

EN TORNO AL KYLIX DE MEDELLIN

Ricardo Olmos

«Δίπαλτος» καὶ Ὁρκίος Ζεὺς lleva por título un reciente trabajo publicado en la Revista de la Sociedad Arqueológica de Atenas por Georg. Styl. Korrès¹. Difícilmente son traducibles al castellano toda la riqueza y concisión de las expresiones griegas «Dípalto» y Horkios, epítetos uno y otro del dios Zeus que sirven de encabezamiento a este estudio. Podemos sin embargo parafrasear provisionalmente su título más o menos como sigue: «El Zeus que blande doblemente el rayo, protector de la fidelidad a los juramentos». Anticipamos sin embargo que el adjetivo dípalto» ha sido sometido por Korrès a una interesante crítica. La publicación, modélica en cuanto logra aunar con gran finura la interpretación arqueológica de los materiales conservados y la precisión filológica en el análisis de las fuentes, ofrece un interés muy especial para la arqueología española, dado que el motivo principal que en ella se desarrolla —un busto de Zeus con un haz de rayos en cada una de sus manos— es precisamente una de las escenas figuradas del bello kylix ático de labio que apareció, hace tan sólo unos años, en la necrópolis orientalizante de Medellín (Badajoz) (láms. VII y VIII).

La importancia de esta pieza realmente excepcional fue puesta de relieve en su momento por medio del detenido análisis que de

1. *Arch. ephem.*, 1972, pp. 208-233, láms. 84-87.

ella realizó Almagro Gorbea en dos sucesivas publicaciones². Como colofón a estos trabajos el reciente artículo de Korrès viene a enriquecer, con un gran bagaje histórico e interpretativo, nuestros actuales conocimientos iconográficos y míticos con relación a este tema del mundo griego. Dado que la base de su estudio, como ya hemos dicho, es un reciente hallazgo español, creemos de interés divulgar en castellano un resumen de las conclusiones de Korrès. Queremos con ello valorar de nuevo esta pieza singular de Medellín, rescatada del anonimato y del olvido gracias a las indagaciones afortunadas de Almagro y a la abigarrada serie de circunstancias felices que le condujeron, paso a paso, al descubrimiento final de los diversos fragmentos que componen hoy día esta copa ática de figuras negras³.

Se trata, resumimos con ello las conclusiones de Almagro Gorbea, de una típica copa de labio fechable entre los años 560 a 550 a. de C., momento en el que no se ha fijado aún el canon definitivo de este tipo cerámico. De ahí las proporciones de su pie, significativamente menos esbelto de lo habitual⁴, y la forma de su labio marcadamente saliente o evadido. Su decoración, de estilo caligráfico y miniaturista, corresponde plenamente al mejor momento creador de los llamados «Pequeños Maestros»⁵. Clara conciencia de la calidad cerámica de esta obra la tuvieron ya sus autores —ceramista y pintor—, quienes nos dejaron escrita sobre el cuerpo de

2. «Hallazgo de un kylix ático en Medellín (Badajoz)», *XI CAN*, Mérida-Cáceres, 1969, 437-448, láms. I a IV. Id., «La Necrópolis de Medellín (Badajoz). Aportaciones al estudio de la penetración del influjo orientalizante en Extremadura», *NAH*, núm. XVI, 1971, 161-162, láms. I-XII.

3. Cf. para las vicisitudes de su hallazgo el primero de los artículos de Almagro, págs. 437-439.

4. La altura del pie, 62 mm., es inferior a la del diámetro de la base del mismo, 74 mm., rasgo que lo acerca al canon de las copas de Siana (segundo tercio del siglo V a. C.). Cf. para este dato, D. von Bothmer, «Five Attic Black-figured Lip-cups», *AJA*, LXVI, 1962, 255, núm. 1, lám. 65, y en especial su descripción de la copa de Nearchos en el Museo de Nueva York.

5. Detalle muy poco común en las copas de labio es también la decoración de círculos concéntricos que adornan la base del pie. Los ejemplos conocidos corresponden todos ellos a la época temprana de formación de las copas de labio, aunque este detalle es habitual en los tipos de Siana y Gordion. A los ejemplos que recoge Almagro Gorbea en el segundo de sus trabajos (cf. p. 169) añadimos aquí el ejemplar de Nueva York ya citado, que firma Nearchos, No. 61.11.2; un pie reutilizado en una copa de labio en el Louvre (F 97) y la copa de Toulouse firmada por Hermógenes (26.177). Asimismo creemos de interés volver a señalar la existencia en el medallón interior del ejemplar de Medellín de dos bandas circulares a uno y otro lado de una central de lengüetas, decoradas aquéllas con dos series de puntos contrapuestos. Este detalle aparece igualmente en la copa citada de Toulouse firmada por Hermógenes, obra que considera Beazley (*ABV*, p. 165) de fecha temprana y cuya atribución al pintor Hermógenes es, según él, dudosa. Para los restantes ejemplos de este rasgo peculiar, cf. Almagro Gorbea, *loc. cit.*, 169.

