

De nuevo Beazley: una contribución a la historiografía de la cerámica ática

Diana RODRÍGUEZ PÉREZ

Universidad de León - Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN: Se presentan en estas líneas unos apuntes biográficos sobre John Davidson Beazley así como un acercamiento a su modo de trabajo, el llamado Método Beazley, que revolucionó para siempre el campo de la cerámica figurada griega antigua. Se discuten sus orígenes, desarrollo e implicaciones teóricas, señalando sus limitaciones y sus virtudes, siempre desde el mayor reconocimiento al hombre que ha hecho posible el estudio de la cerámica griega tal y como lo conocemos hoy en día. Gracias a su método, calificado –o descalificado por algunos– como pericial y extremadamente positivista, podemos hoy estudiar el vasto corpus de la cerámica griega y aplicar a él otras metodologías complementarias de cuño diferente, como la antropología simbólica, iconología, semiótica o el estructuralismo, entre otras.

Palabras clave: John Davidson Beazley, Cerámica Ática, Atribucionismo, Morelli, Oxford.

ABSTRACT: We present here some biographical notes about John Davidson Beazley together with an approach to his methodology, the so called Beazley Method, which revolutionized the whole study of Greek vase painting. We discuss its origins, development and theoretical basis, emphasizing its weak and strong points, always from the deepest acknowledgment of a man who made possible the scholarship of ancient vase painting as we know it today. It is thanks to his method, labeled as detective-like and extremely positivist by some, that we can nowadays look at the Greek vases from very different points of views and adopt other complementary approaches like the symbolic anthropology, iconology, semiotics, or structuralism, among others.

Key words: John Davidson Beazley, Greek Pottery, Method of Attribution, Morelli, Oxford.

*If I may be allowed to express a wish,
it is that there may remain in your memories,
not anything of what I have said,
but something of what you have seen.*

John Beazley, *The Berlin Painter*.
Conferencia pronunciada en Melbourne en 1964¹

Un día 13 de Septiembre de 1885, en la fría y gris ciudad de Glasgow (Escocia) vio la luz por primera vez John Davidson Beazley (Fig. 1), el que sería el fundador de un método prolífico y discutido para la investigación de los vasos clásicos griegos y en referencia inexcusable en cualquier estudio serio sobre cerámica griega. Su mérito es bien resumido por Martin Robertson, Lincoln Professor desde 1961-1978: haber explicado el desarrollo de la pintura de

■ ¹ D. KURTZ, (Ed.), *Greek Vases. Lectures by J.D. Beazley*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p.77.

vasos ateniense (figuras negras, figuras rojas y fondo blanco) en términos de artistas individuales –maestros y alumnos, colegas y rivales, que aprendieron y se influenciaron los unos a los otros- evitando el uso de una estructura esquemática similar a la usada para distinguir las fases de la cerámica minoica o heládica; es gracias a John Beazley que somos capaces de observar el modo en el que este arte se formó y desarrolló por hombres reales durante 300 años, del mismo modo que podemos admirar los progresos de los pintores florentinos, sieneses o venecianos a lo largo de los siglos².

APUNTES BIOGRÁFICOS

Primeros años

John Davidson Beazley, conocido familiarmente como “Jack” o “Jacky”, era el hijo mayor de la pareja formada por el londinense Mark John Murray Beazley y la escocesa Mary Catherine Davidson³. En el año 1897, Mark John y Mary Beazley marcharon a Bruselas con el hermano de John mientras éste optó por quedarse en Inglaterra y visitar a su familia durante las vacaciones hasta que éstos emigraron en 1912 a Virginia Occidental para abrir una fábrica de vidrio. La casa que la familia tenía en Bruselas permitió a John Beazley tomarla como “base de operaciones” para sus viajes por Europa y fue allí donde primero se sintió atraído por los vasos griegos; una copa de Onésimo en Bruselas es el primer

vaso griego que Beazley tendrá consciencia de haber visto.

Durante sus años de colegio, el joven “Jacky” recibió incontables premios en diferentes áreas del saber y en 1903 quedó primero en los exámenes de acceso al Balliol College de Oxford, donde igualmente se llevó innumerables premios y reconocimientos, entre ellos, el premio de prosa griega por una obrita llamada “Heródoto en el Zoo”⁴, que sería su primer trabajo publicado y en el que, a pie de página, se dedica a criticar gentilmente a los editores alemanes de obras clásicas.

Beazley en Oxford

En 1908 John Beazley se graduó en Arqueología en el Balliol College de Oxford. Ya durante sus años de licenciatura había comenzado a interesarse por los vasos griegos. No obstante, por aquel entonces, la cerámica griega no formaba parte del programa de ninguna asignatura ofertada en los estudios de Arqueología o Historia del Arte de la Universidad, por lo que Beazley tuvo que aprender por su cuenta. Paralelamente, en el ámbito alemán había ya investigadores, como Adolf Furtwängler⁵, que habían empezado a identificar rasgos de la forma, patrón, diseño y estilo de las figuras que pensaban que eran importantes o diferenciadores, proceso ampliamente desarrollado posteriormente por el británico y que puede ser estudiado gracias a los cuadernos de notas, bocetos y dibujos con-

² M. ROBERTSON, «Beazley and Attic Vase Painting», en KURTZ, D., (Ed.), *Beazley and Oxford. Lectures delivered in Wolfson College, Oxford, 28 June 1985*, Oxford, 1985, p. 19.

³ Datos extraídos del obituario preparado por Bernard Ashmole, sucesor de Beazley en la Cátedra Lincoln, para la Academia Británica, publicado en *The Proceedings of the British Academy* 56, 1970, pp. 443-461 y en D. KURTZ (Ed.), *Beazley and Oxford. Lectures delivered at Wolfson College, Oxford on 28 June 1985*, Oxford, 1985, pp. 57-71.

⁴ J. D. BEAZLEY, *Herodotus at the Zoo: Gaisford Greek Prose Prize*, Oxford, 1907.

⁵ Adolf Furtwängler fue un arqueólogo alemán e historiador del arte pionero en entender el valor de la datación cronológica de los objetos de cerámica que eran retirados como material de basurero como método para fechar los estratos. Famosa es su obra conjunta con Georg Loeschcke, *Mykenische Vasen* (1886), y sobre todo, para lo que concierne a su influencia sobre John Beazley, su obra con Karl Reichhold, *Griechische Vasenmalerei: Auswahl hervorragender Vasenbilder*, München, 1904-1932

servados hoy en día en el Archivo Beazley de la Universidad de Oxford (66, St. Giles Street).

Una vez completados los estudios de licenciatura y siguiendo la moda de la época, se embarcó en el llamado Gran Tour y recorrió Europa. En Palermo se sintió sumamente atraído por una cratera de volutas de gran tamaño con el tema de las Amazonas, una pieza ateniense del 460 a.C. que ya había sido descrita con anterioridad por Furtwängler en 1900. Las notas que Beazley tomó de este vaso se fechan en Junio de 1908 y, aunque todavía no había publicado el “método Beazley”, los elementos esenciales de éste estaban ya presentes en estas notas. En ellas aparecen ya los bocetos de partes de la forma, del diseño y del estilo de las figuras que consideraba importantes o significativas. Beazley trabajó en este tiempo en incontables museos de Francia, Alemania e Italia, intentó visitar St. Peterburgo pero el Hermitage estaba cerrado, por lo que no lo conocerá hasta 1914, fecha también de su primera visita a América. En 1908 visitó a Karl Reichhold en München, encuentro que marcaría el desarrollo de su método de trabajo, como veremos más adelante.

