema de representación no es universal en un periodo determinado sino personal, es propio del artista y no puede tomarse prestado. Al mismo tiempo, este sistema, cuando se define con detalle, está perfectamente delimitado y puede detectarse y aislarse entre

tantos vasos como uno decida analizar. Hay una serie de pasajes del artículo que ilustran estos puntos con claridad:

A system so definite, coherent, distinctive and in some respects so wilful, is most easily intelligible as a *personal system*: inspired in some measure by observation of nature, influenced and in part determined by tradition, and communicable or prescribable to others: but the child, above all else, of one man's brain and will. The personal character of the system does not necessarily imply that all the works which exhibit it are the work of one hand.

[Un sistema tan definido, coherente y distintivo y, en muchos aspectos, tan intencional, se entiende más fácilmente como un sistema *personal*: inspirado en cierta medida por la observación de la naturaleza e influenciado y determinado en parte por la tradición y transmisible o explicable a los demás. Tal sistema no es sino el producto de la mente y la voluntad de un hombre concreto. El carácter personal del sistema no implica necesariamente que todos los vasos que lo portan sean obra de una sola mano.]

(Beazley 1922: 84)

It may be objected that this system cannot be segregated as I have segregated it, that it passes insensibly into other systems, so that one cannot say where it begins and where it ends. Now there would be no cause for wonder if the edges of its area were somewhat blurred: but they are not blurred. Memorise the system, and walk through the Louvre or the British Museum: you will not be in doubt on which vases it is present or on which absent.

[Puede objetarse que este sistema no puede aislarse como yo lo he hecho, que se convierte en otro sistema de manera

imperceptible, de tal modo que no es posible establecer dónde comienza y dónde termina. No obstante, no sería de extrañar que los límites de este sistema fueran difusos, pero lo cierto es que no lo son. Solo hay que memorizar el sistema y caminar por el Louvre o el Museo Británico: no habrá ninguna duda de en qué vasos aparece y en cuáles no.]

(Beazley 1922: 83)

It may be that some of the vases which exhibit this system are copies of designs executed on another system; but the main function of the system cannot have been translation. All sorts of borrowing went on in the Ceramicus; but if the system was applied to an alien design, it would so transmute it that the result would be a more or less substantive work.

[Es posible que algunos de los vasos que portan este sistema sean copias de diseños ejecutados sobre otro sistema, pero la función principal del sistema no puede haber sido la mera traducción. En el Cerámico tenían lugar todo tipo de préstamos, pero si el sistema se aplicaba a un diseño extraño, se transmutaría de tal manera que el resultado sería una obra más o menos original.]

(Beazley 1922: 84)

Por último, además de detectar un sistema particular de representación en un grupo de vasos, es necesario tener en cuenta otros factores como los aspectos propiamente materiales del vaso –el tipo de arcilla, barniz, herramientas utilizadas–, la composición y el aspecto del diseño –ordenación de las líneas, patrones, etc.– o la calidad del trabajo. Solo después de evaluar estos aspectos tan variados puede proponerse una atribución. Y esto es a lo que Beazley dedica el resto del artículo, tal y como había hecho en publicaciones anteriores: ofrece una lista de vasos atribuibles a la mano del Pintor de Berlín y a su escuela.

En 1925 Beazley consiguió la Cátedra Lincoln y Merton de Arqueología y Arte Clásicos, un puesto que desempeñaría hasta su jubilación en 1956 y que anteriormente había disfrutado Percy Gardner. Beazley era ya un especialista reconocido internacionalmente en estas fechas.

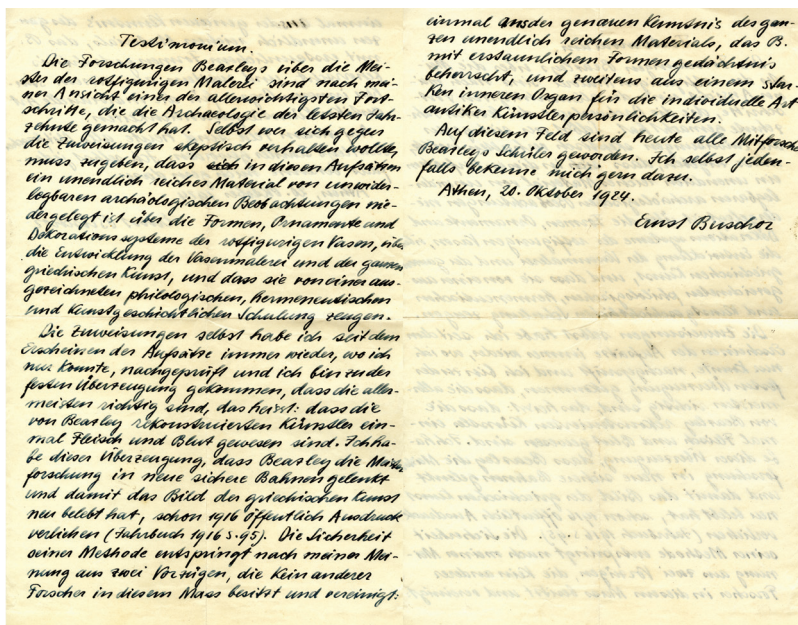


Figura 17 – Carta de recomendación de Ernst Buschor para John Beazley con motivo de su candidatura a la Cátedra Lincoln y Merton de Arte y Arqueología Clásicos en 1924

Las cartas de recomendación recibidas con motivo de su candidatura a la cátedra reflejan su perfil internacional. Sus valedores fueron George Hill y Alan Wace del Museo Británico y del Museo Victoria y Alberto; Frederik Poulsen del Archivo Ny Carlsberg de Copenhague; Ernst Buschor del Instituto Arqueológico Alemán en Atenas (Figura 17); Michael Rostoutzeff de la Universidad de Yale; Paul Jacobstahl de la Universidad de Marburg; Ernst Pfuhl de la Universidad de Basilea; y Franz Studniczka, de la de Leipzig. Como no podía ser de otro modo, Alemania fue uno de los primeros



países en reconocer la genialidad de Beazley, pues allí existía ya una tradición bien establecida de estudios sobre pintura de vasos (véase el capítulo 2 del presente libro). De hecho, su primera lista de pintores y obras, *Attische Vasenmaler des rotfiguren Stils*, se publicó en Alemania y no en Inglaterra (1925). Las cartas de recomendación son unánimes en subrayar lo revolucionario y novedoso de los logros de Beazley hasta ese momento y la importancia y solidez de su método. Ambos aspectos se resumen de manera ejemplar en las palabras de Ernst Buschor que sirven de introducción a al presente capítulo.

Dietrich von Bothmer, que pasó el año académico 1938/39 en Oxford bajo la supervisión de Jacobsthal, ofrece unas pinceladas sobre el estilo docente de Beazley. El alemán asistió a las clases magistrales del profesor sobre cerámica y escultura griegas, pero también a las clases privadas que impartía en las galerías del Ashmolean para aquellos que cursaban la carrera de Arqueología Clásica. Además de estas clases, también ofrecía seminarios o sesiones más informales después del té en su casa de la calle Holywell los viernes por la tarde. En estos seminarios, Beazley enseñaba fotografías y fragmentos de cerámica a sus alumnos que estos podían tocar y examinar de cerca. A diferencia de lo que se podría imaginar, las clases magistrales de Beazley en la Universidad no hacían especial referencia a temas de atribución de vasos. Donna Kurtz recuerda la siguiente conversación con Bernard Ashmole en 1980:

... his lectures, apart from a general chronological scheme and grouping of the vases, consisted of a detailed study of a series of them, one by one, not as you might have expected, of technical or stylistic details, but for the subjects, the way these were arranged and interpreted by the painter, and the quality and expressiveness of the drawing. Little, except in a quite general way, about attributions.



[... sus clases, aparte de ofrecer el esquema cronológico general y los grupos de vasos, consistían en un estudio detallado de los mismos, uno a uno, pero no como cabría esperar de él, sobre detalles técnicos o estilísticos, sino sobre la temática de los mismos, la composición y el modo de interpretar los temas del pintor, así como la calidad y expresividad del lenguaje. Muy poco, excepto en términos muy generales, sobre atribuciones.]

(Kurtz 1983: 243-4)

Durante sus años en la Cátedra Lincoln publicó el grueso de sus obras más conocidas, en especial las dos extensas listas de pintores que le brindarían fama imperecedera: *Attic Red-figure Vase-painters* (1942), con una segunda edición en 1963, y *Attic Black-figure Vase-painters* (1956).

### *Las listas*

De entre las numerosas publicaciones de Beazley –más de 150– las más conocidas son las largas listas de pintores y obras. Comenzó a elaborar listas muy pronto y estas aparecen normalmente intercaladas en narraciones más amplias, como *Vases in America*. Más tarde, como bien recuerda Robertson (1976: 34), separaría ambos tipos de publicaciones: libros y artículos sobre artistas y obras individuales y aspectos varios de la pintura de vasos y otras manifestaciones artísticas, por un lado, y listas de pintores de vasos, por el otro.

La primera de estas listas se publicó en 1925, el mismo año en que fue nombrado catedrático Lincoln: *Attische Vasenmaler des Rotfigurigen Stils*, obra en la que reconoce la influencia de Furtwängler, Hartwig y Hauser en el prólogo. Este fue su primer trabajo enciclopédico sobre pintores de figuras rojas e incluye unos 10000 vasos atribuidos a más de 150 pintores, el doble que en *Vases in America*. *Attische Vasenmaler* marca el estándar para las listas venideras: los vasos se

organizan, *grosso modo*, en orden cronológico, por pintor o grupo de pintores y por forma. Los vasos se identifican por el nombre del museo en el que se encuentran, en orden cronológico, y precedidos de un número secuencial. Para cada vaso se proporciona el número de inventario, cuando se conoce, más las publicaciones relevantes en las que se estudia e ilustra la pieza, una descripción concisa del tema representado y mención a las inscripciones que porta el vaso, si procede. En los casos en los que Beazley retoma una atribución ya propuesta por otro investigador, indica el nombre de este entre corchetes al final de la entrada.

*Attische Vasenmaler* se amplió y publicó como *Attic Red-figure Vase-painters* en 1942 –abreviado *ARV*– en Oxford por Clarendon Press. Incluye más de 15000 vasos y más de 300 pintores. Este incremento es debido al gran número de vasos que habían salido a la luz en excavaciones durante los diecisiete años que separan ambas ediciones así como a la inclusión de otras piezas que Beazley no conocía en 1925. Además, *ARV* también incluye léxitos de fondo blanco en una sección independiente y no exclusivamente cuando sus autores pintaron también cerámica de figuras rojas. Incluye así mismo un capítulo sobre pintores de principios del siglo IV a.C., un periodo que había obviado en *Attische Vasenmaler*. En los casos en los que se conoce la procedencia del vaso, se indica esta también en las entradas correspondientes. Por último, *ARV* contiene también una sección muy necesaria con “Instrucciones de uso” donde Beazley clarifica algunos aspectos menos claros del texto y explica cómo entiende los calificativos de las atribuciones, es decir, términos como “manera”, “imitación”, “similar” y “círculo”.

## CHAPTER 15

### THE BERLIN PAINTER

#### THE BERLIN PAINTER

*JHS.* 31, 276-95. *Burl. Mag.* 28, 137-8. *V.A.* 35-40 and 953. *JHS.* 42, 70-98. *Att. V.* 76-88 and 469. *BSR.* 11, 20-21. *Der Berliner Maler. Mon. Piot* 35, 49-72 (Merlin and Beazley). *ARV.*<sup>1</sup> 131-46 and 952. *Peters Pan.* 71-75. *AJA.* 1943, 448-50. *JHS.* 70, 23-34 (Martin Robertson). *Dev.* 94-95 and 117-18. *ABV.* 407-9 and 847. *AJA.* 1958, 55-66 (Martin Robertson). *Ant. Kunst* 4, 49-67.

The Berlin Painter (Painter of the Berlin Amphora 2160) issues from the group of Euthymides and Phintias; and the Providence Painter, Hermonax, the Achilles Painter were his pupils.

The earlier vases are the best, and among them are many of the masterpieces of vase-painting. In what I call the middle period the drawing grows conventional, and in the late period mechanical. In the late period it is not always easy to tell the artist's own work from imitations; and over each of the vases marked 'late' in the list this question arises.

Martin Robertson has shown that the two vases attributed in *ARV.*<sup>1</sup> 27-28 to a 'Vienna Painter', whom I had thought of as a forerunner of the Berlin Painter, are really very early works by the Berlin Painter himself. Miss Talcott and Martin Robertson have shown that the cup with the signature of the potter Gorgos (no. 242) is a still earlier work by the Berlin Painter.

#### AMPHORAE

(nos. 1-2, type A)

(the pictures not framed)

- 1 (1). BERLIN 2160, from Vulci. Gerhard *EKV.* pll. 8-9; *Jh.* 3 pll. 3-4, pl. 5, 1 and p. 121; *JHS.* 31 pll. 15-16 and p. 276, whence (A) Perrot 10 pl. 17 and (incompletely) Buschor *Satyrtänze* fig. 70; *FR.* pl. 159, 2 and iii, 255, whence (A) Pfuhl fig. 473, (A) *Berl.* pl. 2, (A) Seltman pl. 23, (A) *G.V. Celle* 21, (A) *LS.* fig. 72; Lücken pll. 52-53, whence (detail of A, redrawn) Richter *ARVS.* 63 fig. 22; *Berl.* pll. 1 and 3-5 and pl. 22, 2, whence (B) *LS.* fig. 73; B, Neugebauer pl. 43, whence Diepolder *G.V.* frontispiece; A, Buschor *G. Vasen* 166-7; B, Bielefeld *ZV.* pl. 12; A, Stella 94; A, Pretzell 32; part of A, *E.A.A.* ii, 59. A, satyr and Hermes; B, satyr. See *Berl.* 7, and, for the subject, *Dev.* 114 note 15; also Buschor *Satyrtänze* 99-100, and Martin Robertson in *JHS.* 70, 25 note 9. Early. See p. 1633.
- 2 (2). LOUVRE CA 2981, from Vulci. *Mon. Piot* 35 pl. 4 and pp. 67-68; there completed by a fragment ex Florence (*CV.* Florence pl. 14, 325; *Mon. Piot* 35, 68; see *ibid.* 66-67). A, Dionysos; B, satyr. Early. See p. 1633.

Figura 18 – Página típica de una de las listas de pintores de Beazley (*ARV*<sup>2</sup>)

En 1963 se publicó una segunda edición de *Attic Red-figure Vase-painters* (*ARV*<sup>2</sup>) (Figura 18) que incluía numerosos vasos nuevos y que abarcaba también la última fase de la técnica de figuras rojas y más de 700 pintores. La diferencia entre ambas ediciones no es solo numérica sino que cada uno de los vasos incluidos en la segunda edición fue objeto de revisión (*ARV*<sup>2</sup> VII).

La cerámica de figuras negras, si bien no fue el objetivo primordial de Beazley, fue también objeto de atención en una serie de publicaciones que arrancan en 1927 con el artículo “The Antimenes Painter” (*JHS*) y *The Development of Attic Black-Figure* (1951) y culminó en *Attic Black-figure Vase-painters* (*ABV*) en 1956. Se sigue el mismo sistema ideado para las figuras rojas y se incluyen más de 10000 vasos atribuidos a unos 500 alfareros y pintores. Beazley nunca dejó de actualizar sus listas y poco después de su muerte en 1970 se publicaron las *Paralipomena*. Esta edición fue preparada por Dietrich von Bothmer y Martin Robertson. Contiene vasos que llegaron a la atención de Beazley después de la publicación de *ABV* y *ARV*<sup>2</sup>. La labor de actualizar las listas con nuevas referencias bibliográficas recayó en el personal del recién creado Archivo Beazley bajo la dirección de Donna Kurtz. En 1982 se publicó la primera edición de las *Addenda*, preparada por Lucilla Burn y Ruth Glynn, seguida de una segunda edición (*Add2*) compilada por Thomas Carpenter con Thomas Mannack y Melanie Mendonça en 1989. *Add2* incluye la primera edición con referencias a ilustraciones de vasos publicadas dentro del material recibido por la biblioteca del Museo Ashmolean hasta julio de 1987.

La segunda edición de las *Addenda* puso fin a la publicación impresa de añadidos a las listas de Beazley. Hoy en día, la base de datos de cerámica del Archivo Beazley ([www.beazley.ox.ac.uk](http://www.beazley.ox.ac.uk)) cumple la función de ofrecer bibliografía actualizada para los vasos incluidos en las listas de Beazley más otros muchos desconocidos por él. El objetivo final de la misma es incluir todos los vasos áticos figurados que se hayan publicado con una ilustración.

### *Otras publicaciones*

Además de las listas de pintores, Beazley también publicó otras obras sobre diversas colecciones de cerámica. Escribió dos fascículos del *Corpus Vasorum Antiquorum* británico con parte de la colección

del Museo Ashmolean de Oxford (1927 y 1931) y artículos sobre la colección Guglielmi y la cerámica de Castle Ashby. Publicó la obra *Attic Vase-paintings in the Museum of Fine Arts* en tres partes (1931, 1952 y 1963) con L. D. Caskey. *Vases in Poland* (1928), con las tres colecciones de vasos griegos principales del país, sigue la línea del *Vases in America* publicado diez años antes. En 1933 vio la luz *Campana Fragments in Florence*. Se trataba de miles de fragmentos de vasos griegos pertenecientes a la colección Campana que habían sido adquiridos por el museo de Florencia en 1871 y habían permanecido almacenados en cajas durante muchos años. Se registraron un par de intentos infructuosos de publicación anteriormente. Beazley revisó todos los fragmentos y encontró uniones no solo entre las piezas que se encontraban en las cajas sino también con vasos de otras colecciones, lo que es un testimonio claro de su excepcional memoria visual. La imagen del frontispicio del libro resume su logro: se trata de una copa de Oltos que consiguió reunir con fragmentos en Roma, Florencia, Heidelberg, Brunswick, Baltimore y Bowdoin College (Figura 19).



Figura 19 – Frontispicio de la publicación *Campana Fragments in Florence* (1933)

Un avance de este tipo de trabajo es su artículo “Disjecta Membra”, publicado en el *Journal of Hellenic Studies* en 1931. Por último, también escribió un catálogo de la exposición organizada para celebrar sus múltiples donaciones al Museo Ashmolean –más de 600 vasos– en 1966 con el título *Sir John and Lady Beazley’s Gifts to the Ashmolean Museum, 1912-1966*.

### *Algo más que vasos áticos*

Si bien la mayor parte de las publicaciones de Beazley versan sobre pintura de vasos ática, su ámbito de conocimiento era mucho más amplio. Tenía intereses muy variados y un vasto conocimiento mucho más allá de la cerámica figurada. Fuera de su campo de especialización principal, también escribió capítulos sobre pintura y escultura de los periodos arcaico y clásico para el volumen *Cambridge Ancient History*, más tarde publicado como libro con Bernard Ashmole (*Greek Sculpture and Painting*). En 1947 publicó *Etruscan Vase-Painting (EVP)* en la serie “Oxford Monographs in Classical Archaeology”, que continúa siendo de referencia obligada sobre el tema. Sigue el estilo organizativo de sus listas sobre vasos áticos. También sobre arte etrusco publicó el ensayo “The World of the Etruscan Mirror” y dedicó tiempo a la pintura de vasos suditalica, a pesar de que él mismo escribió que “no había prestado mucha atención a la cerámica campana en el pasado” (Beazley 1943: 67). En 1943 publicó “Groups of Campanian Red-Figure”. Anteriormente se había adentrado en el mundo de las gemas con la publicación del catálogo *Lewes House Collection of Ancient Gems* en 1920.