ésta una leyenda en la que el mismo vaso alaba, en primera persona, su propia belleza: *καλό]ν εἰμι ποτήριον*, «Soy un hermoso vaso», se nos dice en verso, con el problemático ritmo eolio de un glicónico⁶.

Ya en el segundo de sus trabajos, y basándose fundamentalmente en el análisis estilístico o interno del Kylix, junto con la luz que aportaban sus más cercanos paralelos —copas de Rodas, Berlín y Londres⁷—, logra discernir Almagro el nombre del alfarero que modeló la pieza. Se trataría de Eucheiros, hijo de Ergótimos, como él mismo nos dice, con claro orgullo de su filiación con el ilustre autor del Vaso François. Su firma, que aparece en las otras tres copas citadas, habría adornado también en su día la cara B de nuestro Kylix, hoy perdida.

En cuanto al artista que la decoró no sabemos su nombre, que no dejó impreso, pero sí podemos identificarlo acercándolo, como hizo Almagro, al caso de Rodas, obra del mismo pintor⁸. Gracias a este hallazgo español conocemos ya con seguridad la existencia de tres manos distintas que trabajaron a la par como pintores en el mismo alfar de Eucheiros: el pintor de Eucheiros, Sakónides y el pintor de Medellín. Se viene a confirmar con ello la sospecha que tuvo Beazley sobre la posibilidad, dentro de este grupo, de una personalidad distinta que no pudo identificar él entonces claramente⁹.

Y pasamos ya con ello a la descripción de las escenas figuradas, base del posterior estudio interpretativo de Korrès. En la cara principal aparece un busto de Zeus sosteniendo un haz doble de rayos en cada una de sus manos. En la cara B tan sólo se conserva la parte posterior de un caballo al galope y restos mínimos de un efebo que lo monta, así como el extremo de la punta de la clámide

6. El tamaño relativamente grande de las letras es un rasgo asimismo característico de estas copas de labio tempranas. Cf. nuevamente el artículo ya citado de Bothmer, p. 255. Por otra parte, esta misma inscripción que aparece en el kylix de Medellín se lee asimismo en la copa de Londres (frags. B 601.10 y B 601.7), atribuida a Clitias, y en la de Rodas 10527 (*ABV* p. 162 y 79). La lectura de la copa de Londres se debe a M. Robertson en *JHS*, 71, 149 donde se señala la existencia del glicónico.

7. Rodas 10527, procedente de Iálysos; Londres B 417, CVA, lám. 11,1; Berlín 1756, procedente de Vulci. J. D. Beazley, *Attic Black-figure Vase-painters*, p. 162.

8. Almagro Gorbea, *loc. cit.*, 174, donde realiza un detenido análisis de la caligrafía de las leyendas en este grupo de copas.

9. J. D. Beazley, *op. cit.*, 162: «Not clear that any two of these were painted by one hand».

que viste, dirigida hacia atrás por la velocidad de la carrera y por el viento.

El medallón del interior está decorado por dos gallos afrontados e hieráticos, de los que quedan restos importantes, aunque no completos. Es ésta, dentro del arte cerámico de la Atenas de estos años, una representación peculiar y exclusiva de esta copa ¹⁰. Recogeremos este dato, sugerido por Almagro Gorbea, en nuestras conclusiones posteriores, uniendo este detalle a otros que puedan resultar en su conjunto más significativos.