Primeras Publicaciones

En el año 1908 publicó Beazley su primer trabajo sobre el tema, un artículo al uso en el que trataba de tres vasos pertenecientes a las colecciones del Ashmolean Museum de Oxford⁶. Dos años más tarde sale a la luz el primer listado de vasos atri-

buidos a un pintor anónimo⁷ y el año siguiente, en 1911 publica el segundo⁸. Estos artículos van adelantando formalmente su método al mundo científico. A diferencia de los viejos investigadores alemanes, que centraban su atención en vasos de alta calidad y con inscripciones relativas a los autores, John Beazley escogió estudiar vasos sin firmar, anunciando orgullosamente que “anónimo” no significa “desconocido”. Así, usando notas, bocetos, dibujos y, más tarde, fotografías, Beazley conseguía empezar a revelar la identidad de los pintores de vasos griegos. Sería en 1922, cuando en el famoso artículo “Citharoeadus”⁹ de su método a conocer, como veremos más adelante.

Unos pocos años más tarde, en 1915, el encuentro con Edward Perry Warren, conocido como Ned Warren, le marcaría. Warren era un coleccionista americano de arte que escribió también libros proponiendo una visión idealizada de las relaciones homosexuales. Publicó un libro titulado *A Defence of Uranian Love*¹⁰, en el que propone un tipo de relaciones homosexuales a imagen y semejanza de la pederastia griega, en la que un hombre mayor (*erastes*) actuaría de guía a la vez que de amante de un hombre más joven (*erómenos*). Tras su encuentro en Oxford, Beazley inició una relación cercana con él y se dice que fue gracias a su patronazgo como Beazley consiguió conocer a Bernard Berenson, importante historiador del arte americano cuyo método será, así mismo, decisivo para el desarrollo metodológico del inglés, como se verá más

⁶ J. D. BEAZLEY, «Three New Vases in the Ashmolean Museum», *The Journal of Hellenic Studies* 28, 1908, pp. 313-318. La lista de publicaciones de John Beazley es inmensa, por lo que vamos a referir aquí, simplemente las obras más significativas. Para un listado completo véase: *A List of the Published Writings of John Davidson Beazley*, Oxford, 1951.

⁷ J. D. BEAZLEY, «Kleophrades», *The Journal of Hellenic Studies* 30, 1910, pp. 38-68.

⁸ J. D. BEAZLEY, «The Master of the Berlin Amphora», *The Journal of Hellenic Studies* 31, 1911, pp. 276-295.

⁹ J. D. BEAZLEY, «Citharoeadus», *The Journal of Hellenic Studies*, 42, 1, 1922, pp.70-98

¹⁰ E. P. WARREN, *A Defence of Uranian Love*, London, 2009.

adelante. Fue también el patronazgo de Warren, así como la ayuda de Gisela Richter, lo que le permitió ir a los Estados Unidos en 1914 y publicar *Attic Red-figured Vases in American Museums*¹¹ en el año 1918. Este libro fue dedicado a Warren y Sir John Hubert Marshall (1876-1958, director general de la expedición arqueológica británica en India en 1902) y en él analizaba los vasos que habían sido adquiridos por la Universidad de Harvard, el Museo de Bellas Artes de Boston y el Museo Metropolitano de Nueva York. Consistía en una serie de ensayos cortos sobre pintores individuales con listas de los vasos que Beazley les había atribuido, incluyendo fotografías y dibujos trazados directamente de la superficie del vaso realizados por el propio autor. No obstante, como veremos posteriormente, esta publicación fue un gran fracaso por la pésima reproducción de los dibujos que se consiguió en la imprenta.

Beazley en la cátedra Lincoln

Durante la Primera Guerra Mundial, Beazley sirvió al departamento de Inteligencia como teniente de la Reserva de la Armada Británica (RNVR) y, al término de ésta, volvió de nuevo a Oxford, donde continuó enseñando en el Christ Church. En el año 1920 fue propuesto "lecturer" en el campo de los vasos griegos. Su reconocimiento y talento eran tal que, cuando Percy Gardner¹² se jubiló de la cátedra Lincoln y Merton en Arqueología Clásica, no hubo muchas dudas acerca de quién debía ser su sucesor en ese puesto: John Beazley. A pesar de ello, sí hubo cierta oposición a este

nombramiento, en especial porque se decía que no era un buen profesor con los estudiantes y, en parte, porque a Gardner no le gustaba demasiado su método "científico". No obstante, en 1925, Beazley se hizo con la cátedra (*Lincoln Professorship*) y convirtió Oxford durante 30 años en el centro del estudio del arte griego. Dietrich von Bothmer (1918-2009), uno de los más insignes discípulos de Beazley y renombrado experto en vasos griegos, recuerda cómo éste llevaba a cabo tres tipos de clases: las lecciones oficiales en la Universidad, en las que enseñaba escultura y vasos griegos, unas clases más privadas destinadas a unos cuantos privilegiados y llevadas a cabo en las galerías del Ashmolean y, finalmente, los seminarios informales en casa del profesor y su mujer, en el número 100 de Holywell Street, en Oxford, los viernes a las 4 de la tarde, en las que los alumnos¹³ podían ver y tocar los vasos que almacenaba el profesor¹⁴.

En 1941 había declinado la invitación para convertirse en Sather Professor en la Universidad de Berkeley, California, porque no quería estar fuera de Inglaterra durante la guerra. En 1946 aceptó el ofrecimiento de Gisela Richter, entonces conser-

¹¹ J. D. BEAZLEY, *Attic Red-figured Vases in American Museums*, Harvard, 1918.

¹² La figura de Percy Gardner no es fácil de analizar y la comparación con Beazley ensombrece claramente al primero, quizá porque Gardner no encajaba totalmente en el molde de Oxford. Sobre este asunto véase J. BOARDMAN, «Classical Archaeology in Oxford» en D. KURTZ (ED.), *Beazley and Oxford...* pp. 43-55.

¹³ Alumno de Beazley fue, por poco tiempo, Gordon Childe, quien no encontró la experiencia demasiado satisfactoria. Childe, resumiendo la clásica postura del prehistoriador frente a la arqueología clásica, afirma que *my Oxford training was in the Classical tradition to which bronzes, terracottas and pottery (at least if painted) were respectable while stone and bone tools were banalistic*. G. CHILDE, «Retrospect», *Antiquity*, 32, 1958, pp. 950-952. Por su parte, Boardman afirmaba que *I am not particularly sorry that Oxford is making no very determined or committed contribution to what is called the New Archaeology in the classical sphere. New Archaeology, like 'nouvelle cuisine', is seductive in appearance but nutritionally unsatisfying*. J. BOARDMAN, «Classical archaeology...», pp. 53. En otros investigadores, como García Bellido o Blanco Freijeiro, la influencia sería más positiva.

¹⁴ D. VON BOTHMER, «Beazley the Teacher» en D. KURTZ (ED.), *Beazley and Oxford...* pp. 6.

vadora del Metropolitan Museum de Nueva York y amiga y ayudante de Beazley desde hacía muchos años, para pasar unos meses en la ciudad. John pasó entonces cuatro meses en América, disfrutando de la vida del departamento e intercambiando ideas con Bothmer, entonces asistente de Richter, recibiendo su ayuda tanto a nivel académico como personal. Finalmente, en 1949, aceptó la invitación que le hicieron de nuevo para convertirse en Sather Professor en Berkeley. Éste fue un tiempo muy feliz para el profesor, quien hizo muchas nuevas amistades en América y dedicó a H.R.W. Smith la publicación de las conferencias que impartió, con el nombre de *The Development of Attic Black-figure*¹⁵.