### *Los últimos años*

Beazley continuó viajando para ver vasos griegos e impartir conferencias en diversas universidades durante toda su vida y pasó largos periodos en el extranjero. En 1946 vivió cuatro meses en los Estados Unidos, como huésped de Gisela Richter, revisando las co-

lecciones americanas y disfrutando de la vida en el Departamento de Arte Griego y Romano del Museo Metropolitano de Nueva York, donde Dietrich von Bothmer, uno de sus estudiantes más destacados trabajaba como asistente de Richter. Impartió las conferencias Arthur Gillender en el Museo Metropolitano y en 1949 aceptó la Cátedra Sather de Berkeley que había rechazado años antes porque no quería ausentarse de Inglaterra durante la guerra. Las conferencias que impartió en la cátedra se publicaron en un volumen con el título *The Development of Attic Black-Figure* en 1951. Uno de los últimos viajes de Beazley y su mujer Marie fue a Australia y Nueva Zelanda, por invitación de Arthur Trendall, otro de sus estudiantes y el que aplicó su método al estudio de la cerámica suditálica con mayor fortuna. La última conferencia pública de Beazley fue sobre el Pintor de Berlín, en Melbourne en 1964, cincuenta años después de que fuera consciente de la existencia de este pintor por primera vez.

John Beazley murió el 6 de mayo de 1970 a la edad de 84 años, habiendo recibido un amplio reconocimiento y todos los honores y premios posibles conferidos dentro del mundo académico. Fue nombrado caballero (“*Sir*”) en 1949. Tras su muerte, su notas, dibujos y fotografías, que la Universidad de Oxford había comprado en 1964, fueron trasladadas de su casa en el número 100 de la calle Holywell al Museo Ashmolean. La por entonces estudiante Donna Kurtz —más tarde archivista del Archivo Beazley y Catedrática de Arte Clásico de la Universidad de Oxford— recibió el encargo de ordenar el legado del profesor con la ayuda de Martin Robertson y de John Boardman. El material consistía en más de 100000 fotografías, muchas de las cuales habían sido montadas por Beazley en cartulinas del mismo tamaño que las planchas del *Corpus Vasorum Antiquorum* (Figura 20), miles de notas sueltas, unos 2000 calcos y dibujos y 154 cuadernos de notas.

El Archivo Beazley, el mayor de su género en el mundo, se puso a disposición del público en 1970 y sus fondos se han duplicado



desde entonces. Es hoy en día parte del Classical Art Research Centre (CARC) bajo la dirección del Dr. Peter Stewart, un centro que lidera y promueve la investigación sobre el arte antiguo (Figura 21).

La digitalización del archivo comenzó en 1979 y es accesible a través de internet desde 1998. En 1979 se creó la base de datos de cerámica (<http://www.beazley.ox.ac.uk/xdb/ASP/dataSearch.asp>) para recoger todos los vasos de figuras negras y figuras rojas no incluidos en las listas de Beazley y publicados con fotografía en el material bibliográfico recibido en la biblioteca del Museo Ashmolean. Las listas comenzaron a añadirse en 1984. La base de datos del Archivo Beazley contiene más de 114000 entradas, 86000 de ellas son vasos áticos, la mitad con imágenes, bastantes de ellas, en color.



Figura 20 – Fotografías montadas en cartulina. Archivo Beazley.



Desde su creación, la base de datos se ha mejorado e incrementado con la integración del *Corpus of Attic Vase Inscriptions* de Immerwahr y los más de 400 fascículos del *Corpus Vasorum Antiquorum* desde 1992. Hoy en día es la principal herramienta disponible para el estudio de la cerámica ática figurada y los números de entrada de los vasos en la base de datos –abreviados BAPD o BAPDN– se han convertido, junto con el número de inventario de los museos, en referencia estándar y reconocida a nivel internacional para identificar las piezas.

Casi 50 años después de la muerte de Beazley, los estudios sobre cerámica griega gozan de buena salud: se continúan publicando investigaciones sobre los más variados aspectos de los vasos griegos a buen ritmo al tiempo que se exploran nuevas líneas de investigación (véase el capítulo IV de este libro). Algunos de estos nuevos trabajos mantienen la línea marcada por Beazley y otros se apartan ostensiblemente, pero nunca se ignora la deuda contraída con el profesor oxoniense, sin cuya labor pionera sería imposible si quiera plantear muchas de las nuevas preguntas que la investigación contemporánea está poniendo sobre la mesa.

**CLASSICAL ART RESEARCH CENTRE and THE BEAZLEY ARCHIVE**

UNIVERSITY OF OXFORD

Home | Beazley Archive | Pottery database | Gem research | Other databases | Events | Resources | Publications | People | Support CARC

**The Classical Art Research Centre leads and supports research on ancient art. At its heart is the Beazley Archive, which includes the world's largest collection of images of ancient figure-decorated pottery.**

The Beazley Archive's online databases and our other web resources are freely available through this site.

The Classical Art Research Centre Ioannou Centre for Classical and Byzantine Studies  
68 St Giles  
Oxford OX1 3LJ  
Tel +44 (0)1865 278083  
carc@classics.ox.ac.uk

Search

Use of cookies on this site

**Latest highlights**

Follow @CARC\_Oxford:  
You can now follow CARC on Twitter and Facebook for more immediate updates about our events and research

CARC puts rare photos online: the Lost Nicholson Sculptures  
William Tasse Gem Impressions now digitised  
The new CARC catalogue is hot off the press! The Ladrière Collection of Gems and Rings by Diana Scriverick, Claudie Wagner, and Sir John Boardman.

**News Archive**

**Useful links**

**Join our mailing list**

**Our supporters**

| Site Map | Copyright | Accessibility | Contact Us |

Figura 21 – Sitio web del Classical Art Research Centre and The Beazley Archive

## 2. Método y aparato científico: Notas, cuadernos de notas y dibujos

Se ha escrito mucho acerca del método de John Beazley o, mejor, acerca de la inexistencia del mismo. Es lugar común enfatizar que el profesor nunca explicó realmente el proceso exacto que seguía para atribuir un vaso a un pintor. No obstante, como ya vimos, sus primeras publicaciones, si no de manera explícita, sí son suficientemente ilustrativas de su manera de trabajar. Su artículo “Chitaroedus”, publicado en 1922 en el *Journal of Hellenic Studies*, puede considerarse el ejemplo más completo de su método (véase más arriba). Aunque él nunca explicó su método de manera detallada —es decir, nunca escribió un tratado metodológico—, el inmenso material de estudio que se conserva actualmente en el Archivo Beazley y la lectura cuidadosa de sus primeras publicaciones son fuentes suficientes para obtener una imagen bastante fidedigna de su modo de trabajar. De hecho, en *Vases in America*, explica brevemente el proceso de atribución:

The process of disengaging the work of an anonymous artist is the same as that of attributing an unsigned vase to a painter whose name is known. It consists of drawing a conclusion from observation of a great many details: it involves comparing one vase with another, with several others, with all the vases the enquirer has seen.

[El proceso por el que se diferencia la obra de un artista anónimo es el mismo que el de atribuir un vaso sin firma a un pintor cuyo nombre es conocido. Se trata de llegar a una conclusión a partir de la observación de numerosos detalles, de comparar un vaso con otro, a continuación, con otros vasos más, con todos los vasos que se hayan visto con anterioridad.]

(Beazley 1919: VI)

## *Las fuentes del método*

Hay un nombre que inmediatamente sale a la palestra en relación con el método de Beazley: el del historiador del arte italiano Giovanni Morelli, quien, en 1880 y bajo el pseudónimo de Ivan Lermolieff, publicó *Die Werke italienischer Maler*, considerada la obra seminal del enfoque atribucionista aplicado al arte. La deuda del atribucionismo de Beazley con esta obra se ha discutido intensamente en las últimas décadas. Se proponen varios nombres como intermediarios entre Morelli y Beazley. Uno de ellos es Jean Paul Richter (Kurtz 1985: 241), historiador del arte del Renacimiento, discípulo de Morelli y padre de Gisela Richter. Gisela desempeñó varios cargos en el Museo Metropolitano de Nueva York hasta que fue nombrada Conservadora de Arte Griego y Romano en 1925 y fue amiga íntima de Beazley. La mujer de Paul Richter fue la primera traductora de la obra de Morelli *Critical Studies* al inglés y, como recuerda Kurtz (1985: 241), fue una de las primeras personas en reconocer públicamente la importancia de los estudios de Beazley en un artículo publicado en el *American Journal of Archaeology* en 1923 y posteriormente en 1926.

John Boardman (2001: 131-2) defendió que Beazley conoció el método de Morelli por primera vez a través de su buen amigo y compañero Andrew Gow cuando, estando ambos en París en 1910, compraron una pintura juntos que habían atribuido –de manera errónea– a Simone Martini. De hecho, Andrew Gow es la única persona que relacionó ambos nombres por escrito en un documento conservado actualmente en el Archivo y cuya función podría haber sido la de memorias de Beazley para la Academia Británica. Esta asociación también apareció impresa en una reseña anónima, pero muy probablemente escrita por el propio Gow en el número de 1920 del *Classical Review* (1920: 116-7).

No obstante, si bien sus largas conversaciones sobre la historiografía del arte con Gow sin duda ejercieron una influencia

sobre el trabajo de Beazley, el estudio de los diarios de notas conservados en el Archivo Beazley sugiere que el enfoque morelliano a la pintura de vasos podría haber sido anterior al inicio de su relación con Gow. Una carta de este a Donna Kurtz datada en 1977 confirma nuestras sospechas así como el gran interés de Beazley en la obra de Bernard Berenson. El “método Morelli”, de clara inspiración forense, estaba “en el aire” a principios del siglo xx y, aunque nunca se había aplicado a la pintura de vasos, sí que había entrado en el mundo de la arqueología clásica a través del trabajo del alemán Adolf Furtwängler sobre escultura clásica (Furtwängler 1895: 18-9). Los primeros cuadernos de notas de Beazley (1907-8), aunque presentan importantes diferencias con los de su madurez, muestran ya el interés por los detalles significativos de las figuras tan característico del método de Morelli. No es posible establecer dónde, cómo y cuándo fue consciente de este método por primera vez y, según nuestra opinión, es posible que tal momento de “revelación” nunca existiera realmente. Del mismo modo, es bastante improbable que la fuente del método fuera Morelli exclusivamente. Beazley adquirió un conocimiento profundo de las técnicas de la crítica de arte que se habían desarrollado en las últimas décadas del siglo xix mediante la lectura de estudios sobre manifestaciones artísticas de todo tipo a la que dedicó considerable tiempo durante sus primeros años, cuando estaba menos ocupado. Estas otras formas de arte eran principalmente la pintura italiana y flamenca, tal y como el propio Gow reconoce en las memorias inéditas a las que se ha hecho referencia más arriba. El joven Beazley se sentía muy atraído por la pintura flamenca y, en especial, por la italiana y era conocedor de la literatura más relevante en su época sobre el tema. Gow menciona que, incluso más adelante, cuando Beazley ya tenía menos tiempo para estas ocupaciones, siempre se mantuvo alerta y seguía siendo conocedor de las obras más relevantes y que le recomendó a él mismo la obra fundamental de Wölfflin *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1917).

Beazley tenía un conocimiento profundo de la Historia del Arte y el lenguaje que utiliza para describir las composiciones y el estilo es el de un historiador del arte –por ejemplo, la comparación de la postura de las figuras del Pintor de Cleofrades con las de Luca Signorelli, el artista del *quattrocento* en Beazley 1910: 42-3, o la famosa comparación entre el Pintor de Cleofrades y el Pintor de Berlín con las escuelas florentina y sienesa de pintura en Beazley 1918: 40-1–. Incluso cuando su interés estaba más centrado en los vasos, nunca se olvidó por completo del arte renacentista y barroco: normalmente reservaba un espacio en sus cuadernos de notas –generalmente dentro de las portadas delantera y trasera– para realizar anotaciones sobre pinturas de las colecciones que visitaba. Por ejemplo, el NB 138 incluye una lista de obras que vio en la *Akademie der bildenden Kunst* de Viena; en el NB 126 hay lo que parece ser una lista de pintores y obras en museos de Turín y Génova, entre ellos Caravaggio, Rembrandt, Velázquez, Rubens, Van Dyck y Vermeer; en el NB 88 Beazley describe la pintura *Scène uit de legende van de heilige Dominicus* realizada por el pintor flamenco temprano Geertgen tot Sint Jans, que entró en el *Museum der bildenden Künste* de Leipzig en 1909 procedente de una colección privada de Londres. De manera similar al procedimiento que seguía con los vasos griegos, para el caso de la pintura, Beazley solía dibujar también las partes más representativas de la composición –por ejemplo, la nariz de María Magdalena del cuadro de Geertgen tot Sint Jans *Lamento sobre Cristo muerto* en el NB 137, 2, o detalles de varios cuadros de una colección de Naumburg en el cuaderno de notas 88– y menciona las similitudes con obras de otras colecciones. Aplicó la misma técnica a la escultura, como se puede deducir de los bocetos y notas de la colección de escultura de Florencia que realizó en septiembre de 1907 (NB 101). Una postal descubierta dentro del cuaderno 125, que contiene colecciones de vasos italianas, representa el cuadro *Madonna col Figlio e Santi*, obra de Benvenuto di Giovanni en el museo de Volterra. Beazley tachó el nombre del pintor, quizá porque no estaba de acuerdo con esta atribución.

Beazley también compiló su propio álbum de postales de cuadros del Renacimiento. Este álbum, hoy en día en el Archivo Beazley, pasó a Martin Robertson tras la muerte de Beazley y, posteriormente, al hermano de aquél y Catedrático de Bellas Artes Giles Robertson, quien lo legó a su hijo Charles a su muerte. Contiene buenos ejemplos de los pintores preferidos de Beazley: Signorelli, Piero della Francesca, Botticelli y Simone Martini, entre otros. Como cabría esperar, su interés se centra más en la línea que en el color, prefiere las composiciones lineares a las manchas de color. No es, por tanto, sorprendente que, según las memorias inéditas de Andrew Gow, a Beazley le gustara Botticelli, pero consideraba a Rembrandt y a Degas pintores mediocres.

Beazley estaba familiarizado con el trabajo de Berenson desde sus inicios probablemente –aunque nunca se conocieron en persona o mantuvieron correspondencia– ya que el profesor poseía una copia de la segunda edición de *Study and Criticism of Italian Art* que, a la muerte de Beazley, pasó a la biblioteca del Museo Ashmolean y que hoy en día se encuentra en la biblioteca Sackler. Este ejemplar lleva la dedicación “To Jacky from me” [Para Jacky de mí] –Jacky es el nombre por el que sus amigos más cercanos y familiares se referían a Beazley–. Dietrich von Bothmer pensaba que este libro había sido un regalo de su mujer Marie, a quién conoció en 1913 (Rouet 1996: 247); la comparación de la escritura de Marie con la del libro parece confirmar este extremo. Esta obra de Berenson incluye el capítulo *Rudiments of Connoisseurship*, una excelente explicación del modo de trabajo del *connoisseur*. Define *connoisseurship* como “la comparación de las obras de arte con el objeto de determinar sus relaciones recíprocas” (Berenson 1903: 112), práctica “basada en la presunción de que una correspondencia perfecta de características es indicativa de una correspondencia de origen”. Arroja luz sobre aspectos tales como cuáles son los detalles más significativos de una pintura y/o una figura para el propósito de la atribución o la importancia de

comprobar el método con objeto de garantizar su efectividad. Hay que destacar que este énfasis en la “comprobación” está también presente en las publicaciones tempranas de Beazley:

Enough ἔγραψε vases have been preserved to show that the Attic vase-painter possessed a highly individual style. However obscure he may be, the artist cannot escape detection if only sufficiently delicate tests be applied. It was hard at first, I remember to distinguish the Syriskos painter from the painter of the Copenhagen amphora, or even the Villa Giulia painter from the painter of the Chicago stamnos. But now it is quite easy.

[Se han conservado suficientes vasos con firmas ἔγραψε que demuestran que los pintores de vasos áticos tenían un estilo altamente individual. Incluso aunque el estilo de un artista no parezca muy obvio siempre será posible detectarlo si se realizan suficientes comprobaciones. Recuerdo que en un principio fue difícil distinguir el Pintor de Sirisco del Pintor de la ánfora de Copenhague o incluso el Pintor de la Villa Giulia del del estamno de Chicago. Pero ahora me resulta bastante sencillo.]

(Beazley 1919: VI)

Se ha encontrado cierta similitud entre la actitud de Beazley respecto a sus “artistas” y la de Bernard Berenson (Boardman 2001: 131). Otro punto de convergencia entre Beazley, Berenson y Morrelli es su énfasis en las propias obras, sin importar las firmas. Uno de los aspectos que Berenson (1903: 114-6) subraya en sus “Rudimentos” es que la única prueba real del autor de un cuadro se encuentra en el cuadro mismo, pues cualquier otra información, incluidas las firmas, es potencialmente engañosa. Beazley y Berenson parecen haber compartido la misma actitud lacónica en cuanto a la explicación de las atribuciones. Kenneth Clark recuerda sobre Berenson que:

Mr Berenson's own procedure when considering a picture rather added to this feeling of magic. He used to tap the front of the picture with a delicate finger and then listen intently as if expecting an almost inaudible voice to speak to him. Then after a long pause he would pronounce a name. I hardly ever knew him explain or give his reasons –quite rightly, because they would have been full of complexities and imponderables.

[El propio procedimiento de Berenson cuando se enfrentaba a un cuadro contribuía a esta atmósfera de magia. Solía golpear delicadamente el cuadro con un dedo y escuchar atentamente como si esperara que una voz casi inaudible le hablara. Entonces, después de una larga pausa, decía un nombre. Apenas recuerdo que explicara o diera razones para la atribución y esto es perfectamente entendible, ya que cualquier explicación estaría preñada de complejidades e incertidumbres.]

(Cumming 2015: 499)

Explicar el procedimiento por el cual se llega a una atribución determinada no es fácil porque aparte de los elementos formales más o menos commensurables de la obra concreta examinada mediante lo que Berenson denominaba la “ciencia del atribucionismo”, hay otro aspecto que escapa a la explicación positiva y que juega un papel primordial en la atribución: la “calidad”, lo que nos adentra en el “arte del atribucionismo”, un ámbito en el que la intuición y un marcado “sexto sentido” son fundamentales. Por ello, no es extraño que para los profanos, el arte del *connoisseur* no fuera muy distinto del de los videntes y los astrólogos. Esta dificultad para explicar las atribuciones fue sin duda una de las causas del estilo lacónico de Beazley. Cómo enfrentarse a la crítica y probar las atribuciones es una preocupación común de muchos “conocedores”. En este sentido es muy interesante un carta de 25 de agosto de 1953 conservada en el Archivo Beazley enviada por Warren E. Cox (1895-1977), un galerista y *connoisseur* del arte asiático a Beazley. En 1953, Cox había publicado su libro



*The Book of Pottery and Porcelain*. Inspirado por la obra de Beazley, Cox había intentado aplicar el mismo sistema para la identificación de unos artistas Sung y Yüan que estaban fabricando cerámica del tipo “Tz’u Chu”, pero había recibido fuertes críticas y se encontraba impotente a la hora de demostrar sus argumentos. Siguiendo la recomendación de dos amigos americanos que, según parece, habían sido alumnos de Beazley, Cox escribe al profesor en busca de consejo y palabras de ánimo. En concreto, pregunta a Beazley si en todos sus años de carrera había conseguido “dar con un sistema para fortalecer sus argumentos”. Conocer la respuesta de Beazley a Cox sería de sumo interés para arrojar luz sobre este aspecto pero, desafortunadamente, no se conserva copia de la contestación del profesor, si es que existió alguna vez.

