

El carnero dorado del Museo de Bellas Artes de Bilbao



Ramón Corzo Sánchez

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Ashmolean Museum, Picture Library: figs. 11 y 18
- © Biblioteca comunale degli Intronati, Siena: fig. 6
- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 2, 5, 7 y 8
- © Christie's Images / The Bridgeman Art Library: figs. 3 y 17
- © De Agostini Picture Library / A. Dagli Orti / The Bridgeman Art Library: fig. 16
- © Royal Museums of Art and History, Brussels: fig. 9
- © The Cleveland Museum of Art: fig. 13
- © The J. Paul Getty Museum, Villa Collection, Malibu, California, Gift of Mr. and Mrs. Theodore Wolfberg: fig. 10
- © The Metropolitan Museum of Art: fig. 19
- © The Trustees of the British Museum. All rights reserved: figs. 14 y 15
- © Virginia Museum of Fine Arts. Photo: Katherine Wetzel: fig. 12

Texto publicado en:

Buletina = Boletín = Bulletin. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 7, 2013, pp. 15-47.

Con el patrocinio de:



metro bilbao

Los museos, como depositarios de un variado patrimonio cultural, poseen entre sus fondos muchas piezas que sólo pueden apreciarse desde el conocimiento de su procedencia. Algunas de sus obras, que parecen ajenas en principio a los bienes artísticos generados por la propia comunidad que los conserva, permiten componer un atractivo panorama histórico en el que los sucesivos poseedores se enlazan por el aprecio que prestaron a la propia obra, desde el artista y la cultura que los produjo hasta la institución que hoy la exhibe para conseguir sus fines de participación social.

Entre las piezas que, por la generosidad de los ciudadanos bilbaínos, han enriquecido su Museo de Bellas Artes, hay una magnífica obra de cerámica en la que se unen, a lo singular de su significado, una excelente conservación y una altísima calidad plástica. Se trata de la figura de un carnero en reposo [fig. 1], modelada en la fina pasta que caracteriza a la cerámica griega antigua. Forma parte de la Colección Palacio, recibida por el museo a mediados del siglo pasado.

El coleccionista José Palacio Olavarría y sus antigüedades

La Colección Palacio ingresó en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1953. Don José Palacio Olavarría había nacido en Montevideo el 28 de septiembre de 1875. De su discreta biografía¹ se sabe que se instaló hacia 1920 en el cuarto piso del número 24 de la Gran Vía de Bilbao y que tomó parte activa en la cultura de la ciudad. Era abogado, según su certificado de defunción, y no se conoce que llegara a ejercer la profesión de arquitecto, de la que parece que había cursado estudios en Barcelona. Palacio frecuentaba la Sociedad Filarmónica y tenía gran afición a la música, por lo que viajaba con frecuencia a París, en donde asistía a la temporada de ópera con el mismo entusiasmo con el que concurría a las exposiciones y los museos. Llegó a conocer muy bien el Museo Guimet y las secciones de arte oriental del Louvre, ya que su predilección como coleccionista eran las artes del Extremo Oriente². Entre 1925 y 1932 se hizo habitual su presencia en

1 Sagaste 2007, p. 456.

2 Pereda 1998, pp. 10 y ss.



© Material protegido

1. Askós en forma de carnero
Griego, siglo IV a. C.
Cerámica. 13 x 6 x 22 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/1505

las subastas parisinas, especialmente en las de la firma Hôtel Drouot, en las que adquirió un buen número de obras, quizás en competencia con los propios museos, ya que anotaba atentamente lo que éstos adquirirían. En la Guerra Civil su colección fue incautada y se depositó en el Museo de Bellas Artes de Bilbao³, de donde debió de pasar al Depósito Franco, junto con el resto de las obras del museo, hasta que se le devolvió en 1938⁴. No parece que hiciera después nuevas adquisiciones, ya que las circunstancias políticas de los años siguientes y quizás también su avanzada edad le impidieron recuperar el hábito de las visitas a París. Falleció el 25 de enero de 1952, a los setenta y siete años. Su compañera y heredera, doña María de Arechavaleta (1881-1954), se encargó de efectuar entre 1952 y 1954 la donación y legado de la colección al Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Don José Palacio llegó a reunir más de trescientas obras de arte del Extremo Oriente a las que debía de considerar la parte de su colección que mejor le representaba y por la que deseaba ser recordado, de modo que cuando doña María de Arechavaleta hizo entrega al museo de la colección, junto a las piezas de arte oriental, vinieron también los libros que las documentaban y los catálogos de las subastas en las que habían sido adquiridas, muchos con sus anotaciones personales. El resto de la Colección Palacio comprende otras doscientas piezas de una composición mucho más variada: imágenes medievales, tallas y óleos de los siglos XVI al XIX, miniaturas, dibujos, grabados, estuches, porcelanas, bronces, abanicos, monedas y medallas, todo de un gusto selecto y representativo de las preferencias del coleccionista, como se deduce, por ejemplo, de la variada serie de tazas de porcelana europea, paralela a su escogida colección de tazas japonesas para la ceremonia del té.

Las piezas arqueológicas son poco frecuentes en la Colección Palacio y no forman grupos numerosos. Es posible que no viera en ellas características adecuadas para integrarse con lo restante. Un pequeño conjunto de obras egipcias y otros objetos arqueológicos los quiso destinar al Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco de Bilbao (Euskal Museoa), al que los entregó en su recuerdo doña María de Arechavaleta en 1952⁵, mientras que en la donación y legado al Museo de Bellas Artes de Bilbao se incluyeron otras antigüedades como las monedas, el carnero de cerámica objeto de este artículo y dos piezas que conviene reseñar brevemente por su proximidad material y temática a éste: un *lekythos* suritálico y un pendiente de oro.

El *lekythos* [fig. 2] es de gollete grueso y abocinado, sin estrechamiento en la base, dentro del tipo achataado o panzudo (*squat lekythos*) que es frecuente en las producciones suritálicas del siglo IV a. C. Tiene 9,2 centímetros de altura, lo que lleva a identificarlo como un pequeño tarro de perfumes, de los que suelen encontrarse con relativa abundancia en los enterramientos etruscos e itálicos. La decoración está realizada con la técnica de las «figuras rojas», es decir, con un baño denso de color negro que cubre la mayor parte de la pieza y sólo deja en reserva la zona en la que se recortan las figuras en el color rojizo de la arcilla cocida. Tiene una pequeña orla de ovas en la zona inferior, que sirve de base a la figura de un cervatillo a la carrera, de piel moteada, a la que delimitan dos tallos vegetales muy estilizados. La ejecución es sumaria, como suele ser frecuente en las piezas de época tardía. El modelo de la figura procede de los talleres de Atenas, como puede apreciarse en un delicado *lekythos* ateniense de finales del siglo V a. C. [fig. 3]⁶ o en otro del museo de Sarajevo⁷. Por su estilo, puede asociarse al llamado «grupo de Perth» de las cerámicas apulias⁸,

3 Según los datos que me facilita Mikel Urizar, jefe del Archivo del museo, la incautación se reseña en el acta del 23 de diciembre de 1936 (Museo de Bellas Artes de Bilbao / Actas. Tomo II, p. 59R).