La figura de Zeus, barbada, está vuelta hacia la derecha, como es habitual en las representaciones de este dios. En cada una de sus manos, ya lo hemos dicho arriba, sostiene un haz de rayos. Tienen la forma éstos de un doble tridente; un segundo contorno, a la manera de alas, se dibuja sobre el rayo de la mano izquierda en cada una de sus puntas laterales. Pertenece, pues, esta forma al tipo de rayo pteróforo o alífero siguiendo la denominación que siglo y medio después habría de utilizar burlescamente el cómico Aristófanes ¹¹. La relación formal, por otra parte, del rayo de Zeus con el tridente de Posidón, señalada ya por diversos autores y recogida nuevamente por Korrès ¹², puede indicarnos un remoto origen común para uno y otro atributos de poderío divinos. Sería este caso, entre otros, un eco ya lejano de aquella indiferenciación originaria que marca algunos elementos del arte y mito griegos en sus tempranos orígenes, indiferenciación que se especifica y formaliza ulteriormente en los años decisivos de caracterización del arte griego —la época del arcaísmo— gracias al espíritu plástico y claramente definitorio de los artistas de este gran período creador.

Significativa igualmente en este Kylix es la posición que presenta la mano derecha del dios Zeus: su brazo está doblado por el codo y la mano sobrepasa ligeramente la altura de la cabeza. El haz de rayos a su vez está orientado hacia abajo y no horizontal-

10. Cf. Almagro Gorbea, *loc. cit.*, 170-171; asimismo Korrès, *op. cit.*, p. 208, nota 4.

11. Aristófanes *Aves* v. 1714 πτεροφόρου Διὸς βέλους. Una representación burlesca de Zeus con este tipo de rayo puede encontrarse en la crátera de cáliz núm. inv. 11.026 del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Catálogo de Leroux, núm. 388, lám. XLIX). A. D. Trendall, *Paestan Pottery. A Revision and a Supplement*, p. 23, lám. 1, publicado en «Papers of the British School at Rome», 1956. Considera aquí Trendall que dicho rayo presenta la forma de un vegetal indeterminado, «here is Zeus... clutching a somewhat vegetable-looking thunderbolt in his muffled left hand».

12. *Op. cit.*, p. 209, nota 5. A. B. Cook, *Zeus II*, p. 786 ssq.; E. Simon, *Die Götter der Griechen*, Munich 1969, p. 82, rechaza por el contrario esta relación originaria.

mente como sería de esperar en el caso de que el padre de los dioses estuviera lanzando su arma contra algún personaje concreto. En efecto, en todas las representaciones que conservamos de Zeus interviniendo en un combate aparece el dios con el yugo de sus armas horizontalmente dispuesto en su mano levantada, significándose así, con este gesto claro, un ataque concreto e inmediato contra sus contrincantes. Sirva como ejemplo no muy alejado en el estilo y en el tiempo la bella copa de bandas modelada por Glaukytes que conserva el Museo de Berlín¹³. En ella aparece Zeus, interviniendo con sus rayos levantados en el combate que sostuvo Herakles contra Cycnos.

La posición, pues, en el ejemplar de Medellín de la mano con el haz doble de rayos apuntando verticalmente contra el suelo, debe entenderse sobre todo como un símbolo divino del poder de Zeus. Secundariamente, sin embargo, cabe la posibilidad —no la creemos probable— de que el pintor hubiera pensado en un ataque concreto del dios contra alguno de sus enemigos. En todo caso la representación conservaría igualmente un carácter paradigmático y típico: la manifestación de la realeza y soberanía de Zeus, el más excelso de los dioses. Parece además responder este busto representado en el Kylix de Medellín al tipo escultórico de divinidad sentada sobre un trono, símbolo majestuoso de los escultores y pintores de vasos, así como de los llamados sofoí y de los líricos. Esta visión solemne de la primacía y poderío de Zeus sobre el resto de los dioses —ecos vivos de ello aparecen aún en Esquilo— es una característica esencial, tal vez la más común, a todo el pensamiento religioso del arcaísmo. La cerámica recoge claramente este sentir en sus numerosas representaciones del Zeus sentado. Baste recordar como un ejemplo típico el repetido motivo del Nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus¹⁴. El trono, símbolo de su divinidad; el cetro, motivo de la realeza, y el yugo de los rayos, expresión de su poder supremo sobre dioses y mortales, caracterizan reiterativamente en estos años contemporáneos al Kylix de Medellín la iconografía religiosa del dios Zeus. Más adelante insistiremos de nuevo en este punto que consideramos capital para la in-

13. F 1799. Beazley, *ABV*, 164 y 667. Cf. asimismo la Gufa del Museo de Berlín (die Antikenabteilung), Berlín 1968, p. 192, lám. 56.

14. Ex. gratia, el famoso trípode-kothon del Pintor C conservado en el Museo del Louvre, CA 616; Beazley, *op. cit.*, p. 58.

terpretación global de nuestra pieza. Recogiendo de nuevo el hilo del artículo de Korrès pasamos otra vez de lo general a lo concreto señalando brevemente la historia iconográfica de este motivo que nos ocupa.