La fuente, o mejor, las fuentes del método de Beazley son, pues, variadas. La búsqueda de un vínculo definitivo entre él y un autor u obra específicos es una empresa vana. Existen numerosas similitudes entre su método y el de Morelli, Berenson y otros, como ya se ha comentado, pero, según nuestro punto de vista, es el efecto acumulativo de sus muchas lecturas, la exposición a obras de arte desde su más tierna infancia, los círculos exclusivos en los que creció, rodeado de amigos y conocidos eruditos, junto con una inclinación personal hacia este ámbito de estudio los factores principales que modelaron y definieron la personalidad investigadora de Beazley. Si se tiene en cuenta el ambiente intelectual de Europa a finales del siglo XIX, especialmente las múltiples contribuciones alemanas a la Arqueología Clásica y los avances que se estaban sucediendo no solo en el estudio del arte sino en los ámbitos de las Humanidades y las Ciencias Sociales en general, con un marcado énfasis en el “inconsciente” y el surgimiento de un nuevo modelo epistemológico abanderado por el atribucionismo, y a ello añadimos la sólida formación humanística de Beazley y su educación en Oxford, el intenso estudio de autores contemporáneos, una memoria extraordinaria y su pasión por los vasos griegos, parece casi inevitable que fuera él quien diera el paso

e introdujera plenamente el método en el estudio del arte griego, lo que revolucionaría el campo de la cerámica griega para siempre. De hecho, debido a su carácter lineal y al predominio de la decoración figurada, con numerosos detalles anatómicos, la pintura de vasos griega es idónea para la aplicación del método atribucionista. Se caracteriza esta por ser “pura línea”; el color añadido, cuando está presente, nunca oscurece la línea. Además, las dificultades intrínsecas del medio determinan el uso de fórmulas muy sencillas que solo se modifican en los detalles más idiosincrásicos, por lo que es un campo ideal para el estudio de tipo “forense” que es característico del método. Finalmente, existe otro aspecto que contribuye sin duda a la idoneidad de la pintura de vasos para el método y es su carácter no-mimético. Es decir, aunque las figuras de los vasos se inspiran en la naturaleza, no son “realistas” sino “naturalistas”: no imitan las formas del cuerpo de un ser humano particular y, por lo tanto, los detalles anatómicos no son traducciones directas de un modelo de la vida real sino que son propias del artista:

The system of renderings described above stands in a certain relation to nature: the individual renderings are more or less inspired by nature, that is, by a desire to reproduce the actual forms of the body. But nature does not ordain that an ankle or a breast must be rendered in just this way and no other. Nor does nature insist, that once you have drawn an ankle with black lines of a certain shape, you must put a vertical line on the chest, or a little arc in the middle of the deltoid. But on the vases, the one rendering brings the other with it: where you find this ankle you find these lines, and the rest of the renderings, within reasonable limits, are predictable.

[El sistema de representación descrito anteriormente se encuentra en relación con la naturaleza: las formas generales están más o menos inspiradas por la naturaleza, es decir, por un deseo de reproducir las formas reales del cuerpo. Pero la naturaleza no

estipula que un tobillo o un pecho deban ser representados de una manera concreta y no de otra. Tampoco que una vez que se ha dibujado un tobillo con líneas negras de una forma determinada, sea necesario dibujar una línea vertical en el pecho, o un pequeño arco en la mitad del deltoides. Pero en los vasos, un tipo de representación lleva a la otra: cuando aparece este tobillo también aparecen estas otras líneas y el resto de formas, dentro de unos límites razonables, se pueden predecir.]

(Beazley 1922: 83)

### *El aparato científico I: cuadernos de notas*

El método de recopilación de datos de Beazley fue instrumental para su extraordinario conocimiento de la cerámica ática figurada. Durante toda su vida utilizó varios métodos para organizar la información y tenerla disponible rápidamente cuando la necesitara. Principalmente utilizó cuadernos de notas, hojas de notas sueltas, dibujos y calcos.

En sus primeros años utilizó cuadernos de notas cuando viajaba a los museos en los que anotaba los aspectos de los vasos que más le llamaban la atención junto con bocetos más o menos detallados de las figuras y la decoración y breves referencias bibliográficas. Se conservan 154 cuadernos en el Archivo Beazley. No se conoce la cronología ni el orden de los mismos; todos portan una cifra en tinta blanca en la cubierta pero estos números son posteriores a la muerte de Beazley y responden al orden en que se trasladaron los cuadernos de la casa de Beazley al Ashmolean y, por lo tanto, no reflejan la secuencia original. La mayoría carecen de fecha, pero se sabe que abarcan un periodo de unos treinta años de la carrera de Beazley desde 1907 hasta que abandonó este método y comenzó a utilizar hojas sueltas. Ya comentamos más arriba la importancia de estos cuadernos de notas para arrojar luz sobre el periodo formativo del profesor.

Un cuaderno típico contiene la afiliación de Beazley en la primera página, bien Balliol –los más antiguos– o Christ Church (Figura 22), y las direcciones de los hoteles en los que se alojó en sus visitas a los museos.

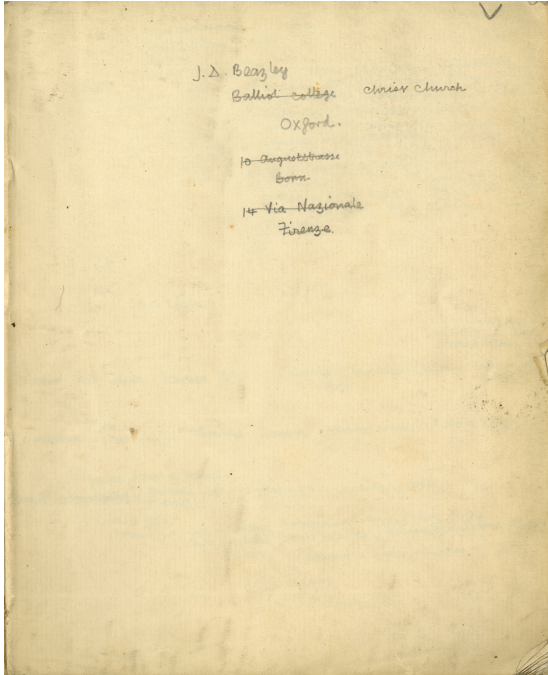


Figura 22 – Primera página de uno de los primeros cuadernos de notas de Beazley

Beazley tachaba la dirección del hotel cuando dejaba la ciudad. Cada cuaderno incluye varias colecciones y algunos de ellos presentan varios cambios de sentido en la escritura. También numeraba las páginas de las colecciones individuales secuencialmente, por lo que una misma colección puede abarcar varios cuadernos, lo que es de ayuda para establecer la cronología relativa de los mismos. Los pocos cuadernos que están datados sirven para anclar la serie. Esta peculiaridad en la numeración debe tenerse en cuenta a la hora de consultar la versión digital de los cuadernos disponible en <http://www.beazley.ox.ac.uk/tools/beazley/>, en la que las páginas se numeran de manera consistente y sistemática desde la cubierta frontal hasta el final, con

independencia de las páginas de las colecciones individuales. De cada vaso, Beazley normalmente consigna su forma y técnica. Los cuadernos nunca estuvieron destinados a la publicación ni a ser vistos por otros ojos que no fueran los de Beazley, por ello, en ocasiones, la lectura es bastante complicada ya que están plagados de abreviaturas y signos que a veces son difíciles de descifrar. Sin embargo, la familiaridad con la escritura del profesor y la comparación entre las anotaciones recogidas sobre un vaso en concreto en los cuadernos y la información que después publicaba sobre el mismo nos ha sido de gran ayuda para entender mejor este material.

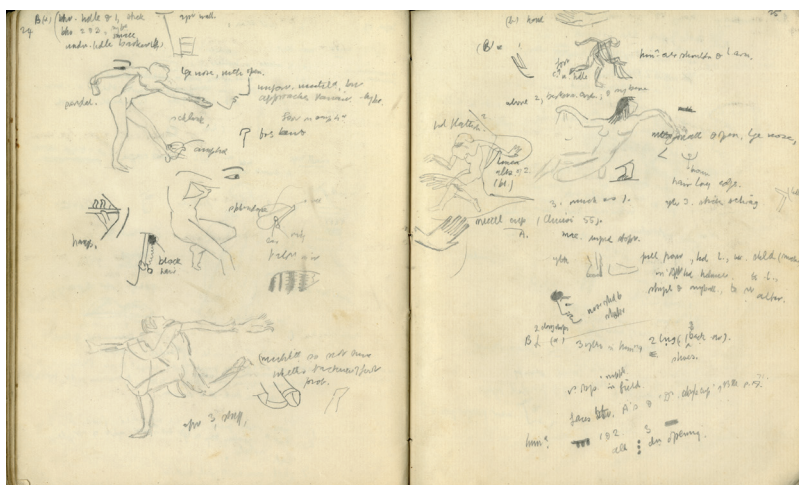


Figura 23 – Página típica de uno de los cuadernos de notas tempranos

La información que Beazley recoge de cada vaso varía considerablemente entre los cuadernos. Sin entrar en debates cronológicos, es necesario distinguir dos periodos: un corto espacio de tiempo que abarca el periodo que se puede calificar como formativo, es decir 1907-8, y los años de madurez posteriores. El estilo de los cuadernos es muy distinto. Los ejemplos más tempranos son los números 127, 101, 102, 142, 4, 41, 115, 110, 109, 125, 119, 76, y 70.



Figura 24 – Bocetos de varios cuadernos de notas tempranos con indicación de las discrepancias existentes entre el dibujo y el original

A diferencia de los cuadernos del periodo de madurez, estos primeros ejemplos están repletos de notas. Realiza dibujos muy abocetados de las figuras cuya finalidad parece ser más la de ofrecer una idea muy general de la apariencia del vaso que servir para el estudio de detalles particulares y modos de representación de los detalles anatómicos (Figura 23). No obstante, estos aspectos también están presentes: abundan los dibujos de orejas, manos y detalles varios de las vestiduras en estos cuadernos, pero se representan de una manera mucho más burda de lo que será habitual pocos años más tarde. Además, las anotaciones ocupan ahora mucho más espacio y en ocasiones arrinconan los bocetos, a diferencia de lo que ocurrirá en los cuadernos posteriores, en los que el dibujo adquiere un papel predominante. En este primer periodo, los dibujos se acompañan de numerosas anotaciones que clarifican la ejecución de pequeños detalles del original. Abundan las menciones a las líneas en relieve y en marrón diluido y a las áreas en reserva así como otros comentarios sobre la relación de sus bocetos con el original, tales como “menos







Figura 26 – Página tipo de un cuaderno de notas del periodo maduro

En el lapso de tiempo transcurrido entre ambas se ha producido un cambio; no se trata tanto de un cambio de intereses sino de una evolución en la manera en que Beazley registra visualmente la información: su estilo de dibujo ha evolucionado y se ha hecho mucho más eficiente e informativo (Figura 27 y Figura 28). Había encontrado un nuevo sistema para traducir al papel los distintos tipos de línea presentes en la cerámica ática: los detalles anatómicos internos que en el original se representaban normalmente con marrón diluido, los dibujaba con trazos más suaves mientras que las líneas en relieve se indican en un tono más oscuro ejerciendo mayor presión con el lápiz.

Este tratamiento se aprecia claramente en los cuadernos de notas desde 1908-9 y se podría conjeturar hasta qué punto esta innovación podría relacionarse con la visita de Beazley a Reichhold en Munich en 1908, momento en que el alemán le enseñó su método de dibujo y cómo calcar una figura de la superficie curva de un vaso.





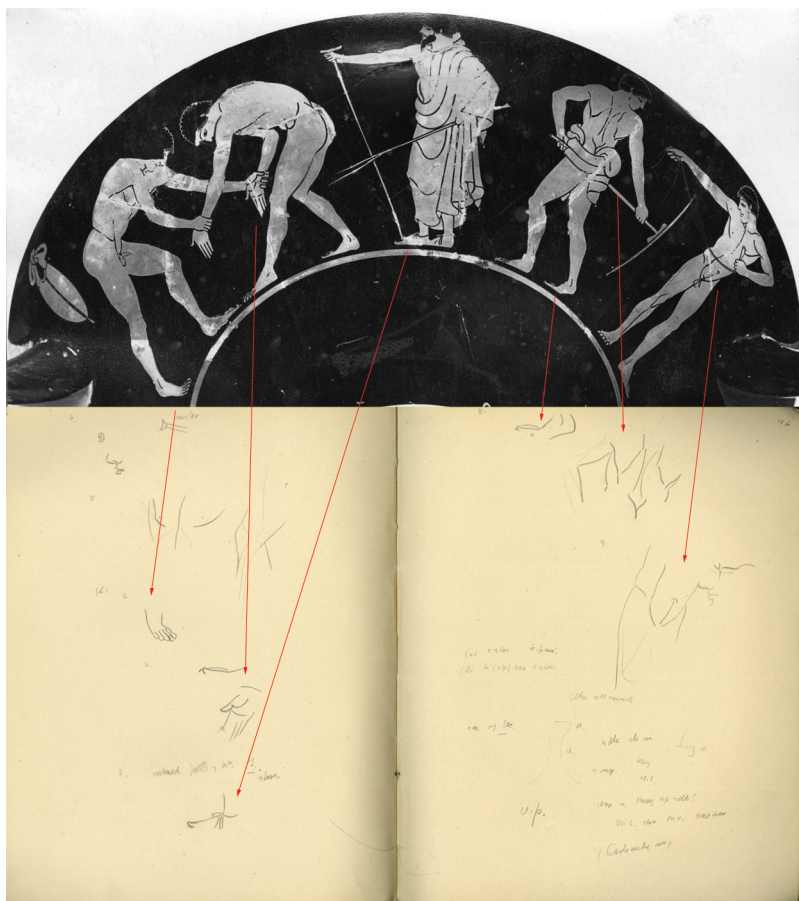


Figura 28 – Equivalencias entre la copa del Pintor de Antifón del Museo Ashmolean (1914.729) y los bocetos de Beazley

Después de un tiempo usando cuadernos de notas, Beazley ideó otro sistema más eficaz y flexible que mantendría hasta su muerte: las notas en hojas sueltas. A partir de ahora, cada objeto tendría su propia hoja u hojas de formato “cuarto” estándar. Posteriormente las notas se ordenaban y colocaban en estanterías (Figura 29). La disposición de los vasos en *ARV* y *ABV* refleja en gran medida este sistema de organización: las notas se organizaban por pintores y formas mientras que las piezas sin atribuir se colocaban junto a los vasos atribuidos si Beazley pensaba que podrían estar relacionados; en caso contrario, simplemente las organizaba por forma. Entre estas

notas hay cientos de calcos de vasos y bocetos en papel de calco. Normalmente las colocaba junto a las hojas en las que se consignaba la información del vaso.

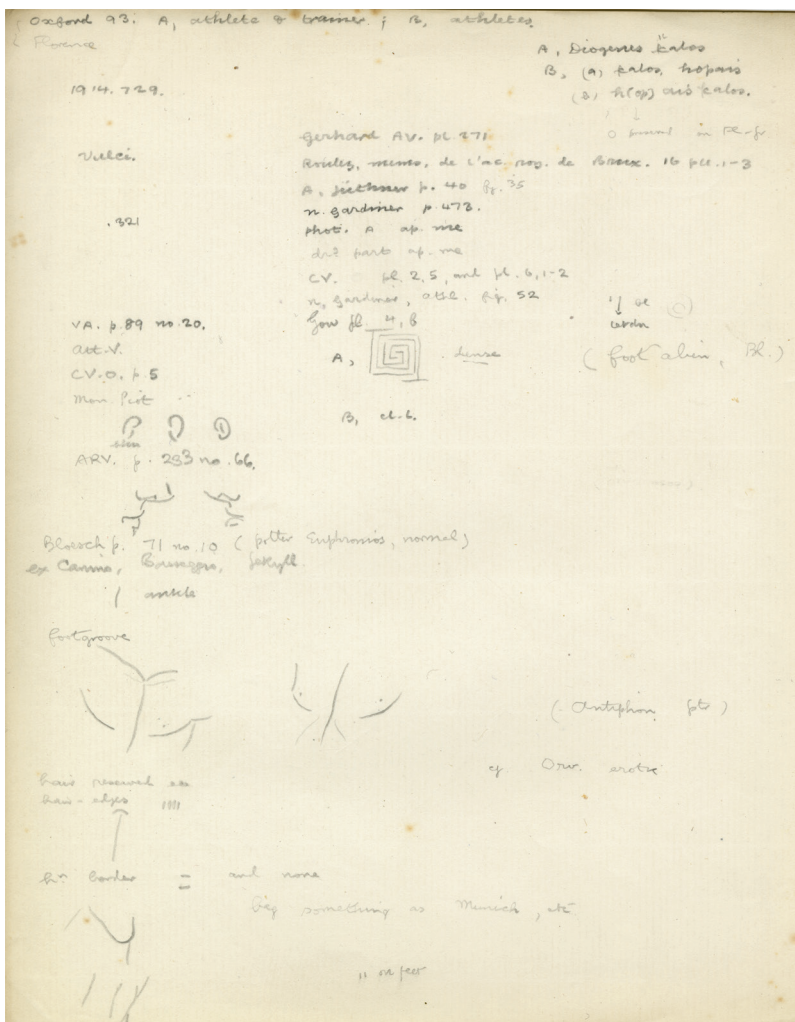


Figura 29 – Ejemplo de “hoja suelta”

### El aparato científico II: dibujos y calcos

Desde muy pronto el dibujo se convirtió en una herramienta indispensable para Beazley y en parte fundamental de su méto-

do. Ya hemos mencionado que el profesor solía hacer bocetos de las figuras y sus partes en los cuadernos, subrayando los detalles más diagnósticos. Beazley hacía dos tipos de dibujos, los denominados “dibujos terminados” y los calcos (Figura 30 y Figura 31).



Figura 30 – Calcos de varias figuras de la copa del Pintor de Antifón del Museo Ashmolean (número de inventario1914.729)

La diferencia entre ambos consiste, según él, en que

The drawings are tracings worked up freehand; with the black back-ground omitted.

[Los dibujos son calcos terminados a mano alzada omitiendo el fondo negro]

(Beazley citado en Kurtz 1983: 7)

También a este respecto, Dietrich von Bothmer comenta lo siguiente:

The key phrase is the revelation that ‘the drawings are tracings worked up freehand’. Beazley transferred his tracings on to bond paper, a very laborious process since he did not use a light-box. By ‘worked-up’ he meant drawing in long continuous lines, duplicating on paper with pencil what the vase painter had done





Figura 31 – Dibujo terminado del citaredo de la ánfora del Pintor de Berlín del Museo Metropolitano, Nueva York 56.171.38

on clay. While making his transfers he consulted, in addition to his tracings, photographs.

[La frase clave es la revelación de que los “dibujos son calcos terminados a mano alzada”. Beazley transfería sus calcos a papel de carta, un proceso muy laborioso ya que lo hacía sin caja de luz. “Terminado a mano” significa que dibujaba con líneas largas continuas, duplicando en el papel con lápiz lo que el pintor del vaso había hecho en arcilla. Durante el proceso de transferencia, además de los calcos, utilizaba fotografías.]

(Kurtz 1983: 7)

Al calcar las líneas directamente de la superficie del vaso, el dibujante moderno puede comprender mejor los retos a los que se enfrentó el pintor antiguo del vaso; dibujar sus líneas permite entender mejor su estilo. Aunque existen importantes diferencias entre el trabajo del investigador moderno que copia las líneas del pintor y el del propio pintor del vaso en gran medida debidas a las diferentes herramientas utilizadas, la dimensión performativa del dibujo es obvia y la comparación de ambos procesos resulta válida.

Los dibujos muestran a la perfección los elementos en los que Beazley basaba sus atribuciones pues revelan el sistema de formas de las figuras mejor que cualquier fotografía disponible en su tiempo e incluso hoy en día (Figura 32). Lo que los dibujos añaden a las fotografías es una mejor visibilidad de los contornos de las figuras, contornos que normalmente no son claramente discernibles debido al fondo negro característico de los vasos decorados en la técnica de las figuras rojas.