4 Museo de Bellas Artes de Bilbao / Actas. Tomo II, p. 62R (13 de enero de 1938); tomo II, p. 63R (13 de mayo de 1938); tomo II, p. 64R (28 de septiembre de 1938).

5 Ortuondo/Entrena 2006.

6 Kozloff 1981, vol. 1, p. 127.

7 CVA, Sarajevo, 46, Pl. (168) 41.1. (CVA = Corpus Vasorum Antiquorum. Las referencias se citan por el encabezamiento de cada uno de los volúmenes correspondientes a las distintas colecciones publicadas y de acuerdo con las siglas utilizadas en la base de datos del Classical Art Research Centre de la Universidad de Oxford. <http://www.beazley.ox.ac.uk/index.htm>).

8 Trendall/Cambitoglou 1978-1982, vol. 1, pp. 672 y ss.



2. *Lekythos* panzudo
Suritálico, siglo IV a. C.
Cerámica. 9,2 cm (altura)
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/1436



3. *Lekythos* panzudo de figuras rojas
Ático, finales del siglo V a. C.
Colección particular



4. *Lekythos* panzudo de figuras rojas
Ático, siglo IV a. C.
Museo Archeologico Nazionale «Domenico
Ridola», Matera, Italia

entre las que un *lekythos* del Museo Domenico Ridola de Matera [fig. 4] ofrece grandes similitudes, salvo que en este caso el animal representado es una pantera. No obstante, podría afirmarse que ambos proceden de la misma mano.

El pendiente de oro [fig. 5] tiene 2,5 centímetros de diámetro y está formado por dos aretes paralelos que se unen en los extremos con unos pequeños remates de cordoncillos que soportan dos cabezas de carneros afrontadas. El estilo de la pieza es común a muchas obras tanto griegas como etruscas de los siglos V al III a. C.

Interesa resaltar cómo dentro de las pocas piezas arqueológicas que reunió don José Palacio Olavarría se ofrecen ciertas afinidades que revelan las preferencias del coleccionista. El *lekythos* parece un acompañante menor del hermoso carnero que es el objetivo principal de este artículo y el pendiente, con los remates de cabezas de carnero, indica que este animal despertó cierto interés en el coleccionista. Ambas piezas son, a su vez, de una cierta simplicidad elegante, perfectamente compatible con el gusto sencillo y sereno de las tazas de té de cerámica japonesa que tanto le interesaron.

La adquisición del carnero dorado

Entre las piezas orientales y el conjunto misceláneo del resto de obras de la Colección Palacio, destaca un atractivo vaso de cerámica griega cuyas características le permiten compartir sitio adecuadamente con las preciosidades chinas y japonesas. Representa un carnero en reposo, de cuyo origen sólo conocemos los datos anotados por el propio José Palacio en el catálogo de la subasta Drouot que pasó al museo y que tiene el número de registro 008031 de su biblioteca⁹. En la parte superior de la página 3 de dicho catálogo, está escrito

9 Poteries archaïques chinoises... 1925.



5. Pendiente rematado por dos cabezas de carnero
Griego o etrusco, siglos V-III a. C.
Oro. 2,5 cm (diámetro)
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 82/1434

a tinta: «Comprado en esta venta un vaso griego (fuera de catálogo) que según declaró el experto proviene de la colección Porri (es mi carnero). Me felicitó un señor del Louvre. Creo». En la parte inferior de la página 34, en la que la relación de obras pasa de las piezas chinas a las de Asia Menor y Egipto, aparece la expresión manuscrita a tinta «mío Vaso carnero griego Porri», seguida de una cifra que puede ser la de su valor, y debajo, a lápiz, «de la Colección Porri». También sobre el tejuelo de la portada del mismo catálogo se lee: «El carnero romano, el vaso celadon Ming y la Chiniere amarilla y verde Ming de casa». Puede deducirse que Palacio adquirió el carnero cuando asistió a esta subasta de la Colección Schilling, en la que compró dos piezas chinas de la dinastía Ming, pero como el carnero no figura en el catálogo debe de tratarse de un objeto restante de alguna subasta anterior, que le interesó especialmente y que adquirió en esa misma fecha. Asimismo, es probable que Palacio dudara de su clasificación, ya que en una anotación lo califica de «griego» y en otra de «romano». En cualquier caso, José Palacio debió de quedar muy satisfecho porque alguien que relacionaba con el Museo del Louvre le felicitara por la compra.

No me ha sido posible localizar ninguna referencia a otras piezas de esta «Colección Porri» en las subastas Drouot, ni el nombre se cita como origen de obras en los museos más conocidos que pudieran haberlas adquirido. La única coincidencia destacada de este nombre con un coleccionista es la del editor sienés Giuseppe Porri (1798-1885) [fig. 6], quien donó a su ciudad una extraordinaria colección de libros, manuscritos, autógrafos, dibujos, grabados, monedas y sellos¹⁰ que hoy se conservan en la Biblioteca Municipal «degli Intronati» y en el Museo Civico de Siena. El apartado más apreciado de sus colecciones era el de los autógrafos¹¹, reunidos gracias a sus magníficas relaciones con importantes personalidades de la cultura italiana de su tiempo. Porri fue un personaje con una intensa actividad en la política sienesa, que conoció bien a los coleccionistas de antigüedades de su ciudad y editó un gran número de obras dedicadas a la historia de Siena, a las que él mismo aportó el estudio de su ceca medieval¹².

Como coleccionista numismático, Giuseppe Porri reunió casi nueve mil piezas, de las que dos mil doscientas ochenta y una correspondían a la Edad Antigua, entre monedas etruscas, griegas y romanas, adquiridas en su mayor parte por intercambios con otros coleccionistas de monedas o también de libros y de autógrafos, entre los que se menciona a un aficionado sienés con el que intercambiaba las piezas duplicadas¹³, lo que

10 Catoni 1975.

11 Bastianoni/Gregorio 1982.

12 Porri 1844.

13 Bonfioli 1984, p. 18 y ss., n.º 49.



6. Giuseppe Porri (1798-1885)
Biblioteca Comunale degli Intronati, Siena

revela su relación frecuente con los hallazgos arqueológicos de su comarca. Aparte de lo entregado a la biblioteca sienesa, Porri legó todo su patrimonio al Istituto Toscano dei Sordomuti, creado en Siena por Tommaso Pendola, que debió de recibir las propiedades inmuebles y también los muebles y objetos de arte que poseía, de los que sólo reservó tres pinturas para recompensar a uno de sus albaceas testamentarios¹⁴. Si nuestro carnero pertenecía a Porri y pasó a esta institución, pudo ser vendido posteriormente con otros objetos para ayudar a su mantenimiento y llegar así a la casa de subastas. Como se verá más adelante, algunas de las necrópolis etruscas de la región de Siena han proporcionado hallazgos de obras que tienen una clara relación cronológica y estilística con el carnero del Museo de Bellas Artes de Bilbao, por lo que podría suponerse con bastante certeza que estuviera allí su lugar de origen.

