



RMA  
Arqueología

# La importancia de la evidencia arqueológica en el estudio del teatro griego clásico: el caso de la iconografía cerámica

*The importance of archaeological evidence in the study of ancient Greek theater: the case of ceramic iconography*

Carolina Reznik\*

\*Instituto Patagónico de Ciencias Sociales y Humanas, CCT Centro Nacional Patagónico-CONICET, Puerto Madryn, Argentina.  
E- mail: reznik.carolina@gmail.com

## Resumen

*El teatro, como fenómeno artístico, histórico y cultural, posee una entidad problemática ya que, si bien tiene manifestaciones textuales y materiales, se realiza de manera plena en el espectáculo. Es debido a su naturaleza performativa y convivial que es efímero e irreplicable. Ante esta problemática surge la pregunta acerca de cómo es posible estudiar el teatro del pasado. Respecto del teatro griego clásico, tradicionalmente su estudio fue abordado casi exclusivamente desde una perspectiva literaria, por lo cual resulta necesario ampliar el horizonte de las fuentes de análisis. Los restos arqueológicos, en particular la iconografía cerámica, aportan un tipo de evidencia sumamente valiosa, a la cual no podemos acceder a partir del estudio de otras fuentes. En este trabajo se realiza un estudio crítico sobre las fuentes disponibles para el estudio del teatro griego clásico, tanto materiales como documentales, discutiendo sus problemáticas particulares y destacando los aportes de la evidencia material. Asimismo, se presenta un caso de estudio en el que se realiza una comparación estadística del número de personajes representados en la iconografía cerámica teatral por género dramático, en relación a la limitación de los actores que podían estar en escena de manera simultánea en el teatro griego clásico.*

**Palabras claves:** Teatro griego; Evidencia material; Artefactos; Arqueología; Iconografía cerámica.

## Abstract

*The theater, as an artistic, historical and cultural phenomenon, has a problematic entity, although it has textual and material manifestations, it is fully performed in the show. It is due to its performative and convivial nature that it is ephemeral and unrepeatable. Faced with this problem, the question arises about how it is possible to study the theater of the past. Regarding classical greek theater, its study was traditionally approached almost exclusively from a literary perspective, which is why it is necessary to broaden the horizon of the sources of analysis. Archaeological remains, particularly ceramic iconography, provide a type of extremely valuable evidence, which we cannot access from the study of other sources. In this work, we present a critical study on the sources available for the study of classical greek theater, both material and documentary, discussing its particular problems and highlighting the contributions of the material evidence. Likewise, a case study is presented in which a statistical comparison is made of the number of characters represented in theatrical ceramic iconography by dramatic genre, in relation to the limitation of the actors who could be on stage simultaneously in the theater of the time.*

**Keywords:** Greek theater; Material evidence; Artifacts; Archeology; Ceramic iconography.

El teatro, como fenómeno artístico, histórico y cultural, posee una entidad problemática ya que, si bien tiene manifestaciones textuales y materiales, se realiza de manera plena en el espectáculo. Es debido a su naturaleza performativa y convivial que es efímero e irreplicable. Es decir, ninguna representación teatral es igual a otra, por más que se trate del mismo texto dramático y se la lleve a cabo con el mismo elenco y en el mismo espacio escénico. Esto se debe a que el teatro se da en el encuentro, en

la reunión de dos o más personas, en el encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal (Dubatti, 2007: 43)<sup>1</sup>.

Ante esta problemática surge entonces la pregunta acerca de cómo es posible estudiar el teatro del pasado y, más especialmente, el teatro en su modalidad escénica. Al

<sup>1</sup> Dubatti está retomando las consideraciones de Florence Dupont (1991, 1994).

Recibido 15-07-2021. Recibido con correcciones 20-08-2021. Aceptado 21-09-2021



respecto, la noción de *hecho teatral* es de suma utilidad, ya que entiende el teatro como una actividad que no se agota en la eventualidad de la representación únicamente. Es así que toma en cuenta para el análisis elementos que la rodean, por mencionar algunos: el espacio teatral con sus características arquitectónicas, los testimonios de sus participantes, el programa de mano, las notas de dirección y las imágenes, entre otros (en todos los casos si están disponibles, por supuesto). Lo interesante de dicha noción consiste en la ampliación de las fuentes mediante las que se puede analizar el espectáculo teatral.