Figura 32 – Comparación entre una de las figuras de la copa del Pintor de Antifón tal y como la trazó Beazley y la fotografía de la misma figura que se publicó en *CVA Oxford I*

También muestran con gran claridad los detalles anatómicos dibujados en barniz diluido, que pueden pasar desapercibidos incluso frente al objeto original, pues en muchas ocasiones es necesario girar el vaso bajo una luz para poder ver estas líneas (Figuras 33 y 34).



Figura 33 – Fragmento de cratera de campana del Museo Ashmolean (1927.4) y dibujo de Beazley



Figura 34 – Fragmento de copa del Museo Ashmolean (1927.4076K) y dibujo de Beazley

La técnica de figuras negras no presenta tantos retos ya que tanto el contorno como los detalles internos son normalmente bien visibles. Aunque los dibujos no son tan necesarios para estas piezas como para las de figuras rojas, Beazley dibujó varios vasos en esta técnica, por ejemplo, una copa fragmentaria de Amasis de los Museos Vaticanos (BAPD 310516) (Figura 35). Utilizó líneas oscuras para las incisiones y trazos más claros para los contornos de las siluetas negras. El gris representa el rojo añadido.





Figura 35 – Dibujo de Beazley de una copa fragmentaria de los Museos Vaticanos 369A

Beazley dibujaba solo con lápiz, utilizando trazos oscuros para las líneas en relieve y las áreas de barniz negro sólido y un lápiz más duro y claro para los detalles internos y los contornos no ejecutados en relieve. A diferencia de la convención de Reichhold, Beazley no rellenaba el fondo porque habría entorpecido la comprensión de los contornos en relieve. Para el color añadido, utilizaba un lápiz oscuro. También indicaba la zona de arcilla reservada que se dejaba alrededor de las cabezas contorneándola con un lápiz claro. El dibujo terminado del citaredo de la ánfora del Pintor de Berlín que fue objeto de su famoso artículo “Citharoedus” (*JHS* 1922) ilustra a la perfección la manera de dibujar de Beazley (Figura 31). Él complementaba los dibujos con fotografías y viceversa ya que tanto unos como otras revelan aspectos diferentes y por ello, las fotografías y los

calcos son las herramientas principales que utiliza para “terminar los dibujos a mano alzada”. Calcar las figuras de los vasos fue un parte fundamental del método de Beazley y muchos de sus dibujos, como el mencionado citaredo, se hicieron con vistas a la publicación. Sin embargo, en los primeros años, cuando no estaba tan seguro de sus dibujos, empleó a otras personas para hacerlos o utilizó dibujos ya publicados. De nuevo su artículo “Citharoedus” contiene un testimonio precioso sobre la mejor manera, según Beazley, de publicar la cerámica ática:

The ideal publication of a vase is not a photograph, nor a series of photographs; but a series of photographs accompanied by a careful drawing. The camera is always stupid if always honest; and if honest cannot be said to lie, yet it often gives false information: the camera cannot distinguish in certain cases between the brush-lines of the artist, accidental scratches, dirt, or smudges, restorations, and the incised sketch-lines: only the student or the artist can do that consistently, holding the vase in human hands and scanning it with human eyes.

[La publicación ideal de un vaso no es una fotografía ni una serie de ellas, sino una serie de fotografías acompañadas de un dibujo minucioso. La cámara de fotos es siempre tonta, pero siempre honesta. No puede decirse que mienta, pero a menudo falsea la información: la cámara no puede distinguir en algunas ocasiones entre los trazos del artista, las rayas accidentales, la suciedad o manchas, las restauraciones y las líneas incisas del dibujo preliminar; solo el estudioso o el artista pueden hacerlo de manera consistente cuando sostienen el vaso entre sus manos y lo analizan con sus propios ojos.]

(Beazley 1913: 143)

Beazley continuó dibujando y calcando durante toda su vida, no solo de los vasos sino también de ilustraciones de libros, el método

de duplicado más sencillo antes de la aparición de la fotocopidora. En las cartas que enviaba a otros investigadores en ocasiones incluía calcos de sus vasos. Dejó de “terminar” los dibujos a mano alzada en los últimos veinte años de su vida porque, según Bothmer (1983:8), “tal y como me avisó hace más de cuarenta años, un dibujo ‘terminado’ lleva muchísimo tiempo y le exigía una concentración extenuante que le dejaba agotado”.

El Archivo Beazley conserva hoy en día más de 1500 dibujos y calcos que fueron digitalizados hace algunos años. Se han integrado en la base de datos de cerámica y están disponibles al público en [www.beazley.ox.ac.uk](http://www.beazley.ox.ac.uk).





(Página deixada propositadamente em branco)

# El estudio de los vasos griegos después de Beazley

Por Thomas Mannack

## 1. Epígonos

El excepcional talento de Beazley aún domina el estudio de la cerámica ática y, en los últimos cuarenta años, hemos asistido a un flujo constante de monografías dedicadas a algunos de los pintores identificados por el profesor, tratados con la misma reverencia que los pintores modernos. Entre estas monografías destacan las de Felten (1971), Prange (1989), Matheson (1995), y Geyer (1996). En Alemania, la serie de monografías bautizada como *Kerameus* ofrece discusiones exhaustivas sobre el estilo, formas cerámicas, cronología y temas iconográficos de pintores individuales e incluyen excelentes fotografías de todos los vasos conocidos atribuidos al artista; entre estas, destacan las de Böhr (1982), Lezzi-Hafter (1988), Burow (1989), Oakley (1990), Buitron-Oliver (1995) y Oakley (1997). Hay además varios volúmenes de la serie *Monographs on Classical Archaeology* (OMCA), publicada por Oxford University Press, dedicadas a pintores de vasos, por ejemplo, Kurtz (1983), Burn (1987), Spivey (1987) y Mannack (2001). En los Países Bajos, el Museo Allard Pierson de Amsterdam ha venido publicando una serie de libros dedicados a varios pintores, tales como los trabajos de Brijder (1991), Tosto (1999) y Borgers (2007). En el ámbito griego, destacan los estudios de Papoutsakis-Serbetis (1983), Tzachou-Alexandri (1998), Kavvadias (2000) y Paleothodoros (2004).

Entre las últimas monografías sobre pintores existe un libro sobre el menos conocido Pintor de Codro (Avramidou 2011) y tres publicaciones sobre el mejor pintor de figuras negras, Exequias, que ya había sido objeto de análisis por Walter Technau en 1936, Mommsen (1998), Mackay (2010) y Moignard (2015).

No es difícil explicar las razones del éxito y la longevidad del método de Beazley. Su sistema de clasificación es más comprensible y claro que los complicados sistemas de números y letras utilizados por los prehistoriadores; además, el nombre de un pintor trae a la mente de los arqueólogos que excavan y catalogan centenares de vasos y fragmentos al año un abanico de formas, escenas, fechas y procedencias. El sistema de Beazley se aplica también a los cientos de vasos que aparecen en el mercado de arte cada año, donde el nombre de uno de los pintores identificados por el profesor consigue incrementar considerablemente el precio de la pieza (Figuras 36-37).



Figura 36 – Copa-escifo decorada con siluetas negras y atribuida al Grupo de Lancut. El exterior se decora con sátiros y ménades. Del mercado de arte suizo. *Ca.* 480 a.C. Colección privada.





Figura 37 – Lécito panzuda ática de figuras rojas –vaso de perfume femenino– con escena de mujer en casa. La pieza se vendió en el mercado de arte británico y se ha atribuido al Grupo de Karlsruhe 280. Ca. 440/430 a.C. Colección privada.

### *Objeciones al sistema de Beazley*

Casi cincuenta años después de la muerte de Beazley, su método sigue siendo objeto de debate aunque su valor nunca se pone en duda, ni si quiera por parte de sus críticos, quienes, simplemente, se oponen a la continuación del método en nuestros días. Se acusa a los *connoisseurs* de haber obviado ámbitos tales como la iconografía o el comercio y de ceñirse a preguntas de investigación pasadas de moda (Himmelman 1976). Estas críticas no están totalmente infundadas pues incluso algunos informes de excavación recientes adolecen de un enfoque excesivamente enraizado en la historia del arte, pero bien es cierto que el estudio de la iconografía, las formas y la recepción de la cerámica ática nunca se ha olvidado por completo; es más, este tipo de estudios se han beneficiado del marco de trabajo tan preciso

elaborado por Beazley. Otros críticos inciden en que las observaciones realizadas por esta vía son necesariamente subjetivas y que los investigadores encuentran lo que saben y buscan (Rehork 1989). También se ha criticado a Beazley por crear de la nada un sistema de artistas totalmente artificial sobre los cuales nada más se conoce excepto sus obras.

Pero existe un problema que es inherente al método de Beazley y que es potencialmente más importante: para lograr identificar y definir un pintor es necesario contar con, al menos, dos vasos decorados por una misma mano. Por ello, un número muy importante de cerámicas que presentan características únicas no puede clasificarse utilizando este sistema (Shanks 1996). Por último, en la década de los noventa hubo un intento de defender, sin mucho éxito, que los vasos áticos de arcilla no eran sino copias baratas de obras en bronce y plata (Vickers y Gill 1994).

### *Sir John Boardman*

La amplitud y profundidad del conocimiento de Sir John Boardman, Catedrático Lincoln de Arte y Arqueología en Oxford desde 1978 a 1994, no tiene parangón. Sus libros y artículos abarcan todo el espectro de la cerámica antigua desde la Edad de Bronce al final de las figuras rojas, los distintos tipos de fábricas, comercio, cronología e iconografía y son fundamentales para el estudio de la cerámica griega (Boardman 1964, 1966, 1971, 1974, 1975, 1989, 1998, 1999 y 2001).

## **2. Nuevos enfoques**

En los años sesenta se introdujo la “Nueva arqueología” en los Estados Unidos de la mano de los prehistoriadores y fue adoptada poco después por los arqueólogos clásicos en el Reino Unido. La “Nueva arqueología” es un intento de aplicar métodos científicos a

problemas arqueológicos. Las clasificaciones jerárquicas tradicionales se reemplazan por un sistema en el cual se otorga el mismo valor a todas las características de los objetos y se utiliza un sistema de descripción y una terminología unificados. Se aplican métodos de análisis desarrollados por antropólogos y estadistas por lo que la “Nueva arqueología” se caracteriza por el empleo abundante de estadísticas y modelos. Los modelos son analogías que se utilizan para modelar o simular las propiedades de cualquier sistema. Este enfoque se basa en la asunción de que todas las sociedades evolucionan desde un estado simple a uno complejo y permite comparaciones entre culturas distantes desde el punto de vista cronológico y geográfico que se encuentren en el mismo punto de desarrollo (Bernbeck 1997). Ian Morris (1982) aplicó varios aspectos de la “Nueva arqueología” en su libro *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*. En 1980, Anthony Snodgrass utilizó análisis estadísticos de enterramientos datados para arrojar luz sobre el tamaño de la población en la Grecia geométrica (Snodgrass 1980). Mientras que Snodgrass utilizó una combinación de descripciones estadísticas y tradicionales, Ian Morris reconstruyó la polis antigua únicamente sobre la base de modelos antropológicos y de estadísticas basadas en los enterramientos, pues consideraba que los objetos en sí no contienen significado alguno y que toda la información debía obtenerse de las fuentes antiguas y de los modelos (Morris 1987; Shanks 1996).

Catherine Morgan y Todd Whitelaw (1991) reconstruyeron la influencia creciente de Argos y su conversión en una polis mediante el análisis de los cambios en el estilo, forma y decoración de la cerámica argiva. James Whitley (1991) utilizó programas informáticos para clasificar y agrupar la decoración ornamental de los vasos funerarios con objeto de comprender mejor la sociedad del momento.

El etnólogo francés Levi-Strauss postulaba que existen ciertas normas que se pueden aplicar a todas las culturas y que es posible crear un número ilimitado de pares opuestos y asociaciones a partir de unos

pocos vínculos estructurales. Las asociaciones y las oposiciones se consiguen mediante el estudio de los artefactos arqueológicos y se transfieren a otras áreas por analogía (Bernbeck 1996: 273-4). El estructuralismo es muy popular entre los arqueólogos franceses centrados en estudios iconográficos, entre los que destacan Claude Bérard y François Lissarrague. El uso del estructuralismo requiere conocimiento antropológico ya que se utilizan paralelos de regiones y periodos diversos. En el ámbito de la mitología, el aspecto más importante para esta corriente es la estructura del mito; el mito está formado por todas sus variantes conocidas. Otros factores, como el de su origen, el modo de transferencia (comunicación) y la secuencia de eventos, tienen menos importancia. El encuentro de Odiseo con Polifemo se interpreta por tanto como un castigo genérico del canibalismo bárbaro. Un punto débil de la Nueva arqueología y del estructuralismo es que sus teorías, modelos, analogías y estadísticas se basan necesariamente en criterios subjetivos. Con demasiada frecuencia no ofrecen información sobre el mundo antiguo y se basan habitualmente en el deseo de que la arqueología sea ciencia.

En la actualidad no existe un método unificado y uniforme de estudio dentro de la Arqueología Clásica. El método de Beazley, a menudo mal entendido o deficientemente aplicado, se sigue utilizando en nuestros días, al igual que la “Nueva arqueología” y el positivismo, junto con aspectos derivados del estructuralismo. En definitiva, muchos arqueólogos utilizan una mezcla bastante ecléctica de metodologías, en ocasiones no muy bien definidas, con bastante éxito. Los catálogos desempeñan aún una función importante ya que hay colecciones públicas y privadas que contienen miles de vasos inéditos. Se han publicado numerosos catálogos de vasos en la última década, por ejemplo los de Cabrera (2003), Chiesa y Slavazzi (2006), Rocha Pereira (2007), Hofstetter-Dolega (2004) y Zisa (2007).

El *Corpus Vasorum Antiquorum* goza aún de buena salud. Con el tiempo, fue evidente que los objetivos iniciales del CVA habían

sido demasiado ambiciosos y se decidió publicar solo vasos griegos así como que los fascículos individuales se dedicaran a una única fábrica en la medida de lo posible. Además, se entendió que los compradores del *CVA* no tenían la intención de separar las láminas de los volúmenes y se decidió publicar los fascículos encuadernados. Con los años, los principios de catalogación de la cerámica griega mejoraron y el *CVA* se convirtió en la obra de referencia estándar para los arqueólogos clásicos. Además de la información incluida en los primeros fascículos, en la actualidad las entradas incluyen el volumen, peso, historia de las restauraciones, dibujos preliminares y demás detalles técnicos, dibujos en perfil y, a menudo, largos excursos académicos con *comparanda*. En la actualidad se han publicado más de 400 fascículos del corpus. El uso de los primeros volúmenes resulta complicado, especialmente la búsqueda por formas o escenas, debido a su compleja estructura. Además, existen otros problemas, como la insuficiente calidad de las imágenes de los fascículos tempranos o algunas inconsistencias derivadas de los cambios políticos en Europa, por ejemplo, el fascículo 1 de Viena pertenece a la serie alemana, Rodas aparece como Rodi entre los volúmenes italianos y Alemania incluye la Alemania pre-guerra, la República Federal y la República Democrática y la Alemania unificada. En 1942 (Crous 1942) se publicó la primera concordancia (*Konkordanz zum Corpus Vasorum Antiquorum*) para facilitar el uso del *CVA*. En 1984 y 2000, el Archivo Beazley compiló índices actualizados (Carpenter 1984 y Carpenter y Mannack 2000) pero es complicado mantener estas listas actualizadas debido al ritmo actual de las publicaciones del corpus: solo Rusia produjo doce nuevos fascículos entre 2004 y 2010.

Las excavaciones en el Mediterráneo contribuyen a mantener la vitalidad de la disciplina. Los hallazgos en contextos domésticos ofrecen perspectivas totalmente nuevas sobre el uso de la cerámica ática en las casas privadas, como, por ejemplo, las excavaciones en los asentamientos del Monte Iato –Isler (2009)–, en Etruria –Reus-

ser (2002)– y Tesalia –*Archaiologikon Deltion*–. Existe también un creciente interés en los contextos, véase por ejemplo, Carter (1998), *Notizie degli Scavi di Antichita*, y Manninos (2006).

La iconografía de los vasos es un campo que nunca se ha olvidado por completo, pero ha recibido un gran interés en las últimas décadas. Un excelente ejemplo es el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, una enciclopedia internacional dedicada a la mitología y a las representaciones de temática mitológica del mundo clásico publicada en ocho volúmenes y dos suplementos. Entre los objetos ilustrados hay más de 3600 vasos áticos. Dioniso, el dios del vino, ha sido objeto de numerosas publicaciones en los últimos años, como las de Boardman (2014), Isler-Kerenyi (2007 y 2014) y Philipp *et al.* (2013). Heracles fue el tema de una exposición celebrada en Munich y sus Doce Trabajos siguen estudiándose en la actualidad, por ejemplo, Wünsche (2003) y Zardini (2009).

La imagería de los vasos griegos es especialmente relevante en lo que respecta al trabajo de las mujeres en la Grecia antigua pues, a menudo, es la única evidencia que tenemos acerca de este colectivo normalmente ignorado por los escritores. Entre las obras recientes sobre este aspecto destacan las de Brulé (2003), Connelly (2007), Kaltsas y Shapiro (2008), Neils (2011) y Kreilinger (2007). De igual modo, los vasos figurados son fundamentales para los estudios del teatro griego, véase, por ejemplo, Csapo *et al.* (2014), Csapo (2010), Freund (2003) y Taplin y Wyles (2010).

Las inscripciones también continúan recibiendo atención. Henry Immerwahr (1990, 1998) dedicó su vida a recopilar y estudiar todas las inscripciones de los vasos áticos. Rudolf Wachter (2001) recogió todas las inscripciones sobre cerámica fuera de Atenas y prosigue actualmente el trabajo de Immerwahr online (*AVI – Attic Vase Inscriptions* <https://avi.unibas.ch/home.html>). También se continúan estudiando las firmas (Hurwit 2015) y aún es posible ofrecer nuevas

lecturas de inscripciones conocidas de antiguo, véase, por ejemplo, Mannack (2014).

### **3. El Archivo Beazley y el Centro de Investigación del Arte Clásico**

Debido a su experiencia en el ámbito de la digitalización de cerámica griega, la Unión Académica Internacional (UAI) invitó al Archivo Beazley en 2001 a digitalizar todos los fascículos descatalogados del *CVA* con el apoyo de las academias alemana, británica, francesa, italiana y austriaca. Se pueden consultar los volúmenes individuales por país o museo en [www.cvaonline.org](http://www.cvaonline.org). Además, se han vinculado las fotografías y dibujos de los perfiles de los vasos con la base de datos de cerámica, que ofrece por ello un índice detallado, imágenes de mejor calidad para los fascículos antiguos, una bibliografía constantemente actualizada y tesauros en los idiomas oficiales de la UAI: francés, inglés, alemán e italiano.







(Página deixada propositadamente em branco)

## Catálogo de imágenes

*Por Diana Rodríguez Pérez*

*y Thomas Mannack*

Figura 1 – Fragmento de una copa de Siana de figuras negras atribuida al Pintor de Taras. Escena de jinete entre figuras. Ca. 570 a.C.

*Fuente:* Colección privada

Figura 2a – Alabastron ateniense de figuras rojas, una forma cerámica representada en el ámbito femenino en la pintura de vasos. Sobre 470 a.C. Escena doméstica; mujer con espejo sentada en un taburete y frente a ella, un anciano de pelo blanco.

*Fuente:* Colección privada

Figura 2b – Fragmento de una copa ateniense de figuras rojas. Sobre 500 a.C.

Destaca por la abundancia de líneas de relieve. En el exterior del vaso, varios jóvenes atletas se ejercitan en la palestra. Los agujeros indican la posible existencia de apliques de metal sobre la pieza en la Antigüedad.

*Fuente:* Colección privada

Figura 3 – Lécito ateniense de fondo blanco atribuido por Beazley al Pintor de Sabouroff. Sobre 460 a.C.

*Fuente:* Colección privada

Figura 4 – Plato falisco de figuras rojas decorado con dos jóvenes. Siglo IV a.C.