Descripción

El carnero del Museo de Bellas Artes de Bilbao es un vaso figurado de arcilla fina, modelada, policromada y cocida, cuyas dimensiones máximas son 22 centímetros de longitud por 13 de altura y 6 de grosor. Conserva adherida en su parte inferior una etiqueta de papel con la referencia «J.P. 76», que corresponde a su numeración dentro de la serie de la donación y legado de la Colección Palacio efectuados por doña María de Arechavaleta.

Representa a un carnero de cuerpo ligero y estilizado que reposa sobre las patas flexionadas, con la cabeza hacia el frente. Las formas de la anatomía del cuerpo están bien diferenciadas, con los abultamientos musculares de las patas delanteras y traseras modelados correctamente para hacer destacar la estructura ósea, frente a lo habitual en las representaciones de este tipo de animales, en las que la forma del cuerpo se difumina bajo la cubierta continua de los rizos de lana. En esta pieza su autor ha querido extremar la descripción anatómica como si se tratara del cuerpo de un animal mucho más ligero. Las patas están flexionadas con naturalidad, de modo que las delanteras quedan debajo del cuerpo y con las pezuñas hacia arriba, mientras que las traseras están flexionadas hacia adelante y con las pezuñas hacia abajo. El rabo es grueso y se vuelve entre las dos patas traseras hasta unirse en la parte baja con el paquete testicular [fig. 7]. Todo ello evidencia un buen estudio del natural junto con una cierta idealización del animal, cuyo porte elegante,

¹⁴ Catoni 1975, p. 474, n.º 79.



7. Askós en forma de carnero
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Vista de la parte trasera



8. Askós en forma de carnero
Museo de Bellas Artes de Bilbao
Detalle

con el cuello largo y erguido, se asemeja al de un caballo o un toro recostado. El tratamiento de la superficie de la pieza también está cuidado con todo detalle: la mayor parte de la piel del carnero se cubre con rizos de lana individualizados, mientras que las zonas de pelo corto en el pecho, el vientre, el rostro y la parte baja de las patas están alisados.

La cabeza del animal [fig. 8] es de constitución estilizada, con el hocico alargado y levemente caído en la parte delantera. Los cuernos están enroscados en una sola vuelta, como si se tratara de un animal joven, y en su interior estaban adheridas las orejas, de las que sólo se conserva el arranque. La disposición de los ojos, dirigidos hacia el frente con apariencia casi humana, es otro rasgo de la idealización personalizada de las formas naturales de la que el artista quiso dotar a la obra. La boca es relativamente alargada y de labios gruesos, con un pequeño orificio en el centro que serviría para verter lentamente el contenido del vaso. El asa y el gollote se disponen detrás de la cabeza, sin sobrepasar casi la altura de ésta, para no alterar la silueta del animal.

Técnica de ejecución

Para la construcción de la figura y la obtención de todos estos matices se utilizó un complejo proceso de modelado y policromía. La parte principal del cuerpo está formada por dos piezas simétricas respecto al eje longitudinal y unidas verticalmente, que se vaciaron a molde previamente y a las que se aplicó la decoración de los vellones de lana con la técnica de la barbotina, formando cada rizo independiente sobre círculos incisos en la superficie para conseguir una adhesión más fuerte. Algunos de estos círculos no llegaron a cubrirse en los bordes del vientre. Las dos piezas se pegaron con la arcilla fresca y se alisó la unión con la misma barbotina, por lo que algunos de los rizos de lana quedaron ligeramente alterados. La línea de unión del rabo se disimuló con unos surcos cruzados para obtener la apariencia de un trenzado. Sobre el cuerpo se adhirió después el asa, formada por una cinta plana de bordes engrosados, que en la zona de unión con el lomo se decoró con pequeños rizos incisos para integrarse con el resto de la superficie. Seguidamente, se dispuso en el extremo delantero del asa el pequeño gollete de acanaladuras verticales y la cabeza del carnero, formada también por dos mitades simétricas vaciadas previamente a las que se unieron los cuernos y las orejas. Por último, se dispuso en el cuello un fino cordón que disimula la unión de la cabeza con el cuerpo y le da mayor solidez.

La aplicación de la policromía tras el secado de la pieza combina diversas técnicas: de una parte, el asa y el gollete están bañados en el barniz negro característico de las cerámicas griegas, mientras que el cuerpo del animal recibió una cuidada coloración que se ha perdido en su mayor parte, pero de la que son apreciables algunos restos de la preparación y el acabado, en la que se diferencian con claridad el tono amarillento de los cuernos y el blanquecino de la lana.

Durante el estudio de la pieza, se pudo apreciar que en los cuernos había también unas pequeñas superficies doradas con aspecto de aplicaciones de pan de oro, lo que hizo que se solicitara un análisis de estos indicios al grupo de investigación IBeA (Ikerkuntza eta Berrikuntza Analitiko), perteneciente al Departamento de Química Analítica de la Facultad de Ciencia y Tecnología de la Universidad del País Vasco. La toma de datos se realizó en el propio museo con técnicas no destructivas, mediante el empleo de dos equipos portátiles basados en fluorescencia de rayos X por energía dispersiva y espectroscopia Raman respectivamente. El resultado fue la comprobación de la existencia de restos de pan de oro fino sobre la pigmentación amarilla de los cuernos y la parte superior de la cabeza, y la de restos de blanco de plomo en el cuerpo de la figura. Puede deducirse que los cuernos del carnero recibieron un bol de preparación a base de tierra amarilla (óxido de hierro amarillo), sobre el que se aplicó pan de oro fino, mientras que el cuerpo se cubrió con una capa de pigmento a base de carbonato de plomo para obtener la coloración blanquecina de la lana. El aspecto final de la figura sería el de un cuerpo de intenso color blanco sobre el que resaltarían los cuernos dorados, mientras que el gollete y el asa quedarían menos perceptibles en color negro.