La importancia del Kylix de Medellín dentro de la historia del arte y mitología griegas estriba principalmente en esta figura barbada de Zeus. Con dicha representación se viene a llenar el vacío existente en la larga y antigua sucesión gráfica que mostraba al dios de la tormenta con sendos haces de rayos en sus dos manos. Ningún ejemplo claro de la época arcaica nos ha pervivido salvo éste. Fechables ya unos años más tarde señala Korrès las dos pequeñas estatuas de bronce representando al Zeus Keraunio, una del Museo de Olimpia, de hacia el 520 a. de C.¹⁵, la segunda procedente de Methydrio (Arcadia)¹⁶, incompletas ambas al haber perdido el dios sus atributos divinos (los dos haces de rayos), pero claramente reconstruibles éstos dada la posición de los brazos (muy similar a la de nuestro Zeus) y gracias asimismo a los agujeros que han quedado en sus dos manos cerradas, cuya forma es un testimonio claro de las armas perdidas más que de ningún otro atributo de Zeus.

A partir de aquí traza Korrès, siguiendo y completando un antiguo trabajo de Miss Lorimer, la historia pregriega y oriental de este importante motivo iconográfico¹⁷. Según dicha profesora, esta representación divina, que peligrosamente identifica con el oscuro vocablo «dípalτος» atribuido a Zeus en las fuentes literarias¹⁸, tendría un lejano origen anatolio en la figura concreta de Adad, divinidad asiro-babilonia del tiempo atmosférico, del rayo y de la tempestad.

La primera representación conservada del dios de la tormenta aparece ya en un sello cilíndrico de la dinastía de época arcaica (Presargónida) en Mesopotamia¹⁹. No es sin embargo segura la interpretación del oscuro motivo en él representado como una divinidad sosteniendo los dos haces de rayos. Hay que esperar a la

15. Museo de Olimpia, B 3010; Korrès, *op. cit.*, lám. 85 a.

16. EM 13787; Korrès, *op. cit.*, lám. 85 b, c, d.

17. H. L. Lorimer, «Δίπαλτος», *BSA*, 37 1936/37, págs. 172 sqq.

18. Eurípides, *Troyanas* 1103-1104: δῖπαλτον ἱερὸν ἀνὰ μέσον πλατῶν πέσοι Αἰγαίου κεραυνοφῆς πῦρ. Para la crítica a Miss Lorimer sobre la interpretación de este pasaje, cf. Korrès, *op. cit.*, p. 233 y sigs.

19. Museo Británico núm. 123279.

segunda mitad del tercer milenio a. de C. para hallar en los cilindros-sellos de la antigua Mesopotamia representaciones claras de este motivo que nos ocupa (fig. 1 a-c). A la manera de ejemplo señalamos el interesante sello acadio conservado en la Pierpont Morgan Library (fig. 1 c)²⁰, en el que una divinidad (en este caso femenina) muestra en sus dos manos los yugos de los rayos a la par que monta sobre un animal lado uncido al carro del dios de la tempestad.

Durante el período neosirio vuelven a aparecer estos temas mitológicos, entre ellos el motivo de la persecución de una fiera o de un monstruo por una divinidad (un león alado, por ejemplo, o bien una serpiente de tamaño descomunal). Ello nos introduce ya de lleno en el primer milenio a. de C. Como un ejemplo mucho más próximo al dios griego que las divinidades a veces femeninas de la antigua Babilonia puede verse el anaglifo de alabastro de la época del monarca asirio Assurbanipal II (883-859 a. de C.) procedente de Nimrud y conservado hoy día en el Museo Británico²¹ (fig. 1 d). Aparece aquí una divinidad persiguiendo a un león alado (Tiamut ?). Tiene el dios en cada mano el yugo de sus rayos, muy próximos éstos por su forma al tipo griego señalado más arriba de «doble tridente». También en el arte neohitita podemos encontrar nuevas representaciones del dios de la tempestad. Sirva a la manera de ejemplo el relieve de Til Barsib ya de la segunda mitad del siglo VIII a. de C.²² (fig. 1 e). Aunque no pertenece estrictamente esta representación al tipo «dípalto», la posición elevada que muestra la mano derecha del dios, el haz de rayos en su izquierda, nos indican un modelo y una fuente ya muy próximas a nuestro ejemplar ático. Debió pasar posiblemente este motivo al arte griego, dice Miss Lorimer, por intermedio de las islas de Chipre y Creta, en la primera gran invasión de elementos orientalizantes en Grecia, el siglo VIII. Una divinidad sobre uno de los escudos en bronce de la cueva Idea, con el disco solar sobre su torso y con haces de rayos en sus dos manos sería el primer ejemplar conservado, como ha visto Korrès, realmente griego²³.

