

ANTONIO BLANCO FREIJEIRO

Vasos suritálicos de la colección ducal de Alba

I. INTRODUCCIÓN

Tradicional en la Casa de Alba la afición a las Letras y a las Bellas Artes, suele ofrecer ésta una doble vertiente, respetuosa hacia el pasado por una parte, y atenta, por otra, a las corrientes de actualidad. Los muchos artistas que de un modo u otro han estado vinculados a la historia de esta casa, desde Garcilaso hasta Goya, lo prueban de modo bien elocuente.

A últimos del siglo XVIII y comienzos del XIX, surcaba Europa la corriente del Neoclasicismo. Estaba en plenitud de su apogeo la estética de Winckelmann, que cifraba en lo griego, en la “noble simplicidad y sosegada grandeza” —*edle Einfalt und stille Grösse*— de la estatuaria clásica, la más alta cima de los ideales artísticos. Su paisano y amigo, Antón Rafel Mengs, había llegado a imponer en el Madrid de Carlos III una verdadera dictadura neoclásica, y por Mengs se hicieron retratar el burlón y volteriano XII Duque de Alba y su nuera, la Duquesa de Huéscar.

El continuador de esta devoción neoclásica, dentro de la Casa de Alba, fue Don Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Stolberg, VI Duque de Berwick, en quien acababa de recaer el título de Alba, haciendo de él el XIV de los duques, al morir sin sucesión la duquesa Cayetana. Nacido en 1794, Don Carlos Miguel inicia en 1814 el *tour de cavalier*, que entonces coronaba la educación de los nobles europeos con un viaje por Italia, del que volvían a sus palacios con bellos recuerdos del país del arte y una colección de antigüedades en que no debían faltar las esculturas —esas esculturas que las casas de campo inglesas han conservado hasta nuestros tiempos— y los vasos que entonces se llamaban “etruscos”, aunque en la mayor parte de los casos fueran griegos.

No entra en nuestros propósitos hacer la semblanza de don Carlos Miguel, magistralmente realizada ya por quien don Manuel Gómez-Moreno llamaba el II Gran Duque de Alba¹. Baste con recordar que por su afición a las Bellas Artes, don Carlos Miguel puso su casa al borde de la ruina; que volcó sus recursos en la generosa ayuda a jóvenes artistas con los que se proponía formar una academia de españoles en Roma; que dedicó todo su afán a traer a España una magnífica colección de cuadros y de esculturas clásicas, cuyas piezas más selectas se conservan en el Palacio de Liria² y otras en la Glipoteca Ny Carlsberg, de Copenhague, con ánimo de formar “una galería pública en la Corte para que los artistas españoles y aficionados al estudio pudiesen adelantar sus conocimientos a la vista de buenos modelos que imitar”. Tan nobles eran los propósitos del joven duque.

Su colección de vasos suritálicos se había formado también en los tres años de su estancia en Italia. No era entonces costumbre anotar el lugar exacto de la procedencia de cada ejemplar; en el mejor de los casos, los registros se conformaban con indicar “de la Basilicata”. Por esta falta de precisión, ignoramos hoy la situación exacta de buena parte de los talleres. Con los vasos auténticos entraron también en su colección dos o tres imitaciones, que en el catálogo hemos omitido.

Durante la Guerra Civil de 1936-39, el Palacio de Liria sufrió los efectos de un bombardeo y de un incendio. Algunos vasos fueron rescatados íntegros; otros se perdieron; algunos, en fin, sufrieron roturas y pérdidas parciales. De estos últimos el Sr. Cernuda hizo reconstrucciones bienintencionadas, pero que en algunos casos privaron de todo su valor a los fragmentos reunidos y repintados. Prescindimos de la mayor parte de ellos —entre otros, de una *nestorís* que era probablemente del Pintor del Primato— por entender que carecen de interés arqueológico.

La única publicación de esta serie de vasos se encuentra en el catálogo muy somero y falto de ilustraciones, redactado a fines del siglo pasado por el Padre Barcia. Conservamos de él la numeración, acompañada de la sigla CE, y en algún caso haremos referencia a sus observaciones³.

II. ALFARES GRIEGOS DE ITALIA MERIDIONAL

La cerámica griega provocó en todas las épocas de su historia imitaciones itálicas más o menos fieles al espíritu y a la temática de sus modelos. En tiempos en que los corintios fabricaban los vasos más atrayentes para griegos

¹ Duque de Berwick y de Alba, *Discursos leídos ante la R. A. de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr...* Madrid 1924, 9 ss.

² A. Blanco, en *AEArq*, XXVIII (1955) 20 ss.

³ A. M. de Barcia y Pavón, *Catálogo de la colección de estampas y de vasos pintados perteneciente al Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*, Madrid, 1890.

y bárbaros (en los siglos VIII y VII), empezaron los etruscos a producir imitaciones destinadas preferentemente al mercado local, como el alábastron núm. 1 (fig. 2), pero que a veces encontraban salida al exterior, por lo cual no es raro encontrarlas tanto en las islas del Mediterráneo occidental como en Cartago y en España.

Desde entonces no se interrumpe esta tradición mimética entre los etruscos. De cuando en cuando, un ceramista griego se establece en sus dominios y funda una escuela que puede ser tan interesante y meritoria como la de los vasos "pónticos". Pero por lo regular, los vasos etruscos tienen un espíritu propio, aun dentro de su calidad inferior a la griega, e incluso una temática propia, explicable por las diferencias que la mitología etrusca presentaba en relación con la helénica. Aparte todo esto, el estilo, el sabor de los vasos etruscos es grato dentro de su peculiaridad; comparados con los griegos, dan la impresión de un vino seco⁴.

La cerámica suritalica temprana.—En algunas ciudades griegas de Italia meridional aparece, poco después de mediados del siglo V, una cerámica propia, de figuras rojas. Furtwängler fue el primero en advertirlo en presencia de algunos vasos que siguiendo fielmente la trayectoria de los discípulos del Pintor de Aquiles y del Grupo de Polignoto, el ceramista, estaban modelados en un barro distinto del ático. En vista de ello, supuso —y estudios posteriores vinieron a confirmar plenamente su hipótesis— que al imponer Pericles su política de incremento de la colonización griega en tierras del Oeste, algunos ceramistas áticos se habían establecido en ellas. Los primeros vasos italiotas aparecen hacia el año 440, fecha tan cercana a la de la fundación de la colonia ateniense de Thurii, en Lucania (año 443), que lo uno podría explicarse como consecuencia de lo otro.

Estos primeros vasos suritalicos apenas se distinguen de los áticos en otra cosa que en el color del barro —más anaranjado, menos rojo que el de Atenas— y en la tonalidad mate del barniz negro, carente del intenso brillo que distingue a sus modelos.

Se ignora la localidad en que se establecieron los primeros alfares. Thurii, Heraclea, Metaponte, pudieron haberles dado albergue. Los principales artistas son el Pintor de Pisticci y el Pintor de Amykos, formados en la escuela de los ceramistas áticos antes citados. Más de la mitad de los doscientos cincuenta vasos que se les atribuyen son cráteras acampanadas, una forma que estaba a punto de fenecer en la Grecia propia y que ellos trasplantan con éxito a Italia. Su temática es simple y monótona por lo regular: en la cara principal de los vasos, persecución o requerimiento de amores a mujeres (a veces, sátiros y ménades); en la secundaria, dos o tres muchachos envueltos

⁴ Sir John Beazley, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford, Clarendon Press, 1947.

en sus mantos (*himatia*)⁵. Estos artistas son los fundadores de la escuela que, ya en la tercera generación de pintores, recibirá, en la terminología arqueológica actual, el calificativo de "lucana".

Por otra parte, un nuevo grupo de ceramistas comienza a trabajar, diez o veinte años más tarde, en una localidad próxima a la sede de los primeros. Hoy se cree que este otro taller radicaba en Tarento, la ciudad más importante de Apulia. La personalidad más relevante de la fábrica es el Pintor de Sísifo, de quien arrancan las dos modalidades básicas de la cerámica apula, el "estilo simple" y el "estilo adornado".

En suma, entre los años 440 y 420, se abren en el sur de Italia, por iniciativa de ceramistas venidos de Grecia, varios alfares cuya producción se mantiene fiel al estilo ático hasta fines del siglo V, y adquiere después un carácter local más o menos acusado. Con esta fisonomía regional, sus actividades continúan a lo largo del siglo IV, para terminar en torno al año 300, y en el caso de Apulia, quizá al caer la ciudad de Tarento en manos de Roma (272 a. C.).

La fábrica lucana.—A partir de los discípulos de los pintores de Pisticii y de Amykos, surgen en Lucania la ya referida escuela local, en donde el estilo de aquéllos se conserva con una tendencia a empeorarlo, y una escuela independiente de la anterior, francamente inclinada a seguir las directrices de Apulia, tanto en el estilo simple de ésta como en el adornado. En ambos casos, la cerámica que sale de los alfares se destina al mercado local y rara vez se encuentra alguna pieza más allá de sus límites comarcanos. Los puntos en que normalmente salen a luz estos vasos son Armento, Anzi —en estos dos, probablemente, radicaban los alfares— Roccanova, Pomarico, Potenza y Banzi⁶.

Las formas de los vasos coinciden por lo general con las propias de la cerámica ática. Entre ellas encontramos a menudo la crátera, la hidria, el ánfora —con su variante la *pelike*, unas veces de cuerpo globular (sin la tendencia puntiaguda que el ánfora muestra en su parte baja), otras ensanchándose para alcanzar su máximo diámetro antes de unirse con el pie⁷; el *lékythos*, el *alábastron*, la *oinochóe*, el *skýphos*, la *phiále*, etc.; pero además de estas formas, se encuentra en la cerámica lucana, y a veces también en la apula, la *nestorís*, una vasija de origen suritalico, mesapio, provista de asas verticales y en la que se distinguen tres tipos: 1) de cuerpo redondo

⁵ A. D. Trendall, *Frühitaliotische Vasen*, Leipzig, 1938; Id. *Handbook to the Nicholson Museum*, 2.^a ed., University of Sidney, 1948, 315 ss.; Id. *Vasi antichi dipinti del Vaticano I*, Città del Vaticano, 1953; II, 1955; Id. en *Atti del Settimo Congr. Internaz. di Archeologia Clássica*, II, Roma 1961, 117 ss.

⁶ Trendall, en *Atti...*, 123 ss.; Id. en *Enciclopedia dell'Arte Antica IV*, Roma, 1961, 701 ss.

⁷ G. Richter M. Milne, *Shapes and Names of Athenian Vases*, New York, 1935, pág. 4 s.

y discos en las asas; 2) de cuerpo ovalado y asas altas provistas de discos; 3) igual que la anterior, pero sin los discos de adorno (véase fig. 18).

La temática floral que sirve de complemento a las escenas figuradas procede asimismo de la cerámica ática de época clásica. Espacios grandes y medianos se cubren con el árbol de palmetas y la palmeta doble, ésta en una composición que se había iniciado a principios del siglo V y que en manos de los suritálicos —y aun de los etruscos— adquiere un magnífico desarrollo. También los iberos fueron muy dados a ella, por lo que la encontramos entre las manifestaciones de su arte decorativo⁸. Sobre una normal palmeta de lira, esto es, una palmeta cuyas volutas se ciñen a las puntas de las hojas hasta que sus extremos superiores se aproximan y entonces se enrollan hacia afuera, se coloca otra palmeta, formando la composición de una acrótera. Es este un tema muy adecuado para deslindar las dos caras de un recipiente, o llenar el espacio que suele quedar vacío por debajo del asa vertical de una hidria, de una *nestorís*, etc.; muy a menudo (fig. 16) la palmeta inferior carece de núcleo y sus hojas nacen independientes, como si su base estuviese soterrada. Algunos pintores intercalan en los entrantes de las volutas flores y ramas propias de su escuela local, e incluso a veces de su particular invención, que por sí solas bastan a distinguir los productos provincianos.

A los continuadores del Grupo Pisticci-Amykos se debe una serie de vasos de transición entre lo suritálico temprano y lo propiamente lucano. Estos ceramistas trabajan entre 410 y 375 aproximadamente. Uno de los principales es el Pintor de Budapest, representado en la Colección Alba por una hidria y un *skýphos*. El artista recibe su nombre de una *nestorís* del Museo Nacional Húngaro, en cuya cara principal se encuentra Diónysos en medio de una mujer, que le ofrece un *kántharos*, y de un sátiro, apoyado en una de las dos estelas que se alzan detrás de la figura del dios (fig. 1)⁹. Además de los dionisiacos, trata el pintor temas mitológicos y trágicos poco socorridos: —la locura de Licurgo, Heracles y Busiris, Apolo y Marsias, Medea y Jasón¹⁰— siempre con un dibujo muy suelto y con los paños salpicados de pliegues pequeños en forma de U o de V, a la manera de varios maestros de Apulia. Fuera de estos indicios de contacto con la escuela vecina, el Pintor de Budapest, como su íntimo colega el Pintor de Brooklyn, siguen con mucha fidelidad al Pintor de Amykos, uno de los fundadores de estos alfares.

Otros artistas —el Pintor de Creusa, el de Dolón, el de las Coéforas— contribuyen con su obra a la producción lucana de la primera mitad del siglo IV, manteniendo la tradición iniciada por los referidos maestros. Pero al lado de éstos, hay un segundo grupo que trabaja al modo y estilo de la

⁸ Por ejemplo, en la diadema de Jávea (A. Blanco, en *Rev. Guim.* 68 (1958) fig. 18).

⁹ J. G. Szilágyi, en *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux Arts*, 14 (1959) 11 ss., figs. 8-10.

¹⁰ Trendall, *Att...* 126.

cerámica apula, por lo cual es de suponer que se formase en los talleres de la propia Tarento. Cuando inicia su producción, este grupo se muestra muy al corriente de cuanto priva en la región vecina; pero con el tiempo —sea por cansancio, sea por el mayor aislamiento de Lucania— se anquilosa y acaba pintando de modo rutinario, a veces incluso bárbaro desde el punto de mira de las exigencias helénicas. Los tres principales maestros del grupo son el Pintor del Primato, el de Roccanova y el de Nápoles 1959, todos ellos activos entre los años 360-325; de la obra de los tres se encuentran muestras directas o indirectas en la Colección Alba.