Los años 1956 y 1963 significaron el culmen de su carrera al publicarse las obras *Attic Black-figure Vase-painters* y *Attic Red-figure Vase-painters*¹⁶ respectivamente, los dos masivos listados de pintores de vasos y sus obras atribuidas por Beazley, base referencial inexcusable para cualquier estudio sobre cerámica ática figurada.

Una vez retirado, en 1956, pudo viajar de nuevo y en 1964, él y su mujer pasan un tiempo en Australia y Nueva Zelanda bajo los auspicios de A. D. Trendall, otro de sus discípulos, que desarrolló el método del profesor aplicándolo al estudio de la cerámica suditalica. Trendall se encontraba entonces como profesor en Canberra. Fue allí donde Beazley ofreció su última conferencia pública, sobre el pintor que él más amaba, el Pintor de Berlín¹⁷, una conferencia emotiva cuyas palabras finales nos sirven como encabezamiento de este artículo.

¹⁵ J. D. BEAZLEY, *The Development of Attic Black-figure*, (2ª ed.), Berkeley, 1986.

¹⁶ J. D. BEAZLEY, *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1956 y J. D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford, 1963.

¹⁷ D. KURTZ (Ed.), *Greek Vases...* p. 77.

Mrs Marie Beazley

Fue en Oxford, la ciudad a la que siempre fue fiel, donde, en 1913 conoció a la que, en 1919, se convirtió en su mujer: Marie Bloomfield, sin duda la gran mujer que había tras el gran hombre. Era Marie una joven de educación elevada, viuda de su primer marido, muerto durante la Gran Guerra. De carácter fuerte y seguro, la dedicación de esta mujer a su marido es paradigmática, supeditando toda su vida al bienestar de él. Las palabras de Dietrich von Bothmer al respecto merecen ser transcritas por entero:

*Lady Beazley looked after her husband with a passionate devotion and in a spirit of self-denial seldom found in anybody endowed with so strong a character as hers. Though raised in an age and environment of unperturbed comfort and gracious living, she readily accepted, with all its sacrifices, the world and life of a scholar. At Oxford she ran the household, entertained guests, and looked after many a burdensome detail; on travels abroad she organized everything, from plane tickets to hotels, restaurants and foreign exchange... During the long hours her husband worked in museums she sat by his side, reading, or writing letters, and keeping museum curators and museum guards alike engaged in conversation, thus saving her husband much time*¹⁸.

Como veremos posteriormente cuando nos refiramos al método de trabajo de Beazley, Marie se convirtió en una experta y habilidosa fotógrafa de vasos griegos, tarea bastante complicada que complementaba los dibujos que Beazley hacía de las piezas. Marie viajaba siempre con John, acompañándolo en las múltiples visitas a los más variados países. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial vivieron en el número 100 de Holywell Street, en Ox-

¹⁸ Dietrich von Bothmer citado en B. ASHMOLE, «Sir John Beazley (1885-1970)», en D. KURTZ (Ed.), *Beazley and Oxford...* p. 61.

ford, una pequeña casa atestada de libros y notas de la que, al final, sólo quedaba como espacio habitable una pequeña cocinita en el piso superior. Su mesa de trabajo se ubicaba en el vestidor, pues todo el piso bajo estaba completamente repleto de libros, dibujos y fotografías. Beazley admiraba y quería a su mujer, alababa sus logros y se encontraba a gusto en su compañía y conversación. Marie murió en 1967 a causa de un derrame cerebral, golpe que Beazley no superaría. Por aquel entonces ya estaba débil y sordo y se mudó al Hotel Holywell, enfrente de su casa, donde le atendieron hasta su muerte. Su mente permanecía clara pero tremendamente débil, su sordera lo encerraba en sí mismo y ya no podía hablar o escribir más que unas pocas palabras, aunque continuó corrigiendo pruebas, leyendo nuevos libros y tomando notas de ellos hasta el final de sus días. Andaba con mucha dificultad y sus visitas al Ashmolean se fueron reduciendo. El día 6 de Mayo de 1970, a los 85 años y tras una corta enfermedad, moría tranquilamente en Oxford.

Del obituario escrito por Bernard Ashmole para la Academia Británica¹⁹ extraemos también ciertos rasgos referentes al carácter, ciertamente británico, del profesor. De mediana estatura, delicados rasgos faciales, profundos ojos azules y bellas manos, su carácter era gentil y cortés, pero también seco y devastador y carecía totalmente de pasión: una sola frase suya podía poner fin a un debate. Era justo en sus apreciaciones, y, como cualquier otra persona, tenía sus antipatías, simpatías y prejuicios. No le gustaban las ilustraciones en color de las antigüedades ni nada que distorsionara o malinterpretara la verdadera apariencia del arte antiguo. Tenía ciertos prejuicios acerca de los Prerrafaelitas, y se cuenta que en una ocasión en la que se estaban llevando a cabo obras en el Ashmo-

lean y tuvo que ser derivado por las galerías de arte oriental para llegar a la biblioteca, *his haste was evident*²⁰. Hablaba francés, alemán, español e italiano con soltura, danés, holandés y griego moderno con cierta competencia, y leía turco y ruso. Le gustaba la tragedia, el cine y la poesía, aunque no tanto la música. No se sintió tentado por el dinero y nunca aceptó un penique por parte de los marchantes, siempre ávidos de contar con su sello de aprobación para las piezas que vendían.

CITHAROEDUS Y EL MÉTODO BEAZLEY.

Corría el año 1922 cuando en el *Journal of Hellenic Studies*, se publica el informe completo de su método, en un artículo titulado "Citharoeadus"²¹. Este nombre tiene su origen en la imagen de un joven que, en el anverso de un ánfora del Museo Metropolitano de Nueva York (MET 56.171.38) (Fig. 2), toca la cítara, un vaso que Beazley asignó a su anónimo "Maestro del ánfora de Berlín"²², más tarde, simplemente "el Pintor de Berlín". Beazley utiliza el nombre "Berlin Painter", y "The Master of the Berlin Amphora" por primera vez en el año 1911, en el artículo del mismo nombre publicado, igualmente, en el *Journal of Hellenic Studies*²³.

En todo su artículo habla de un "sistema de formas", formas de diseño, figuras y ejecución de la técnica. Beazley aprendió por sí mismo a reconocer este sistema mediante dibujos de los detalles que él consideraba importantes y repitiéndolos una y otra vez. No se trata solamente de los rasgos esenciales de las figuras, sino, sobre

■ ¹⁹ B. ASHMOLE, «Sir John Beazley...», p. 57-71.

■ ²⁰ B. ASHMOLE, «Sir John Beazley...», p. 69.

²¹ J. BEAZLEY, «Citharoeadus», pp.70-98.

²² El uso del término "Master", así como "school-piece", denuncia ya relación de su método con la pintura italiana.