Análisis formal

El carnero del Museo de Bellas Artes de Bilbao podría clasificarse por su forma como un vaso figurado, o «vaso plástico», ya que el perfil se corresponde con la anatomía del animal representado y no con el de una pieza redondeada en el torno. De otra parte, su función de vaso con gollete y vertedero permitiría denominarle *askós* (del griego ασκός, odre), que se aplica a las piezas que, al igual que los odres de cuero, tienen un orificio de llenado y otro de vertido. También podría convenirle el término latino *guttus*, que designa a los recipientes que permiten verter el contenido gota a gota. Dentro de las múltiples variantes de este tipo de vasos, abundan las formas plásticas de animales en piezas singulares y suelen tener un tamaño pequeño. Es frecuente, como ocurre en la nuestra, que la boca del animal sirva de vertedero.

La función precisa de los *askoi* es discutida, aunque se consideran habitualmente contenedores de ungüentos o perfumes. En su mayor parte, se han encontrado en enterramientos, lo que parece atribuirles un carácter funerario ritual. Desde luego, debían de estar destinados a contener un líquido apreciado y que se administraba en pequeñas cantidades. En la cerámica griega y en sus imitaciones de los talleres italianos, el repertorio de animales puede ser muy variado: hay carneros y también leones, conejos, pájaros, delfines o ranas¹⁵, sin que el tipo de animal o sus proporciones parezcan tener una relación directa con la función del vaso. Quizás el tipo de animal más frecuente sea el de las aves, esencialmente las que asemejan patos o ánades, cuyos ejemplos se registran tanto en Grecia como en Etruria¹⁶. En la cerámica cartaginesa y en la ibérica también se solían hacer en forma de pájaro, con el orificio de vertido en el pico del animal¹⁷. En las excavaciones que realicé en la necrópolis prerromana de Cádiz a comienzos de la década de los ochenta, se encontraron fragmentos de piezas en forma de ave y en el Museo de Cádiz se conserva media docena de ejemplares completos¹⁸. Allí se asocian con enterramientos infantiles, por lo que era común identificarlos como biberones o también pisteros, puesto que recuerdan las formas de los antiguos vasos que se utilizaban para dar de beber a los enfermos. El Museo de Cádiz posee también un auténtico pistero romano de vidrio, de cuerpo ovoide aplanado y con un largo pico, muy similar a los más recientes, lo que podría avalar el que los llamados *askoi* hubieran tenido esta función de biberón o pistero y que en ellos se bebiera aplicando directamente los labios al pequeño orificio de la boca del animal.

Figuras de carneros en la cerámica griega y romana

El carnero es uno de los animales que se ha utilizado con mayor frecuencia como víctima de sacrificio o como ofrenda, por lo que su presencia en el arte antiguo es relativamente habitual como simple exvoto sustitutorio de la ofrenda real. Sin embargo, hay también una buena serie de ejemplos en los que la figura modelada en cerámica corresponde a la tipología de los *askoi*, esto es, la de los vasos con gollete y pico vertedero, que lleva a considerarlos, aparte de su probable función ritual, objetos del mobiliario religioso.

Desde el periodo geométrico griego se conocen *askoi* de figuras completas de carneros, que responden a las características genéricas de este tipo de vasos. Habitualmente son de cuerpo tubular y están en pie con el cuerpo decorado por líneas paralelas o cruzadas, sin mayores propósitos de naturalismo¹⁹. Los mismos modelos se conocen también en piezas greco-orientales contemporáneas²⁰, aunque ya dentro de estas producciones de las colonias griegas orientales se dan también figuras en reposo, con las piernas recogidas bajo el cuerpo²¹, que en las cerámicas de estilo corintio adoptan ciertas formas de policromía para reproducir la cubierta de lana del animal, así como modelados y posturas de mayor naturalismo²². Un carnero de producción corintia conservado en el Museo del Louvre²³ y otro encontrado en Sicilia²⁴ se aproximan mucho más a la imagen real del carnero, con el modelado mejor definido, las patas bien diferenciadas, el cuello erguido y el cuerpo decorado con los pequeños abultamientos pintados que representan los rizos de lana.

15 Sichtermann 1966, p. 61, n.º 109-116.

16 Del Chiaro 1984.

17 Pérez Ballester/Gómez Bellard 2004, p. 39.

18 Muñoz 1992.

19 CVA, Oxford, Ashmolean Museum 2, 75, Pl.(392) 1.4.; Berlin, Antikensammlung: 94.

20 CVA, Copenhagen, National Museum 2, 61, Pl.(82) 81.8; Rodas, Museo Archeologico dello Spedale Dei Cavalieri 2, II.D.O.3, Pl.(486) 2.1-2.

21 CVA, Berlin, Antiquarium 4, 31-32, Pl.(1595) 169.2; Copenhagen, National Museum 2, 61-62, Pl.(82) 81.11; Rodas, Museo Archeologico dello Spedale dei Cavalieri 2, II.D.O.3, Pl.(486) 2.6; Heidelberg, Universitat 1, 15, Pl.(438) 4.10.

22 CVA, Heidelberg, Universitat 1, 16, Pl.(440) 6.3; Cambridge, Fitzwilliam Museum 1, 15, Pl.(243) 6.2.

23 CVA, Paris, Musée du Louvre 8, III.C.C.5, Pl.(502) 5.11-12.15.

24 CVA, Gela, Museo Archeologico Nazionale 2, III.C.9, Pl.(2354) 17.4-8.



9. Askós de figuras negras en forma de carnero
 Ático, siglo VI a. C.
 Cerámica. 20 x 29 cm
 Musées Royaux d'Art et d'Histoire,
 Musée de Cinquantenaire, Bruselas
 N.º inv. A2092

Aún en la cerámica ática de figuras negras se conocen algunos ejemplares de *askoi* en forma de carnero con las patas flexionadas²⁵, en los que el gollete de llenado adquiere proporciones mucho mayores hasta llegar a parecerse a los *rhyta*, los grandes vasos de libaciones que serán los más abundantes desde ese periodo. Un hermoso vaso arcaico del museo de Bruselas [fig. 9]²⁶ puede considerarse la muestra más elaborada a la que llegaron este tipo de figuras en el arcaísmo.

Sin embargo, los *askoi* en forma de carnero completo están mal representados en la cerámica de figuras rojas, tanto en la de la propia Grecia como en la de las colonias italianas, pero en las épocas helenística y romana se vuelven a producir algunas piezas que responden ya a formas plenamente naturalistas, aunque con un evidente carácter de obras industriales, mucho menos cuidadas que las griegas.