El Pintor del Primato ha sido llamado así en atención a la revista *Primato artistico italiano*, que publicó algunos de sus vasos. El primer inventario de su obra lo realizó Sir John Beazley en nota marginal a su trabajo sobre Prometeo como inventor del fuego¹¹. Trendall ha llegado a atribuirle más de un centenar de vasos grandes y unos cincuenta pequeños, decorados con cabezas femeninas, pájaros, animales o palmetas. Su estilo está moldeado en el de un gran maestro apulo, el Pintor de Licurgo, de quien imita las actitudes amaneradas, los rostros vistos de frente y de medio perfil, las diademas radiadas, etc. Uno de sus motivos predilectos es la mujer con un pájaro en la mano, como la de nuestra figura 10, que al mismo tiempo revela el canon estético inspirado en el Pintor de Licurgo, del mismo modo que en Tarento lo hace, según más adelante veremos, el Pintor de Darío (compárese la citada figura con la 39).

El Pintor de Roccanova sigue a los discípulos de otro artista apulo, el Pintor de Tarporley. Discreto en lo mejor de su obra, este ceramista sufre una lastimosa decadencia, particularmente en sus últimos tiempos. Parece desdeñar los temas del mundo mitológico y prefiere las figuras de muchachos y doncellas con que se tropieza por la calle. Normalmente recubre sus figuras de un barniz rojo sobre el fondo de un barro bastante pálido; pero en sus vasos tardíos deja sin barnizar la carnación de las mujeres, que resulta por ello más pálida que los vestidos. Con frecuencia el *chitón* sin mangas de sus figuras femeninas se ciñe a la cintura mediante un cordón negro, provisto de una lazada en su parte delantera. Como no presta mucha atención a los ojos, y se limita a dibujar la boca como una simple línea ligeramente encorvada hacia abajo en las comisuras, los rostros de sus figuras resultan casi siempre poco expresivos (figs. 12, 13 y 14).

La cerámica apula.—Las fábricas del territorio de Apulia, sobre todo Tarento, que fue la principal, Canosa, y tal vez alguna otra, produjeron cerámica en una cantidad tan elevada, pero de un estilo tan mediocre la mayoría de las veces, que su estudio minucioso está por hacer. En líneas generales los vasos siguen una de estas dos corrientes: una rica y ornamentada, a la que se deben recipientes grandes, decorados con escenas de la mitología y del

¹¹ En AJA 43 (1939) 633, nota 3.

teatro, con figuras y motivos ornamentales salpicados de colores suplementarios sobre el rojo y el negro habituales; y al lado de aquélla, una corriente más sencilla, tanto por el tamaño mediano de sus vasos, como por el repertorio figurado y el modo de composición que los pintores siguen.

Según hemos indicado más arriba, estas dos corrientes dimanaban de un ceramista de fines del V, muy afecto a la tradición ática, el Pintor de Sísifo. Entre sus seguidores resaltan el Pintor de Tarporley, con quien se consolida y caracteriza el estilo simple¹², y el Pintor Dionisiaco, propulsor del estilo monumental. Ambos desarrollan su actividad en el último decenio del siglo V y en los primeros veinte años del IV.

El Pintor de Tarporley encabeza un grupo de dieciocho maestros, tan fieles a él, que sus obras apenas se distinguen¹³. Entre ellos se encuentra el Pintor de Eton-Nika¹⁴, de quien parece una hidría de la Colección Alba con una mujer y un guerrero desnudo, en su parte delantera (fig. 24).

El Pintor Dionisiaco recibe este nombre de una magnífica crátera de volutas del Museo de Tarento, con la representación del nacimiento de Dionysos en su cara principal¹⁵. Este artista prolonga la vena monumental de su maestro, el Pintor de Sísifo; dispone las figuras en varios planos superpuestos, y las coloca en actitudes esculturales de movimiento o de reposo. Inicia, además, una policromía de tonos blancos y amarillos, que en adelante será muy del gusto de la escuela apula en su estilo adornado.

Aunque de entonación sobria, hay en la Colección Alba una *pelike* muy cercana a su mano (figs. 20-23). La escena principal está compuesta por una mujer desnuda, dibujada con la más cándida simplicidad, pero captando hasta las más tenues inflexiones que el bello modelo natural ponía ante los ojos del artista; y por una mujer vestida, en elegante postura de estatua, con una pierna retrasada, el talle descargado hacia ella, y la cabeza inclinada hacia la pierna de sostén, con la ponderación típica de los últimos decenios del siglo V, a que el vaso pertenece. Obsérvese la analogía entre la mujer desnuda y la diosa que extrae a Dionysos del muslo de Zeus; el gusto por el talle de avispa que se revela en esta mujer y en el Hermes del otro vaso; la afición a los triángulos de lunares en los vestidos y los rasgos fisonómicos que enlazan estas figuras con el Pintor Dionisiaco.

Durante los años medios del siglo IV (360-340), la escuela apula se fracciona en dos grupos de artistas: por una parte, los imitadores del Pintor de Tarporley, partidarios del "estilo simple"; por otra, el Pintor de Licurgo y quienes imitan sus composiciones monumentales, y su dibujo minucioso y cargado de detalles. A este período lo denomina ahora Trendall "apulo

¹² Trendall, *Frühitaliotische Vasen*, 25 ss.

¹³ A. Camitoglou-A. D. Trendall, *Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain Style*, Tokio, 1961, 31 ss., citado en adelante ARFVPPS.

¹⁴ Ibidem 42 ss., láms. XIX-XXI.

¹⁵ Trendall, *Frühitaliotische Vasen*, 28, lám. 31.

medio"¹⁶. A él pertenecen el *lébes gamikós* núm. 11, de un ceramista cercano al Pintor del Tirso (figs. 25-26), y la pequeña crátera acampanada núm. 12 (figs. 27-28).

A partir del 340, se desarrolla la última fase de la cerámica apula, la fase tardía, a la que se debe una cantidad de vasos tan ingente, y al propio tiempo tan monótona, que los investigadores han desistido, hasta el presente, de señalar matices y personalidades donde el mal gusto y la rutina imperan. El artista más calificado, dentro de la corriente del estilo monumental o adornado, es el Pintor de Darío, a quien acompaña la inevitable cohorte de seguidores¹⁷, en tanto que él sigue preferentemente al Pintor de Licurgo. A su taller corresponde la pelike núm. 22 (figs. 37-42), decorada con una escena nupcial a la manera de otros vasos apulos¹⁸. La figura femenina central, con su cabeza vista de medio perfil, tiene la fisonomía que inventó el Pintor de Licurgo y que, después de él, repitieron muchas veces el Pintor de Darío y sus más cercanos colaboradores: los ojos muy separados, la nariz corta y ancha, la base del cuello surcada por una arruga curva que la rodea como una gargantilla, etc., (fig. 39).

En esta y las demás figuras podemos observar algunos de los caracteres propios de esta última fase de la cerámica apula. Los torsos, tanto los varoniles como los femeninos, son muy cortos; en cambio, los abdómenes y las piernas, muy largos, a veces en demasía. El ropaje de las mujeres se convierte en pretexto para realizar un juego caligráfico en sus tenues pliegados; desprovisto casi de materia, adquiere una transparencia que no se conforma con sugerir, sino que muestra diáfananamente las líneas corpóreas. Un solo trazo de forma ovalada envuelve el pecho femenino como una rúbrica (fig. 42). El contorno del cuerpo, así como el perfil de la pierna adelantada o cruzada, se dibujan a menudo con trazo más fuerte que los mismos pliegues envolventes¹⁹.

Junto al taller del Pintor de Darío, se encuentran otros muchos en que la artesanía reviste caracteres industriales de producción en masa. "Uno se imagina un vasto taller, de peones bien aleccionados, produciendo cantidades inmensas de vasos mediocres, ajustados a ciertos modelos establecidos"²⁰.

La temática es muy limitada, pobre incluso, si se repara en las elevadísimas cifras de la producción. Los vasos de tamaño mediano, que son los más abundantes, se decoran casi siempre con dos figuras a cada lado. En el principal, una mujer, a veces una ménade, en compañía de un hombre, que puede ser un joven desnudo, un guerrero con corselete a listas (fig 48), un sátiro, Eros (fig. 46) o Diónysos. Una simple muchacha, no una ménade, puede llevar un tirso como símbolo de su iniciación al culto dionisiaco

¹⁶ Trendall, en *Atti...* 121.

¹⁷ Margot Schmidt, *Der Dareiosmaler und sein Umkreis*, Münster, 1960.

¹⁸ Bendinelli, en *Ausonia* IX (1919) 185 ss.

¹⁹ M. Schmidt, op. cit. 64 ss.

²⁰ Trendall, en *Atti...* 121.

(figs. 38, 46). Para la cara secundaria bastan dos jóvenes envueltos en *himatia* y provistos muchas veces de uno o de dos bastones, según tradición ya vieja, como es sabido. Como relleno del fondo, se utilizan *haltéres*, discos, pelotas, ventanas y, en ocasiones, un altar o una estela, que se alza en medio de las dos figuras²¹.

La mayoría de las mujeres viste un peplo abrochado en los dos hombros, ceñido bajo el busto por una cinta negra, y falto en general del apotygma, esto es, de la doblez que cuando no es muy larga, produce el efecto de una esclavina. La cabellera está rodeada de una cinta ancha (*sphendóne*), que deja en la coronilla una abertura por la que salen los cabos del pelo, formando una cola corta, tiesa y puntiaguda (fig. 42). En lo alto de la frente, llevan a veces una diadema radiada o una sarta de perlas (*stepháne*).

Los jóvenes de las escenas principales suelen hallarse desnudos, con la clámide al brazo, pendiente o enrollada. Una cinta blanca les ciñe la cabeza.

A menudo el asiento de las figuras es una roca o un montón de piedras, que pueden parecerse a una pila de almohadillas y suelen estar realzadas por círculos u óvalos blancos (figs. 29, 34, 42, 43).

Eros presenta por lo regular el aspecto de un adolescente afeminado, aspecto al que contribuyen su tocado mujeril, con *sphendóne*, y los brazaletes, collares y ajorcas con que se engalana (figs. 38, 46).

Hombres y mujeres llevan en las manos objetos que dan razón a Albizzati en su interpretación de estas escenas como alusivas al culto funerario, pues son los mismos que aparecen, como ofrendas, en las representaciones de monumentos sepulcrales: la pátera (*phiále*), el caldero, o *sítula*, la cista, orladas a menudo de objetos ovoidales que pueden ser realmente huevos. El huevo, en efecto, tiene la apariencia de un cuerpo mineral, pero cobija un germen vivo; por ello era muy apto para simbolizar la esperada resurrección en las religiones místicas²². Además de los recipientes mencionados, se encuentran objetos de tocador (espejos) y abanicos, panderos, racimos de uvas, guirnaldas, ramos de laurel con bayas blancas, etc.²³. Aunque faltan en la Colección Alba ejemplos del templete, o *naískos*, rodeado de figuras, debemos recordar que las fábricas apulas produjeron muchas escenas de ese género, en las cuales no puede ser más evidente la significación funeraria.

²¹ Trendall, *Vaticano*, II, 101 ss.

²² M. P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion*, 2.^a ed., Munich, 1955, p. 675. También era un símbolo fundamental en la cosmogonía órfica, *ibid.*, p. 684: "das Ei, das als lebloses Ding, als ein Stein erscheint, aus dem aber rätselhafterweise ein Lebewesen hervorkommt, erschien als das beste Vermittler zwischen dem Stoff und den Lebewesen, zwischen dem Chaos und dem Kosmos; die Orphiker haben es sicher dem volkstümlichen Glauben entlehnt". La significación funeraria, muy extendida entre pueblos primitivos, parecen haberla conocido también los pueblos ibéricos de la alta Andalucía, ya que en sus necrópolis —como Galera, Castellones de Ceal, etc.— aparece a menudo el huevo en el ajuar de las tumbas.

²³ Trendall, *Vaticano* II, 103.

Cerámica de Campania.—Dada la escasez de sus productos en la Colección Alba, bastará decir que las actividades de estos alfares comienzan muy entrado ya el siglo IV y que los principales talleres se encontraban en Cumas, Capua y Avella. A la primera pertenecen los dos ejemplares pintados que la colección encierra (núms. 27-28).

III. CATÁLOGO

1.—*Alábastron*. Italocorintio (fig. 2).

Alto 12 cm. Barro claro, amarillento, con adornos en negro y castaño rojizo.

La parte superior del labio está decorada con dos círculos concéntricos; el borde y el asa, con una mancha negra; el cuello, con trazos del mismo color, como pétalos de palmeta; el cuerpo, punteado de negro, entre dos franjas horizontales de centro rojo y bordes negros. Fondo plano, con una depresión en el centro.

Una inscripción a tinta dice que el vaso fue hallado en Ostia el año 1950. El XVII Duque de Alba lo recibió como regalo en Roma.

Imitación etrusca del corintio, fechable a fines del siglo VII (H. Payne, *Necrocorinthia*, 206 ss).

CERAMICA LUCANA

2 (CE. 23).—*Hidria*. Lucana primitiva (figs. 3-5).

Alto 35 cm. Barro castaño, anaranjado. Tiene rota una parte del pie y desconchones en varios puntos.

Fila de postas en el labio. Ramo de laurel en la mitad delantera del cuello. En el hombro, una palmeta circundada por un tallo ovalado, sobre cada una de las asas horizontales, flanqueando la zona superior de la escena figurada; debajo de ésta, un meandro.