²³ J. D. BEAZLEY, «The Master...», pp. 276-295.

todo, de los rasgos secundarios como pueden ser las orejas, tobillos o las líneas secundarias que acompañan a estos, representadas en la cerámica mediante líneas marrones claras que, muchas veces, si las condiciones lumínicas no son buenas y no se permite girar el vaso, pasan desapercibidas al ojo humano. Así, para Beazley, una herramienta esencial para reconocer al pintor y aprehender su estilo era copiar sus líneas, lo que hacía gracias a un método de trabajo peculiar, que expondremos más adelante, consistente en calcar el diseño del vaso y terminarlo a mano alzada mediante un laborioso proceso. Una vez había identificado y asimilado el "sistema de formas", continuaba investigando acerca de la carrera del pintor, si contaba con evidencias para ello. Así, comienza a dar nombres a una serie de maestros anónimos utilizando un sistema que se mantiene hasta la actualidad: en los casos en los que no se conoce el nombre del pintor del vaso porque éste no ha dejado su firma estampada en él, pero sí se conoce el alfarero, nos referimos a la persona que realizó la decoración como el "Pintor de X ceramista" (por ejemplo, el Pintor de Amasis: el pintor que pintaba los vasos firmados por el ceramista Amasis). En los casos en los que no hay firma de ningún tipo en el vaso, se recurre a nombrar al maestro por el nombre de su pieza más conocida (el "name vase"), bien por la temática (el Pintor de Penteseilea) o por el lugar donde la pieza apareció o donde se conserva, como en el caso del Pintor de Berlín, es decir, el pintor cuyo "name vase" se conserva en los Staatliche Museen de Berlín.

Comienza de este modo Beazley su proceso de atribución de vasos a distintos maestros, personalidades artísticas definidas, al modo de los artistas italianos del Re-

nacimiento²⁴.

El método atribucionista. Definición y orígenes

El atribucionismo es un método de investigación en Historia del Arte nacido a principios del siglo XIX, como una de las ramas del método histórico-crítico, positivista y taxonómico. Recuerda esta tendencia, en gran medida, al género policiaco y detectivesco que estaba surgiendo a principios del siglo XIX, y su misión era identificar el significado de un detalle que pasa desapercibido para los demás. Surge como respuesta a la necesidad imperante que se había creado durante el siglo XVIII de clasificar y ordenar las obras de arte. Las colecciones que por entonces poseían los nobles, reyes y papas se habían convertido en auténticos monstruos, en aglomeraciones de obras desordenadas, acumuladas en espera de estudio y catalogación y con muy poca documentación escrita al respecto. En el caso de las antigüedades, la información estratigráfica y puramente arqueológica de las piezas era totalmente inexistente. Además, la gran mayoría de los vasos griegos estudiados posteriormente por Beazley y otros habían aparecido en las tumbas etruscas, quizá como comercio de segunda mano. Así pues, surge la necesidad de ordenar todas esas obras, lo que supone el nacimiento del concepto de "connoisseur", el experto en arte y antigüedades que debía ofrecer un criterio práctico de ordenación de las colecciones. Es en esta época, así mismo, cuando comienzan a aparecer los primeros museos: el Museo Británico abre sus puertas en 1759, el del Louvre en 1793 y el Museo Nacional del Prado lo haría un poco más tarde, en 1819. En esta época, el valor de los cuadros radicaba en lo estético

■ ²⁴ No obstante, nuestros "artistas" griegos son anónimos, carecemos de información documental sobre ellos y sólo en muy pocas ocasiones firmaron sus obras.

y económico, por lo que, atribuyendo un cuadro a un artista, se obtenía más beneficio pecuniario; por ello muchos expertos habían comenzado a falsear los criterios de atribución, asignando obras a un artista de mayor rango para obtener una pieza de mayor valor económico. No obstante, los verdaderos expertos comienzan a darse cuenta de la situación y se comprende la necesidad de desarrollar unos criterios científicos de atribución.

Uno de los personajes más importantes del método y, ciertamente, su fundador fue Giovanni Morelli (1816-1891), reputado como el “padre de la historia moderna del arte” y contemporáneo de Charles Darwin (1809-1881).

Entre los años 1874 y 1876 la revista alemana *Zeitschrift für Bildende Kunst* publicó una serie de artículos sobre pintura italiana que llevaban la firma de un investigador ruso desconocido²⁵, Ivan Lermolieff, reunidos en un libro en 1880 con el nombre abreviado de *Die Werke italienischer Meister*²⁶ (Fig. 3). Los artículos proponían un nuevo método para la atribución correcta de los viejos maestros que provocó mucha controversia entre los historiadores del arte. Algunos años después, el autor de estos artículos se reveló a sí mismo como Giovanni Morelli²⁷. Básicamente, lo que Morelli proponía era alejarse de las grandes categorías compositivas para realizar las atribuciones,

ya que éstas reprimían la espontaneidad y personalidad de los artistas y no era ahí, por tanto, donde había que buscar la identidad del autor, sino en los pequeños detalles que, debido a su ejecución rápida, solían pasar desapercibidos. De ahí, la base común y la íntima relación de este método con el que Arthur Conan Doyle usaría aplicado a su más famoso personaje literario: Sherlock Holmes²⁸; al fin y al cabo, el arte del “connoisseur” y el del detective no son tan diferentes, pues los dos descubren, a través de claves que pasan desapercibidas para otros, tanto el autor de un crimen como el pintor de un cuadro.

Así, Morelli se fija en las orejas, los dedos, las narices, la pupila del ojo, etc, algo que retomará Beazley en sus estudios de cerámica griega²⁹. Con todos estos elementos Morelli compuso catálogos de narices, orejas y demás elementos, agrupados de manera científica, siguiendo las técnicas usadas por las ciencias naturales para identificar especies de animales. De este modo, el autor consiguió atribuir correctamente más de 1000 obras. El método, no obstante, fue criticado debido a la arrogancia con la que su autor presentaba los resultados y fue acusado de mecanicista, positivista etc, cayendo así en desgracia. Semejantes críticas se dirigirían a John Beazley años después, e incluso hoy en día, cuando se cargan las tintas contra el escocés calificando su método de pericial. Como recuerda Carmen Sánchez, el método es descalificado porque muchos piensan que otras aproximaciones científicas son más adecuadas para el estudio de la cerámica antigua y se

■ ²⁵ I. LERMOLIEFF, «Die Galerien Roms: ein kritischer Versuch von Iwan Lermolieff.» I. «Die Galerie Borghese: Aus dem Russischen übersetzt von Dr Johannes Schwarze, mit Illustrationen», *Zeitschrift für bildende Kunst* 9, 1874, pp. 1-11, 73-81, 171-8, 249-53; Parte II, 10, 1875, pp. 97-106, 207-11, 264-73, 329-34, Parte III, 11, 1876, pp. 132-7, 168-73

²⁶ I. LERMOLIEFF, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin: Ein kritischer Versuch*, Leipzig, 1880.

²⁷ C. GINZBURG, «Morelli, Freud y Sherlock Holmes», en U. ECO y A. SEBEOK (Ed.), *El signo de los tres, Dupin, Holmes, Peirce*, Barcelona, 1989, p.116.

■ ²⁸ Como recuerda Castelnovo, los ejemplos de Holmes interpretando huellas, ceniza de cigarro etc son incontables y bien conocidos. C. GINZBURG, «Morelli...», p.119.

²⁹ Sobre Morelli, Berenson y Beazley, véase D. KURTZ, «Beazley and the Connoisseurship of Greek Vases», *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum. Occasional Papers on Antiquities* 3, 1983, pp. 237-250.

considera la aplicación de este método como *una actividad intrínsecamente conservadora y provista de anteojeras*³⁰. No obstante, como recuerda la autora, este método, utilizado por Beazley para el estudio de la cerámica ática, ha sido desarrollado por otros autores para el estudio de vasos provenientes de otras áreas geográficas (Trendall para Italia y Sicilia, Amys y Benson para las producciones corintias o Stibbe para la cerámica laconia)³¹. Aunque el “método Beazley” tiene sus limitaciones, como cualquier otro método³², consideramos infructuosa la labor que algunos investigadores emprenden descalificando al autor y sus trabajos. Si bien es verdad que hoy en día están en auge otro tipo de estudios más enfocados al contenido que a la forma, no lo es menos que estos nuevos métodos pueden ser aplicados a este campo de la historia del arte y la arqueología gracias a que John Beazley “puso en orden” el inmenso caos de la cerámica ática.