El Museo J. Paul Getty posee un carnero de terracota anaranjada [fig. 10] considerado de época romana, que muestra con claridad la transformación estilística y técnica desde el arte griego al romano. En la pieza Getty, el cuerpo vuelve a tener la forma tubular indiferenciada que se veía en las obras griegas geométricas, las patas están recogidas bajo el cuerpo, pero con las pezuñas traseras invertidas, y el cuello resulta corto y macizo. De otra parte, el gollete descansa directamente sobre la cabeza del animal. Otra pieza localizada también en California y ofrecida por la galería Barakat²⁷ corresponde a un carnero voluminoso, con los vello-nes de lana tratados como capas de tirabuzones, similares a los que se ven en muchas esculturas antiguas de leones, y también las patas están flexionadas al contrario de su disposición natural, mientras que la cabeza es demasiado grande y con ojos de mirada humana. De ambas piezas puede deducirse la existencia en pleno clasicismo griego de imágenes de carneros plenamente naturalistas, como el del Museo de Bellas Artes de Bilbao, que superaron en elegancia y precisión anatómica a los precedentes arcaicos y fueron luego

25 CVA, Berlin, Antiquarium 4, 74, Pl.(1627) 201.4-5.

26 CVA Brussels 2, Belgium 2 (1937), III H e, pl. 15,4.

27 <http://www.barakatgallery.com/Store/Index.cfm/FuseAction/ItemDetails/UserID/0/ItemID/20085.htm>



10. Askós en forma de carnero
Romano, siglo II a. C.
Terracota. 11 x 17 cm
J. Paul Getty Museum
Donación del Sr. y la Sra. Theodore Wolfberg
N. inv. 77.AE.10

imitados por los talleres romanos más industrializados, cuyos artífices preferían esmerarse en los elementos ornamentales, sin grandes preocupaciones por la armonía de la figura completa.

Dentro de la cerámica de época clásica no se documentan carneros de cuerpo entero, pero sí hay un elevado número de vasos correspondientes a prótomos de carneros de los siglos V y IV a. C., que muestran interesantes indicios tanto para el análisis de la transformación de los rasgos como del tratamiento del colorido. En el periodo orientalizante se produjeron ya vasos plásticos en forma de cabeza de carnero²⁸, que suelen utilizar como base el cuello del propio animal y llevan un pequeño gollote en la parte superior [fig. 11]. Sus rasgos estilísticos son similares a los de las figuras completas, pero muestran el camino por el que, en época clásica, pasó a adoptarse la cabeza de carnero como una de las figuras preferidas en los *rhyta*, los vasos de mayor valor estético que se utilizaban en la Antigüedad para beber en los banquetes o hacer libaciones rituales.

El *rhyton* tiene sus orígenes en los vasos prehistóricos que imitaban la forma de los cuernos de bóvidos y que debieron de ser utilizados como uno de los recipientes primarios más habituales, atestiguados desde el Paleolítico superior. Fueron frecuentes en las civilizaciones antiguas del Próximo Oriente y se ha propuesto que las piezas griegas clásicas podían ser réplicas de los vasos persas obtenidos por los griegos con el botín de la batalla de Platea²⁹, o quizás mediante relaciones comerciales establecidas ya en el siglo VI a. C.³⁰. El caso es que la producción griega de *rhyta* se desarrolló excepcionalmente en el siglo V a. C. y se mantuvo muy presente durante todo el periodo de la cerámica griega de figuras rojas³¹, con una presencia importante en el área suritálica³², para decaer en época helenística.

28 Ducat 1966, pp. 95 y ss.

29 Hoffmann 1960.

30 Richter 1963.

31 Hoffmann 1962.

32 Hoffmann 1966.



11. Askós arcaico en forma de prótomo de carnero
Rodia arcaica, siglo VI a. C.
Terracota
Ashmolean Museum, University of Oxford
N.º inv. AN1879.134



12. Pintor de Triptólemos (atribuido a)
Rhyton de figuras rojas en forma de carnero
Ático, c. 480 a. C.
Terracota. 22,5 x 13,9 x 26,6 cm
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond
Adolph D. and Wilkins C. Williams Fund
N.º inv. 79.100



13. Pintor de Brygos
Rhyton en forma de cabeza de carnero
Ático, c. 480-470 a. C.
Cerámica. 19 x 12,8 cm
The Cleveland Museum of Art
Adquirido del J. H. Wade Fund
N.º inv. 1988.8



14. *Rhyton* en forma de cabeza de carnero
 Itálico, siglo IV a. C.
 Cerámica. 20,2 cm
 The British Museum, Londres
 N.º inv. 1856,1226.59

Muchos de los *rhyta* del periodo clásico griego sustituyeron la parte aguzada del cuerno por una cabeza de animal, unas veces de felinos y otras de équidos. Los que adoptan la forma de cabeza de carnero son especialmente frecuentes. Su adecuación para la bebida permite relacionarlos con los banquetes y también con los rituales dionisiacos. En muchos casos, la zona abierta de la parte superior tiene forma acampanada y permite incluir decoraciones figuradas en las que predominan los personajes relacionados con las bacanales: sátiros, ménades y seres agrestes en las actitudes de desenfreno que se corresponde con su carácter mitológico. En los *rhyta* dionisiacos es habitual la forma de cabeza de carnero, que se combina en ocasiones con la de un mulo, precisamente el animal que sirve muchas veces de montura a los silenos ebrios y al propio Diónisos. También el carnero o el cabrito participa como animal de sacrificio en estos rituales, por lo que la combinación de carnero y mulo en los *rhyta* adquiere pleno sentido dentro de los banquetes y ceremonias en los que se recuerda o agasaja al dios del vino.

Puede pensarse que, desde el periodo geométrico al arcaico, los *askoi* con figuras o cabezas de carneros tuvieron una función similar y que en época clásica la preferencia por la forma de los *rhyta* como vasos de lujo llevó a que se adoptara preferentemente esta tipología. Hay piezas que pueden explicar el tránsito desde los prótomos a los *rhyta*, como una conocida copa del museo de Richmond [fig. 12] en la que la cabeza de carnero reposa sobre un pie cónico y en el amplio gollote superior se desarrolla una escena de banquete³³. La copa se atribuye al pintor de Triptólemos y está firmada por el ceramista Charinos, que la habría ejecutado hacia el año 480 a. C. Junto a ella se pueden situar otros vasos con formas intermedias entre el *askós* y el *rhyton*³⁴, entre los que destacan los tres atribuidos al pintor de Brygos —uno de los pintores de vasos áticos más importantes de la primera mitad del siglo V a. C.— conservados en los museos de Varsovia³⁵, Génova³⁶ y Cleveland [fig. 13]³⁷. En ellos destaca la perfecta ejecución de la cabeza del animal y la inclusión

33 Guy 1981, Topper 2009.

34 CVA, Brussels, Musées Royaux d'Art et d'Histoire (Cinquantenaire) 3, IV.D.1, Pl.(144) 1.7; Compiègne, Musée Vivienel, 13, Pl.(116) 18.13.