Dama y guerrero. Ella está sentada en una peña que parece cubierta por un paño de lunares (detrás hay otra piedra pequeña), con las rodillas juntas y los pies de puntillas. Tiene en la derecha una *phiale* estrigilada que ofrece al guerrero, y en la izquierda una *oinochóe*, de cuerpo estrigilado también, con la boca vista desde arriba, en una defectuosa perspectiva. Viste peplo de tela fina, o *chitón* sin mangas, abrochado en los hombros y sujeto al talle por una cinta cubierta por el vuelo del *kolpos*; de la cintura a los pies se envuelve en un manto de bordes orlados de una cenefa negra. Su cabellera, peinada con moño esférico en la coronilla, está recogida en un *sakkos* de franjas concéntricas, la primera y la tercera cubiertas de lunares; la segunda, de hojitas lanceoladas. Lleva además pendientes de esferillas arracimadas, un

collar de cuentas negras y brazaletes sencillos en los brazos. Calza sandalias cerradas. El guerrero está de pie y desnudo, con la clámide sujeta alrededor de los hombros por un broche circular. Calza botas cortas, flexibles. Su mano derecha sostiene la lanza, descansada en tierra, y la izquierda sujeta por el borde un escudo abombado, puesto de canto en el suelo y quizá algo apoyado contra el muslo. El umbo del escudo consta de dos círculos concéntricos, el externo rodeado de postas. Encima de la mujer, como relleno del fondo, hay una larga *taenia*.

Obra secundaria, pero muy típica, del Pintor de Budapest, al que ahora Trendall se inclina a llamar de Brooklyn-Budapest, según su amable comunicación. Véase lo dicho antes sobre él.

3 (CE. 58).—*Skýphos*. Lucano primitivo (figs. 6-8).

Alto 14,5 cm. Barro claro. Muy bien conservado.

A) Una mujer corriendo, con una cista entreabierta en la mano. Viste *chitón* sin mangas, ceñido por una cinta negra, y lleva además collar, pulsera, pendientes y una cinta en el pelo.

B) Joven desnudo, corriendo, con la cabeza vuelta. Un manto le cubre el brazo izquierdo en el que sostiene una antorcha; en la mano derecha lleva un recipiente ancho, de cuerpo gallonado, provisto de un asa.

Dobles palmetas debajo de las asas.

Del círculo del Pintor de Brooklyn-Budapest (cf. el anterior).

4 (CE. 41).—*Lékythos* panzudo. Lucano (figs. 9, 10).

Alto 34 cm. Barro anaranjado. Toques de pintura blanca en ciertos detalles. Reconstruido y repintado. Algunas piezas son de factura reciente, como el labio, que debiera tener forma de cáliz, con lo cual alcanzaría el vaso la altura de 43 cm. que consigna Barcia.

En el cuello dientes de lobo y rosetas; en el hombro, guirnalda de hojas de hiedra; detrás, una palmeta grande, vertical, con volutas y dos palmetas menores a cada lado; estos motivos y la escena figurada están delimitados, arriba, por una hilera de postas, y abajo, por un meandro.

Mujer sentada y hombre joven. Ella parece encontrarse en un jardín sugerido por tres laureles. Tiene a su lado un *týmpanon* con una roseta blanca en el centro y tres lazos del mismo color en el borde (Cf. Trendall, *Vaticano* I, 89, lám. XXVII, d). Lleva en la mano izquierda una paloma que parece estar posándose en ella. Viste peplo y *himation* enrollado a las piernas; sus pies están calzados. Se adorna con collares y pulseras blancas. El pelo está recogido y levantado en la coronilla formando dos altas colas rizadas; lo ciñe una *stepháne* radiada. El joven, coronado de laurel, se dirige hacia ella

con los brazos extendidos y llevando un bastón en la diestra. El manto que lo envuelve le cubre la parte posterior de la cabeza; también sus pies están calzados. En el fondo, arriba, tres rosetas.

Obra del Pintor del Primato, entre 350 y 325 a. C. (Beazley, en AJA 43 (1939), 633, n. 3; Trendall, *Vaticano I*, 5 s.).

5 (CE. 13).—*Pelike*. Lucana (figs. 11-14).

Alto 37 cm. Barro castaño, pintado de rojo, con toques de pintura blanca. Rama de laurel, con bayas blancas, entre las asas. Palmeta circunscrita en un arco apuntado, con volutas y hojas fuera de él, al pie de cada asa. Cenefa de zetas rodeando el cuerpo por debajo de la zona pintada. El pie está restaurado.

A) Joven desnudo entre dos muchachas. El lleva la clámide sobre el brazo izquierdo, que apoya en un bastón, y una guirnalda con puntos negros y blancos en la mano derecha. Una cinta blanca le rodea el pelo. Calza sandalias blancas, atadas al tobillo por una correa, sobre la cual asoma la punta de la lengüeta. Dos gruesas volutas brotan del suelo entre él y las jóvenes que lo flanquean. Las dos mujeres visten un peplo ceñido al talle por una cinta negra, atada en un lazo cuyos cabos terminan en tres puntos del mismo color. Estos peplos llevan una franja negra en el borde inferior, y dos paralelas, de arriba a abajo, hacia el centro del cuerpo. Ambas llevan calzado blanco, diadema radiada blanca, un collar, y dos pulseras negras en cada brazo. La de la izquierda sostiene en una mano una *taenia* blanca y con la otra ofrece al joven un *lékynthos* panzudo, de figuras negras, en el que se ve un sátiro bailando junto a una voluta. Su compañera extiende la diestra hacia el joven, y dirige hacia el lado contrario su mano izquierda, en la que lleva un collar de cuentas blancas. Al fondo, en lo alto, hay una pelota o un disco.

B) Dos jóvenes, envueltos en *himatia*, con la cabeza ceñida por una cinta blanca. El de la derecha lleva un bastón. En medio de ellos, una estela vista en perspectiva, con una pelota blanca encima. Al fondo, un ventanuco.

Buen ejemplar de la obra del Pintor de Rocanova. Hacia 350 a. C.

6 (CE. 25).—*Hidria*. Lucana (figs. 15, 16).

Alto 26,5 cm. Barro castaño claro, de color tostado en las figuras. Línea de puntos en el borde del labio; la parte superior de éste, reservada. Postas en el cuello, por delante. Doble palmeta al pie del asa vertical, provista de largas volutas que trepan por la mitad posterior del recipiente y terminan sobre las asas horizontales; reservado el interior de éstas y la zona comprendida entre sus arranques.

En la cara delantera del vaso, dos mujeres jóvenes corren hacia la izquierda. Visten peplos ceñidos al talle por un cinturón. La más retrasada lleva una

corona en la mano; su compañera vuelve la cabeza hacia ella. Entre las dos parece haber en el suelo un cipo pequeño; al fondo, un disco y un par de hojas.

Obra del Pintor de Roccanova, menos cuidada que la anterior.

7 (CE. 15).—*Pelike*. Lucana (fig. 17).

Alto 29,5 cm. Barro claro, pintado de rojo anaranjado en partes. Rota, reconstruida y repintada. Rama de laurel entre las asas; palmetas con volutas muy cortas en la base de aquéllas; cenefa de eses enlazadas al pie de las escenas figuradas.

A) Mujer vestida y joven desnudo con *kálathos* en una mano y manto en la otra; entre ellos, en el suelo, unas volutas y un *kálathos* grande.

B) Dos jóvenes vestidos de *himatia* a los lados de una estela.

Obra mediocre del Pintor de Roccanova.

8 (CE. 21).—*Nestorís*. Lucana (figs. 18, 19).

Alto 34,2 cm.; con asas, 39 cm. Barro anaranjado. Reconstruidas las asas y el pie. En el cuello y hombro muchos adornos: en A) ovas y dardos; hojas de hiedra alternando con palmetas; ovas y puntos; dientes de lobo; lengüetas. En B) ajedrezados y repeticiones de los motivos antedichos. Bajo las asas, dobles palmentas. En la parte inferior, meandros y hojas apuntadas.

A) Un joven desnudo con el manto en el brazo izquierdo y un palo en la mano derecha persigue a una mujer que lleva una hidria y un rodete. Ambos corren hacia la derecha.

B) Dos hombres conversando, revestidos ambos de *himatia*; el de la derecha tiene en la mano una estrígile; su interlocutor, una vara sobre la que hay, en el fondo, un par de *haltéres*.

Obra de un pintor de la segunda mitad del siglo IV, coetáneo del Pintor del Primateo y del Pintor de Nápoles 1959, muy próximo también al de Nueva York 52112.

CERÁMICA APULA

9 (CE. 11).—*Pelike*. Apula (figs. 20-23).

Alto 24,3 cm. Barro anaranjado. Roturas restauradas en el labio y las asas. Algunos desconchones y rozaduras en las figuras de ambas caras. Láurea, entre líneas rectas, en el cuello; cenefas de meandros debajo de las figuras; líneas reservadas en la base del cuerpo y junto a las aristas del pie, cuyo interior también lo está.

A) Escena de tocador. A la izquierda, una joven desnuda se pone el vestido que sostiene en los brazos. Delante de ella hay, en el centro de la escena, una jofaina de pedestal alto y pie voluminoso, probablemente una jofaina de mármol. A la derecha se acerca otra joven, vestida de *chitón* sin mangas llevando en las manos un espejo y un paño con flecos. Su *chitón* muestra el característico *apotygma* largo, que le llega a las rodillas; lo sujeta al talle un ceñidor, cubierto por el pequeño vuelo del *kolpos*. La tela de este vestido está adornada por franjas de dientes de lobo, puntos y meandros, bordados o estampados. Esta joven lleva además un collar negro y sandalias; lo mismo que su compañera, se ciñe el pelo con una *sphendóne* de lunares. A su lado, como adorno de fondo, hay una pelota, parecida a aquélla con que otra muchacha juega, haciéndola botar contra el suelo, en una *pelíke* del Vaticano (Trendall, *Vaticano*, I, 88 (U 10), lám. XXVII).

B) Dos jóvenes, uno de ellos visto de frente y con la cabeza de perfil, revestidos de *himatia* y apoyados en largos bastones. En medio de ellos, en lo alto, una pareja de *haltéres*.

Pieza de gran calidad, obra de un pintor que aun dentro del estilo simple, conoce e imita al Pintor Dionisiaco. Hacia 410 a. C.

10 (CE. 26).—*Hidria*. Apula (fig. 24).

Alto 29 cm. Barro anaranjado claro. Pintura roja, saltada del hombro del vaso, por lo que apenas se distinguen los detalles de las cabezas de las figuras. Decoración de puntos negros, lentiformes, en torno al labio. Láurea en la mitad delantera del cuello. Meandro bajo la escena figurada.

Un guerrero y una mujer que corre hacia él. El primero está desnudo. Una cinta amarilla le rodea la cabeza; lleva en la diestra una lanza corta, apoyada en el hombro, y en el brazo izquierdo un escudo redondo que muestra sus dos abrazaderas y la orla interior, cubierta de clavos amarillos. La mujer lleva un peplo, ceñido al talle por una cinta negra, con lazada en el centro y cabos punteados; una *sphendóne* le rodea el pelo; luce además collar de perlas y una pulsera en espiral. Con la mano derecha ofrece al guerrero una corona, y en la izquierda sostiene una cista, decorada con un aspa y cuatro puntos negros. Calza zapatos de suela ancha. En medio de las dos figuras se alza una planta terminada en gruesa voluta, con hojas, en forma de gotas, en los entrantes de las dos finas volutas inferiores. Detrás de la cabeza del guerrero hay un aro.

Obra de un seguidor del Pintor de Tarporley (Cambitoglou-Trendall, ARFVPPS, 31 ss). Primer cuarto del siglo IV.

11 (CE. 38).—*Lébes gamikós*. Apulo (figs. 15, 26).

Alto 23,5 cm.; sin asas, 17,5. Barro claro, de intensa tonalidad anaranjada en las partes pintadas. Le falta la tapa. Dos zonas rayadas en el hombro, de

trazos negros sobre fondo rojo. Palmetas y volutas grandes y carnosas a los lados, separando las figuras.

A) Una joven vestida de peplo, mirándose en el espejo que sostiene en la diestra; en la mano izquierda, un collar. Lleva en el pelo una diadema blanca, radiada.

B) Un muchacho desnudo, con estrígile en la derecha y clámide sobre el antebrazo izquierdo, del que no se ve la mano.

Obra de un artista apulio de estilo sencillo, de los muchos cercanos al Pintor del Tirso (Cambitoglou-Trendall ARFVPPS, 77 ss. figs. 200-203). Hacia 350 a. C.

12 (CE. 54).—Crátera acampanada. Apula (figs. 27 28).

Alto 18 cm. Barro claro, pintado de rojo anaranjado en las figuras. Integro y muy bien conservado.

Ramo de laurel debajo del labio; meandro corto al pie de cada figura.

A) Mujer corriendo, vestida de peplo; lleva una *phiále* en la diestra.

B) Joven desnudo, sentado en un manto enrollado, con una guirnalda en la mano derecha.

Obra de mediados del IV, de un imitador del Pintor de Atenas 1714, quizá del Pintor de Graz (Cambitoglou-Trendall, ARFVPPS, 49, lám. XXVIII, figs. 129-132).

13 (CE. 6).—*Pelike*. Apula (figs. 29, 30).

Alto, 37 cm. Barro castaño claro. Rota, reconstruída y algo repintada en la boca y en el cuello. Mucha pintura blanca en detalles y adornos.

En el cuello, en A, cenefa de rosetas de centro blanco y pétalos triangulares; grupos de tres puntos blancos en el fondo; festón de círculos blancos bajo las rayas horizontales que enmarcan la cenefa.

En B, láurea con bayas blancas y festón de puntos del mismo color. Bajo las asas, palmetas con volutas verticales, de base soterrada, y algunas flores angulares en lo alto. Línea de postas al pie de la zona figurada.

A) En un terreno campestre, indicado por una hilera de guijas blancas y un arbusto, un hombre, desnudo, de pie, y una mujer sentada. Ella viste un peplo ceñido a la cintura por una cinta negra, de tintas desvaídas, atada con una lazada; el borde de la falda está orlado por una cinta negra. En su cabeza lleva una *stepháne* de perlas y una *sphendóne* que sujeta el moño mediante una larga cinta blanca. El cuello presenta en su base la arruga tan característica de las figuras de los seguidores del Pintor de Darío. Un collar y dos brazaletes en espiral le ciñen el cuello y los brazos. Calza zapatos

blancos. En la mano derecha sostiene una larga rama de laurel con bayas blancas, que lleva una *taenia* atada a una punta de la corteza, separada a navaja. El joven tiene el manto echado sobre el brazo izquierdo, en cuya mano sostiene una *phiale* adornada con circuillos blancos, mientras la diestra levanta un espejo. En el fondo, una *taenia* y un disco.