El atribucionismo se relaciona también con el psicoanálisis freudiano, comparte su misma estructura, pues éste parte, igualmente, de los detalles olvidados, los pequeños lapsos para reconstruir el conocimiento de la mente. Se relaciona de este modo con la psicología posterior, cada vez más atenta a todo aquello que no pertenece directamente a lo racional³³.

■ ³⁰ C. SÁNCHEZ, «El hilo de Ariadna. El método de atribución a pintores en la cerámica ática», *Archivo Español de Arqueología* 67, 169/179, 1994, p. 31.

³¹ C. SÁNCHEZ, «El hilo de Ariadna...», p. 31.

³² Véase la consideración crítica, temperada y totalmente sensata del método realizada por Martin Robertson, su discípulo y también “Lincoln Professor”, en M. ROBERTSON, «Beazley and the Attic Vase Painting», en D. KURTZ (Ed.), *Beazley and Oxford...* p. 20 y M. ROBERTSON, «Adopting an Approach I», en T. RASMUSSEN y SPIVEY, N. (Eds.), *Looking at Greek Vases*, Cambridge, 1991, pp.1-12.

³³ Véanse las relaciones entre Morelli y Freud y las deudas del segundo con el primero en C. GINZBURG, «Morelli...», pp. 116-126.

Así, Beazley toma un método propio de la Historia del Arte que estaba siendo probado con éxito, y lo convierte en método de estudio de los vasos griegos. No obstante, Beazley tuvo también sus predecesores y es de justicia reconocer la deuda que contrajo además de con Morelli³⁴, con Furtwängler (deuda que él mismo reconocía). Como recuerda Hoffmann, gran investigador situado, por cierto, en el extremo opuesto a los métodos atribucionistas, el “culto del atribucionismo” había sido inaugurado en el siglo XIX por Hartwig, Klein, Hauser y, especialmente, Furtwängler³⁵. El primero, en su obra *Die griechischen Meisterschalen* (1893), buscó atribuciones para las copas arcaicas más conocidas en su época. Klein, por su parte, había escrito sobre Eufronios³⁶ y pronto, las otras dos Es de las figuras rojas áticas (Eutimides y Epicteto) salieron a la luz, seguidas de los “Maestros” de las figuras negras (Exequias, Amasis y Nicóstenes). Ese es el ambiente que se respiraba a principios de siglo y por el que Beazley estuvo indudablemente influenciado. También en paralelo estaba surgiendo la conocida “Escuela de ritualistas de Cambridge” (“The Myth and Ritual School” o “The Cambridge Ritualists”), con las figuras de Frazer, Jane Harrison o Cornford; sin embargo Beazley, cuyo profundo conocimiento sobre historia, literatura y religión antigua debe ser remarcado, no se sintió influenciado por ellos en ningún modo. Más al contrario, en ese campo, las influen-

■ ³⁴ Es curioso que Beazley nunca nombró a Morelli o a Berenson (a quien conoció) en ninguna publicación como que tampoco explicara abiertamente su método. Kurtz explica este hecho conjeturando que, quizás, Beazley estaba intentado evitar asociaciones que lo pudieran colocar en una situación comprometedoras, evitar el tipo de críticas que estaban siendo dedicadas a Morelli, Berenson y compañía. D. KURTZ, «Beazley and the Connoisseurship...», p. 243.

³⁵ H. HOFFMANN, «In the Wake of Beazley», *Hephaistos*, 1, 1979, pp. 65.

³⁶ W. KLEIN, *Euphronios. Eine Studie zur Geschichte der Griechischen Malerei*, Wien, 1886.

cias vienen más del “atomismo lógico” de Bertrand Russell³⁷, también muy activo en Oxford en la época, quien, como recuerda Hoffmann, insiste en que sólo lo individual y los datos sensibles son relevantes y merecedores de ser tenidos en cuenta. Estas ideas están, sin duda, en la base filosófica de las atribuciones beazleyianas³⁸.

El método morelliano se prestaba muy bien al análisis de las líneas de los vasos griegos, y el uso de este método implicaba elevar estos a la categoría de objetos de arte, lo que, en cierta medida, y según algunos autores, *distorsionó nuestra visión del arte griego*³⁹. Beazley es criticado, por haber tomado el método de los estudios de pintura italiana y haberlo aplicado, quizá demasiado mecánicamente a producciones muy distintas⁴⁰. Esto le lleva a usar una terminología poco apropiada y a una tendencia a ver el funcionamiento de los talleres cerámicos griegos al modo de los estudios de los pintores italianos, en los que aprendices y asistentes se afanaban en la producción de obras con los diseños del maestro, cuando se sabe que en Atenas el funcionamiento de los talleres no era así⁴¹. Este hecho se junta con otros aspectos que se han usado repetidamente para desvalorizar el método⁴². Así, por

ejemplo, el exceso de importancia concedida a la cerámica pintada –obvio objeto de su método de investigación– en detrimento de las piezas simplemente barnizadas, o una cierta confusión lingüística que él no pretendía generar pero que al igual que ocurrirá después con John Boardman, se genera debido a que ninguno de los dos investigadores establecen exactamente cuáles son las diferencias existentes entre, por ejemplo, “manera”, “imitación”, “seguidor”, “escuela”, “círculo” y un largo etcétera; diferencias que existen y que ellos ven pero que fallan al explicar, quizá, me temo, porque en algunas ocasiones nos encontremos más en el campo de las agudas intuiciones, presentimientos y sentimientos de familiaridad similares a los postulados por Bernard Berenson (nos referiremos a él a continuación) extremadamente difíciles de convertir en conocimiento racional y objetivo y de ser de este modo transmitido. Las dudas acerca de la aplicación del método a toda la masa de cerámica ática figurada, y especialmente a la obra de autores de bajo talento así como la propia consideración de la cerámica griega como un arte que permite la utilización del método son otros de los aspectos que se han unido a la crítica del método de Beazley⁴³.

Uno de los seguidores y desarrolladores del método de Morelli fue Bernard Berenson (1865-1959), historiador del arte

■ ³⁷ B. RUSSELL, *La philosophie de l'atomisme logique*, París, 1996.

³⁸ H. HOFFMANN, «In the Wake...», p. 65.

³⁹ M. ROBERTSON, «Beazley...», p. 20.

⁴⁰ C. SÁNCHEZ, «El hilo de Ariadna...», p. 40.

⁴¹ C. SÁNCHEZ, «El hilo de Ariadna...», p. 40. Robertson supone que en cada taller sí había un par de pintores que hacían las funciones de “maestros” al mismo tiempo que otros aprendían el oficio tomando el estilo de estos “líderes” y en algunos casos (Pintor de Berlín-Pintor de Aquiles-Pintor de la Fiala) es posible observar una relación maestro discípulo. No obstante, como remarca el profesor, el carácter principalmente utilitario de la cerámica y su producción casi en masa marcan un ambiente muy diferente al de un taller del Quattrocento italiano. M. ROBERTSON, «Beazley...», p. 27 y M. ROBERTSON, «Adopting...», pp.1-12.