Respecto del teatro griego clásico<sup>2</sup> en particular, tradicionalmente su estudio fue abordado casi exclusivamente desde una perspectiva literaria, bajo la premisa de que el texto teatral es uno de los únicos elementos que perduran en el tiempo. Además de que dicha aseveración no es cierta, porque la evidencia material también se conserva, debido a las características de su transmisión las piezas dramáticas que han llegado hasta hoy mantienen pocos rastros de la época en la que fueron producidas. En relación a ello, se hace necesario ampliar las fuentes para su estudio e incorporar la evidencia material, la cual resulta de suma importancia, especialmente en relación con los orígenes del drama (Csapo y Slater, 2001: 89).

El objetivo de este trabajo consiste en presentar un estudio crítico sobre las fuentes disponibles para el estudio del teatro griego antiguo, tanto materiales como documentales, discutiendo sus problemáticas particulares y destacando los aportes de la evidencia material. Asimismo, se presentará un caso de estudio: el análisis de la iconografía cerámica en relación a la cantidad de personajes representados y la limitación de los actores que podían estar en escena de manera simultánea en el teatro griego clásico.

### Fuentes textuales o documentales

En relación con las fuentes textuales, para estudiar el teatro clásico debemos tener en cuenta, por un lado, los textos dramáticos y, por otro, los tratados teóricos. Asimismo, encontramos referencias dispersas en obras biográficas y en otras de temáticas no relacionadas con la disciplina. Por último, los escolios suelen aportar, en muchos casos, información relevante.

Los textos teatrales son considerados tradicionalmente documentos privilegiados del teatro antiguo. Pero, lo cierto es que, debido a las características de su transmisión, conservan pocos rastros de la época en la que fueron producidos. Y si nuestro interés se centra

en estudiar su escenificación, resulta necesario poner en perspectiva la información que nos brindan. Esto no significa que sean objetos de estudio poco valiosos, sino que al analizarlos hay que tener en cuenta esta problemática.

Generalmente se acepta que los textos dramáticos antiguos sufrieron más daño durante el primer siglo de su existencia que en todos los siglos siguientes. Es por ello que la edad de un manuscrito es un factor de importancia limitada y se pueden encontrar mejores lecturas en piezas posteriores (Csapo y Salter, 2002: 1). Si bien esto puede parecer paradójico, se relaciona con la época de producción original de las obras. En un principio éstas no fueron concebidas como textos ni puestas por escrito para su posterior circulación. Por el contrario, los griegos de la época tomaban contacto con ellas a través de la tradición oral y a partir del espectáculo teatral (Csapo y Slater, 2001: 2). Fue la popularidad de los trágicos la que aseguró la supervivencia y la transmisión de sus trabajos, pero también condujo a una gran corrupción de los mismos. Esto se debió a varios factores, aunque principalmente a una cultura y a una tradición orales. Incluso cuando los libros comenzaron a circular, a finales del siglo quinto, y cuando se instauró la práctica de publicar las obras teatrales luego de su representación, en el siglo cuarto, la cultura literaria no expulsó totalmente a la oral, sino que ambas convivieron (Enos, 2012, Csapo y Slater, 2001)<sup>3</sup>. Pero la principal responsabilidad de las contaminaciones textuales fue la ausencia de los derechos de autor, lo que permitió la circulación de diferentes versiones. Fue recién con la ley de Licurgo en el 330 A. E. C. —que tuvo como intención justamente frenar la corrupción de los textos, según Ley esto fue una “intervención oficial” (2013: 292)— cuando se pusieron por escrito versiones oficiales de las piezas trágicas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Éstas, como es de esperar, habían sido elaboradas en base a la tradición mixta oral y literaria de la época. Se supone que estos textos son los ancestros de los manuscritos que llegaron hasta nuestros días, mediando en su transmisión el trabajo de los filólogos alejandrinos (Csapo y Salter, 2001: 5)<sup>4</sup>.