B) Dos jóvenes envueltos en *himatia*, a los lados de un altar sobre el que hay una bola o una pelota blanca. El de la derecha sostiene sobre ella una guirnalda de extremos cruzados y salientes. Al fondo, unas ventanas.

De un pintor desconocido, de hacia 330 a. C.

14 (CE. 22).—*Hidria*. Apula (fig. 31).

Alto 41,6 cm. Barro castaño claro. Estuvo rota y fue reconstruida y repintada; el pie y una de las asas horizontales son modernos.

Zona de lengüetas desde el cuello al hombro; dos círculos con aspas en la parte posterior, uno a cada lado del pie del asa vertical.

En el cuerpo, por detrás, una palmeta grande vertical, con una voluta al lado izquierdo y dos al derecho; franja de postas en redondo, como orla inferior de la escena figurada; debajo de cada asa una lechuza con cabeza frontal, una de ellas acompañada de ramo de olivo.

En la cara principal, entre las asas horizontales, dos mujeres haciendo ofrendas ante una estela, una a cada lado de la misma; la de la izquierda, de pie, lleva en la mano izquierda, que tiene levantada, un espejo, y en la derecha un racimo; viste peplo y su cabeza está ceñida por una *sphendóne* y una *stepháne*. La de la derecha, sentada en una roca, viste *chitón* y *himatión*; su diestra sostiene una *phiale*.

Obra mediocre de hacia 350 (cf. Trendall, *Vaticano*, II, lám. 41, a, c y j).

15 (CE. 53).—*Crátera acampanada*. Apula.

Alto 29,6 cm. La parte superior casi toda restaurada y repintada.

A) Joven desnudo, con pátera en la mano, y mujer que extiende un brazo hacia él; entre ellos, una voluta.

B) Dos jóvenes envueltos en manto; el de la derecha lleva en la diestra una estrígile; en medio de ellos, una voluta.

Apula, del llamado "estilo simple"; 375-350.

16 (CE. 50).—*Crátera*. Apula.

Alto 29 cm. Reconstruída y muy repintada.

A) Una joven con *chitón* sin mangas, de pie, con la pierna izquierda so-

bre una roca, extiende el brazo derecho y tiene apoyado en el hombro un tirso. Frente a ella hay un joven con una *phiále*, casi todo él obra del restaurador.

B) Dos jóvenes envueltos en *himatia*, con una voluta y una ventana en medio, también muy repintados.

Obra del período 350-325.

Barcia, que conoció entero este vaso, describe así el lado A: "Bacante de pie con un tirso y un espejo, y Baco sentado con tirso y catino".

17 (CE. 52).—*Crátera acampanada*. Apula.

Alto 30,8 cm. Reconstruída y repintada. Palmetas bajo las asas.

A) Sátiro sentado en una peña, con una flor en la mano izquierda y un espejo en la derecha. Detrás de él una mujer de pie (casi toda ella obra del restaurador).

B) Dos jóvenes.

Apula, del período 350-325.

18 (CE. 7).—*Pelike*. Apula (figs. 32, 33).

Alto 36,8 cm. Barro anaranjado. Pintura negra y blanca en muchos detalles. Tiene el pie restaurado.

En el cuello rosetas, lengüetas y flecos en el anverso; laurel en el reverso; hojas de laurel en las asas; al pie de cada una de éstas, una palmeta grande; bajo la zona figurada, cenefa con meandros.

A) Una mujer sentada (en un resalte del terreno, dibujado mediante líneas de puntos) y un joven de pie, apoyado en un palo. Sobre el grupo vuela Eros llevando una *taenia*. La mujer viste peplo, con la hombrera derecha caída sobre el brazo y un *himation* que la mano derecha levanta sobre el hombro del mismo lado. Su mano izquierda tiene un abanico. Luce *stepháne* radiada, pulseras y collares. El joven está desnudo; tiene el *himation* puesto encima del palo en que se apoya; lleva una cinta en el pelo y calzado con polainas. Su mano izquierda sostiene un *týmpanon*.

B) Joven desnudo, sentado sobre su manto, con una *phiále* en su mano izquierda. Frente a él se encuentra una joven, vestida, apoyada en un palo, con el abanico en la diestra. En medio de ambos una serpiente.

Obra de un artista apulo de hacia 340 a. C.

19 (CE. 4).—*Pelike*. Apula (figs. 34, 35).

Alto 40,5 cm. Barro claro, con pintura anaranjada. Restaurado y repintado en el labio y cuello. Toques de pintura blanca y amarilla.

En el cuello, en B, ramo de laurel con orla de zig-zags; en A, rosetas con orla de ovas y cuentas. Debajo de las asas, palmetas y volutas con palmetas pequeñas en las comisuras.

A) Hombre y mujer. El está desnudo, con la pierna izquierda puesta sobre una roca; una cinta blanca le rodea el pelo; lleva en la mano derecha una *phiále* con una hoja acorazonada y en la izquierda un racimo. La mujer viste un peplo, ceñido bajo el busto por una cinta con lazo, y sostiene una *phiále* en la diestra y un *arýballos* en la izquierda; está sentada en una roca; lleva collar y pulseras. Por encima de esta figura, en lo alto, se ve un Eros sentado, con una cista en la mano derecha. Al fondo, una ventana y dos adornos circulares.

B) Joven vestida, con espejo en la mano izquierda, caminando hacia un hombre que le viene al encuentro, desnudo, con racimo en la diestra y clámide en el brazo izquierdo, sobre el que se apoya una vara.

Obra de un pintor de hacia el 330, que como el de Atenas 1680 (Cambitoglou-Trendall, ARFVPPS, 49 s.), tiende a dibujar los pliegues de los vestidos por medio de dos líneas paralelas.

20 (CE. 35).—*Crátera de columnas*. Apula (fig. 36).

Alto 31 cm. Barro claro con pintura anaranjada, mucho blanco y dorado en las figuras.

Líneas paralelas en el labio; palmetas en el resalte de las asas; hojas de hiedra en el cuello.

A) Cabeza femenina de perfil, con el pelo encerrado en un *sakkos* puntiagudo; lleva diadema, collar y pendientes; palmetas en los ángulos. Recuadro de líneas paralelas en lo alto; dos hileras de puntos a cada lado y una de postas en la parte baja.

B) Lo mismo que el anterior pero sin la diadema.

Entre 350 y 325.

21 (CE. 33 (?)).—*Crátera de columnas*. Apula.

Alto 39,2 cm. El vaso está sumamente reconstruido y repintado.

A) Un joven con una corona y una mujer sentada que tiene una pátera en la mano.

B) Dos jóvenes, cada uno con bastón.

Lo poco que resta del original es obra de un taller apulo del período 350-325 a. C.

22 (CE. 2).—*Pelike*. Apula (figs. 37-42).

Alto 48,5 cm. Barro claro. Muchos detalles en blanco y amarillo. El pie restaurado en yeso. En el cuello, círculos con adornos blancos, rosetas rojas y blancas, en A; rama de laurel, en B. Lo mismo a lo largo de las asas; debajo de éstas, palmetas dobles, con muchas volutas laterales. En la parte baja de la decoración figurada, un meandro en derredor del cuerpo.

A) Escena nupcial. Dos líneas de puntos blancos señalan el terreno. En el centro, una joven sentada, vista de medio perfil, en una silla sin respaldo. Lleva un *chitón* de manga corta y un manto que le envuelve las piernas; se adorna con pendientes de glóbulos; collar de perlas, de dos vueltas; brazaletes dobles en cada muñeca; sus pies descansan en un escabel bajo. A la derecha, un joven desnudo, apoyado en un bastón largo, metido en la axila izquierda, sobre el que tiene el manto, le ofrece un aro y una *phiále* con objetos ovoidales; este personaje calza botas cerradas. Al otro lado de la mujer sentada hay un candelabro de tres pies. A continuación, una mujer de pie, vestida de *chitón* y manto corto, que lleva enrollado al cuerpo; luce las acostumbradas joyas; sostiene en la diestra un abanico. En lo alto de la escena, dos Eroles afrontados, muy engalados de sartas de perlas, brazaletes y ajorcas; el de la izquierda lleva en las manos un collar y un espejo; el de la derecha un *týmpanon* y una *taenia*; ambos calzan sandalias blancas.

B) Hombre y mujer. El está de pie, desnudo, con el manto echado sobre el brazo; calza sandalias. Lleva en la derecha un tirso y en la izquierda un *týmpanon*. Frente a él, una mujer sentada en una roca. Viste peplo ceñido bajo el busto. Lleva en la cabeza una *stepháne* de perlas sobre la *sphendóne* que le envuelve el pelo; luce además collar, pendientes y brazaletes, todo ello de color blanco. Tiene un tirso en la mano izquierda y una *phiále* con ovas en la derecha. Encima del grupo, un Eros desnudo, con calzado blanco y las joyas de costumbre, está sentado sobre su manto y levanta en la diestra una *phiále*.

Obra de hacia el 325, del taller del Pintor de Darío. Sobre el tema: Bendinelli, en *Ausonia* IX (1919) 185-210; Trendall, *Vaticano*, II, 186, lám. 50, a, c.

23 (CE. 12).—*Pelike*. Apula (figs. 43, 44).

Alto 37 cm. Barro claro, con pintura roja. En el cuello, franja de rosetas, con muchos adornos blancos, en A; rama de laurel, en B. Una palmeta con volutas largas, debajo de cada asa. Cenefa de meandro al pie de la zona figurada.

A) Una mujer, sentada en un montón de piedras, se vuelve hacia un hombre desnudo mostrándole en la izquierda una cista, decorada con bandas de meandros, postas y láureas, y en la derecha un *týmpanon*. Viste un *chitón* de manga corta y cinturón negro, del que asoman las puntas bajo el *kol-*

pos; se adorna con una *stepháne* radiada; doble sarta de perlas en el cuello y dos pulseras en cada brazo. Todo ello es blanco, como las sandalias. Del centro de su cabeza se eleva un adorno en forma de arabesco, quizás una pluma de ave. Su acompañante lleva el manto enrollado al brazo izquierdo, que apoya en un bastón, y en la derecha tiene una guirnalda de puntas cruzadas y salientes (guirnalda muy típica de la cerámica apula tardía); dentro de ella va una *taenia* blanca. Al fondo, una ventana.

B) Dos jóvenes envueltos en *himatia*; el de la derecha lleva un bastón. En medio, una voluta, y más arriba, una pareja de *haltéres*.

Finales del siglo IV.

24 (CE. 5).—*Pelike*. Apula (fig. 45).

Alto 32 cm. Barro anaranjado. Toques de pintura blanca. Reconstruído y repintado.

En el cuello, rosetas en A; ramo de laurel en B. Palmetas debajo de las asas.

A) Mujer sentada en una roca, vestida de chitón y envueltas las piernas en un himation; extiende el brazo izquierdo mostrando en la mano una caja. Frente a ella un Eros desnudo, (el cuello y la mitad delantera del cuerpo, repintados), con una *taenia* en la diestra y un racimo en la izquierda. En el fondo algunos adornos: grupos de puntos, rosetas, guirnalda y una hoja de hiedra.

B) Dos jóvenes de pie, revestidos de *himatia*, casi todos ellos obra del restaurador.

Resto de un vaso de mediana calidad de hacia 330 a. C.

25 (CE. 30).—*Crátera de columnas*. Apula (figs. 46-47).

Alto 38 cm. Barro castaño claro. El cuello, reconstruído y repintado; también en el cuerpo hay arreglos en una grieta. Postas en el labio. Palmetas en el estribo de las asas, arriba y a los lados. Hiedra en el cuello. Láurea en el hombro. Muchos toques de pintura blanca y amarilla.

A) Eros y una mujer, caminando hacia la derecha. Eros, desnudo, lleva en la mano izquierda una cista grande, con tapadera abombada, como un escudo, y con los dedos de la misma mano parece tener sujeto uno de los lazos del *týmpanon* que lleva la mujer. En su mano derecha, una *taenia*. Su aspecto femenino se acentúa por la *sphendóne* y la *stepháne* de perlas que adornan su cabellera; por el collar, las pulseras y las ajorcas que le ciñen el cuello y los miembros. Calza zapatos blancos, lo mismo que su compañera. Esta vuelve la cabeza hacia él; viste un peplo ceñido bajo el busto; lleva en el pelo *stepháne* radiada, *sphendóne* y lazada blanca en el moño; se adorna, además, con un doble collar de perlas, y brazaletes en espiral. Su mano

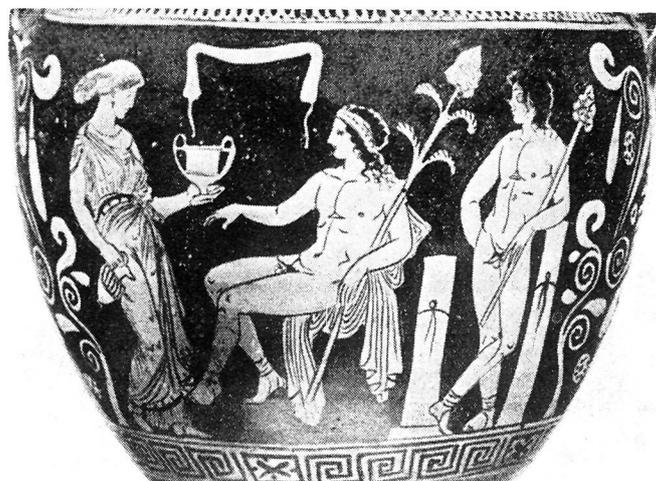


FIG. 1. Escena dionisiaca. Nestorís del Pintor de Budapest. Museo Nacional Húngaro.