⁴² Una crítica injusta, autocalificada como “impertinente”, excesiva y cargada de malas tintas

■ ⁴³ contra Beazley y los trabajos de sus seguidores y, en especial, al trabajo de John Oakley puede verse en J. WHITLEY, «Beazley as Theorist», *Antiquity* 71, 1997, pp. 40-47. Así mismo, véase la contestación del aludido en J. OAKLEY, «Why study a Greek vase-painter? a response to Whitley's 'Beazley as theorist'», *Antiquity* 72, 1998, pp. 209-213, seguida de una nueva respuesta Whitley. (p. 213).

⁴³ Beazley estuvo, sin duda, influido por el movimiento de las “arts & crafts” de principios de siglo, situación remarcada por Vickers y, que según él, influyó en la manera en que Beazley tenía de considerar la cerámica ática. M. VICKERS, «Artful Crafts: The Influence of Metal Work on Athenian Painted Pottery», *The Journal of Hellenic Studies*, 105, 1985, pp. 121-126.

americano de origen judío que adopta el método pero abre una vía más “espiritual” en cuanto a su aplicación. Su método se basa en la respuesta emocional del ser humano ante la obra de arte. Según él, con la práctica de la observación de las obras de un mismo estilo o autor, se va creando en el espectador un tipo de respuesta tipo ante ellos, una respuesta estable, continua y coherente, si bien subjetiva. Este acto estético, sencillo, instantáneo y unitario permite, según Berenson, captar mucha más información y de un modo más directo de la que somos capaces de explicar, escribir o analizar. De la familiaridad constante con esas obras se van creando en el espectador respuestas emocionales que reproducen y sintetizan la reacción ante el estilo de un artista determinado y que se van haciendo cada vez más precisas cuanto mayor es la familiaridad del espectador con ellas. Para Berenson esta respuesta emotiva es, sin duda, el criterio más fiable para identificar al autor. Si bien este método no es científico, pues está basado en una respuesta emocional, subjetiva, siendo un método puramente artístico, parece ser un método fiable pues, al fin y al cabo, casi ninguna de sus 1500 atribuciones de obras ha sido discutida.

SU MÉTODO DE TRABAJO: DIBUJOS Y CALCOS

Para Beazley los dibujos de los vasos griegos eran, junto con sus ojos y su memoria, la herramienta indispensable para el análisis y distinción de los estilos particulares de los artistas griegos. El dibujo era la forma más segura de la que disponía para aprehender totalmente el estilo del artista, asimilar su “sistema de formas” y poder reproducirlo posteriormente y reconocerlo cuando apareciera en otro vaso. Comenzó con esta práctica ya en los primeros años de su investigación, cuando solía llenar cuadernos enteros con copias de los objetos que visitaba en los museos, aunque pronto

cambió este sistema por el de las hojas sueltas, por mayor comodidad y facilidad de ampliación de la información que recababa sobre las piezas. Estos dibujos los clasificaba posteriormente por pintores, y dentro de éstos, por formas cerámicas. No obstante, Beazley experimentó graves problemas a la hora de dibujar las piezas directamente en los museos. La ola de la “Nueva Museología” estaba todavía muy lejos y, por entonces, las restricciones que los investigadores experimentaban en los museos eran enormes. Especiales malas condiciones encontró en la Villa Giulia, museo en el que estaba prohibido hasta tomar notas. Por ello, Beazley, inmediatamente después de ver un vaso, salía del museo para poder dibujarlo. Lo que en un principio puede parecer desalentador, y quizá para cualquier otro investigador lo hubiera sido, en efecto, para Beazley, aunque evidentemente fastidiado por la situación, fue también un acicate para perfeccionar su memoria y retener el mayor número de vasos en la mente sin tener que salir inmediatamente al exterior a volcarlos en el papel. Al final de este primer viaje a Italia, el joven John ya era capaz de retener y absorber ocho o nueve vasos y dibujarlos correctamente⁴⁴. En efecto, la capacidad memorística, concentración y extrema atención al mínimo detalle lo han hecho célebre: es conocido que Beazley era capaz de unir mentalmente dos ínfimos fragmentos de vaso que había visto en dos museos diferentes separados por un espacio temporal considerable... y no fallar.

Pero ¿cómo realizaba Beazley sus dibujos?

Dietrich von Bothmer, en una publicación sobre el Pintor de Berlín⁴⁵, explica cuál era el proceso de realización de los

⁴⁴ D. VON BOTHMER, «Beazley...», pp. 9-10

⁴⁵ D. VON BOTHMER, «The Execution of the Drawings», en D. KURTZ (Ed.), *The Berlin Painter*, Oxford, 1983, pp. 6-9.

dibujos. En primer lugar se han de distinguir dos tipos de dibujos: los realizados a mano alzada y los calcos. En un principio, Beazley comenzó con los bocetos a mano alzada, pero, recuerda Bothmer, al no tener madera de artista, esta tarea le ocupaba mucho tiempo y los resultados no eran siempre satisfactorios. No obstante, su orgullo le impedía preguntar a un dibujante la manera de mejorar sus diseños.

En 1908 un encuentro con Karl Reichhold en München le iluminaría. Reichhold se encontraba en aquel tiempo ocupado en la reproducción de los dibujos de vasos griegos para su enorme publicación con Adolf Furtwängler, los *Griechische Vasenmalerei*, comenzada en 1904 y terminada póstumamente (Fig. 4). Los dibujos de Reichhold de los vasos de figuras rojas reproducen el efecto del original, situando figuras claras contra el fondo oscuro. Fue este el método que Beazley siguió en un principio, reproduciendo de ese modo el "name vase" del Pintor de Berlín en su artículo de 1911⁴⁶ (Fig. 5).

El encuentro con Reichhold fue para Beazley una revelación, pues fue el alemán quien dio a conocer a Beazley el papel de calco. Si bien el principio de calcar no era desconocido para él, sí lo era este nuevo material. Además, Reichhold, de quien se destacan sus dotes de maestro, enseñó a Beazley personalmente cómo utilizar este papel para hacer calcos directos sobre la superficie curvada del vaso, y los trucos que para esto debía aplicar. Beazley, entu-

siasmado por este descubrimiento, hizo su primera provisión de este papel ya en München, en la tienda que suministraba a Reichhold y se supone que sus primeros dibujos de este modo fueron los de los vasos de la Antikensammlung de la capital bávara⁴⁷.

Con excepción de los dibujos realizados a la manera de Reichhold, los dibujos de Beazley son en contorno y constituyen un modelo de precisión hasta el último detalle. Omite el diagrama de todo el vaso excepto cuando está íntimamente conectado con las figuras o alguna característica especial del artista. La escala es uno a uno y las líneas de relieve negro y las líneas diluidas marrones se reproducen con gradaciones del lápiz. Están acabadas incluso cuando parece que nunca fueron destinadas a una publicación. Las convenciones de Beazley para la representación de las figuras negras fue adoptada también por Humfry Payne, otro de sus discípulos, en su *Necrocorinthia*⁴⁸ y en *Protokorinthische Vasenmalerei*⁴⁹.

En más de una ocasión Beazley escribió acerca del valor de los dibujos para el estudio de la pintura griega de vasos, del mismo modo que Giovanni Morelli había anteriormente señalado su importancia para los estudiantes de la pintura del renacimiento. En toda su obra es fácil encontrar referencias a que los dibujos son un suplemento a las fotografías y se citan los errores de estas, como los resaltes y los brillos. También corrige las faltas en los dibujos, tanto en los suyos propios como en los de otros.