Hasta aquí, muy brevemente esbozada, la historia pregriega de

20. Korrès, *op. cit.*, p. 213, nota 2, fig. 2.

21. Núm. 28-29; Korrès, *op. cit.*, lám. 86 b.

22. E. Akurgal, *The Birth of Greek Art*, Londres 1968, p. 107, fig. 82.

23. Korrès, *op. cit.*, p. 219 y nota 3 para la bibliografía sobre esta pieza.

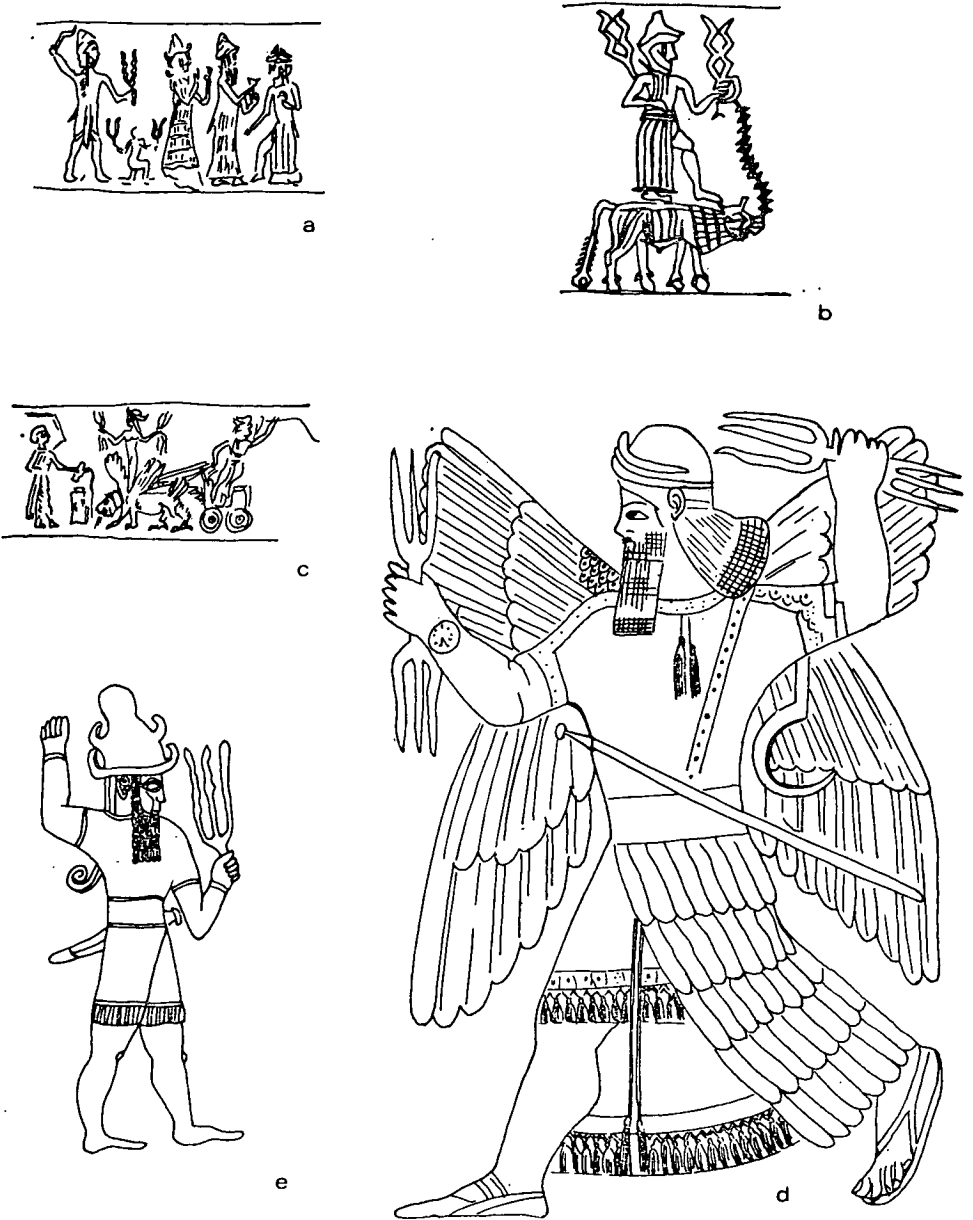


Fig. 1.—Precedentes orientales del Zeus de Medellín (divinidades de la tempestad): a) Cilindro-sello babilónico de Copenhague (Korrès, fig. 4). b) Cilindro-sello babilónico del Museo Británico (Korrès, fig. 5). c) Sello acadio de la Pierpont Morgan Library (Korrès, fig. 2). d) Anaglifo asirio de Nimrud en el Museo Británico (Korrès, lám. 86 B). e) Relieve neohitita de Til-Barsib. Según Thureau-Dangin, *Til Barsib*, pls. 9, 10, y E. Akurgal, *The Birth of Greek Art*, fig. 82.

este motivo iconográfico. Junto con las representaciones figuradas conviene a su vez tener en cuenta las numerosas narraciones míticas que circularían de boca en boca por aquellos años y que nos sugieren otra fuente básica para la penetración en Grecia de este motivo religioso. De esta manera, a la par que los modeladores en bronce, marfil, cerámica y oro trataban de dar forma griega al contenido rico y fascinante de las representaciones orientales, modeladores de mitos y aedos profesionales transmitían con sus canciones por plazas y por aldeas estas historias coloristas venidas igualmente con el comercio del Oriente. En efecto, nuestros actuales conocimientos del Poema Celeste conservado sobre unas tablillas cerámicas hititas que narra la lucha de las divinidades hurritas, Anu, Kumarbi y dios de la Tormenta, llena de luz nueva las historias de los dioses Urano, Cronos y Zeus, recogidas por Hesíodo en su Teogonía. Muy similares son los motivos épicos de lucha por el poder del cielo y destronamientos sucesivos, para poder poner en duda estos evidentes influjos del mundo hitita en la mitología griega²⁴.