35 CVA, Goluchow, Musée Czartoryski, 20, Pl.(023) 23.4A.4B.4C.4D.4E.4F.4G.

36 Beazley 1963, n.º 382.186, 1649.

37 CVA, Cleveland, Museum of Art 2, 40-42, Pl.(1825) 79.1-6.



15. *Rhyton* en forma de león
Etrusco, segunda mitad del siglo IV a. C.
Cerámica. 15,2 x 17,7 cm
The British Museum, Londres
N.º inv. 1873,0820.269



16. *Askós* en forma de ciervo
Itálico
Museo Archeologico Nazionale, Ferrara

de asuntos dionisiacos en las figuras pintadas en la boca del vaso. La pieza de la colección polaca mantiene aún el pie alto de base anular, mientras que las otras dos carecen ya de pie, por lo que podrían denominarse *rhyta*, aunque no alcanzan aún la forma alargada que corresponde a la imitación del cuerno de toro. Hay que pensar, por tanto, que la adaptación de las cabezas de carnero a los *rhyta* de cerámica ática de figuras rojas se consolidó hacia los años 480-470 a. C., que es la década central en la producción del pintor de Brygos, a partir de los prótomos arcaicos y dentro del desarrollo de las vajillas vinculadas a los banquetes y *symposia* dionisiacos, en los que serían especialmente apreciados.

La producción de los *rhyta* con cabezas de carnero fue numerosa en los talleres áticos³⁸ e incluso sus moldes se trasladaron a la producción suritálica de los siglos V y IV a. C.³⁹, en los que se aprecia tanto el alargamiento general de la forma del vaso como el de la propia cabeza del animal y la sustitución de los asuntos dionisiacos por temas más intrascendentes. Junto a ello, puede observarse con frecuencia un cambio en el tratamiento de la policromía, ya que las piezas de las colonias itálicas muestran a menudo la cabeza de carnero cubierta de color negro, en la que destaca el color blanco o amarillento de los cuernos. En un *rhyton* del British Museum [fig. 14] se aprecia claramente esta forma de coloración junto con una estilización del hocico del carnero muy cercana a la que ofrece nuestra pieza.

La escasez de vasos plásticos en la cerámica griega del siglo IV a. C. y en los talleres periféricos del Mediterráneo hace difícil atribuir el carnero del Museo de Bellas Artes de Bilbao a un área geográfica concreta. Sólo dentro de los centros etruscos se conoce un grupo significativo de *askoi* de formas plásticas entre los que hay figuras similares de animales. Un vaso en forma de león procedente de la tumba François, en Vulci, que también se conserva en el British Museum de Londres [fig. 15] es la obra más famosa que se relaciona con el llamado «taller de Clusium»⁴⁰, por el nombre latino de la ciudad de Chiusi, en la que pudo estar su centro de producción y en la que se fabricaron, en la segunda mitad del siglo IV a. C., vasos con formas de diversos animales y también de cabezas humanas.

38 Hoffmann 1962.

39 Hoffmann 1966.

40 Harari 1980.



17. Askós en forma de ciervo
Etrusco, siglo IV a. C.
Terracota. 19 cm
Colección particular

El león del museo de Londres se ha asociado⁴¹ con un *askós* en forma de ciervo del Museo del Louvre (H176), que encabeza un grupo formado por varios ciervos similares y otras figuras de animales en terracota encontradas en ambientes etruscos y al que se denomina «grupo del ciervo-*askós* del Louvre»⁴². En él hay varias piezas de la necrópolis de Spina, conservadas en el museo de Ferrara, pero que ofrecen una excesiva variedad de técnicas y estilos, como puede apreciarse en la procedente de la tumba 83 de Valle Treba [fig. 16]. Debe reseñarse que el *askós* del Louvre que da nombre al grupo se describe como adornado de un collar y con los cuernos dorados, lo que coincide con los caracteres del carnero del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Quizás corresponda a este mismo taller una hermosa figura de cervatillo procedente de la Colección Pollak [fig. 17] que se subastó en la sala londinense de Christie's en King Street en octubre de 2004 y en la que puede observarse el mismo cuidado en el realismo de la anatomía del animal, así como en la delicada aplicación del colorido. También la forma y la disposición del asa y el gollete son muy semejantes.

Datación y significado de las técnicas decorativas

Es necesario poner atención en la singularidad de la policromía que ofrece nuestra pieza, especialmente los vestigios de pan de oro fino adheridos a los cuernos. El dorado, como complemento de la pintura de los vasos griegos clásicos, es una técnica que se aplicó desde el siglo V a. C.⁴³ para los elementos ornamentales de las figuras, especialmente las joyas femeninas. En el desarrollo de la cerámica ática de figuras rojas, los adornos dorados se hicieron cada vez más frecuentes, como un recurso para enriquecer los vasos, combinados habitualmente con pequeñas aplicaciones en relieve⁴⁴. Estas técnicas tienen una relación directa con el desarrollo de recursos efectistas en la pintura mural ática y tuvieron una aceptación especial en los mercados orientales.

Dentro de los talleres periféricos de la cerámica griega, la policromía y el dorado se convirtieron en los rasgos más significativos de la cerámica llamada de Kerch por una localidad del mar Negro (la antigua *Panticapaeum*) en la que se han encontrado piezas muy numerosas que se conservan, esencialmente, en el museo del Ermitage. La cerámica de Kerch es el grupo más reciente de la cerámica ática del siglo IV a. C. y

41 Robertson 1938, p. 45.

42 Beazley 1947, p. 192.

43 Noble 1960, p. 316.

44 Cohen 2004.

fue distribuida por muchos otros lugares del Mediterráneo, aunque la abundancia de los vasos encontrados en el extremo oriental del mar Negro lleva a pensar que tuvieron aquí su mercado más directo. Un ánfora de cerámica de Kerch conservada en el Getty Museum ha dado lugar a una reciente exposición y también a un simposio⁴⁵, que han servido para actualizar los estudios sobre estas obras. Posteriormente, la misma institución ha reunido una muestra importante de los objetos de lujo que caracterizan a la expansión griega en las costas del mar Negro, especialmente las llamadas cerámicas de Kerch⁴⁶, que se unen a obras de orfebrería, de estatuaria y probablemente también a tejidos adquiridos por los ricos monarcas de los antiguos reinos ucranianos.

El carnero del Museo de Bellas Artes de Bilbao posee dos características técnicas que fueron desarrolladas especialmente en las cerámicas de Kerch: la aplicación en relieve de la arcilla fresca, que se utilizó para formar los vellones de lana, y el tratamiento dorado de los cuernos. En las cerámicas de Kerch, la aplicación de pan de oro no es sólo un rasgo de enriquecimiento, sino que corresponde al interés por conseguir una policromía adecuada para obtener el realismo ilusionista que caracteriza el estilo final del clasicismo. En los vasos pintados se utilizaba el dorado para las joyas, las alas de los erotes o cualquier elemento que pudiera ser dorado en la realidad, de modo que es muy probable que la intención del artista sea aquí la de representar a un carnero realmente dorado. Los vasos plásticos de cerámica de Kerch son poco comunes, por lo que puede pensarse que la elección del animal no fue casual, sino que está relacionada con el propósito de representar un carnero de características especiales.