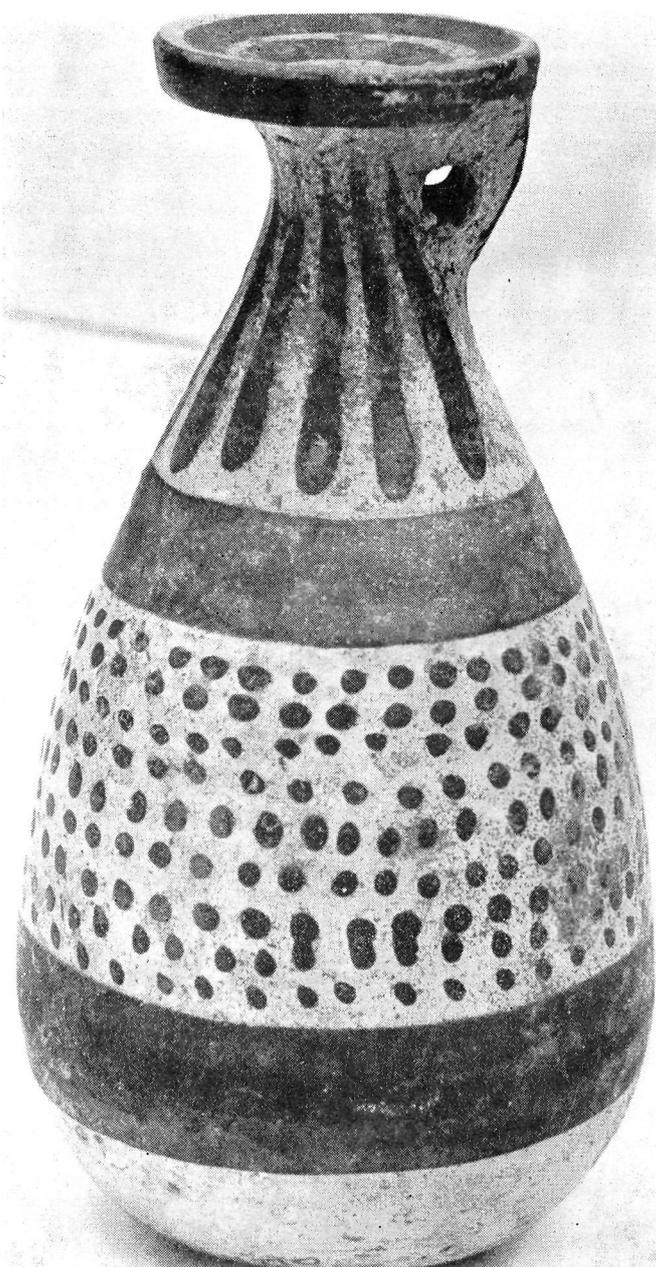


FIG. 2. N.º 1. Alábastron italocorintio.

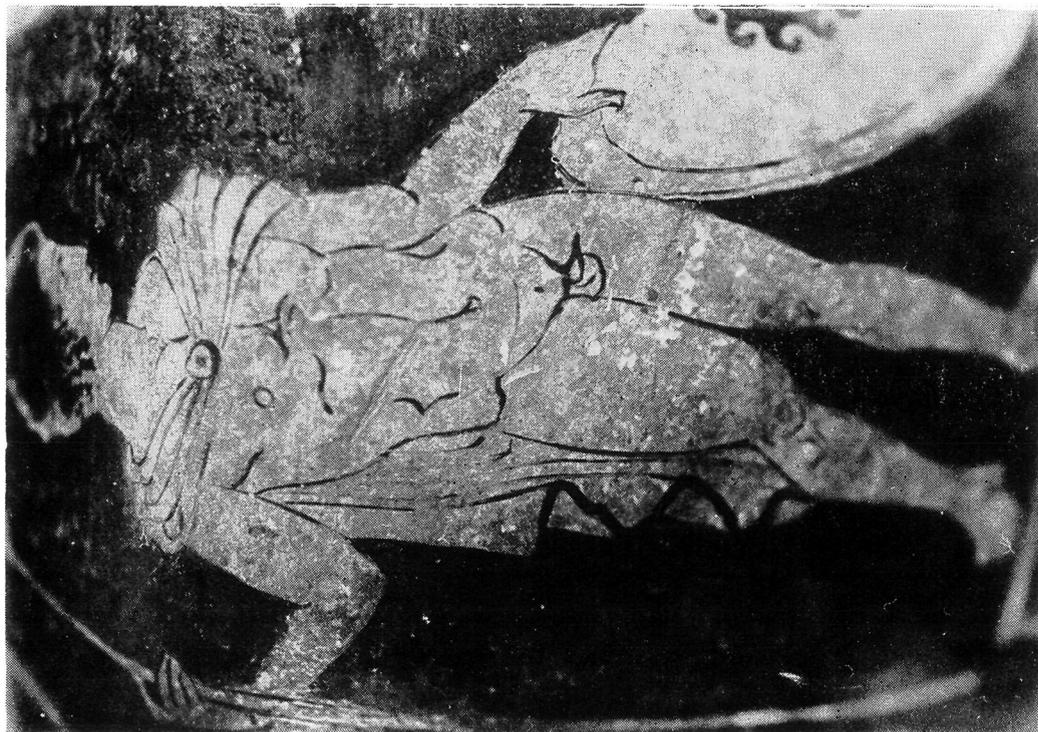


FIG. 4. Detalle del n.º 2



FIG. 3. N.º 2. Hidria, lucana. Pintor de Budapest. 410-375 a. C.



FIG. 5. *Detalle del n.º 2*



FIG. 6. N.º 3. *Skyphos, lucano, del círculo del Pintor de Budapest*



FIG. 7. *Detalle del n.º 3*



FIG. 8. *Detalle del n.º 3*



FIG. 10. Detalle del n.º 4



FIG. 9. N.º 4. *Lékynthos*, lucano, del Pintor del Primato. 350-325 a. C.

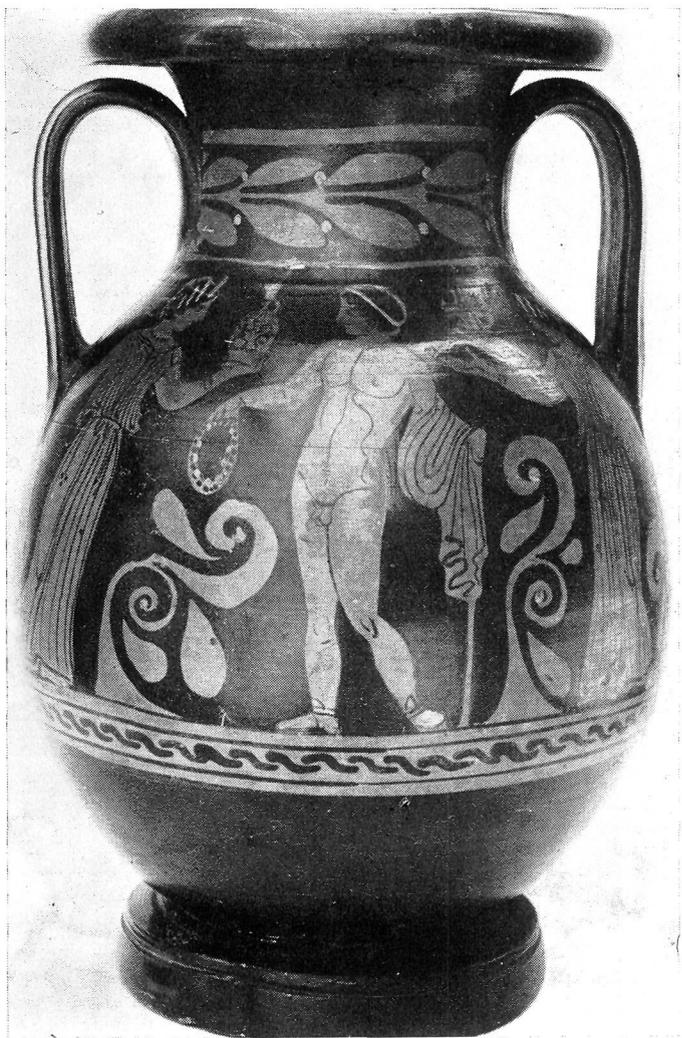


FIG. 11. n.º 5. Pelike, lucana, del Pintor de Rocanova. Hacia 350 a. C.



FIG. 12. Detalle del n.º 5.

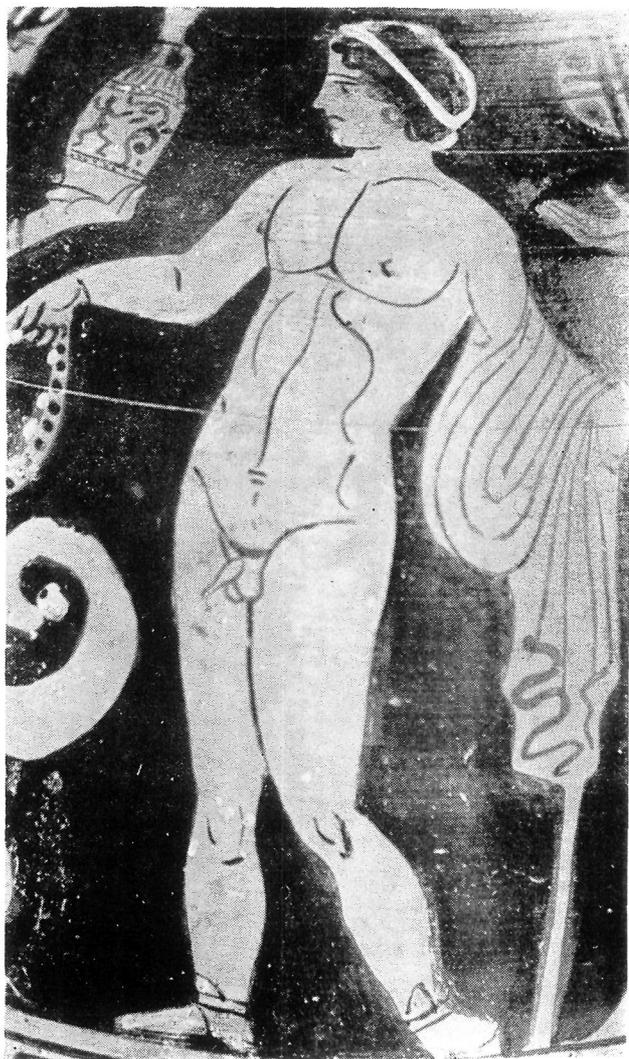


FIG. 13. *Detalle del n.º 5.*



FIG. 14. *Detalle del n.º 5, reverso.*



FIG. 15. n.º 6. *Hidria, lucana, del Pintor de Roccanova.*

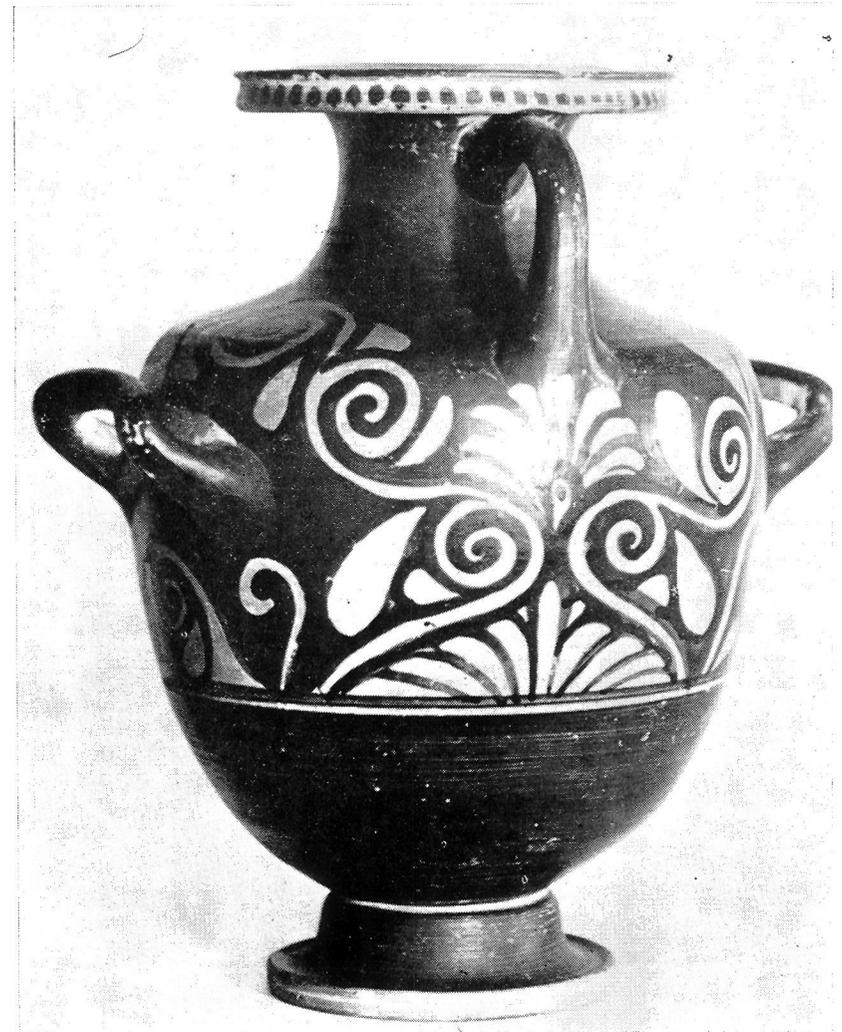


FIG. 16. *Dorso de la hidria n.º 6*



FIG. 18. n.º 8. Nestorís, lucana. Hacia 350.



FIG. 17. n.º 7. Pelike, lucana. Pintor de Roccanova.