El combate, relatado asimismo por Hesíodo, que sostiene Zeus contra el monstruo Tifón, es a su vez el contenido central del poema hitita de Ullikummi, motivo tal vez representado ya plásticamente en el siglo VIII en un famoso bronce griego del Museo de Nueva York²⁵. La significación de este pasaje es clara y en él debe verse sobre todo la reafirmación definitiva que adquiere, tras la lucha, la soberanía de Zeus. Es éste un momento dramático y abigarrado en la narración de Hesíodo. En la victoria final del dios de la Tormenta han jugado un papel principalísimo sus poderosas armas: «y partían en vuelo de su mano pesada los rayos numerosos», dice el texto (*Teog.* 689).

Representaciones discutidas de estos motivos hesiódicos en el arte griego arcaico pueden verse en un aríbalos protocorintio del Museo de Boston, en el que Zeus va a aniquilar con uno de sus rayos a un centauro (= Tifón), así como en uno de los puños de escudo de Olimpia (mediados del siglo VI a. de C.) donde igualmente lucha

24. E. Akurgal, *op. cit.*, p. 166.

25. A. Buschor, «Kentauren», *AJA*, 38, 1934, p. 128 sqq. Cf. asimismo Miss Lorimer, *op. cit.*, p. 178 sqq., y E. Akurgal, *op. cit.*, p. 170. Vid. sin embargo la crítica de K. Fittschen, *Untersuchungen zum Beginn der Sagenarstellungen bei den Griechen*, 119 y sigs.

contra «la terrible serpiente de Tifeo»²⁶. Sin embargo debemos llegar al Kylix de Medellín para encontrar el primer ejemplo definitivo en el arte griego de un Zeus con haces de rayos en una y otra mano.

¿Qué interpretación debemos dar, pues, a los motivos figurados de esta pieza de Medellín? La representación del dios sobre este Kylix nos remite indudablemente, según Korrès, al antiguo mito anatolio de la lucha y reafirmación de Zeus en su trono y más propiamente a algunos de sus combates contra los Gigantes. Pero sobre todo debemos ver en su figura la reafirmación que adquiere en el arte y el pensamiento griegos de estos años el poderío de Zeus, firme vigilante en el cumplimiento de la Justicia y de las leyes, ante cuyo trono se asientan.