El posible vínculo de la pieza del Museo de Bellas Artes de Bilbao con las cerámicas de Kerch nos aproxima a un escenario en el que la existencia de un carnero dorado adquiere un significado específico. En las lejanas orillas del mar Negro se situaba la Cólquide, el país al que hubo de llevar Jasón su expedición de los Argonautas para conseguir el Vello de Oro, cuya imagen tenía ya en la Antigüedad el valor de un icono representativo de la apartada comarca en la que estaba depositado y que luego se ha trasladado a la iconografía moderna de una rama de la monarquía europea, que, al igual que Jasón, reconoce en el Vello de Oro el símbolo que da legalidad a la realeza.

El carnero dorado

Crisomallos (Χρυσομαλλος), el carnero de oro, era un ser mitológico al que Ovidio (*Metamorfosis*, 6, 118) calificaba como hijo de Poseidón y de Teófanos, la hija del rey Bisaltes. En las *Fábulas* (119) del Pseudo Higino se narra con detalle la forma en la que Poseidón se había transformado en un carnero para tener relaciones con Teófanos, convertida en oveja, que concibió al carnero dorado. Por su parte, Atamante, rey de Beocia, había tenido con la nube Néfele dos hijos, Friso y Helle, a los que su madrastra Ino pretendió matar. Néfele les envió el carnero dorado para que los pusiera a salvo y éste les llevó por los aires hacia el mar Negro, pero Helle cayó del carnero y se ahogó en el estrecho que separa el Mediterráneo del mar Negro y que se denominó Helesponto en su recuerdo. Luego Friso llegó a la Cólquide, la región oriental del mar Negro, donde sacrificó al carnero en honor de Ares y dejó su pellejo colgado de un roble en el santuario del dios. El carnero pasó a convertirse en la constelación de Aries, mientras que su vellón, custodiado por una serpiente monstruosa, quedó como símbolo de la realeza perdida que encarnaba Friso.

La fama de esta reliquia hizo que a Jasón se le impusiera su recuperación para adquirir un título legítimo con el que ocupar el trono de Yolcos, lo que le llevó a organizar la expedición en la que muchos otros héroes

45 Cohen 2006.

46 Petrakova 2007.



18. Copa de figuras rojas con representación de Helle y el carnero dorado
Ática, siglo IV a. C.
Ashmolean Museum, University of Oxford
N.º inv. 1946.52

recorrieron el mar Negro junto a él, a bordo de la nave Argos, para ayudarlo en una de las empresas más famosas de la épica clásica. Siglos después, la casa de Augsburgo, que se considera descendiente del héroe, adoptó como símbolo la piel del carnero dorado y dio lugar a la creación de la orden del Toisón de Oro.

Como es habitual en los mitos antiguos, algunos de los detalles del relato del carnero dorado deben proceder de un intento de racionalización de noticias maravillosas. La Cólquide, como parte de la región moderna de Georgia, tuvo en la Antigüedad una rica cultura metalúrgica en la que el oro era uno de los metales más abundantes. Por referencias genéricas y algunas noticias de tradición oral, se cree que uno de los sistemas utilizados en la región para obtener el oro de los placeres fluviales era la colocación de vellones de ovejas en las aguas, para que las pepitas quedaran retenidas en la lana. Luego los pellejos se colgaban de los árboles para secarlos y sacudir la lana de la que se desprendía el oro. La expedición de Jasón y los Argonautas puede ser también un modo de transformación en epopeya de lo que habrían sido las navegaciones de los aventureros griegos para conseguir el preciado oro que les esperaba en las pieles de ovejas colgadas de los árboles.

El episodio del viaje de Frixo y Helle hacia Oriente, llevados por el carnero Crisomallos, está representado en algunos vasos griegos. Un ánfora ática de figuras rojas conservada en el Museo de Nápoles⁴⁷ muestra a Ino persiguiendo a su hijastro Frixo, que aparece suspendido en el aire y agarrado al cuerno del carnero. En la misma posición se pintó a Helle en el fondo de una copa de figuras rojas del Ashmolean Museum de Oxford [fig. 18]⁴⁸ y a Frixo en otra copa conservada en Berlín⁴⁹. Una placa de terracota del Metropolitan Museum de Nueva York [fig. 19] contiene el grupo de Frixo y el carnero sobre una base de olas y peces. Frixo está suspendido en el aire y se sujeta de los dos cuernos del carnero, cuya cabeza tiene una fisonomía muy similar a la de los *rhyta* de cerámica ática del siglo V a. C.

47 Beazley 1963, p. 1161.1.

48 *Ibid.*, p. 1518.5.

49 CVA., Berlin, Antiquarium 2, 35-36, Pl.(1020) 91.1-4.

© Material protegido



19. Placa con representación de Frixo y el carnero dorado
Griega, c. 450 a. C.
Terracota
The Metropolitan Museum, Nueva York
Rogers Fund, 1912
N.º inv. 12.229.20

Todas estas imágenes del carnero lo representan sin alas. El carácter semidivino del animal le permitía desplazarse por el aire naturalmente, por lo que la falta de alas en el carnero del Museo de Bellas Artes de Bilbao no es contradictoria con su identificación con Crisomallos. En cambio, el singular cordón que le rodea el cuello podría indicar que se ha querido representar a un carnero al que se puede agarrar con facilidad, lo que es muy coherente con su papel en el viaje de Frixo y Helle.

El carnero dorado de Bilbao es, por el momento, la única obra de cerámica griega antigua en la que podemos encontrar una representación segura de Crisomallos, un animal excepcional que da sentido a una parte significativa de la mitología antigua y que ha seguido presente en la cultura europea moderna a través del reconocimiento del Vello de Oro como símbolo de la realeza. La ejecución de la figura debe atribuirse a los talleres atenienses del último tercio del siglo IV a. C., cuyas obras llegaban con facilidad al ámbito etrusco, en el que posiblemente se produjo su descubrimiento, quizás en alguna de las ricas necrópolis de la región de Siena en la que se registran hallazgos similares. Sin embargo, los talleres áticos trabajaron preferentemente en esta época para los reinos orientales del mar Negro, en los que el carnero dorado tenía un significado local muy destacado y donde se apreciaban especialmente los refinamientos de modelado y policromía que enriquecían las obras y las dotaban de un especial realismo ilusionista, por lo que nuestra pieza adquiere pleno sentido dentro de estas ricas producciones tardías con las que se cierra la época más atractiva de la historia de la cerámica griega.

BIBLIOGRAFÍA

Bastianoni/Gregorio 1982

Curzio Bastianoni ; Mario De Gregorio (a cura di). *Gli autografi Porri della Biblioteca comunale di Siena : catalogo*. Firenze : Giunta regionale toscana : La Nuova Italia, 1982-.