■ ⁴⁶ J. D. BEAZLEY, «The Master...», pl. 15. El modo del alemán fue también seguido en dos elegantes publicaciones estimuladas por las series alemanas. La obra de L. D. CASKEY y J. D. BEAZLEY, *Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston, 1954 y G. RICHTER, *Red Figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art*, New Haven, 1936. Richter escribió en su obra que "ésta serviría como una especie de "Furtwängler y Reichhold" de la colección neoyorkina".

■ ⁴⁷ D. VON BOTHMER, «The Execution...», p. 6.

⁴⁸ H. PAYNE, *Necrocorinthia: a Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford, 1931.

⁴⁹ H. PAYNE, *Protokorinthische Vasenmalerei*, Berlin, 1933.

Al mismo tiempo, en los dibujos registraba también la restauración imaginaria del vaso. Si su superficie estaba craquelada y el dibujo oscurecido, él redibujaba la línea sobre el original para que fuera más notable. Estas correcciones las ejecutaba delante del vaso para asegurar la exactitud. Para favorecer la claridad las líneas del dibujo preliminar se omiten también. Los distintos lavados de la pintura diluida así como los colores añadidos, se dibujan con lápices de distinta dureza⁵⁰.

Sobre el modo de terminar sus dibujos, en el prefacio del catálogo de fotografías y dibujos que habían sido exhibidos en Oxford, en el Club de Artes en el verano de 1928, Beazley explica que “estas fotografías y dibujos se hicieron con el propósito de estudio. Los dibujos son calcos terminados a mano alzada en los que se omite el fondo negro. Las fotografías y los dibujos se suplementan los unos a los otros: los dibujos a veces ofrecen detalles que no aparecen en la fotografías”. Beazley transfería sus calcos a papel de hilo y los dibujaba mediante largas líneas continuas, duplicando en el papel con lápiz lo que el pintor había hecho en la arcilla. En este proceso, además de sus calcos, consultaba fotografías, hechas por su mujer Marie Beazley.

En un artículo de 1913 se expresa sobre la importancia de los dibujos para el estudio de la cerámica ática de la siguiente manera: *the ideal publication of a vase is not a photograph, nor a series of photographs; but a series of photographs accompanied by a careful drawing. The camera is always stupid if always honest; and if honesty cannot be said to lie, yet*

*it often gives false information: the camera cannot distinguish in certain cases between the brush-lines of the artist, accidental scratches, dirt, or smudges, restorations, and the incised sketch-lines: only the student or the artist can do that consistently, holding the vase in human hands and scanning it with human eyes*⁵¹.

Así mismo, Beazley tenía también ideas muy claras acerca de la manera en que sus dibujos debían ser reproducidos en la imprenta, y a este respecto, la nefasta experiencia de la publicación de la obra *Attic Red-figured Vases in American Museums (Vases in America)* es reveladora. Como vimos anteriormente, en 1914 había viajado por primera vez a América, para lo cual escribió a Gisella Richter a fin de que le abriera el paso en los museos de Nueva York. Los estudios realizados allí salieron a la luz en 1918, con el título antes comentado, pero para la publicación se usaron matrices lineales en vez de usar “half-tones”, el procedimiento de grabado calcográfico para la reproducción de claroscuros, por lo que se arruinaron los efectos conseguidos por los meticulosos dibujos de Beazley. La misma catástrofe ocurriría con su libro de California, *The development of Attic Black Figures*⁵².

La manera en la que Beazley deseaba que sus dibujos fueran reproducidos está perfectamente demostrada en la lámina II de su artículo “Citharoedus”⁵³ (Fig. 6), en la que se reproducen los dibujos de las figuras que el autor había realizado en mayo de 1919 cuando el ánfora estaba a la vista en Sotheby’s, en Londres.

Aunque Beazley continuó toda su vida calcando, sus últimos dibujos nunca

⁵⁰ D. VON BOTHMER, «The Execution...», p. 6. Beazley trabajaba solamente con lapicero, empleando un trazo más negro para las líneas de relieve y las áreas de barniz sólido y un lápiz más duro algo más claro para las marcas interiores y los contornos no dibujados en relieve. Para el color añadido, como las coronas rojas o las inscripciones, usaba un lápiz oscuro.

⁵¹ J. D. BEAZLEY, «The Master of the Dutuit Oinochoe», *The Journal of Hellenic Studies*, 33, 1913, p. 143.

⁵² D. VON BOTHMER, «The Execution...», p. 7.

⁵³ J. D. BEAZLEY, «Citharoedus...», pl. 2.

más los terminó a mano alzada. Como había advertido ya hacía 40 años, un dibujo "terminado" consumía mucho tiempo y exigía una concentración extenuante que lo dejaba exhausto. Además, su mujer, que había fotografiado cada uno de sus dibujos terminados y que había desarrollado e imprimido sus propios negativos de cristal, había dejado la fotografía a finales de los años treinta. No obstante, el calco y los bocetos se habían convertido ya en su forma de vida y el papel de calco lo acompañaba invariablemente a cada viaje que realizó, aunque el tipo de papel que usaba había cambiado; en América, en 1946, un nuevo útil llamó su atención: un producto plástico llamado "Traceoline". Brillante por un lado y mate en el otro, era un fino papel de carbón de una transparencia que hacía mucho más fácil el calco que el más opaco y amarillo producto que Beazley había estado usando hasta entonces. Así, los rollos de "Traceoline" se convirtieron en el mejor regalo que los visitantes a América podían hacer a Beazley.

Así pues, el dibujar las figuras de los vasos se convirtió en una parte central del método de Beazley. Él sentía que trazando cada línea hecha por un artista, el estilo del pintor del vaso se revelaba a sí mismo para el interprete moderno mucho más poderosamente que mediante la simple observación. Sin los dibujos que hizo, Beazley se hubiera sentido mucho menos seguro acerca de sus atribuciones.

BEAZLEY DESPUÉS DE BEAZLEY: THE BEAZLEY ARCHIVE, OXFORD.

En 1964, poco antes de la muerte del profesor, la Universidad de Oxford compró las notas, dibujos y fotografías con las que Beazley había trabajado, un gesto de gran generosidad con un hombre que se había ganado el respeto de la Universidad y un medio para asegurar el confort de sus últi-

mos años de vida. Este material permaneció en el número 100 de Holywell Street hasta su muerte en 1970. Posteriormente, se trasladó a un espacio habilitado en el Ashmolean Museum, momento en el que Bernard Ashmole encargó a Donna C. Kurtz (actual archivista de la colección y catedrática de la misma Universidad) la tarea de poner en orden todo el material.

Todo el aparato gráfico que había recogido Beazley en sus años de investigación le había servido, primordialmente, a él mismo, era un archivo personal y tras su muerte, la Universidad de Oxford y, más concretamente, Donna Kurtz, se encontraron en la necesidad de dar a conocer al mundo y poner a disposición de la investigación todos esos recursos, unas 100.000 fotografías de material, más dibujos y cientos de miles de notas, para convertir el centro en un referente mundial para la investigación de la cerámica griega.