Menos clara creemos nosotros, sin embargo, una relación temática silenciada por Korrès y meramente sugerida por Almagro Gorbea entre las caras A y B de nuestro Kylix²⁷. No tenemos, por el momento, elementos de juicio suficientes como para poder afirmar fuera de dudas que el jinete que en la cara B huye a la carrera sea uno de los contrincantes (un Gigante) desbaratado por los rayos del dios Zeus. Lo fragmentario, en principio, de esta segunda cara no nos permite asegurar que esta figura de efebo a caballo apareciera aislada y no como parte de una escena más amplia. Refiriéndonos tan sólo a los vasos, parémonos un momento en la historia iconográfica de este motivo. El joven caballero es una figura predilecta de los talleres cerámicos, cuyo origen, como el de muchos otros, remonta propiamente a los alfares corintios. Estos motivos artísticos —el del jinete a galope es un ejemplo más— se heredan y se transmiten de generación en generación, mediando tan sólo en su pervivencia un criterio selectivo, puramente artístico en parte, en gran parte también de contenido. Problema estético clave del arcaísmo es, en principio, la representación de una figura en movimiento. Un jinete a caballo es sobre todo un bello motivo ornamental con el que se ha fijado plásticamente un movimiento. Pero, a su vez, dicho motivo sería grato sobremanera a los ojos de los comensales griegos que esperarían encontrar en sus copas de banquete elementos afines y no muy distantes de su mundo aristocrá-

26. *Teogonía*, 825.

27. Almagro Gorbea, *loc. cit.*, p. 167.

tico. Este elemento artístico puede o no adquirir significaciones secundarias. Especificado como figuración mítica lo encontramos, por ejemplo, en la figura de los Dioscuros o en la de Troilos, quien huye veloz en su caballo al ser sorprendido por Aquiles, representación ésta muy frecuente en los primeros kylikes áticos (copas de Siana) y que se encuentra asimismo en el Vaso François. Lo reiterativo de este tema a lo largo del siglo VI a. de C. puede explicarse tanto por tratarse de un afortunado motivo de taller, una y otra vez repetido por el espíritu artesanal de los ceramistas atenienses, cuanto por reflejar un contenido afín al espíritu de la época: el ciclo de la Hybris (Aquiles da muerte a Troilos) que desemboca en un castigo igualatorio (muerte final de Aquiles), sentimiento anular que preside una justicia cósmica paulatinamente identificada como Zeus (pensadores del siglo VI y finalmente Esquilo). Es ésta una característica del pensamiento arcaico que recientemente ha estudiado K. Schefold en un bello artículo con referencias específicas al Vaso François²⁸.

Si el motivo general y abstracto lo vemos claro —la ineludible justicia de Zeus—, el motivo en cambio más concreto que narrara en su día la copa de Medellín se nos pasa por el momento inadvertido. No podemos asegurar que se trate de un Gigante que huye de las armas del dios Zeus. Si siquiera lo creemos probable. De admitir una relación temática entre una y otra cara del Kylix de Medellín, deberíamos aceptarla asimismo para la copa de Rodas, obra de idéntica mano. Sin embargo en esta pieza no parece existir relación patente alguna entre la figura de Nereo o de tritón que decora la cara A, y el jinete, muy similar al de nuestra cara B. También aquí pudo haber existido en su día más de una figura, dada la conservación igualmente fragmentaria de la pieza, pero con todo, la aparición del jinete a caballo responde, digamos casi que exclusivamente, a la motivación estética a que arriba aludíamos. La sensación de ligereza en estas copas «claras» —*bright vases* las llama Beazley²⁹— puede sentirse acentuada, por medio de una analogía estética fácilmente comprensible, por la velocidad y ligereza de un caballo que monta un joven jinete desnudo. Así este motivo del jinete se justifica por sí solo decorando las dos caras

28. K. Schefold, *Poésie homérique et art archaïque*, Revue Archéologique, 1972, fasc. 1, p. 9-22.

29. J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-figure*, 1951, p. 53.

de un mismo Kylix, como sucede por ejemplo en una copa de labio del Museo del Louvre³⁰. En el caso de la pieza de Medellín tal vez sí debamos admitir una relación mayor que la inexistente o desconocida por el momento para el ejemplar de Rodas. El poderío del dios, pronto a aniquilar con sus rayos al mortal poseído de hybris, queda bien patente en estos dobles atributos. Asimismo la inminencia constante de un ataque queda igualmente reflejada en su cabeza atenta, levemente inclinada hacia adelante y en su ojo enorme y frontal, de pupila vigilante y cejas enarcadas. El personaje que huye velozmente en un caballo puede resultar así, paradigmáticamente, un ejemplo de la inutilidad de los esfuerzos por escapar del castigo ineludible del dios Zeus. Como un contraste acentuado e intemporal aguarda Zeus solemnemente, sentado tal vez sobre su trono.