*Fuente:* Colección privada.

Figura 5 – Plancha 98 de *Monumenti I*, que ilustra una cratera de campana ateniense de la colección del Vaticano con una escena de Teseo y Pirítoo matando a Sinis.

Se muestran el vaso con las figuras y una imagen independiente de estas en solitario. El dibujo es en contorno, como en el segundo catálogo de Hamilton. Los dibujos y, en especial, la decoración, están ligeramente estilizados.

*Fuente:* Biblioteca del Christ Church

Figura 6 – Ilustración de la disposición de un grupo de vasos griegos antiguos en una tumba de Italia como introducción al capítulo de d'Hancarville acerca del uso de la cerámica en la Antigüedad.

*Fuente:* Biblioteca del Christ Church

Figura 7 – Dibujo de una jarra de vino y su perfil con indicación de las medidas. Extraído del catálogo de d'Hancarville de la colección de Hamilton.

*Fuente:* Biblioteca del Christ Church

Figura 8 – Dibujo de una cratera de campana ateniense con una enigmática escena homoerótica (Londres, Museo Británico F65) del catálogo de d'Hancarville.

*Fuente:* Biblioteca del Christ Church

Figura 9 – Dibujo de John Beazley de la cratera de campana ática en Londres, Museo Británico F65.

*Fuente:* Archivo Beazley

Figura 10 – Dibujo del reverso del vaso epónimo del Pintor de Berlín, por Karl Reichhold.

El fondo se rellena de negro como en el original, un detalle técnico que Beazley rechazaría en aras de la claridad de los contornos.

*Fuente:* Furtwängler, A. y Reichhold, K., con Hauser, F., et al. (1904-32) *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder*. 3 series. Munich: Bruckmann, pl.159.

Figura 11 – Fotografía inédita de John Beazley examinando fragmentos de cerámica en un almacén de Spina.

*Fuente:* Archivo Beazley

Figura 12 – Postal enviada por Beazley a Donald Robertson desde Bruselas. Matasellos de 24 de marzo de 1911.

[Primero me convertí en el hazmerreír en Cook intentando conseguir billetes. Finalmente tuve que cambiar mi ruta para acomodarme al billete que me dieron. Decidido a ir a Basilea en vez de a Aachen, cuando monté en el tren me di cuenta de que me había olvidado de recoger mi equipaje facturado en la frontera,

por lo que no estaba en el tren. A las ocho en punto mañana en el entrepôt. Para rematarlo, cuando salía de la estación, demasiado apesadumbrado siquiera para llorar, oí un repiqueteo en mi bota, de la que seguidamente recogí un franco –se me suelen caer las monedas–. Había caminado unos pocos pasos cuando oí un grito a mis espaldas: “¿Es tuyo *ese* franco?”, dijo una vendedora de periódicos blandiendo un monedero en la mano. La muchedumbre comenzó a amontonarse mientras yo le explicaba que me había parecido que era mío porque se me suele caer el dinero, pero que en ese momento me había dado cuenta de que era suyo. Abandoné el lugar entre las risotadas de los viandantes. Mira la ilustración (Figura 12). ¡Vaya cambio de los confortables hogares de Inglaterra!

*Fuente:* Archivo Beazley

Figura 13 – Portada de *The Lewes House Collection of Ancient Gems*, republicada por el Archivo Beazley y Archaeopress en 2002.

Está considerada la primera publicación moderna sobre gemas. Las reproducciones de los objetos se hicieron a escala natural en la edición original de 1920. Del mismo modo que en sus primeras publicaciones sobre vasos griegos, Beazley se basa aquí también en el trabajo pionero de Furtwängler, cuya historia de las gemas talladas en el mundo griego y romano, *Die antiken Gemmen* (Leipzig y Berlín, 1900), estableció el estándar en este ámbito a principios del siglo xx.

Figura 14 – Postal enviada por Andrew Gow a la dirección de Beazley en el Christ Church y reenviada a Gosselies. Primer matasellos de 26 de agosto de 1912.

Hasta que la familia de Beazley emigró a Virginia (EEUU) en 1912, su casa en Bruselas le sirvió como “base de operaciones” para sus viajes por Europa.

*Fuente:* Archivo Beazley

Figura 15 – Dibujo hecho por Beazley del medallón de una copa del Museo de Boston tal y como se publicó en *Vases in America* y la entrada de la misma copa en el apéndice del libro, en la que se indica la información falseada.

La publicación de *Vases in America* fue una auténtica catástrofe editorial pues los meticulosos dibujos de Beazley se falsearon durante el proceso de producción de la obra a consecuencia del método de impresión escogido por Harvard University Press: bloques de línea en lugar de semitonos. Por ello, numerosos detalles internos de la anatomía de las figuras dibujados con lápiz claro y que son de suma importancia para la atribución de una pieza a un pintor se perdieron en la impresión de los dibujos. Beazley añadió un apéndice a la obra en el que indicaba qué información se había falseado en cada uno de los dibujos reproducidos.

*Fuente:* Beazley, J. D. (1918) *Attic Red-figured Vases in American Museums*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 15 y 198.

Figura 16 – Ánfora ateniense de figuras rojas atribuida al Pintor de Berlín. Museo Metropolitano de Nueva York 56.171.38.

Esta ánfora es el tema del artículo “Citharoedus”, publicado en el *Journal of Hellenic Studies* en 1922 y considerado el ejemplo más exhaustivo y detallado de su método.

*Fuente:* ©The Metropolitan Museum of Art. Fletcher Fund, 1956. Open Access for Scholarly Content Artwork. [www.netmuseum.org](http://www.netmuseum.org)

Figura 17 – Carta de recomendación de Ernst Buschor para John Beazley con motivo de su candidatura para la Cátedra Lincoln y Merton de Arte y Arqueología en 1924.

Numerosos investigadores europeos y estadounidenses de renombre enviaron cartas de recomendación para John Beazley que demuestran la amplia influencia y extraordinarios logros del aún joven investigador en 1924.

*Fuente:* Archivo Beazley

Figura 18 – Página típica de una de las listas de pintores y vasos de Beazley (*ARV*<sup>2</sup>).

Beazley es conocido principalmente por la elaboración de largas listas de pintores y obras. Sus principales listados son *Attische Vasenmaler des Rotfigurigen Stils* (1925), *Attic Red-figure Vase-painters* (1942), con una segunda edición en 1963, *Attic Black-figure Vase-painters* (1956) y *Paralipomena* (1971). Los vasos se ordenan en orden cronológico, por pintor o grupo de pintores, y por forma. Dentro de la forma, se colocan alfabéticamente por museo y van precedidos por un número de serie. Cuando se conoce, se indica el número de inventario y la procedencia y/o lugar de hallazgo de la pieza. Todas las entradas incluyen las publicaciones más relevantes que mencionan e ilustran el vaso así como una descripción concisa del tema representado.

*Fuente:* *ARV*<sup>2</sup> 196-7.

Figura 19 – Frontispicio de *Campana Fragments in Florence* (1933).

Beazley asumió el ingente trabajo de poner en orden los miles de fragmentos de vasos griegos de la colección Campana que el Museo de Florencia había comprado en 1871 y que permanecían guardados en cajas desde entonces. Algunos de ellos habían sido publicados bastante precariamente años antes en el fascículo del museo de Florencia para el *Corpus Vasorum Antiquorum*. Beazley consiguió unir muchos de los fragmentos no solo entre los que se encontraban en



el museo de Florencia sino también con vasos de otras colecciones, lo que es indicativo de su extraordinaria memoria visual. La imagen que abre el libro resume a la perfección su logro: se trata de una copa del pintor Oltos cuyos fragmentos se encontraban en seis colecciones diferentes: Roma, Florencia, Heidelberg, Brunswick, Baltimore y Bowdoin College.

*Fuente:* Beazley, J. D. (1933) *Campana Fragments in Florence*. Oxford: Oxford University Press.

Figura 20 – Fotografías de vasos montadas en cartulina.

Beazley solía montar sus fotografías en cartulinas cortadas a medida por Oxford University Press coincidentes con el tamaño de las láminas del *Corpus Vasorum Antiquorum*. Hasta hace pocos años, el Archivo Beazley continuó montando fotografías para el archivo físico del centro en el Ioannou Centre for Classical and Byzantine Studies.

*Fuente:* Archivo Beazley

Figura 21 – Sitio web del *Classical Art Research Centre and The Beazley Archive*.

El Centro de Investigación del Arte Clásico (abreviado CARC, por su nombre en inglés), bajo la dirección del Dr. Peter Stewart, lidera y fomenta la investigación sobre el arte antiguo. Creado como extensión del Archivo Beazley, actualmente incluye los archivos de otros investigadores, como Martin Robertson, Paul Jacobstahl y Llewellyn Brown. Ofrece acceso a las bases de datos del Archivo Beazley y a otros recursos en línea de manera gratuita.

*Fuente:* <http://www.carc.ox.ac.uk/index.htm>

Figura 22 – Primera página de uno de los primeros cuadernos de notas utilizados por Beazley.

Una primera página típica de estos cuadernos incluye la afiliación de Beazley y las direcciones de los hoteles donde se alojaba en sus visitas a las distintas colecciones, que tachaba una vez había abandonado la ciudad. La mayoría de los cuadernos pertenecen a su periodo en el Christ Church, pero otros coinciden con el periodo de transición posterior a su graduación e incluyen aún la afiliación al Balliol College. Este es el caso del cuaderno 127, datado en verano de 1907.

*Fuente:* Cuaderno de notas 127 (1907). Archivo Beazley

Figura 23 – Página típica de uno de los primeros cuadernos de notas de Beazley.

Los cuadernos tempranos incluyen principalmente dibujos muy abocetados y entendemos que la intención de Beazley con ellos era más la de utilizarlos para obtener una idea general de la apariencia del vaso en cuestión que para un estudio de detalles y modos de representación específicos. La manera de dibujar los distintos tipos de líneas del original no es clara aún, por lo que, a menudo, estos cuadernos incluyen numerosas anotaciones en las que Beazley clarifica este aspecto y matiza otros detalles de la composición.

*Fuente:* Cuaderno de notas 127 (1907). Archivo Beazley

Figura 24 – Dibujos de diversos cuadernos de notas tempranos con indicaciones de discrepancias entre el dibujo y el original.

Al comienzo de su carrera, Beazley necesitaba complementar sus dibujos con numerosas anotaciones para clarificar diversos aspectos de la ejecución de los detalles del original. Abundan las referencias a las líneas en relieve, las zonas en reserva y los detalles de barniz diluido, así como otras apreciaciones del tipo “menos agradable”

(NB 110, 41), “¡mi cabeza demasiado grande!” (NB 125, 8), “¡mucho menos guapo!” (MB 128, 36), o “más feo” (NB 127, 41).

*Fuente:* Cuadernos de notas 110, 125, y 127. Archivo Beazley

Figuras 25 y 26 – Páginas típicas de un cuaderno de notas temprano y otro del periodo maduro.

En los cuadernos de notas tempranos, Beazley solía dibujar bocetos bastante toscos de las escenas de los vasos. No omite los detalles anatómicos, pero los dibujos no proporcionan todos los detalles necesarios para su estudio con fines de atribución y necesitan complementarse con anotaciones. Más tarde, su método de dibujo evoluciona y gana en eficacia, por lo que ya no necesita añadir comentarios a los dibujos. Idea un nuevo sistema para traducir al papel las líneas pintadas con barniz diluido en el original y sus dibujos se convierten en material de estudio de primer orden. Este desarrollo se puede observar si se compara el tratamiento de la escena del medallón de una copa en el Museo Ashmolean (inv. No. 307 *BAPD* 204235) en dos de sus cuadernos de notas: el número 127 (datado en 1907), en la figura 25, y el número 23 (cronología estimada posterior a 1910), en la figura 26.

*Fuente:* Cuadernos de notas 127, 37 y 23, 19.2. Archivo Beazley

Figura 27 – Página de un cuaderno de notas temprano.

El boceto de la figura central de la cara B de una cratera de columnas ática de figuras rojas atribuida a Myson y conservada en el Museo de la Villa Giulia (*BAPD* 202370) es un buen ejemplo de la serie de cuadernos de los años 1908-1909, en los que combinaba bocetos toscos con vistas agrandadas de ciertos detalles de las figuras.

*Fuente:* Cuaderno de notas 110 (datado en julio de 1908). Archivo Beazley

Figura 28 – Equivalencias entre la copa del Pintor de Antifón del Museo Ashmolean (1914.729) y los bocetos de Beazley

Desde 1907 y hasta finales de los años 20, los cuadernos de notas se convirtieron en compañeros inseparables de Beazley en sus visitas a museos y colecciones de todo el mundo. Dibujaba las partes más relevantes de las figuras y la composición frente al vaso e incluía cualquier otra información que considerara de interés para el posterior estudio de la pieza.

*Fuente:* Museo Ashmolean y Archivo Beazley

Figura 29 – Ejemplo de “hoja suelta”.

Después de un tiempo utilizando cuadernos de notas, Beazley ideó un sistema más cómodo y flexible que mantendría hasta su muerte: anotaciones en hojas sueltas. Para cada objeto dedica ahora una o varias cuartillas donde anota toda la información al respecto. Estas cuartillas las ordenaba y apilaba en estanterías; las organizaba por pintores y formas y los vasos sin atribuir los solía colocar cerca de piezas atribuidas si consideraba que podían tener alguna relación. En caso negativo, simplemente las organizaba por forma. La cuartilla ilustrada aquí incluye información sobre la copa del Pintor de Antifón del Museo Ashmolean 1914.729 (véanse las figuras 28 y 30).

*Fuente:* Archivo Beazley

Figura 30 – Calcos de varias figuras de la copa del Pintor de Antifón del Museo Ashmolean (número de inventario 1914.729).

Karl Reichhold descubrió a Beazley el modo de calcar las figuras de la superficie curva de las vasijas griegas a finales de 1908. Desde ese momento, calcar se convirtió en una herramienta indispensable del método de Beazley. El proceso de dibujar sobre la superficie del

vaso se suele equiparar con el proceso seguido por el pintor antiguo. Al dibujar las líneas del pintor se entiende que se imita en papel y lápiz lo que éste hizo en arcilla, lo que permite entender mejor el sistema de formas del pintor, volverse uno con el artista y comprender los retos a los que se enfrentó en el momento de decorar la pieza. Aunque existen diferencias evidentes entre el trabajo de un investigador moderno que calca la decoración de una vasija y la del pintor antiguo (distintas herramientas de “dibujo”, por citar un ejemplo), la dimensión performativa del dibujar es evidente y creemos que la comparación es válida e informativa.

*Fuente:* Dibujos nos. 813.01, 813.03, 813.05. Archivo Beazley

Figura 31 – Dibujo terminado del citaredo de la ánfora del Pintor de Berlín del Museo Metropolitano de Nueva York (no. Inv. 56.171.38).

En ocasiones Beazley terminaba sus dibujos a mano alzada, es decir, trasladaba los calcos a papel mediante líneas largas continuas con la ayuda de calcos, fotografías, bocetos y notas. Utilizaba dos tipos de lápiz: uno más blando que producía un trazo oscuro para las líneas en relieve y las zonas de barniz negro, y uno más duro para los trazos claros que representan los detalles anatómicos internos y los contornos sin línea en relieve. Este era un proceso laborioso que le consumía mucho tiempo y le dejaba exhausto, por lo que en sus últimos años abandonó este tipo de dibujos y se limitó a los calcos.

*Fuente:* Dibujo 263.00. Archivo Beazley

Figura 32 – Comparación entre una de las figuras de la copa del Pintor de Antifón tal y como la trazó Beazley y la fotografía de la misma que se publicó en *CVA Oxford I*.

Los dibujos de Beazley evidencian los elementos en los que basó sus atribuciones; muestran el sistema de formas del pintor mucho

mejor que cualquier fotografía disponible en la época e incluso hoy en día, tal y como ejemplifica la comparación entre uno de sus calcos y la fotografía de la misma figura publicada en el primer fascículo del *Corpus Vasorum Antiquorum* de la colección de Oxford en 1927. Los dibujos y los calcos sobrepasan a las fotografías en que ofrecen una visión clara de los contornos de las figuras reservadas, que normalmente están bastante ocultas por el fondo negro típico de la técnica. También muestran con gran claridad los detalles anatómicos ejecutados en barniz diluido en el original y que en ocasiones pasan desapercibidos incluso cuando se observa el vaso en persona.

*Fuente:* Archivo Beazley y CVA Oxford, Ashmolean Museum I.

Figura 33 – Fragmento de cratera de campana del Museo Ashmolean (1927.4) y dibujo de Beazley.

*Fuente:* Museo Ashmolean y Archivo Beazley

Figura 34 – Fragmento de copa del Museo Ashmolean (1927.4076K) y dibujo de Beazley.

*Fuente:* Museo Ashmolean y Archivo Beazley

Figura 35 – Dibujo de Beazley de una copa fragmentaria de los Museos Vaticanos (369A).

La mayoría de los dibujos de Beazley son de vasos de figuras rojas en los que refleja detalles importantes para la atribución de los mismos, tales como líneas en barniz diluido o el contorno de las figuras. Las cerámicas de figuras negras no suponen tantos retos ya que los contornos y los detalles internos, incisos, son claramente visibles. Sin embargo, Beazley también realizó algunos dibujos de vasos de figuras negras, como el que se reproduce aquí (BAPD 310516).

*Fuente:* Archivo Beazley

Figura 36 – Copa-escifo decorada con siluetas negras y atribuida al Grupo de Lancut. El exterior se decora con sátiros y ménades. Del mercado de arte suizo. Ca. 480 a.C.

*Fuente:* Colección privada

Figura 37 – Lécito panzuda ática de figuras rojas –vaso de perfume femenino– con escena de mujer en casa. La pieza se vendió en el mercado de arte británico y se ha atribuido al Grupo de Carlsruhe 280. Ca. 440/430 a.C.

*Fuente:* Colección privada

(Página deixada propositadamente em branco)



## Bibliografía general sobre la cerámica ática

- Amyx, D. A. (1958) The Attic Stelai. Part III. *Hesperia* 27, 163-310.
- Arias, P. E., Hirmer, M., Shefton, B.B. (1962) *A History of Greek Vase Painting*. Londres: Thames and Hudson.
- Arruda, A. M. (1997) *As cerâmicas áticas do Castelo de Castro Marim, no quadro das exportações para a Península Ibérica*. Lisboa: Colibri.
- Avramidou, A. (2011) *The Codrus Painter, Iconography and Reception of Athenian Vases in the Age of Pericles*. Madison: Winsconsin University Press.
- Avramidou, A. y Demetriou, D. (2014) *Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative, and Function. A Festschrift in honor of H. Alan Shapiro*. Berlín: De Gruyter.
- Bádenas, P. y Olmos, R. (1988) La nomenclatura de los vasos griegos en castellano. Propuestas de uso y normalización. *Archivo Español de Arqueología* 61, 61-80.
- Beazley, J. D. (1918) *Attic Red-figured Vases in American Museums*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Beazley, J. D. (1928) *Greek Vases in Poland*. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. D. (1956) *Attic Black-figure Vase-painters*. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. D. (1963) *Attic Red-figure Vase-painters*. 2.<sup>a</sup> ed. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. D. (1922) Citharoedus. *Journal of Hellenic Studies* 42, 70-98.
- Beazley, J. D. (1938) *Attic White Lekythoi*. Oxford: Oxford University Press.
- Beazley, J. D. (1944) *Potter and Painter in Ancient Athens*. Londres: G. Cumberledge.
- Beazley, J. D. (1974) *The Berlin Painter. Revised Edition*. Mainz: von Zabern.
- Beazley, J. D. (1974) *The Kleophrades Painter. Revised Edition*. Mainz: von Zabern.
- Beazley, J. D. (1974) *The Pan Painter. Revised Edition*. Mainz: von Zabern.
- Beazley, J. D. (1986) *The Development of Attic Black-Figure* (ed. rev. por D. von Bothmer y Mary Moore). Berkeley: University of California Press.
- Beazley, J. D. y D. Kurtz (1989) *Greek Vases: Lectures*. Oxford: Clarendon Press.
- Bentz, M. (ed) (2002) *Vasenforschung und Corpus Vasorum Antiquorum. Standortbestimmung und Perspektiven*. Munich: Beck.
- Bentz, M. et al. (2010) *Tonart: Virtuosität antiker Töpfertechnik*. Petersberg: Imhof.
- Bentz, M. y Kästner, M. (eds) (2007) *Konservieren oder Restaurieren. Die Restaurierung griechischer Vasen von der Antike bis Heute*. Munich: Beck.
- Bentz, M. y Reusser, C. (eds) (2004) *Attische Vasen in Etruskischem Kontext. Funde aus Häusern und Heiligtümern*. Munich: Beck.
- Bérard, C. et al. (1984) *La cité des images: religion et société en Grèce Antique*. París: Institut d'archéologie et d'histoire ancienne.