Beazley 1947

John Davidson Beazley. *Etruscan vase-painting*. Oxford : Clarendon Press, 1947.

Beazley 1963

—. *Attic red-figure vase-painters*. Oxford : Clarendon Press, 1963 (2.^a ed.).

Bonfioli 1984

Mara Bonfioli (a cura di). *Monete «bizantine» nelle raccolte numismatiche del Museo Civico di Siena*. Roma : De Luca, 1984.

Catoni 1975

Giuliano Catoni. «Giuseppe Porri e la sua Collezione d'autografi nella Biblioteca comunale di Siena», *Critica Storica*, Messina, Firenze, Roma, a. XII, n.^{os} 2-4, 1975, pp. 454 y ss.

Cohen 2004

Beth Cohen. «Bubbles, baubles, bangles and beads : added clay in Athenian vase painting and its significance», Clemente Marconi (ed.). *Greek vases : images, and controversies : proceedings of the conference sponsored by the Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23-24 March 2002* (Columbia studies in the classical tradition, 25). Leiden ; Boston : Brill, 2004, pp. 64 y ss.

Cohen 2006

—. *The colors of clay : special techniques in Athenian vases*. [Cat. exp., Getty Villa]. Los Angeles : Getty Publications, 2006.

Del Chiaro 1984

Mario A. Del Chiaro. «Etruscan bird-askoi : painted vases in the shape of birds», *Expedition*, Philadelphia, vol. 26, n.º 3, 1984, pp. 15 y ss.

Ducat 1966

Jean Ducat. *Les vases plastiques rhodiens archaïques en terre cuite*. Paris : E. de Boccard, 1966.

Guy 1981

J. R. Guy. «A rams-head rhyton signed by Charinos», *Arts in Virginia*, Richmond (Virginia), n.º 21, 1981, pp. 2 y ss.

Harari 1980

Maurizio Harari. *Il «gruppo clusium» della ceramografia etrusca*. Roma : L'Erma di Bretschneider, 1980.

Hoffmann 1960

Herbert Hoffmann. «The persian origin of attic rhyta», *Antike Kunst*, Basel, vol. IV, 1961, pp. 21 y ss.

Hoffmann 1962

—. *Attic red-figured rhyta*. Mainz : P. von Zabern, 1962.

Hoffmann 1966

—. *Tarentine rhyta*. Mainz : P. von Zabern, 1966.

Kozloff 1981

Arielle P. Kozloff (ed.). *Animals in ancient art from the Leo Mildenberg collection*. Cleveland, Ohio : Cleveland Museum of Art ; Bloomington : Indiana University Press, 1981.

Muñoz 1992

Ángel Muñoz Vicente. «En torno a seis askoi zoomorfos de la necrópolis púnica de Cádiz», *Boletín del Museo de Cádiz*, V, 1992, pp. 7-15.

Noble 1960

Joseph V. Noble. «The technique of attic vase-painting», *AJA. American Journal of Archeology*, Boston, 64, 1960, pp. 307 y ss.

Ortuondo/Entrena 2006

José María Ortuondo Rocendio ; Santiago Entrena Gil. *Euskal Museoko pieza egiptiarrak = Piezas egipcias del Museo Vasco*. Bilbao : Euskal Museoa = Museo Vasco, 2006.

Pereda 1998

Arantxa Pereda. «La Colección Palacio : arte japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao» en *Arte japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*. [Cat. exp.]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998, pp. 9-15.

Pérez Ballester/Gómez Bellard 2004

José Pérez Ballester ; Carlos Gómez Bellard. «Imitaciones de vasos plásticos en el mundo ibérico», *La vajilla ibérica en época helenística : siglos IV-III al cambio de era : seminario celebrado en la Casa de Velázquez (22-23 de enero de 2001)*. Ricardo Olmos Romera ; Pierre Rouillard (eds.). Madrid : Casa de Velázquez, 2004, pp. 31-47 (Colección Casa de Velázquez, vol. 89).

Petrakova 2007

Anna E. Petrakova. «'Flickers of Beauty' : Kerch vases for the State Hermitage Museum», Anna E. Petrakova (ed.). *Greeks on the Black Sea : ancient art from the Hermitage*. [Cat. exp.]. Los Angeles : J. Paul Getty Museum, 2007, pp. 35 y ss.

Porri 1844

Giuseppe Porri. *Miscellanea storica sanese. Il primo libro delle istoire sanesi di Marcantonio Bellarmati. Due narrazioni sulla Sconfitta di Montaperto tratte da antichi manoscritti. Cenni sulla Zecca sanese con documenti inediti*. Siena : presso Onorato Porri, 1844.

Poteries archaïques chinoises... 1925

Poteries archaïques chinoises des époques ou dynasties Han, Tang, Song, Yuan & Ming : collection de Monsieur Schilling : bronzes pré-Han, Han, Wei, Tang & Son, pierres sculptées archaïques, peintures chinoises de la dynastie Ming, objets d'art de la Grèce, de l'Asie Mineure et de l'Égypte : dont la vente aux enchères publiques aura lieu Hotel Drouot, salle n° 8, les lundi 29, mardi 30 juin et mardi 7 juillet 1925 ... : R. Glandaz commissaire-priseur, André Portier expert. Paris : A. Portier, 1925.

Richter 1963

Gisela M. A. Richter. «Hoffmann, attic red-figured rhyta» (recensión), *Revue belge de philologie et d'histoire = Belgisch tijdschrift voor filologie en geschiedenis*, Bruxelles, 41, 1963, pp. 414 y ss.

Robertson 1938

C. Martin Robertson, «A group of plastic vases», *Journal of Hellenic Studies*, London, 58.1, 1938, pp. 41 y ss.

Sagaste 2007

Delia Sagaste. «La gestión de las colecciones de arte asiático en los museos españoles : el caso de la colección Palacio en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», Pedro San Ginés Aguilar (ed.). *La investigación sobre Asia Pacífico en España, CEIAP (Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico)*, n.º 1. Granada : Universidad de Granada, 2007, pp. 455 y ss.

Sichtermann 1966

Hellmut Sichtermann. *Griechische Vasen in Unteritalien : aus der Sammlung Jatta in Ruvo*. Tübingen : E. Wasmuth, 1966.

Topper 2009

Kathryn Topper. «Primitive life and the construction of the sympotic past in Athenian vase painting», *AJA. American Journal of Archeology*, Boston, vol. 113, n.º 1, enero de 2009, pp. 3 y ss.

Trendall/Cambitoglou 1978-1982

A. D. Trendall ; Alexander Cambitoglou. *The red-figured vases of Apulia*. 3 vols. Oxford : Clarendon Press, 1978-1982.