En 1970 el Archivo se abrió a estudiantes, investigadores, conservadores de museos, marchantes y coleccionistas, y a lo largo de los años se ha ido aumentando el número de fotografías en un 50%, tanto mediante compra como mediante donaciones. Un paso decisivo en el proceso de dar a conocer la obra de Beazley y el material recogido en el Archivo tuvo lugar en 1979 cuando la Universidad decidió embarcarse en la tarea de realizar un inventario informático de todos los vasos conocidos de figuras negras y rojas. Esta tarea se ha visto ayudada por el propio carácter *quasi* informático de las listas de Beazley, con sus categorías de formas, técnicas, artistas, procedencias etc., no difícilmente trasladable al mundo virtual. En 1982 se publicaron, así mismo, las *Addenda*, mediante las que se actualizaban las referencias a ilustraciones de vasos atribuidos por Beazley. En 1992 el Archivo Beazley comenzó a participar en un proyecto de la Unión Europea que reunía las colecciones de siete museos eu-

ropeos vía internet y, gracias a esta colaboración, se comenzaron a digitalizar las fotografías y dibujos de Beazley. En 1998 todos los datos del archivo electrónico se hicieron accesibles mediante internet, en la página web www.beazley.ox.ac.uk, punto de partida básico para cualquier investigación sobre cerámica griega. En el año 2007, el Archivo físico fue trasladado desde su ubicación en el Ashmolean Museum a una nueva sede en la recién construida Ioannou School of Classical and Byzantine Studies, en el número 66 de St. Giles Street.

Actualmente, el Archivo Beazley, continuando con la línea de hacer accesible la Antigüedad Clásica no sólo al mundo científico sino al público en general, está embarcado en un innovador y ambicioso proyecto denominado CLAROS, *The Classical Art Online Research Services*, un proyecto

en colaboración con el *Research Sculpture Archive* de la Universidad de Köln, el *Deutsches Archäologisches Institut* (Berlín), y el *Lexikon Iconographicum Mythologiae Classicae* de París, junto con el *Lexicon of Greek Personal Names* de la Universidad de Oxford para poner a disposición del público más de 2 millones de datos e imágenes relacionadas con la Antigüedad Clásica, que estará disponible próximamente en la dirección web: <http://www.clarosnet.org/index.htm>.

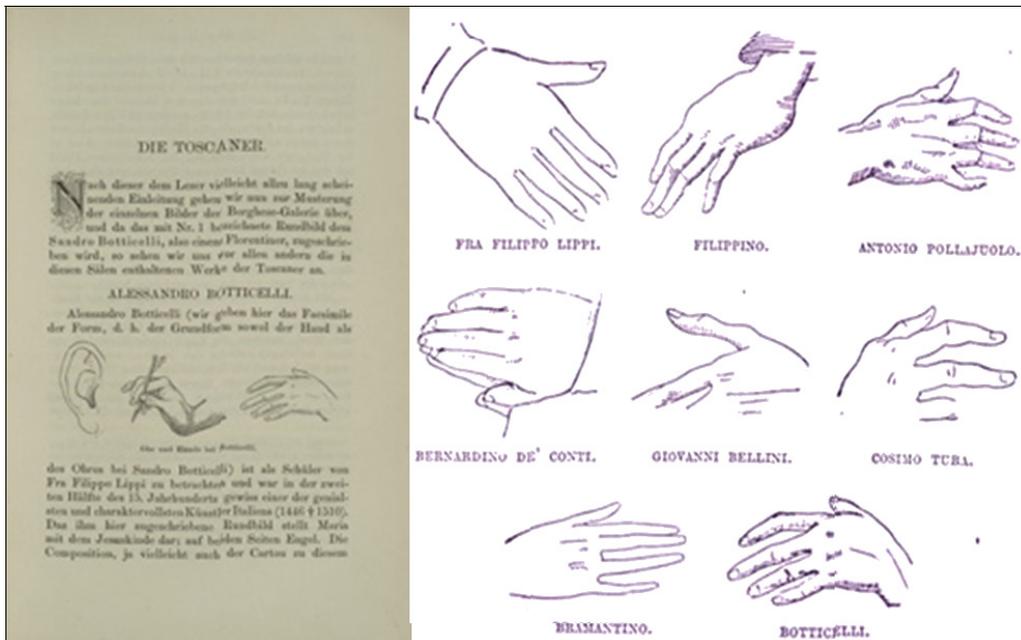
De este modo, Oxford, 40 años después de la muerte de Sir John Beazley y continuando el enorme legado del profesor escocés, sigue siendo, cada vez más, uno de los centros neurálgicos destacados para la investigación, no sólo de los vasos áticos, sino del arte clásico en su totalidad.



■ Fig. 1. Retrato de Sir John Davidson Beazley. Fuente: The Beazley Archive, Oxford.



■ Fig. 2. Ánfora de figuras rojas del Pintor de Berlín (New York, Metropolitan Museum 6.171.38).



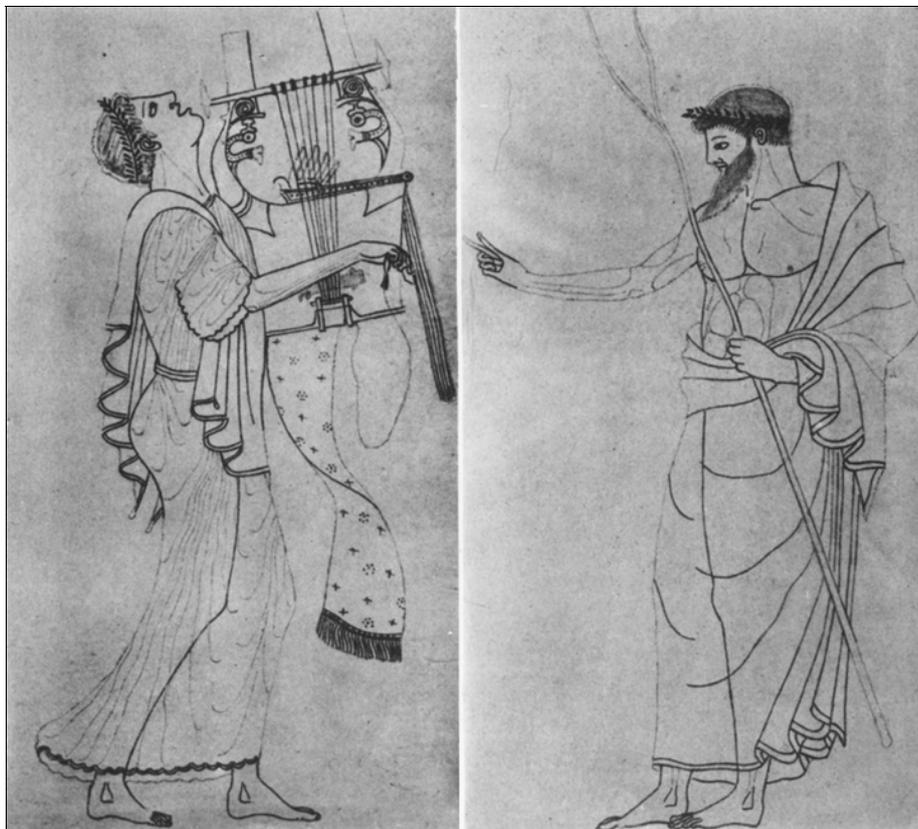
■ Fig. 3. Dos páginas de *Die Werke italienischer Meister*.



■ Fig. 4. Folio de la obra de Furtwängler y Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*.



■ Fig. 5. Dibujo realizado por Beazley del "Ánfora del Pintor de Berlín". *JHS* 31, 1911, Pl. 15.



■ Fig. 6. Dibujo del ánfora MET 56.171.38 por John Beazley. *JHS* 42, 1922, pl. 2.