- Bloesch, H. (1951) Stout and Slender in the late Archaic Period. *Journal of Hellenic Studies* 71, 29-39.
- Boardman, J. (2003) "Reading" Greek Vases? *Oxford Journal of Archaeology* 22.1, 109-14.
- Boardman, J., Parkin, A. y Waite, S. (eds) (2015) *On the fascination of objects: Greek and Etruscan Art in the Shefton Collection*. Oxford: Oxbow.
- Boardman, J. (1974) *Athenian Black Figure Vases*. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (1975) *Athenian Red Figure Vases: the Archaic Period*. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (1987) Silver is White. *Revue Archéologique* 2, 279-95.
- Boardman, J. (1989) *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (1999) *The Greeks Overseas*. 4.<sup>a</sup> ed. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (2001) *The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures*. Londres: Thames and Hudson.
- Bothmer, D. von. (1987) *The Amasis Painter and his World. Vase-Painting in Sixth-Century B.C. Athens*. Malibú: The J. Paul Getty Museum.
- Brijder, H. A. G. (ed) (1984) *Ancient Greek and Related Pottery. Proceedings of the International Vase Symposium in Amsterdam, 12-15 April 1984*. Amsterdam: Allard Pierson Museum.
- Bron, C. y Kassapoglou, E. (eds.) (1992) *L'image en jeu. De l'Antiquité à Paul Klee*. Yens-sur-Morges: Cabédita.
- Buitron-Oliver, D. (1995) *Douris, A Master-Painter of Athenian Red-Figure Vases*. Mainz: von Zabern.
- Burn, L. (1988) *The Meidias Painter*. Oxford: Clarendon Press.
- Cabera, P. y Santos, M. (coord.) (2000) *Ceràmiques jònies d'època arcaica. Centres de producció i comercialització al Mediterrani Occidental, Actas de la Mesa Redonda (Empúries, 26-28 de mayo de 1999)*. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empuriés.
- Cabrera, P. (1988) Greek trade in Iberia: the extent of interaction. *Oxford Journal of Archaeology* 17.2, 191-206.
- Cabrera, P. (2001) La presencia griega en Iberia: un siglo de investigaciones. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 19, 52-71.
- Cabrera, P. y Olmos, R. (1985) Die Griechen in Huelva, Zum Stand der Diskussion. *Madridier Mitteilungen* 26, 61-74.
- Cabrera, P. y Sánchez, C. (ed.) (2000) *Los griegos en España. Tras las huellas de Heracles*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- Cabrera, P., Olmos, R. y Sanmartí Grego, E. (eds) (1994) *Iberos y griegos: lecturas desde la diversidad, Simposio Internacional celebrado en Empúries* (3-5 de abril de 1991) 2 vols. Huelva: Exma. Diputación Provincial de Huelva.
- Cabrera, P., Rouillard, P. y Verdancq-Piérard, A. (eds.) (2004) *El vaso griego y sus destinos, Catálogo de la exposición en el Museo Arqueológico Nacional (2004-2005)*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- Cambitoglou, A. (1968) *The Brygos Painter*. Sydney: University Press for Australian Humanities Research Council.

- Carpenter, T. (1986) *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art: its development in Black-Figure Vase Painting*. Oxford: Clarendon Press.
- Carpenter, T., Langridge-Noti, E. y Stansbury-O'Donnell (eds). (2016). *The Consumers' Choice: Uses of Greek Figure-Decorated Pottery (Selected Papers on Ancient Art and Architecture)*. Boston: Archaeological Institute of America.
- Carpenter, T. (1991) *Art and Myth in Ancient Greece: a Handbook*. Londres: Thames and Hudson.
- Caskey, L. D. (1922) *Geometry of Greek Vases: Attic Vases in the Museum of Fine Arts analysed according to the principles of proportion discovered by Jay Hambidge*. Boston: Museum of Fine Arts.
- Christiansen, J. y Melander, T. (eds) (1988) *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery. Copenhagen, August 31-September 4, 1987*. Copenhagen: Nationalmuseet.
- Clark, A. J., Elston, M. y Hart, M. L. (2002) *Understanding Greek Vases. A Guide to Terms, Styles, and Techniques*. Los Ángeles: Getty Publications.
- Cohen, B. (1991) The Literate Potter: a Tradition of Incised Signatures on Attic Vases. *Metropolitan Museum Journal* 26, 49-96.
- Cohen, B. (ed.) (2000) *Not the Classical Ideal: Athens and the Construction of the Other in Greek Art*. Leiden: Brill.
- Cohen, B. et al. (2006) *The Colors of Clay: Special Techniques in Athenian Vases*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Cook, R. M. (1997) *Greek Painted Pottery*. 3.<sup>a</sup> ed. Londres: Routledge.
- Cook, R. M. (1989) The Francis-Vickers Chronology. *Journal of Hellenic Studies* 109, 164-70.
- Cook, R. M., (1971) 'Epoiesen' on Greek Vases. *Journal of Hellenic Studies* 91, 137-8.
- Corbett, P. E. (1949) Attic Pottery of the Later Fifth Century from the Athenian Agora. *Hesperia* 18, 298-351.
- Csapo, E. y Miller, M.C. (1991) The "Kottabos-Toast" and an Inscribed Red-Figured Cup. *Hesperia* 60, 367-82.
- Cuomo di Caprio, N. (1985) *La ceramica in archeologia: antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Cuomo di Caprio, N. (2007) *La ceramica in archeologia, 2: antiche tecniche di lavorazione e moderni metodi di indagine*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- CVA: Corpus Vasorum Antiquorum.
- Cygielman, M. et al. (eds) (2002) *Euphronios. Atti del Seminario Internazionale di Studi*. Florence: Il Ponte.
- De Hoz García-Bellido, M. P. (2014) *Inscripciones griegas de España y Portugal*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Denoyelle, M. y Iozzo, M. (2009) *La céramique grecque d'Italie méridionale et de Sicile: productions coloniales et apparentées du VIII<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Manuels d'Art et d'Archéologie antiques*. París: Picard.
- Dietrich, N. (2010) *Figure ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. Und 5. Jahrhunderts v. Chr.* Berlín: De Gruyter.
- Domínguez Monedero, A. y Sánchez Fernández, C. (2001) *Greek pottery from the Iberian Peninsula. Archaic and Classical Periods*. Leiden: Brill.
- Dover, J. K. (1978) *Greek Homosexuality*. Londres: Duckworth.

- Engelmann, H. (1987) Wie nie Euphronios. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 68, 129-34.
- Eschbach, N. y Schmidt, S. (eds) (2016) *Töpfer-Maler-Werkstatt. Zuschreibungen in der griechischen Vasenmalerei und die Organisation antiker Keramikproduktion*. Munich: Beck.
- Fless, F. (2002) *Rotfigurige Keramik als Handelsware, Erwerb und Gebrauch attischer Vasen im mediterranen und pontischen Raum während des 4. Jhs. v.Chr.* Rahden: Internationale Archäologie.
- Francis, E. D., y M. Vickers (1988) The Agora Revisited: Athenian Chronology c. 500-450 B.C. *The Annual of the British School at Athens* 83, 143-67.
- García Cano, J. M. (1982) *Cerámicas griegas de la región de Murcia*. Murcia: Editora regional de Murcia.
- García Cano, J. M. y Gil, F. (2009) *La cerámica ática de figuras rojas: talleres y comercio (siglo iv a.C.). El caso de Coimbra del Barranco Ancho (Jumilla, Murcia)*. Murcia: Edit.um.
- García Martín, J. M. (2003) *La distribución de cerámica griega en la Contestania Ibérica: el puerto comercial de La Illeta dels Banyets*. Alacant: Instituto alicantino de cultura.
- Gericke, H. (1970) *Gefäßdarstellungen auf griechischen Vasen*. Berlin: Hessling.
- Gill, D. (1985) Classical Greek Fictile Imitations of Precious Metal vases. En: M. Vickers (ed.). *Pots and Pans: a colloquium on precious metals and ceramics in the Muslim, Chinese and Graeco-Roman worlds*. Oxford: Oxford University Press, 9-30.
- Gill, D. y Vickers, M. (1990) Reflected Glory: Pottery and Precious Metal in Classical Greece. *Jahrbuch des Deutsches Archäologisches Instituts* 105, 1-30.
- Giudice, F. y Panvini, R. (eds) (2003-7) *Il greco, il barbaro e la ceramica attica: Immaginario del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Giudice, F. y Panvini, R. (2003) *Ta Attika, veder greco a Gela: ceramiche attique figurate dall'antica colonia: Gela, Siracusa, Rodi*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Giudice, G., (2007) *Il tornio, la nave, le terre lontane: ceramografi attici in Magna Grecia nella seconda metà del V secolo a.C.: rotte e vie di distribuzione*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Greifenhagen, A. (1967) Smikros: Lieblingsinschrift und Malersignatur. *Jahrbuch der Berliner Museen* 9, 5-25.
- Hampe, R. y Winter, A. (1965) *Bei Töpfern und Zieglern in Suditalien, Sizilien und Griechenland*. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz.
- Haspels, C.H.E. (1936) *Attic Black-figure Lekythoi*. París: de Boccard.
- Hatzivassiliou, E. (2010) *Athenian Black Figure Iconography between 510 and 475 B.C.* Rahden: Verlag Marie Leidorf.
- Hedreen, G.M. (1992) *Silens in Attic Black-Figure Vase-Painting: Myth and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Heinemann, Alexander (2016) *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* Berlin: De Gruyter.
- Hill, D. K. (1947) The Technique of Greek Metal Vases and its Bearing on Vase Forms in Metal and Pottery. *American Journal of Archaeology* 51, 249-56.

- Hoffmann, H. (1977) *Sexual and Asexual Pursuit: a Structuralist Approach to Greek Vase-painting*. Londres: Royal Anthropological Institute.
- Hurwit, J. (1990) The Word in the Image: Orality, Literacy and Early Greek Art. *Word and Image* 6.2, 180-97.
- Hurwit, J. (2015) *Artists and Signatures in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Immerwahr, H. R. (1965) Inscriptions on the Anacreon Krater in Copenhagen. *American Journal of Archaeology* 69, 152-4.
- Immerwahr, H. R. (1990) *Attic Script: A Survey*. Oxford: Clarendon Press.
- Isler-Kerényi, C. (2006) *Dionysos in Archaic Greece: An Understanding through Images*. Leiden: Brill.
- Jackson, D. A. (1976) *East Greek Influence on Attic Vases*. Londres: Society for the Promotion of Hellenic Studies.
- Jiménez Ávila, F. J. y Ortega, J. (2004) *La cerámica griega en Extremadura*. Mérida: Museo Nacional de Arte Romano
- Johnston, A. (1979) *Trademarks on Greek Vases*. Warminster: Aris and Philips.
- Jones, R. E. (1986) *Greek and Cypriot Pottery, a Review of Scientific Studies*. Atenas: British School at Athens.
- Kanowski, M. G. (1984) *Containers of Classical Greece*. St. Lucia, Queensland: University of Queensland Press.
- Kathariou, K. (2002) *To ergasterio tou zographou tou Meleagrou kai he epoche tou: paratereseis sten attike kermike tou protou tetartou tou 4 ou ai. p. Cb*. Tesalónica: University Studio Press.
- Kephalidou, E. y Tsiafaki, D. (2012) *Kerameos paides: antidoro ston Kathegete Michale Tiverio apo tous methetes tou. Kerameos paides: Studies offered to Professor Michalis Tiverios by his Students*. Tesalónica: Hetaireia Andriou Epistemonon.
- Kephalidou, E. (1996) *Niketes: eikonographike melete tou archaiou ellenikou athletismou*. Tesalónica: Aristoteleio Panepistemio Thessalonikes.
- Klein, W. (1887) *Die Griechischen Vasen mit Meistersignaturen* Viena: C. Gerold's Sohn.
- Klein, W. (1898) *Die Griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften*. Leipzig: Veit & comp.
- Koch-Brinkmann, U. (1999) *Polychrome Bilder auf weissgrundigen Lekythen: Zeugen der klassischen griechischen Malerei*. Munich: Biering & Brinkmann.
- Kretschmer, P. (1894) *Die Griechischen Vaseninschriften*. Gütersloh: C. Bertelsmann.
- Kunisch, N. (1997) *Makron*. Mainz: von Zabern.
- Kurtz, D. C. (1975) *Athenian White Lekythoi: Patterns and Painters*. Oxford: Clarendon Press.
- Kurtz, D. C. (1984) Vases for the Dead, an Attic Selection. En: H. A. G. Brijder (ed.). *Ancient Greek and Related Pottery – Proceedings of the International Vase Symposium 12-15 April 1984*. Amsterdam: Allard Pierson Museum, 314-28.
- Kurtz, D. C. (1985) Beazley and the Connoisseurship of Greek Vases. *Greek Vases II, Occasional Papers, J. Paul Getty Museum*, 237-50.
- Kurtz, D. C. (1989) *The Berlin Painter*. Oxford: Clarendon Press.
- Lang-Auinger, C. y Trinkl, E. (2015) *PHYTA KAI ZOIA. Pflanzen und Tiere auf griechischen Vasen: Akten des Internationalen Symposiums and der Universität Graz*.

- 26.-28. September 2013. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Lapatin, K. (ed.) (2008) *Papers on Special Techniques in Athenian Vases*. Malibu: The J. Paul Getty Museum.
- Lawall, M. L. y Lund, J. (ed.) (2011) *Pottery in the Archaeological Record: Greece and Beyond. Acts of the International Colloquium held at the Danish and Canadian Institutes in Athens. June 20-22.2008*. Aarhus: Aarhus University Press.
- Lazzarini, M. L. (1973-1974) I Nomi dei Vasi Greci nelle Iscrizioni dei Vasi Stessi. *Archeologica Classica* 25/26, 341-75.
- Lewis, S. (2002) *The Athenian Woman: An Iconographic Handbook*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (1981-99). Zurich, Munich y Düsseldorf: Artemis and Winkler Verlag.
- Lezzi-Hafter, A. (1976) *Der Schuualow-Maler; eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit* Mainz: von Zabern.
- Lezzi-Hafter, A. (1988) *Der Eretria-Maler, Werke und Weggefährten*. Mainz: von Zabern.
- Lissarrague, F. (1985) Paroles d'images: remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique. En: A. M. Christin (ed.) *Écritures II*. París, 71-93.
- Lissarrague, F. (ed.) (1990) *The Aesthetics of the Greek Banquet*. Princeton: Princeton University Press.
- Lissarrague, F. (1994) Epiktetos Egraphsen: the Writing on the Cup. En: S. Goldhill y R. Osborne (eds.). *Art and Text in Ancient Greek Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 12-27.
- Lissarrague, F. (1999) Publicity and Performance: Kalos inscriptions in Attic Vase-Painting. En: S. Goldhill y R. Osborne (eds.). *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 359-73.
- Lissarrague, F. (2001) Greek Vases. *The Athenians and their Images*. Nueva York: Riverside Book Company.
- Lomas, K. (2004) *Greek Identity in the western Mediterranean, Papers in Honour of Brian Szefton*. Leiden: Brill.
- Lynch, K. M. (2011), *The Symposium in Context. Pottery from a Late Archaic House near the Classical Athenian Agora. Hesperia Supplement* 46. Atenas: American School of Classical Studies at Athens
- Mackay, E. A. (2010) *Tradition and Originality, A Study of Exekias*. Oxford: Archaeopress.
- Manakidou, E. (2012) *He keramike tes archaikes epoches sto Voreio Aigaio kei ten periphoreia tou (700-480 p.Ch.): praktika archaiologikes synateses. Archaic Pottery of the Northern Aegean and its Periphery (700-480 BC): Proceedings of the Archaeological Meeting*. Tesalónica: Archaiologiko Institutouto Makedonikon kai Thrakikon Spoudon.
- Mannack, T. (2001) *The Late Mannerists in Athenian Vase-Painting*. Oxford: Oxford University Press.
- Mannack, T. (2011) *Griechische Vasenmalerei: eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

- Marconi, C. (ed.) (2004) *Greek Vases: Images, Contexts and Controversies*. Leiden: Brill.
- Matheson, S. B. (1995) *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Mayo, M. E. (1982) *The Art of South Italy: Vases from Magna Graecia*. Richmond, Virginia: Virginia Museum of Fine Arts.
- Mertens, J. (1977) *Attic White-Ground. Its Development on Shapes other than Lekythoi*. Phd Thesis: Harvard.
- Mertens, J. R. (2010) *How to Read Greek Vases*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Miró, M. (2006) *La ceràmica àtica de figures roges de la ciutat grega d'Empòrion*. Barcelona: Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries.
- Moignard, E. (2006) *Greek Vases: An Introduction*. Londres: Bristol Classical Press.
- Moon, W.G. (ed.) (1983) *Ancient Greek Art and Iconography* Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Moore, M. B. (1997) *Attic Red-figured and White-ground Pottery The Athenian Agora XXX*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens.
- Moore, M. B. y Philippides, M.Z.P. (1986) *Attic Black-Figured Pottery, The Athenian Agora XIII*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens.
- Moormann, E. M. y Stissi, V.V. (eds) (2009) *Shapes and Images: Studies on Attic Black Figure and Related Topics in Honour of Herman A. G. Brijder*. Leuven: Walpole.
- Moraw, S. (1998) *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* Mainz: von Zabern.
- Murray, O. (ed.) (1990) *Symptotica. A Symposium on the Symposion*. Oxford: Clarendon Press.
- Muth, S. (2008) *Gewalt im Bild: das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. Und 5. Jahrhunderts v.Chr.* Berlin: De Gruyter.
- Neer, R. (2002) *Style and Politics in Athenian Vase-painting: The Craft of Democracy, 530-460 BCE*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Neils, J. (ed.) (1992) *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. Hanover, N.H.: Hood Museum of Art.
- Noble, J. V. (1969) Pottery Manufacture. En: C. Roebuck, C. *The Muses at Work. Arts, Crafts and Professions in Ancient Greece and Rome*. Cambridge, MA: MIT Press, 118-46.
- Noble, J.V. (1996) *The Techniques of Attic Painted Pottery*. Londres: Thames and Hudson.
- Nørskov, V. et al. (eds) (2009) *The World of Greek Vases*. Roma: Edizioni Quasar.
- Oakley, J. (2009) Greek Vase Painting. State of the Discipline. *American Journal of Archaeology* 113, 599-627.
- Oakley, J. (2004) *Picturing Death in Classical Athens, The Evidence of the White Lekythoi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Oakley, J. (1990) *The Phiale Painter*. Mainz: von Zabern.
- Oakley, J. (1997) *The Achilles Painter*. Mainz: von Zabern.
- Oakley, J. (1998) Why Study a Greek Vase-Painter? A Response to Whitley's 'Beazley as Theorist'. *Antiquity* 72, 209-13.
- Oakley, J. (2014) *Athenian Potters and Painters III*. Oxford: Oxbow.