FIG. 19. *Reverso del n.º 8*

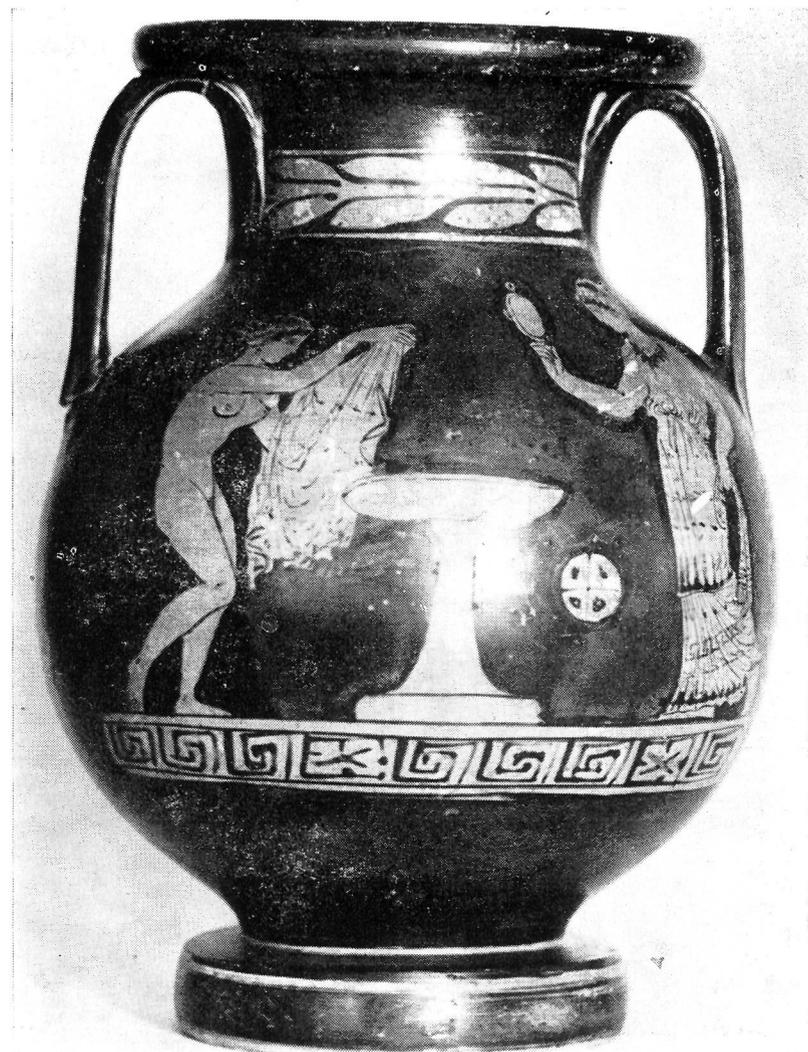


FIG. 20. N.º 9. *Pelike, apula, de un seguidor del Pintor Dionisiaco. Hacia 410 a. C.*

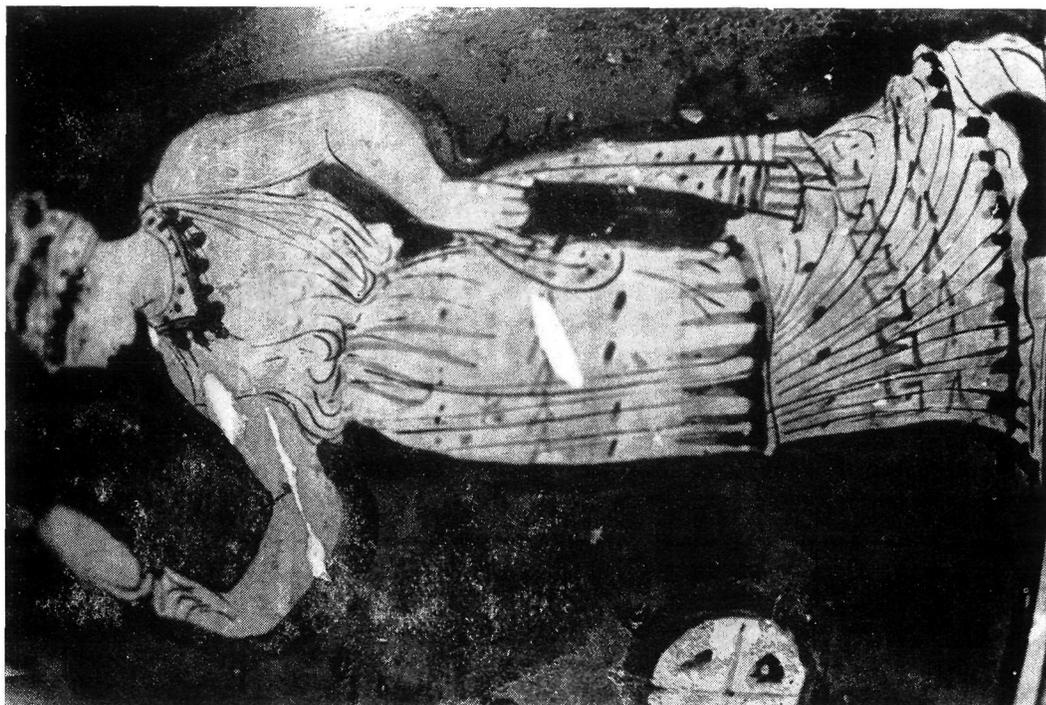


FIG. 22. *Detalle del n.º 9.*

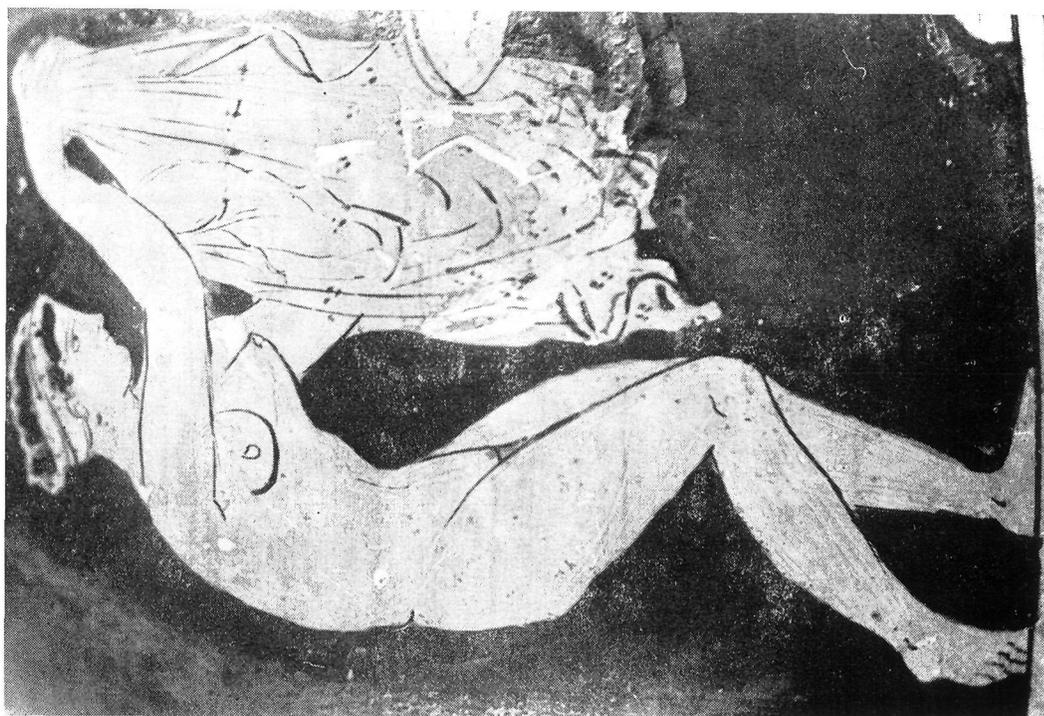


FIG. 21. *Detalle del n.º 9.*



FIG. 23. *Detalle del n.º 9, reverso.*



FIG. 24. N.º 10. *Hidria, apula, de un seguidor del Pintor de Tarporley. 400-575 a. C.*



FIG. 25. N.º 11. *Lébes gamikós*, apula, seguidor del Pintor del Tirso. Hacia 350.



FIG. 26. *Reverso del n.º 11.*



FIG. 27. N.º 12. *Crátera acampanada, apula, quizá del Pintor de Graz. Hacia 350.*



FIG. 28. N.º 12. *Reverso.*

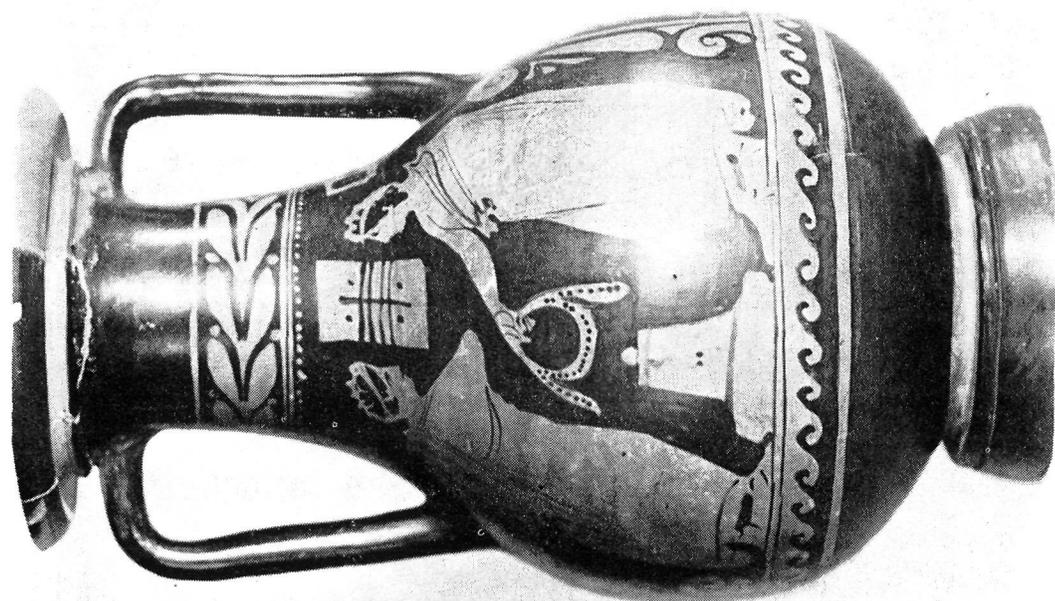


FIG. 30. *Reverso del n.º 13.*



FIG. 29. *N.º 13. Pelike, apula. Hacia 330 a. C.*



FIG. 31. N.º 14. *Hidria, apula. Hacia 350.*



FIG. 32. N.º 18. *Pelike, apula. Hacia 340 a. C.*



FIG. 33. N.º 18, reverso.



FIG. 34. N.º 19. *Pelike*, apula. Hacia 330.

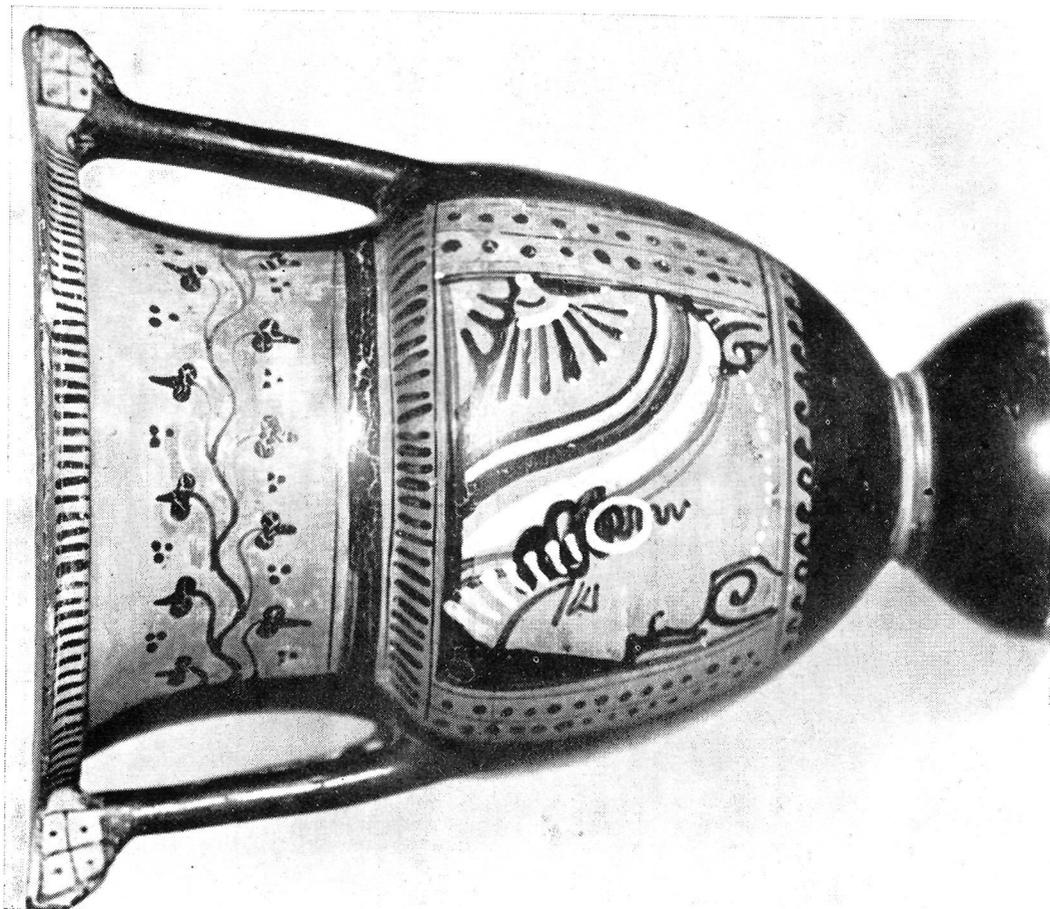


FIG. 36. N.º 20. Crátera de columnas, apula, 350-325 a. C.