Y queremos ya con ello introducirnos en el análisis de Korrès relativo al Zeus Horkios, a cuyo estudio y descripción dedica la parte final de su trabajo. Se trata de un famoso Zeus de Olimpia, Protector de Juramentos, cuya estatua, según nos dice un conocido pasaje de Pausanias³¹, se erigía en el recinto sagrado en el interior del Buleuterio, «de todas cuantas imágenes existen del dios la más terrible para perplejidad de hombres injustos. Lleva por sobrenombre Horkios y en cada una de sus manos sostiene un rayo. Está establecido que junto a él, los atletas, sus padres y hermanos, así como los entrenadores, juren sobre los despojos de un macho cabrío que ninguna acción injusta realizarán durante el certamen olímpico... Y ante los pies del dios de los juramentos existe una tablilla en bronce sobre la cual hay escrito un dístico que quiere infundir terror en los perjuros.»

Estos son los datos en esencia, harto problemáticos y discutidos referentes a una representación escultórica no conservada, de la cual ni se nos ha transmitido fecha aproximada que nos oriente ni el material siquiera en que fue construida. No podemos saber con certidumbre si existió una imagen precedente similar en época arcaica y si, en este caso, un eco más o menos próximo de ella debemos verlo en este Kylix ático de Medellín. Quede, por el momento, establecida la cuestión como mera posibilidad.

30. Copa A 240, CVA, fasc. 9 III H E 90, 12 y 13.

31. *Descripción de Grecia, Elide*, A 24, 9-11.

Hasta aquí, guiados por el artículo de Korrès, la interpretación de este motivo iconográfico del Zeus «dípalto» y Horkios. Resta tan sólo ahora recoger los diversos puntos que quedaron sueltos a lo largo de esta nota y aventurar con ellos, más que conclusiones, meras hipótesis. Pues se trata, en efecto, de una copa ciertamente peculiar. Las proporciones todavía no canónicas de su cuerpo nos indican un momento temprano de ensayos, imitaciones y tanteos. En cuanto a su técnica —se dibujan las carnaciones del dios según un viejo procedimiento de contorno que las mantiene reservadas en el color claro del fondo— no sabemos si atribuirla a un cierto influjo jonio donde este procedimiento era habitual, o tal vez a una pervivencia antigua de los talleres áticos. La representación de sus motivos —los dos gallos afrontados en el interior de la copa, la figura de Zeus con sendos pares de rayos— nos sugieren un mundo cargado de resonancias orientales de cuyas influencias jamás estuvo ajena la Atenas arcaica. Su lugar de aparición, por último, una Necrópolis orientalizante en el interior de la Península Ibérica, en un antiguo camino de penetración desde Tartessos por la Vía de la Plata, es otro dato significativo dentro del conjunto de ejemplar. Tal vez los ojos que en el siglo VI trajeron este producto de su comercio a la Península encontraron en él algo muy afín a su mundo de representaciones. Pensamos en un posible Tesub, documentado por ejemplo en el llamado Guerrero de Medina de las Torres³². Se cerraría de nuevo el ciclo en el que un motivo nacido y desarrollado en el Oriente varios milenios antes, volvía de nuevo, tras adquirir forma griega, a sus manos de origen para a su vez pasar fugazmente con el comercio a las lejanas tierras de Occidente.

Sea tan sólo todo ello una bonita hipótesis, a la espera de que nuevos hallazgos arqueológicos sigan iluminando, como en su día lo hizo este bello kylix, los problemas aún oscuros y difíciles que actualmente tiene planteados este campo de la Arqueología Clásica.

Marzo de 1973.

32. J. M. Blázquez, *Bronces de la Mérida Prerromana*, en *Augusta Emérita. Actas del Bimilenario de Mérida*, 1976, p. 11-18.

POST SCRIPTUM

Este trabajo fue concebido como una recensión comentada, para el público español, del artículo de Korrès. En el curso de estos últimos años, sin embargo, mis ideas se han remodelado sustancialmente en relación con este tema. El lector interesado en ellas podrá conocer mis nuevos puntos de vista en mi artículo *La kylix de Medellín: un ensayo de interpretación iconográfica y comercial*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* LXXX, 1977 (en prensa).

Marzo de 1977.