- Oakley, J. y Palagia, O. (eds.) (2009) *Athenian Potters and Painters II*. Oxford: Oxbow.
- Oakley, J., Coulson, W.D.E. y Palagia, O. (1997) *Athenian Potters and Painters*. Oxford: Oxbow.
- Olmos, R. (1980) *Catálogo de los Vasos Griegos del Museo Arqueológico Nacional: Las lécitas áticas de fondo blanco*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional.
- Olmos, R. (1989) *Vasos Griegos Colección Condes de Lagunillas. Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana (Cuba)*. Zurich: Akanthus Verlag.
- Olmos, R. (1992) Orgiastic Elements in Iberian Iconography? *Kernos* 5, 153-71.
- Olmos, R. (1993) *Catálogo de los vasos griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- Osborne, R. (1986) Pots, Trade and the Archaic Greek Economy. *Antiquity* 70, 31-44.
- Osborne, R. (2001) Why Did Athenian Pots Appeal to the Etruscans? *World Archaeology* 33, 277-95.
- Padgett, M. (2017) *The Berlin Painter and His World: Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century BC*. Princeton: Princeton University Press.
- Paleothodoros, D. (2007) Commercial Networks in the Mediterranean and the Diffusion of Early Attic Red-Figure Pottery (525-490 BCE). *Mediterranean Historical Review* 22.2, 165-82.
- Paleothodoros, D. (2007) *Epictetos*. Leuven.
- Paleothodoros, D. (2007) *The Contexts of Painted Pottery in the Ancient Mediterranean World, Seventh – Fourth Centuries BCE*. Oxford: BAR.
- Pellegrini, E. (2009) *Eros nella Grecia arcaica e classica: iconografia e iconologia*. Roma: Bretschneider.
- Pfuhl, E. (1923) *Malerei und Zeichnung der Griechen*. Munich: Bruckmann.
- Rasmussen, T. (1985) Etruscan Shapes in Attic Pottery. *Antike Kunst* 28, 33-9.
- Rasmussen, T. y Spivey, N. (eds.) (1991) *Looking at Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Raubitschek, A. (1939) Leagros. *Hesperia* 8, 155-164.
- Reusser, C. (2002) *Vasen für Etrurien: Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.* Zurich: Akanthus.
- Richter, G. M. A. (1923) *The Craft of Athenian Pottery*. New Haven: Yale University Press.
- Richter, G. M. A. (1958) *Attic Red-Figure Vases: A Survey*. New Haven: Metropolitan Museum of Art.
- Richter, G. M. A. y Milne, M.J. (1935) *Shapes and Names of Athenian Vases*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Robertson, C. M. (1959) *Greek Painting*. Londres: Cambridge University Press.
- Robertson, C. M. (1975) *A History of Greek Art*. Londres: Cambridge University Press.
- Robertson, C. M. (1981) *A Shorter History of Greek Art*. Cambridge University Press.
- Robertson, C. M. (1991) Adopting an Approach. En: T. Rasmussen y N. Spivey (eds.). *Looking at Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press, 1-12.
- Robertson, C. M., (1992) *The Art of Vase-painting in Classical Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rocha Pereira, M. H. (ed.) (2007) *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia.



- Rodríguez Pérez, D. (2008) *Serpientes, dioses y héroes. El combate contra el monstruo en el arte y la literatura griega antiguas*. León: Universidad de León.
- Rodríguez Pérez, D. (2010) De nuevo Beazley: una contribución a la historiografía de la cerámica ática. *De Arte. Revista de Historia del Arte* 9, 7-24.
- Rodríguez Pérez, D. (2011) Contextualizing Symbols. "The Eagle and the Snake" in the Ancient Greek World. *Boreas. Münstersche Beiträge zur Archäologie* 33, 2-18.
- Rodríguez Pérez, D. (2013) Encounters at the Tomb: Visualizing the Invisible in Attic Vase Painting. En: A. Voss y W. Rowlandson (eds.) *Daimonic Imagination: Uncanny Intelligence*. Cambridge: Cambridge Publishing Scholars, 23-43.
- Rodríguez Pérez, D. (2014) ¿La apoteosis de Heracles o una escena de apobates? A propósito de una cratera de campana procedente de La Loma del Escorial de Los Nietos (Cartagena, Murcia). *Archivo Español de Arqueología* 87, 59-74.
- Rodríguez Pérez, D. (2015) La serpiente en la iconografía vascular del siglo VI a.C. En: J. de la Villa Polo et al. (eds.) *Ianua Classicorum: temas y formas del mundo clásico* vol. 2. Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 723-30.
- Rodríguez Pérez, D. (ed.) (2017) *Greek Art in Context: Archaeological and Art Historical Perspectives*. Londres: Routledge.
- Rodríguez Pérez, D. (2018) Sir John Beazley's Notebooks. A New Resource for the Study of Athenian Figure-Decorated Pottery. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*.
- Rosati, R. (1966-7) La nozione di 'propriété dell'officina' e l'epoiesen nei vasi attici. *Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna, Classe di Scienze Morali* 65, 45-73.
- Rotroff, S. I. (1996) *The Missing Krater and the Hellenistic Symposium: Drinking in the Age of Alexander the Great* Christchurch, NZ: University of Canterbury.
- Rouet, P. (2001) *Approaches to the Study of Attic Vases: Beazley and Pottier*. Oxford: Oxford University Press.
- Rouillard, P. (1991) *Les Grecs et la Péninsule Ibérique du VIII<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ*. París: Mélanges de la Casa de Velázquez, París.
- Rouillard, P. and Verbanck-Piérard, A. (eds.) (2003) *Le vase grec et ses destins*. Munich: Biering & Brinkmann.
- Rumpf, A. (1947) Classical and Post-Classical Greek Painting. *Journal of Hellenic Studies* 67, 10-21.
- Sabatini, B. (ed.) (2000) *La ceramique attique du IV<sup>e</sup> siècle en Méditerranée Occidentale, Actes du Colloque International organisé par le Centre Camille Jullian, Arles (7-9 décembre 1995)*. Nápoles: Centre Jean Bérard.
- Sánchez, C. (1992) Imágenes de Atenas en el mundo ibérico: análisis iconográfico de la cerámica ática del siglo IV a.C. hallada en Andalucía Oriental. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 4, 23-34.
- Sánchez, C. (1992) Las copas tipo Cástulo en la Península Ibérica. *Trabajos de Prehistoria* 49, 327-33.
- Sánchez, C. (1993) Las crateras áticas procedentes de Galera (Granada) en el Museo Arqueológico Nacional. *Boletín Museo Arqueológico Nacional* 9, 25-54.
- Sánchez, C. (1994) El hilo de Ariadna. El método de atribución a pintores en la cerámica ática. *Archivo Español de Arqueología* 67, 31-40.

- Sánchez, C. (1997) Imágenes de la muerte en una tumba ibérica. El ajuar ático de la tumba 43 de Baza (Granada). *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 15.1-2, 37-48.
- Sánchez, C. (2017) Contexts of Use of Fourth Century Pottery in the Iberian Peninsula. En: D. Rodríguez Pérez (ed.). *Greek Art in Context: Archaeological and Art Historical Perspectives*. Londres: Routledge, 185-98.
- Sánchez, C. y Aznar, R. (2006). *Una nueva mirada al arte de la Grecia antigua*. Madrid: Cátedra
- Scheibler, I. (1983) *Griechische Töpferkunst*. Munich: Beck.
- Scheibler, I. (1986) Formen der Zusammenarbeit in attischen Töpfereien des 6 und 5 Jahrhunderts v. Chr. *Studien zur alten Geschichte*, 787-804.
- Schmaltz, B., y M. Söldner (eds) (2003) *Griechische Keramik im kulturellen Kontext: Akten des Internationalen Vasen- Symposions in Kiel vom 24. bis 28.9.2001 veranstaltet durch das Archäologische Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*. Münster: Scriptorium.
- Schmidt, S. (2005) *Rhetorische Bilder auf attischen Vasen: Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.* Berlín: Reimer.
- Schmidt, S. y Oakley, J. (eds) (2009) *Hermeneutik der Bilder: Beiträge zu Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*. Munich: Beck.
- Schmidt, S. y Stähli, A. (eds) (2012) *Vasenbilder im Kulturtransfer: Zirkulation und Rezeption griechischer Keramik im Mittelmeerraum*. Munich: Beck.
- Schmidt, S. y Steinhart, M. (eds) (2014) *Sammeln und Erforschen: Griechische Vasen in neuzeitlichen Sammlungen*. Munich: Beck.
- Schreiber, T. (1999) *Athenian Vase Construction*. Malibú: The J. Paul Getty Museum.
- Seeberg, A. (1994) Epoiesen, egrapsen and the organization of the vase-trade. *Journal of Hellenic Studies* 114, 162-4.
- Servadei, C. (2005) *La figura di Theseus nella ceramica attica: iconografia e iconologia del mito nell'Atene arcaica e classica*. Bologna: Ante Quem.
- Shapiro, H. A. (1989) *Art and Cult under the Tyrants in Athens*. Mainz: Zabern.
- Shapiro, H. A. (1994) *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*. Londres: Routledge.
- Shear, T. L., Jr. (1993) The Persian Destruction of Athens: Evidence from Agora Deposits. *Hesperia* 62, 383-482.
- Sicherung, W. (1983) *Die griechische Tongefasse: Gestalt, Bestimmung und Formenwandel*. Berlín: Mann.
- Siebert, G. (1978) Signatures d'artistes, d'artisans et de fabricants dans l'antiquité classique. *Ktéma* 3, 111-31.
- Simon, E. (1981) *Die Griechische Vasen*. Munich: Hirmer.
- Smith, T. J. (2010) *Komast Dancers in Archaic Greek Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Sparkes, B. (1991) *Greek Pottery. An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Sparkes, B. (1996) *The Red and the Black: Studies in Greek Pottery*. Londres: Routledge.
- Sparkes, B. y Talcott, L. (1970) *Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th centuries B. C. The Athenian Agora XII*. Princeton: The American School of Classical Studies at Athens.

- Sparkes, B. y Talcott, L. (1976) *Pots and Pans of Classical Athens* Princeton: The American School of Classical Studies at Athens.
- Stansbury-O'Donnell, M. D. (2006) *Vase Painting, Gender, and Social Identity in Archaic Athens*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stansbury-O'Donnell, M.D. (2011) *Looking at Greek Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steiner, A. (2007) *Reading Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taplin, O. (2007) *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth century B.C.* Malibú: The J. Paul Getty Museum.
- Taplin, O. and Wyles, R. (eds.) (2010) *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press.
- Tiverios, M. (1996) *Hellenike technē. Archaia angeia*. Atenas: Ekdotike Athenon.
- Tiverios, M. (2008) *Perikleische Panathenäen. Ein Krater des Malers von München 2335*. Computus Druch Satz & Verlag.
- Topper, K. (2012) *The Imagery of the Athenian Symposium*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Trendall, A.D. (1989) *Red-figure Vases of South Italy and Sicily*. Londres: Thames and Hudson.
- Trendall, A. D. y Webster, T.B.L. (1971) *Illustrations of Greek Drama*. Londres: Thames and Hudson.
- Tsingarida, A. (ed.) (2009) *Shapes and Uses of Greek Vases (7th-4th centuries B. C.). Proceedings of the Symposium held at the Université de Bruxelles, 27-29 April 2006*. Bruselas: CReA-Patrimoine.
- Tsingarida, A. y Viviers, D. (ed.) (2013) *Pottery Markets in the Ancient Greek World (8th-1st centuries BC)*. Bruselas: CReA-Patrimoine.
- Valavanis, P. (1991) *Panathenaikei amphoreis apo ten Eretria: symbole sten Attike angeiographia tou 4ou p.Ch.AI*. Atenas: Athenais Archaïologike Hetaireia.
- Valavanis, P. y Kourkoumelis, D. (1996) *Chaire kai piei – Drinking Vessels*. Atenas: Hatzimichaelis Estate.
- Valavanis, P. y Manakidou, E. (2014) *Egrapsen kai epoiesen: meletes keramikēs kai ikonographias pros timen tu kathegete Michale Tiberiu. Essays on Greek Pottery and Iconography in Honour of Professor Michalis Tiverios*. Tesalónica: University Studio Press.
- Venit, S. (2006) Point and Counterpoint. Painted Vases on Attic Painted Vases. *Antike Kunst* 49, 29-41.
- Vickers, M. (1985) Artful Crafts: the influence of metalwork on Athenian painted pottery. *Journal of Hellenic Studies* 105, 108-128.
- Vickers, M. y Gill, D. (1994) *Artful Crafts: Ancient Greek Silverware and Pottery*. Oxford: Oxford University Press.
- Vierneisel, K. y Kaeser, B. (eds) (1990) *Kunst der Schale – Kultur des Trinkens*. Munich: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Villanueva Puig, M.-C., Lissarrague, F., Rouillard, P. y Rouveret, A. (eds) (1999) *Céramique et peinture grecques: Modes d'emploi. Actes du colloque international, École du Louvre, 26-27-28 avril 1995*. París: Documentation française.
- Villanueva-Puig, M-C. (2009) *Ménades: recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*. París: Les Belles Lettres.

- Wachter, R. (2001) *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*. Oxford: Oxford University Press.
- Walsh, D. (2009) *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: the World of Mythological Burlesque*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Walsh, J. (2014) *Consumerism in the Ancient World: Imports and Identity*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Webster, T. B. L. (1972) *Potter and Patron in Classical Athens*. Londres: Methuen.
- Wehgartner, I. (1983) *Attisch Weissgrundige Keramik*. Mainz: von Zabern.
- Wehgartner, I. (ed.) (1992) *Euphronios und seine Zeit*. Berlín: Staatliche Museen zu Berlin.
- Wernicke, K. (1890) *Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen: eine archäologische Studie*. Berlín: Reimer.
- Whitley, J. (1997) Beazley as Theorist. *Antiquity* 71, 40-7.
- Woodford, S. (2002) *Images of Myths in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Yatromanolakis, D. (ed.) (2016), *Epigraphy of Art: Ancient Greek Vase-Inscriptions and Vase-Paintings*. Oxford: BAR.
- Yatromanolakis, D. (2009) *An Archaeology of Representations, Ancient Greek Vase-Painting and contemporary Methodologies*. Athens: Institut du Livre.

## Obras citadas

- Aldrovandi, U. (1562) Delle Statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, si veggono. In: L. Mauro (ed.). *Le antichità della città di Roma, brevissimamente raccolte da chiunque hà scritto, ò antico, ò moderno; per Lucio Mauro, che hà voluto particolarmente tutti questiluoghi vedere; onde hà corretti molti errori, che ne li altri scrittori di queste Antichità si leggono. Appresso, tutte le Statue antiche, che in Roma in diversi luoghi, e case particolari si veggono, raccolte e descritte per M. Ulisse Aldroandi, opera non fatta piu mai da scrittoralcuno, & in questa quarta impressione ricorretta*, Venecia, 115-315.
- Amyx, D.A. (1988) *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*. Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press.
- Anon. (1920) Review of The Lewes House Collection of Ancient Gems by J. D. Beazley. *Classical Review* 34 (5-6), 116-7.
- Ashmole, B. (1970) Sir John Beazley. *Proceedings of the British Academy* 56, 443-61.
- Ashmolean Museum, Department of Antiquities (1967) *Select Exhibition of Sir John and Lady Beazley's Gifts to the Ashmolean Museum 1912-1966*. Oxford: Oxford University Press.
- Avramidou, A. (2011) *The Codrus Painter, Iconography and Reception of Athenian Vases in the Age of Pericles*. Madison: Winsconsin University Press.
- Barringer, J. (2001) *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Beazley, J. D. (1908) Three New Vases in the Ashmolean Museum. *Journal of Hellenic Studies* 28, 313-18.
- Beazley, J. D. (1910) Kleophrades. *Journal of Hellenic Studies* 30, 38-68.
- Beazley, J. D. (1911) The Master of the Berlin Amphora. *Journal of Hellenic Studies* 31, 276-95.
- Beazley, J. D. (1912a) The Master of the Boston Pan-Krater. *Journal of Hellenic Studies* 32, 354-69.
- Beazley, J. D. (1912b) The Master of the Troilus hydria in the British Museum. *Journal of Hellenic Studies* 32, 171-3.
- Beazley, J. D. (1912c) The Master of the Villa Giulia Calyx-krater. *Römische Mitteilungen* 27, 286-97.
- Beazley, J. D. (1913a) A Note of the Painter of the Vases signed Euergides. *Journal of Hellenic Studies* 33, 347-55.
- Beazley, J. D. (1913b) The Master of the Dutuit Oenochoe. *Journal of Hellenic Studies* 33, 106-110.
- Beazley, J. D. (1913c) The Master of the Eucharides Stamnos in Copenhagen. *Papers of the British School at Athens* 18, 217-33.

- Beazley, J. D. (1914a) The Master of the Achilles Amphora in the Vatican. *Journal of Hellenic Studies* 34, 179-226.
- Beazley, J. D. (1914b) The Master of the Stroganoff Nikoxenos Vase. *Papers of the British School at Athens* 19, 229-47.
- Beazley, J. D. (1916) Fragment of a vase in Oxford and the Painter of the Tyskiewicz Krater in Boston. *American Journal of Archaeology* 20, 144-53.
- Beazley, J. D. (1918) *Attic Red-figured Vases in American Museums*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Beazley, J. D. (1920) *The Lewes House Collection of Ancient Gems*. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. D. (1922) Citharoedus. *Journal of Hellenic Studies* 42, 70-98.
- Beazley, J. D. (1925) *Attische Vasenmaler des rotfiguren Stils*. Tübinga: Mohr.
- Beazley, J. D. (1927a) *Corpus Vasorum Antiquorum Oxford, Ashmolean Museum 1*. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. D. (1927b) The Antimenes Painter. *Journal of Hellenic Studies* 47, 63-92.
- Beazley, J. D. (1928) *Greek Vases in Poland*. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. D. (1931a) *Corpus Vasorum Antiquorum Oxford, Ashmolean Museum 2*. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. D. (1931b) Disjecta Membra. *Journal of Hellenic Studies* 51, 39-56.
- Beazley, J. D. (1933) *Campana Fragments in Florence*. Oxford: Oxford University Press.
- Beazley, J. D. (1942) *Attic Red-figure Vase-painters*. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. D. (1943) Groups of Campanian Red-Figure. *Journal of Hellenic Studies* 63, 66-111.
- Beazley, J. D. (1946) *Etruscan Vase-Painting*. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. D. (1949) The World of the Etruscan Mirror. *Journal of Hellenic Studies* 69, 1-17.
- Beazley, J. D. (1956) *Attic Black-figure Vase-painters*. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. D. (1963) *Attic Red-figure Vase-painters*. 2.<sup>a</sup> ed. Oxford: Clarendon Press.
- Beazley, J. D. (1986) *Development of Attic Black-Figure. Revised Edition*. Berkeley: University of California Press.
- Beazley, J. D. y Ashmole, B. (1966) *Greek Sculpture and Painting to the end of the Hellenistic Period*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bentz, M. (2002) Zur Geschichte des CVA. In: M. Bentz (ed.). *Corpus Vasorum Antiquorum Deutschland*, Beiheft 1, Munich: Bavarian Academy of Sciences, 9-15.
- Berenson, B. (1902) *Study and Criticism of Italian Art*. Londres: Bell and Sons.
- Bernbeck, R. (1997) *Theorien in der Archäologie*. Tübinga: Francke.
- Birch, S. y Newton, C. (1851) *Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum*. Londres: Trustees of the British Museum.
- Boardman, J. (1964) *Excavations at Emporio, Chios*. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (1974) *Athenian Black Figure Vases*. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (1975) *Athenian Red Figure Vases*. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (1988) Classical Archaeology: Whence and Whither? *Antiquity* 62 (237), 795-7.
- Boardman, J. (1989) *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*. Londres: Thames and Hudson.