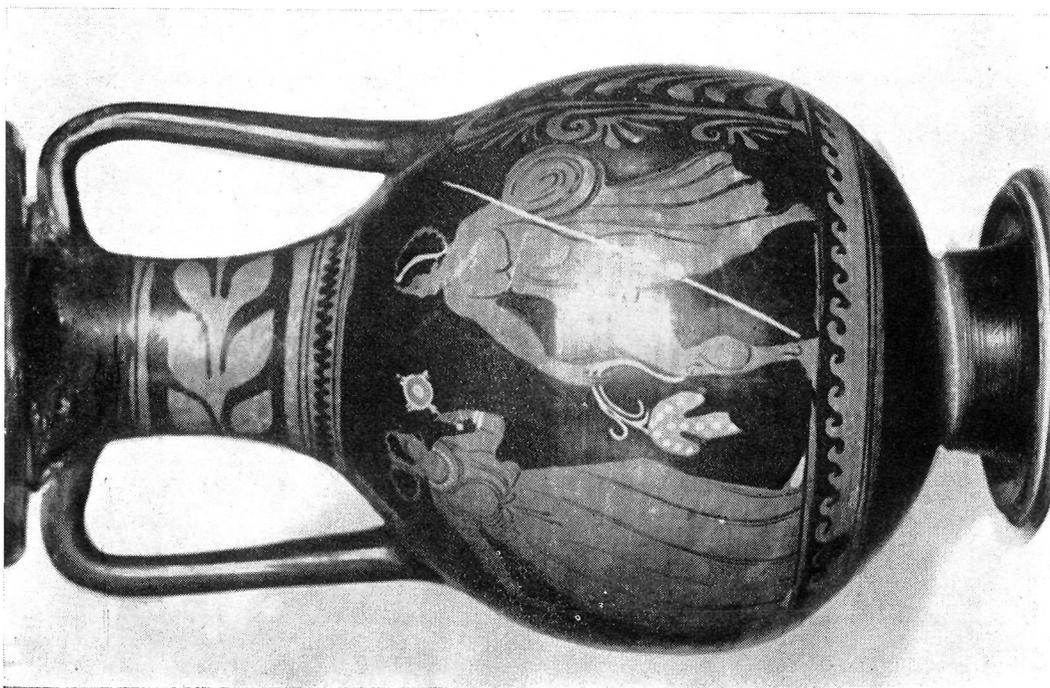


FIG. 35. N.º 19, reverso.



FIG. 38. N.º 22, reverso.



FIG. 37. N.º 22. *Pelike, apula. Taller del Pintor de Darío. Hacia 325.*

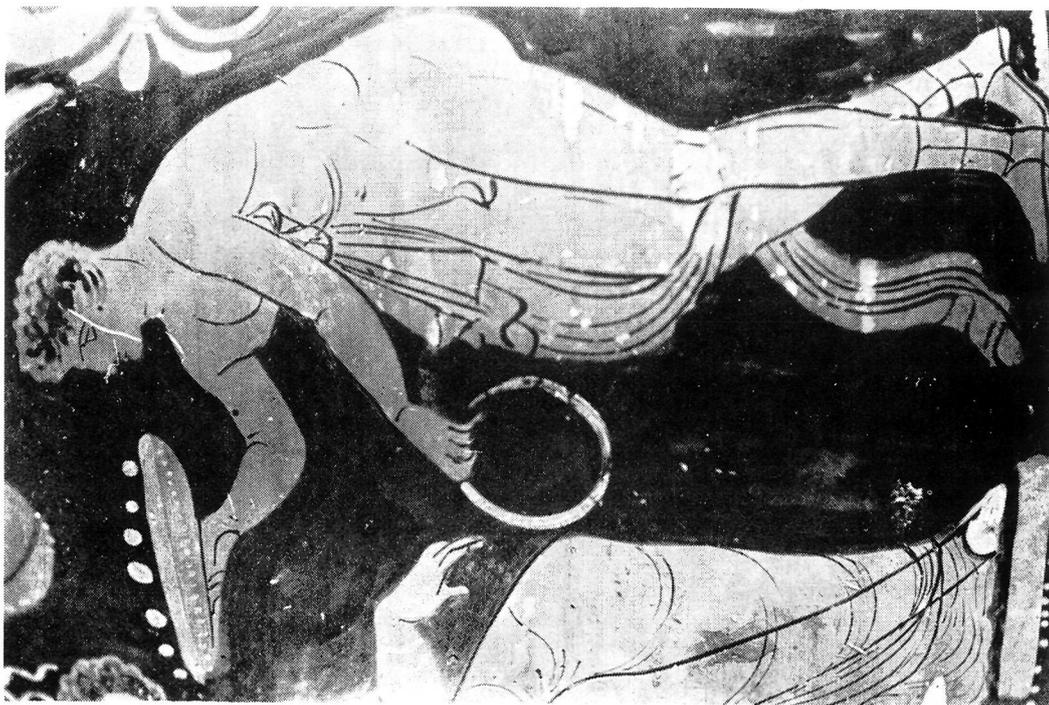


FIG. 40. N.º 22. *Detalle de A.*



FIG. 39. N.º 22. *Detalle de A.*

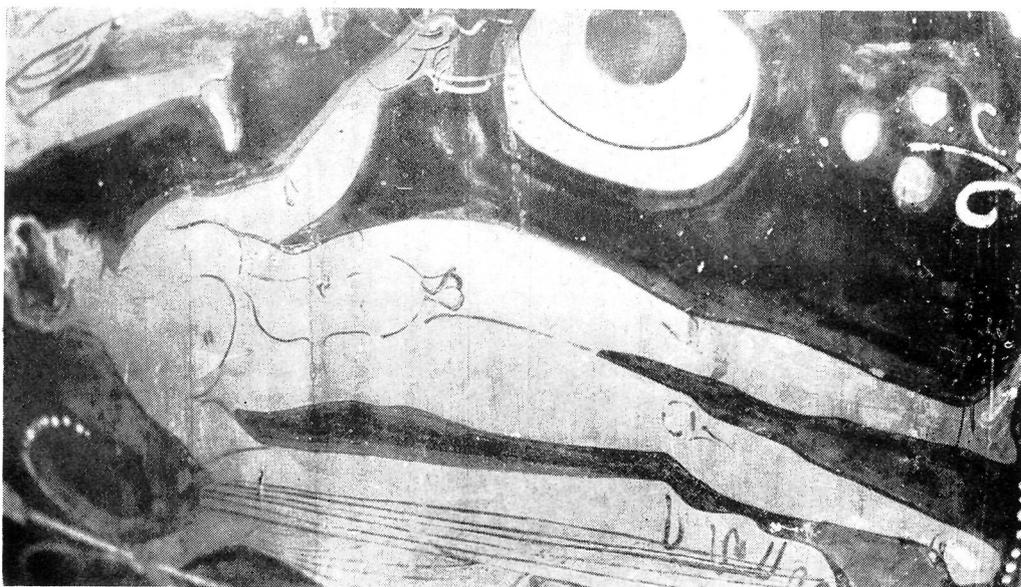


FIG. 41. N.º 22. *Detalle de B.*



FIG. 40 bis. N.º 22. *Detalle de A.*

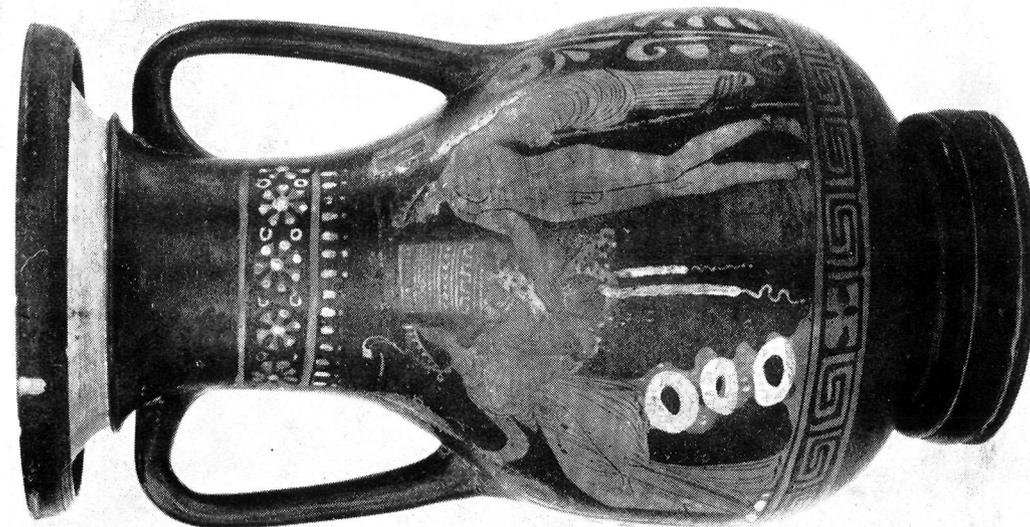


FIG. 43. N.º 23. *Pelike, apula, de fines del IV*

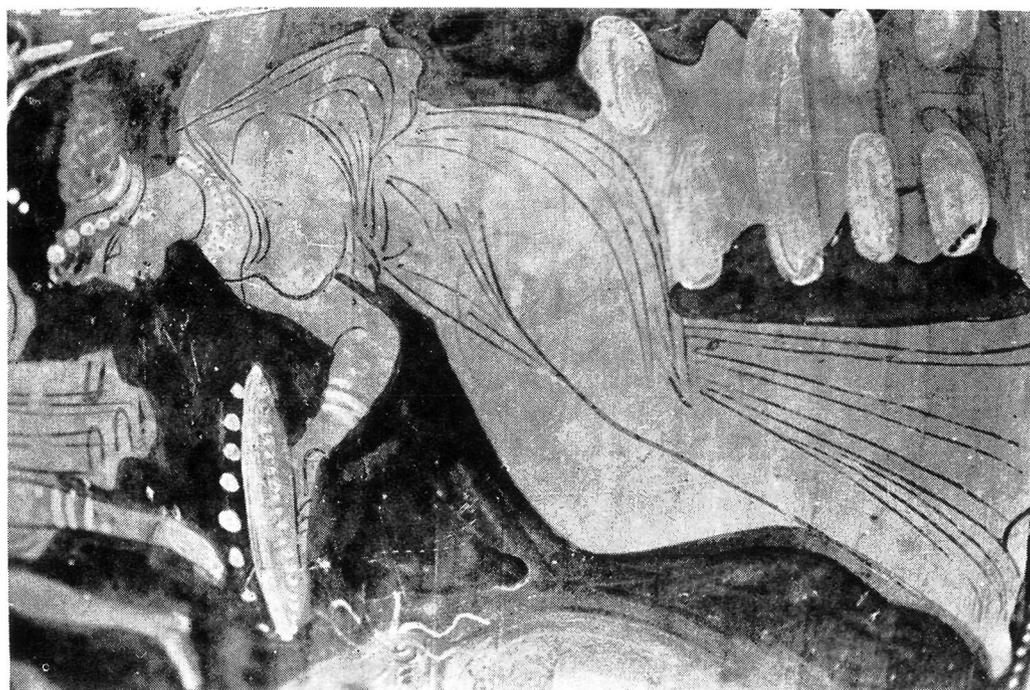


FIG. 42. N.º 22. *Detalle de B.*



FIG. 45. N.º 24. Pelike, apula, de hacia 330 a. C.

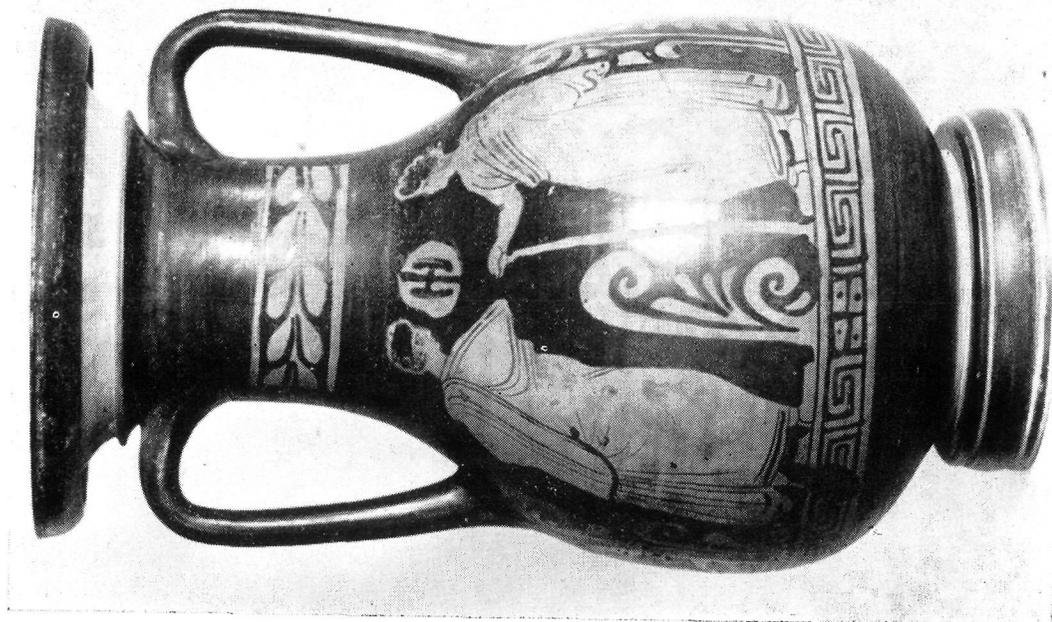


FIG. 44. N.º 23. Reverso.

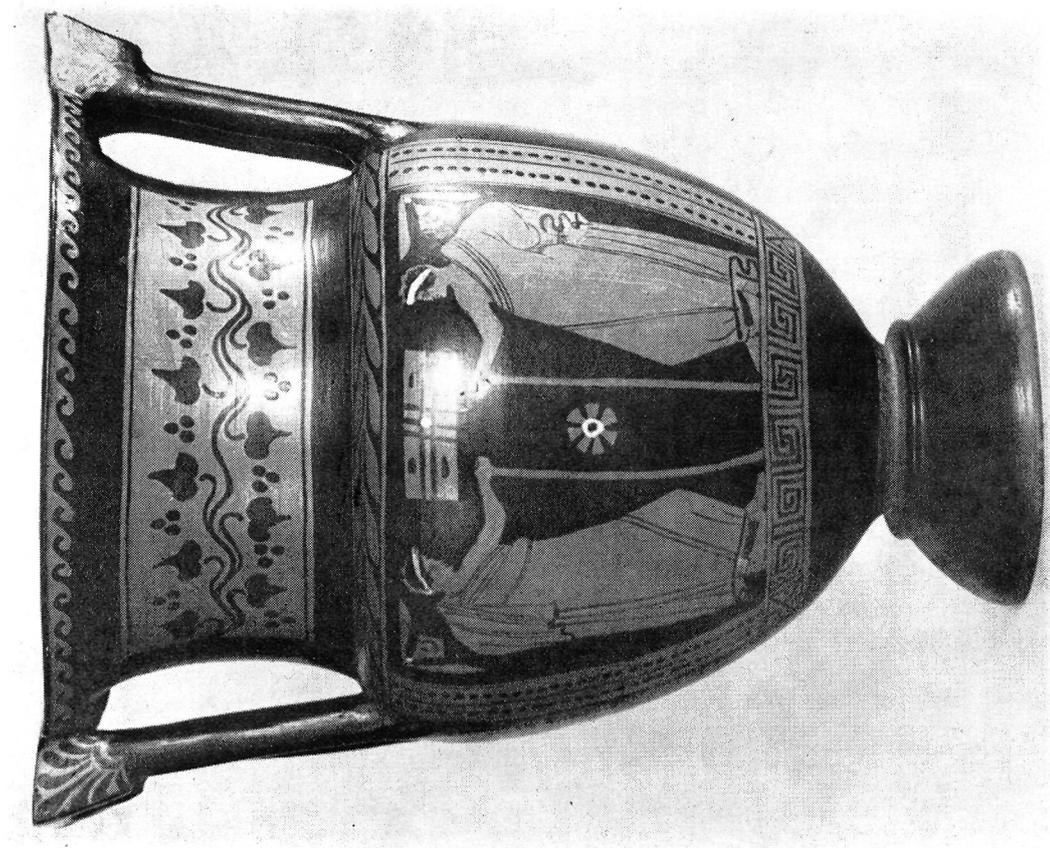


FIG. 47. N.º 25. *Reverso.*

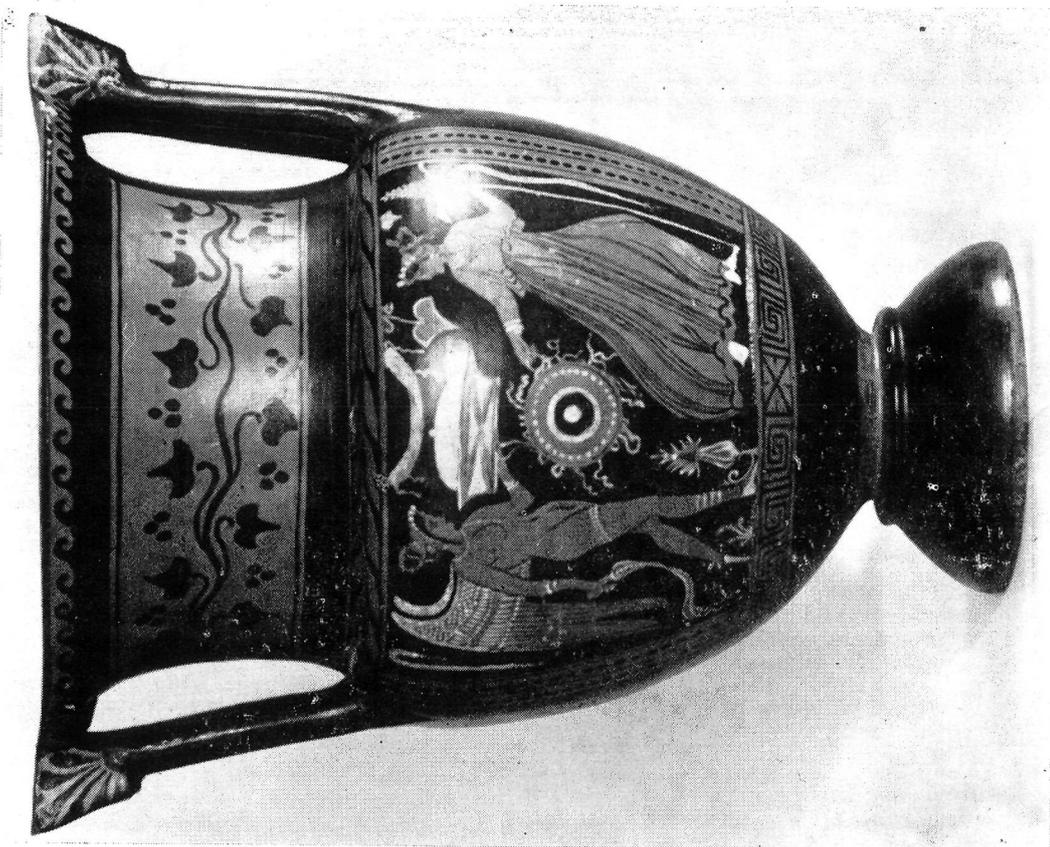


FIG. 46. N.º 25. *Crátera de columnas, apula. Hacia 325.*



FIG. 48. N.º 26. *Crátera de columnas, apula. Hacia 325*



FIG. 49. N.º 26. *Reverso.*



FIG. 51. N.º 27. *Exterior.*



FIG. 50. N.º 27. *Kýlix, campano. 350-325*



FIG. 52. N.º 28. *Crátera acampanada.*



FIG. 53. N.º 29. *Guttus, campano*



FIG. 54. *El mismo, mostrando el medallón*

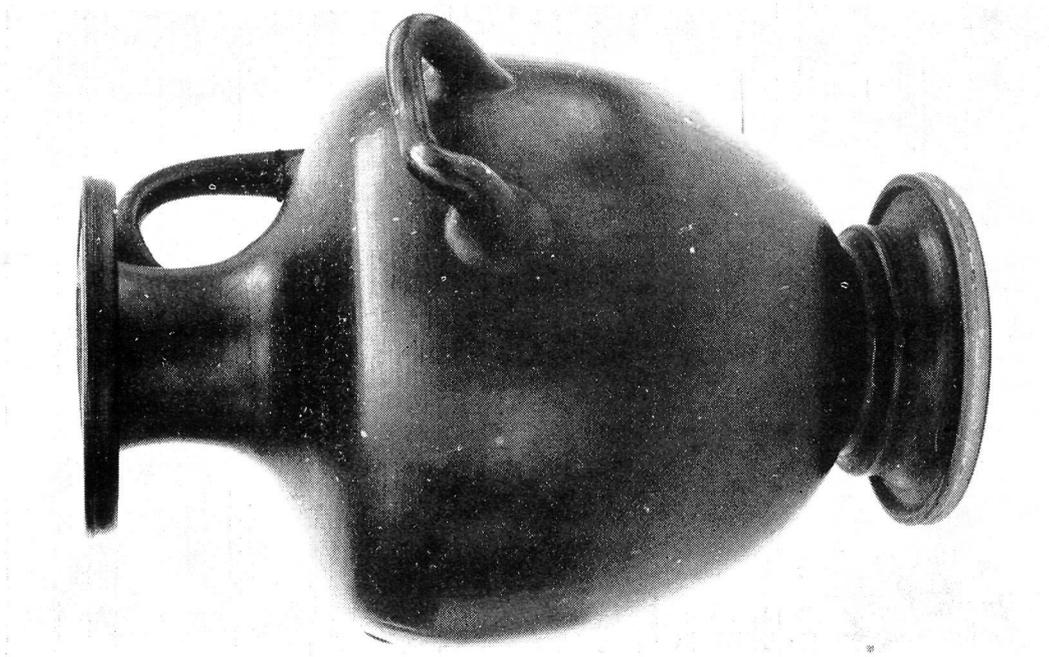


FIG. 56. N.º 31. Hidria, campana.



FIG. 55. N.º 30. Oinochoe, campana.

derecha sostiene el *týmpanon* ya referido, y la izquierda un tirso del que pende una *taenia*. Otras dos cintas y varias hojas y flores, adornan el fondo y el suelo, representado en parte por hileras de guijas blancas.

B) Dos jóvenes envueltos en *himatia*, con coronas blancas; cada uno de ellos extiende el brazo hacia adelante y lo apoya en un bastón. Al fondo, ventana enrejada y adornos florales.

Obra de hacia 325 a. C.

26 (CE. 32).—*Crátera de columnas*. Apula (figs. 48, 49).

Alto 40 cm. Barro claro, pintado de rojo. Roto y restaurado.

En el labio, por arriba, franja de rayos; palmetas sobre las asas. En el mismo labio, por fuera, puntos y palmetas. En el cuello, hojas de hiedra. La parte superior de las escenas figuradas se encuentra en el hombro y está constituida por una cenefa de líneas verticales; la de los flancos, por hileras de puntos; la de abajo, por un meandro.

A) Un hombre y una mujer. El primero viste un corselete, de bandas verticales negras, y una clámide sobre los brazos (éstos muy restaurados); su mano derecha sostiene un espejo y la izquierda una *phiale*. La mujer lleva una cista y una corona; toda la figura está muy repintada. Cintas, racimo y plantas en el fondo.

Dos jóvenes envueltos en *himatia*, con bastones, a los lados de una estela.

De un taller apulo, de hacia 325.

CERAMICA CAMPANA

27 (CE. 36).—*Kýlix*. Campano (figs. 50-51).

Alto 6,8 cm.; diám. 28,9; id. del pie, 10,7. Barro claro, con pintura blanca en muchos detalles. Estuvo roto en dos partes y ha sido recompuesto.

En el interior, en una depresión cóncava, cabeza de mujer en marco circular, orlado de postas. La cabeza, de perfil, mirando hacia la izquierda. El pelo está encerrado en un *sakkos*, de cuyo borde anterior sobresalen algunos rizos de los aladares; sobre éstos, los radios blancos de una diadema. El *sakkos* está adornado por dos líneas negras en el borde y por varias hileras de lunares del mismo color; una cinta blanca lo ata sobre la coronilla. Un collar de perlas blancas adorna el cuello de la mujer. A su lado, en el fondo, dos círculos rojos con un punto negro en el centro de cada uno.

El labio ofrece un marco suplementario al medallón central, con su decoración de flores y hojas acorazonadas blancas, unidas por finos tallos ondulados, grabados a punta de buril en el barniz negro.

El exterior presenta una línea de postas entre las asas. La escocia y el interior del pie estaban reservados.

Obra de un artesano del grupo del Pintor APZ (Sir John Beazley, en *JHS* 63 (1943) 91), encabezado por un artista que si no es un emigrante de Apulia, imita en lo posible modelos apulos de la época del Pintor de Darío. Tercer cuarto del siglo IV.

28 (CE. 55).—*Crátera acampanada*. Campana (fig. 52).

Alto 23,4 cm. Barro claro. Detalles pintados en blanco y amarillo. Muy bien conservada.

Debajo del labio, una zona de rayas paralelas verticales; al pie de la escena figurada, una línea horizontal y serie de postas; debajo de las asas, palmetas con volutas laterales.

A) Cabeza femenina mirando a la izquierda, con diadema radiada, *kekri-phalos* punteado y cinta sujetando el moño. Lleva, además, zarcillos y collar. En la parte baja de la nariz hay un punto negro como en las cabezas del Pintor de Haken, aunque éstas son menos bellas que las del presente vaso.

B) Lo mismo.

Es uno de los muchos ejemplares de los llamados "vasos con cabezas" (Cf. A. D. Trendall, "Head Vases in Padula", en *Apollo, Bol. dei Musei Pro. del Salernitano*, II (1962) 11 ss.). Pertenece al llamado Grupo del Romboide, de hacia el año 300 a. C. (Cf. Trendall, *Handbook*, 331; Idem, *Vaticano I*, 40).

29 (CE. 56).—*Guttus*. Campano (figs. 53, 54).

Alto 5 cm.; diámetro del cuerpo 8,2. Barro claro, anaranjado, pintado de negro. El interior del pie, y la escocia que lo separa del cuerpo son rojos. En la parte inferior del cuerpo, tres líneas horizontales negras, borradas en parte al correrse el barniz con que el restaurador trató de disimular la grieta de una rotura. Está entero y no presenta más desperfectos que un pequeño desconchón en la parte anterior del pie.

En el disco central, una cabeza de león vista de frente, en relieve; y en el hombro, finas estrías oblicuas que se interrumpen en la base del cuello y en el arranque del asa.

Guttus es el nombre latino que se daba al frasco destinado a derramar el aceite, poco a poco, dentro del candil o lucerna. Sobre el género véase R. Pagenstecher, *Die Calenische Reliefkeramik*, JdI, ErgH VIII, Berlín 1909, 90 ss., y en particular 117. El origen concreto en Cales fue puesto en duda por

Körte, en *Gott. Gel. Anz.* 1913, 235-275. Cf. también *CVA Capua, Museo Campano* III, p. 17, lám. 11.

Hacia 300 a. C.

30 (CE. 44).—*Oinochóe*. Campana (fig. 55).

Alto 28,5 cm. Barro claro, barnizado de negro.

Jarro de cuerpo estrigilado y cuello liso, decorado en su parte más estrecha por una ramita de hojas falciformes y diminutas bayas esféricas, todo ello en pintura roja sobrepuesta a la negra y que en el lado izquierdo se ha desprendido. Una arista divide el asa en dos mitades que fingen prolongarse en dos puntas sobre parte de la zona estrigilada. El interior del pie, reservado.

Aunque los vasos de este género se consideran campanos, pueden haberse fabricado también en Tarento. Fines del siglo IV o comienzos del III. Cf. *CVA Capua* I, p. 7 s., n.º 10, lám. 3; *CVA Napoli*, II, lám. 21,1.

31 (CE. 27).—*Hidria*. Campana (fig. 56).

Alto 32,5 cm. Barro claro, pintado de negro, sin ornamentación. El borde del pie, y el interior del mismo, reservados.

Hermoso ejemplar de vaso negro, inspirado en modelos de bronce, en el que sólo se ha buscado la belleza, las proporciones armoniosas, y la elegancia de la forma.

Segunda mitad del siglo IV.