- Boardman, J. (1998) *Early Greek Vase Painting, 11th-6th Centuries BC*. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (1999) *The Greeks Overseas*. 4.<sup>a</sup> ed. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (2001) *The History of Greek Vases. Potters, Painters and Pictures*. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J. (2014) *The Triumph of Dionysos: Convivial processions, from Antiquity to the Present Day*. Oxford: Archaeopress.
- Boardman, J. y Kurtz, D. (1971) *Greek Burial Customs*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press.
- Boardman, J., con Hayes, J. (1966) *Excavations at Tocra, 1963-1965: The Archaic Deposits*. Londres: Thames and Hudson.
- Boardman, J., con Hayes, J. (1973) *Excavations at Tocra 1963-1965. The Archaic Deposits II and Later Deposits*. Londres: Thames and Hudson.
- Böhr, E. (1982) *Der Schaukelmaler*. Mainz: von Zabern.
- Borgers, O. (2007) *The Theseus Painter, Style, Shapes and Iconography*. Amsterdam: Allard Pierson Museum.
- Bothmer, D.v. (1983) The Execution of the Drawings. En: D. C. Kurtz (ed.). *The Berlin Painter*. Oxford: Clarendon Press, 6-8.
- Bothmer, D.v. (1985) Beazley the Teacher. En: D. C. Kurtz (ed.). *Beazley and Oxford. Lectures delivered at Wolfson College, Oxford on 28 June 1985*. Oxford: Oxford University School of Archaeology.
- Bothmer, D.v. (1987) Greek Vase-Painting: Two Hundred Years of Connoisseurship. En: The J. Paul Getty Museum (ed.). *Papers on the Amasis Painter and his World*. Malibú, California: J. Paul Getty Museum, 184-204.
- Bowra, C. M. (1966) *Bowra: Memories 1898-1939*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Brijder, H. A. G. (1991) *Siana Cups II: The Heidelberg Painter*. Amsterdam: Allard Pierson Museum.
- Brulé, P. (2003) *Women of Ancient Greece*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Buitron-Oliver, D. (1995) *Douris, A Master-Painter of Athenian Red-Figure Vases*. Mainz: von Zabern.
- Burn, L. (1997) Sir William Hamilton and the Greekness of Greek Vases. *Journal of the History of Collections* 9 (2), 241-52.
- Burn, L. (1998) *The Meidias Painter*. Oxford: Clarendon Press.
- Burn, L. y Glynn, R. (1982) *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV & Paralipomena*. Oxford: Oxford University Press.
- Burow, J. (1989) *Der Antimenesmaler*. Mainz: von Zabern.
- Cabrera, P. (ed.) (2003) *La colección Várez Fisa en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Carpenter, T. (1984) *Summary Guide to Corpus Vasorum Antiquorum*. Oxford: Oxford University Press.
- Carpenter, T. y Mannack, T. (2000) *Summary Guide to Corpus Vasorum Antiquorum*. 2.<sup>a</sup> ed. Oxford: Oxford University Press.
- Carpenter, T., con Mannack, T. y Mendonça, M. (1989) *Beazley Addenda*. 2.<sup>a</sup> ed. Oxford: Oxford University Press.

- Carter, G. (1998) *The Chora of Metaponto*, The Necropoleis. Austin: University of Texas Press.
- Caskey, L. D., con Beazley, J. D. (1931, 1954 y 1963). *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. In Three Parts*. Oxford: Oxford University Press.
- Ceserani, G. (2007) The Antiquary Alessio Simmaco Mazzocchi. Oriental Origins and the Rediscovery of Magna Graecia in Eighteenth-Century Naples. *Journal of the History of Collections* 19 (2), 249-59.
- Chamay, J. (1999) Nicolaus-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637). Der größte Raritätensammler seiner Zeit. In: E. Flashar, G. Hiesel, and R. Volkammer (eds.). *1768. Europa à la grecque: Vasen machen Mode*. Munich: Biering & Brinkmann, 11-17.
- Chiesa, G. y Slavazzi, F. (eds.) (2006) *Ceramiche attiche e magnogreche: collezione Banca Intesa. Catalogo ragionato I-III*. Milán: Electa Mondadori.
- Connelly, J. B. (2007) *Portrait of a Priestess, Women and Ritual in Ancient Greece*. Princeton y Oxford: Princeton University Press 2007.
- Cook, R. M. (1997) *Greek Painted Pottery*. 3.<sup>a</sup> ed. Londres: Routledge.
- Crous, J. W. (1942) *Konkordanz zum Corpus Vasorum Antiquorum*. Roma: Bretschneider.
- Csapo, E. (2010) *Actors and Icons of the Ancient Theater*. Malden: Wiley-Blackwell.
- Csapo, E., et al. (eds.) (2014) *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.* Berlín y Boston: De Gruyter.
- Cumming, R. (2015) *My Dear BB ... The Letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark 1925-1959*. New Haven: Yale University Press.
- D'Hancarville, P. (1766-1767) *Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honorable William Hamilton*. Nápoles.
- De la Chausse, M. A. (1746) *Romanum Museum sive Thesaurus eruditae antiquitatis: in quo proponuntur, ac dilucidantur gemmae, idola, insignia sacerdotalia, instrumenta sacrificiis inservientia, lucernae, vasa, bullae, armillae, fibulae, claves, annuli, tesserae, styli, strigiles, gutti, phialae lacrymatoriae, instrumenta musica, vota, signa militaria, marmora &c.* Rome.
- De Montfaucon, B. (1719-24) *L'antiquité expliquée et représentée en figures*. París.
- Dodwell, E. (1819) *A Classical Tour through Greece during the Years 1801, 1805, and 1806*. Londres.
- Felten, K. F. (1971) *Thanatos- und Kleophonmaler. Weissgrundige und rotfigurige Vasenmalerei der Parthenonzeit*. Munich: Fink.
- Filser, W. (2017) *Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik*. Berlín, Boston: de Gruyter.
- Fondation pour le Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (1981-99) *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Zurich, Munich y Düsseldorf: Artemis y Winkler Verlag.
- Freund, P. (2003) *Stage by Stage. The Birth of the Theatre*. Londres y Chester Springs: Peter Owen.
- Furtwängler, A. (1885) *Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium der königlichen Museen in Berlin*. Berlín: Spemann.
- Furtwängler, A. y Reichhold, K., con Hauser, F., et al. (1904-32) *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder*. 3 series. Munich: Bruckmann.



- Gerhard, E. (1840-58) *Auserlesene Griechische Vasenbilder, hauptsächlich Etruskischen Fundorts*. Berlin: Reimer.
- Geyer, A. (1996) *Der Jenaer Maler, Eine Töpferwerkstatt im klassischen Athen*. Wiesbaden: Reichert.
- Hartwig, P. (1893) *Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stils*. Stuttgart: Spemann.
- Heydemann, H. (1880) *Satyr- und Bakchennamen Hallisches Winckelmanns-Programm 5*. Halle: Max Niemeyer.
- Himmelmann, N. (1976) *Utopische Vergangenheit, Archäologie und moderne Kultur*. Berlin: Mann.
- Himmelmann, N. (1996) *Minima Archaeologica, Utopie und Wirklichkeit in der Antike*. Mainz: Zabern.
- Himmelmann, N. (2000) Klassische Archäologie - Kritische Anmerkungen zur Methode. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 115, 253-323.
- Hoffmann, H. (1977) *Sexual and asexual pursuit: a structuralist approach to Greek vase-painting*. Londres: Royal Anthropological Institute.
- Hoffmann, H. (1979) In the Wake of Beazley. *Hephaistos* 1, 61-70.
- Hofstetter-Dolega, E. (2004) *Gebannt, verbrannt, zurückgebrannt, Die Vasensammlung des Magdeburger Kulturhistorischen Museums*. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft.
- Hofter, M. R. (1999) Johann Joachim Winckelmann und die 'heturischen Gefäße', In: E. Flashar, G. Hiesel, and R. Volkommer (eds.). 1768. *Europa à la grecque: Vasen machen Mode*. Munich: Biering & Brinkmann, 18-28.
- Hope, T. (1807) *Household Furniture and Interior Decoration*. Londres: Longman.
- Hurwit, J. M. (2015) *Artists and Signatures in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Immerwahr, H. (1990) *Attic Script, A Survey*. Oxford: Clarendon Press.
- Immerwahr, H. (1998) *A Corpus of Attic Vase Inscriptions, Preliminary Edition*. Autopublicado.
- Isler-Kerényi, C. (2007) *Dionysos in Archaic Greece, An Understanding through Images*. Leiden: Brill.
- Isler-Kerényi, C. (2014) *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*. Leiden y Boston: Brill.
- Isler, H. P. (2009) Die Siedlung auf dem Monte Iato in archaischer Zeit. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 124, 135-222.
- Junker, K. (1999) Sir John Beazley oder: Kennerschaft versus Wissenschaft. En: K. Junker (ed.). *Aus Mythos und Lebenswelt, Griechische Vasen aus der Sammlung der Universität Mainz*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 14-21.
- Kaltsas, N. y Shapiro, A. (eds.) (2008) *Worshiping Women, Ritual and Reality in Classical Athens*. Atenas y Nueva York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation.
- Kavvadias, G. G. (2000) *Ho Zographos tou Sabouroff*. Atenas: Tameio Archaialogikon Poron kai Apallotrioseon.
- Klein, W. (1885) *Euphronios, eine Studie zur Geschichte der griechischen Malerei*. Viena: Gerold.
- Klein, W. (1887) *Die griechischen Vasen mit Meistersignaturen*. Viena: C. Gerold's Sohn.
- Klein, W. (1898) *Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften*. Leipzig: Veit & Comp.

- Kreiling, U. (2007) *Anständige Nacktheit, Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen*. Rahden: VML.
- Kurtz, D. C. (1985) Beazley and the Connoisseurship of Greek Vases. *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 2, 237-50.
- Kurtz, D. C. (2004) A Corpus of Ancient Vases. *RA*, 259-86.
- Kurtz, D. C. (ed.) (1985) *Beazley and Oxford. Lectures delivered at Wolfson College, Oxford on 28 June 1985*. Oxford: Oxford University School of Archaeology.
- Kurtz, D. C. (ed.) (1989) *Greek Vases: Lectures by J. D. Beazley*. Oxford: Oxford University Press.
- Kurtz, D. C. y Beazley, J. (1983) *The Berlin Painter*. Oxford: Clarendon Press.
- Langlotz, E. (1920) *Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Malerei und der gleichzeitigen Plastik*. Leipzig.
- Lévi-Strauss, C. (1958) *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1964) *Mythologiques. Le Cru et le Cuit*. Paris: Plon.
- Lezzi-Hafter, A. (1988) *Der Eretria-Maler, Werke und Wegefahrten*. Mainz: von Zabern.
- Libertini, G. (1930) *Il Museo Biscari*. Milán y Roma.
- Lucas, P. (1712) *Voyage du Sieur Paul Lucas, fait par ordre du Roi dans la Grèce, l'Asie Mineure, la Macédoine et l'Afrique*. Paris.
- Lynch, K. (2009) Erotic Images on Attic Vases: Markets and Meanings. En: J. Oakley, W. Coulson y O. Palagia (eds). *Athenian Potters and Painters. Volume II*, 159-65.
- Lyons, C. (1992) *The Museo Mastrilli And The Culture of Collecting in Naples, 1700-1755*. *Journal of the History of Collections* 4 (1), 1-26.
- Mackay, E. A. (2010) *Tradition and Originality, A Study of Exekias*. Oxford: Archaeopress.
- Mannack, T. (2000) *Summary Guide to Corpus Vasorum Antiquorum*. 2.<sup>a</sup> ed. Oxford: Oxford University Press.
- Mannack, T. (2001) *The Late Mannerists in Athenian Vase-Painting*. Oxford: Oxford University Press.
- Mannack, T. (2014) Beautiful Men on Vases for the Dead. En: J. Oakley et al. (eds.). *Athenian Potters and Painters III*. Oxford y Philadelphia: Oxbow.
- Mannack, T. y Parker, G. (2013) Das Elektronische *Corpus Vasorum Antiquorum* (www.cvaonline.org). En: Trinkl, E. (ed.). *Corpus Vasorum Antiquorum. Österreich. Beiheft 1, Interdisziplinäre Dokumentations- und Visualisierungsmethoden*. Viena: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 17-24.
- Manninos, K. (2006) *Vasi Attici Nei Contesti Della Messapia*, 480-350 A.C. Bari: Edipuglia.
- Matheson, S. B. (1995) *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Millingen, J. (1813) *Peintures antiques et inédites de vases grecs, tirées de diverses collections, avec des explications, par J. V. Millingen*. Roma.
- Minner, E. (2006) *Ewig ein Fremder im fremden Lande - Ludwig Ross (1806-1859) und Griechenland. Biographie*. Mannheim: Möhneseewämel.
- Moignard, E. (2015) *Master of Attic Black Figure Painting: The Art and Legacy of Exekias*. Londres: Tauris.
- Mommsen, H. (1998) *Exekias I, Die Grabtafeln*. Mainz: von Zabern.

- Morelli, G. (1880) *Die Werke italienischer Maler in den Galerien von München, Dresden und Berlin*. Leipzig: E. A. Seemann.
- Morgan, C. y Whitelaw, T. (1991) Pots and Politics: Ceramic Evidence for the Rise of the Argive State. *American Journal of Archaeology* 95 (1), 79-108.
- Morris, I. (1897) *Burial and Ancient Society: The Rise of the Greek City State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Neer, R. (1997) Beazley and the Language of Connoisseurship. *Hephaistos* 15, 7-30.
- Neils, J. (2011) *Women in the Ancient World*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Nørskov, V., et al. (eds.) (2009) *The World of Greek Vases*. Roma: Quasar.
- Oakley, J. H. (1990) *The Phiale Painter*. Mainz: von Zabern.
- Oakley, J. H. (1997) *The Achilles Painter*. Mainz: von Zabern.
- Padgett, M. (2017) *The Berlin Painter and His World: Athenian Vase-Painting in the Early Fifth Century BC*. Princeton: Princeton University Press.
- Paleothodoros, D. (2004) *Epictetos*. Leuven: Peeters.
- Pancrazi, G.-M. (1751-2) *Antichità siciliane spiegate colle notizie generali di questo regno*. Nápoles.
- Papoutsakis-Serbetis, E. (1983) *Ho Zographos tis Providence*. Athens.
- Philipp, M., et al. (eds.) (2003) *Dionysos, Rausch und Ekstase*. Munich: Himmer.
- Prange, M. (1989) *Der Niobidenmaler und seine Werkstatt, Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit*. Frankfurt: P. Lang. 1989.
- Rehork, J. (1989) *Sie fanden, was sie kannten. Archäologie als Spiegel Neuzeit*. Munich: Luebbe.
- Reusser, C. (2002) *Vasen für Etrurien. Verbreitung und Funktionen attischer Keramik im Etrurien des 6. und 5. Jahrhunderts vor Christus*. Zürich: Akanthus.
- Riezler, W. (1914) *Weissgrundige attische Lekythen, Nach Adolf Furtwänglers Auswabl*. Munich: F. Bruckmann.
- Robertson, C. M. (1976) Beazley and After. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 27, 29-46.
- Robertson, C. M. y Beard, M. (1991) Adopting an Approach. In: N. Spivey and T. Rasmussen (eds.). *Looking at Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-35.
- Rocha Pereira, M. H. (ed.) (2007) *Vasos Gregos em Portugal. Aquém das Colunas de Hércules*. Lisboa: Museu Nacional de Arqueologia.
- Rodríguez Pérez, D. (ed.) (2017) *Greek Art in Context: Archaeological and Art Historical Perspectives*. Londres: Routledge.
- Rodríguez Pérez, D. (2018) "Sir John Beazley's Notebooks. A New Resource for the Study of Athenian Figure-Decorated Pottery". *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*.
- Ross, L. (1835) *Hercule et Nessus: peinture d'un vase de Ténée: programme publié à l'occasion de l'heureuse arrivée de sa Majesté le Roi de Bavière à Athènes*. Atenas.
- Ross, L. (1852) *Ueber die Zeit der griechischen Vasenmalerei*. Atenas.
- Rouet, P. (1996) *Attribuer/Classer. Sur l'historiographie moderne des vases attiques xviii-xx<sup>e</sup> siècles*. PhD, École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- Scheibler, I. (1979) Bemerkungen zur Meisterforschung in der Vasenkunde. En: *Vasenforschung nach Beazley. Bericht vom Symposium des Deutschen Archäologen-Verbandes, Tübingen, 24-26.11.1978*. Mainz: Vorstand des Verbandes, 20-2.

- Shanks, M. (1996) *Classical Archaeology of Greece, Experiences of the Discipline*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Snodgrass, A. M. (1980) *Archaic Greece, The Age of Experiment*. Berkeley, Los Angeles y Oxford: University of California Press.
- Snodgrass, A. M. (1987) *An Archaeology of Greece*. Berkeley, Los Angeles and Oxford: University of California Press.
- Sox, D. (1991) *Bachelors of Art. Edward Perry Warren & the Lewes House Brotherhood*. Londres: Fourth Estate.
- Sparkes, B. A. (1991) *Greek Pottery: An Introduction*. Manchester: Manchester University Press.
- Sparkes, B. A. (1996) *The Red and the Black, Studies in Greek Pottery*. Londres: Routledge.
- Spivey, N. (1987) *The Micali Painter and His Followers*. Oxford: Oxford University.
- Stephani, L. (1842) *Der Kampf zwischen Theseus und Minotauros. Eine kunstgeschichtliche Abhandlung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Taplin, O. y Wyles, R. (eds.) (2010) *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford: Oxford University Press.
- Tillyard, C. W. M. (1923) *The Hope Vases, A Catalogue and a Discussion of Greek vases with an Introduction on the History of the Collection and on Late Attic and South Italian Vases*. Cambridge.
- Tosto, V. (1999) *The Black-figure Pottery Signed NIKOSTHENES EPOIESEN*. Amsterdam: Allard Pierson Museum.
- Tzachou-Alexandri, O. (1998) *Leukes Likytboi tou Zoographou tou Achilleos sto Etniko Archaologiko Mouseio*. Atenas.
- Ulrichs, K. L. (1875) *Der Vasenmaler Brygos und die Ruland'sche Münzsammlung. Siebentes Programm des von Wagner'schen Kunstinstituts. Der Königlich Niederländischen Universität zu Leyden zur Feier ihres dreihundertjährigen Jubiläums dargebracht von der Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg*. Würzburg.
- Vickers, M. y Gill, D. (1994) *Artful Crafts: Ancient Greek Silverware and Pottery*. Oxford: Oxford University Press.
- Wachter, R. (2001) *Non-Attic Greek Vase Inscriptions*. Oxford: Oxford University Press. Available from: <https://avi.unibas.ch> [Accessed 8 January 2019]
- Weissert, C. (1999) *Reproduktionsstichwerke, Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert*. Berlín: Reimer.
- Wernicke, K. (1890) *Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen: eine archäologische Studie*. Berlín: Reimer.
- Whitley, J. (1997) Beazley as Theorist. *Antiquity* 71 (271), 40-7.
- Williams, D. (1991) Vase Painting in Fifth-Century Athens. En: T. Rasmussen y N. Spivey (eds) *Looking at Greek Vases*. Cambridge: Cambridge University Press, 103-18.
- Wölfflin, H. (1917) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Munich: Bruckmann.
- Wünsche, R., et al. (eds.) (2003) *Herakles, Herkules*. Munich: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- Zardini, F. (2009) *The Myth of Herakles and Kyknos, A Study in Greek Vase-Painting and Literature*. Verona: Fiorini.
- Zisa, F. (2007) *Ceramica ateniese a figure nere dal Museo archeologico regionale 'Paolo Orsi' di Siracusa*. Turín: Umberto Alemandi & Co.

(Página deixada propositadamente em branco)

I  
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS  
U

OBRA PUBLICADA  
COM A COORDENAÇÃO  
CIENTÍFICA

•

C  
ECH



UNIVERSIDADE D  
COIMBRA