Asimismo, es necesario tener en cuenta otra cuestión que atañe al tipo de escritura y que involucraba, a su vez, un nivel de interpretación por parte del receptor de los textos. En la antigüedad, y hasta pasado el siglo X E.C.<sup>5</sup>, la escritura de los manuscritos se realizaba en uncial. Es decir, en letras mayúsculas, sin separación de palabras, signos diacríticos ni asignación de parlamentos a los personajes. Esto implicaba que para utilizar un texto —sea para ponerlo en escena o tan solo para leerlo— era necesario dividir las palabras y asignar el diálogo a cada

2 Por Época Clásica se denomina tradicionalmente al periodo comprendido entre la revuelta de Jonia en el año 499 A.E.C. (Antes de la Era Común, designación temporal convencional en arqueología clásica equivalente a a.C., antes de Cristo) -año en el que finaliza la Época Arcaica- y el comienzo del reinado de Alejandro Magno en 336 A.E.C. -año en el que se inaugura el periodo Helenístico-.

3 Sobre la cultura oral y la introducción de la escritura cfr. Ong (1987), capítulos I a IV.

4 Sobre crítica textual y transmisión de textos griegos cfr. Bernabé Pajares (1992).

5 Era Común. Designación temporal convencional en arqueología clásica equivalente a d.C. (después de Cristo).

personaje. Los antiguos eran conscientes del peligro que involucra esta práctica que podía conducir a la corrupción irreparable de los textos y, especialmente a partir de la inauguración de la biblioteca de Alejandría a principios del siglo III, comenzaron a realizar trabajos filológicos de "control de calidad". Fue a partir del año 150 A.E.C cuando se observa una estandarización en los textos homéricos y, según Csapo y Slater, "probablemente lo mismo sea cierto para otros textos clásicos" (2001: 18).

En los manuscritos antiguos también encontramos escolios. Generalmente se acepta que este material explicativo ubicado en los márgenes proviene del trabajo de los filólogos alejandrinos (Falkner, 2002: 342) aunque, según Dickey (2007), podemos encontrar antecedentes ya en el siglo V<sup>6</sup>. En relación al espectáculo teatral, los escolios, por un lado, hacen énfasis en el efecto que produce la representación en el auditorio y, por otro, extrapolan direcciones escénicas. Falkner argumenta que, incluso en los casos más simples en que el texto menciona una acción, por ejemplo, de todos modos no deja de ser una cuestión de interpretación (2002: 358). Csapo y Slater, por su parte, aseguran que las hipótesis –las notas que preceden las piezas en los manuscritos medievales– son una fuente de información más importante que los escolios, ya que suelen contener datos sobre las representaciones originales (2001: 21).

Por último, hay que tener en cuenta las características del soporte de los manuscritos que fue otra de las causas por las cuales muchos textos se perdieron. El papiro es un material altamente perecedero y más si se lo saca de las condiciones climáticas específicas en las que crece la planta con la cual se elaboraba. Además de ser necesario copiarlo nuevamente en poco tiempo, el formato de rollo hizo que los comienzos y los finales prácticamente se borrarán. Luego, se empleó el formato códex, que es más parecido al libro, y -además de facilitar la lectura- conservaba mejor los escritos. A partir del siglo II E.C. se desarrolló el pergamino, que es un material más duradero. Pero, luego de la conquista árabe de Alejandría en el siglo VII, los materiales para la elaboración de estos soportes se hicieron difíciles de conseguir. Entre esta época y el siglo XI, cuando se introdujo el papel, se perdieron gran cantidad de textos, no solo por razones de soporte sino por quedar relegados por falta de interés para la educación cristiana. Según Csapo y Slater, solo sobrevivieron unos pocos manuscritos teatrales y, aún éstos, arrastraban errores y modificaciones producto de su transmisión. Éstos, a su vez, se mantuvieron en las nuevas copias medievales (2001: 18-19).

Con este panorama pretendemos dar cuenta de una problemática que implica que, por un lado, la evidencia textual con la que contamos actualmente sea parcial y, por otro, que los textos que tenemos no sean los

producidos originalmente. Como ya mencionamos unas líneas más arriba, si nuestro objetivo radica en estudiar el espectáculo teatral griego de la época, la información que ellos nos pueden brindar es, por lo menos, relativa. Según Csapo y Salter, no hay evidencia respecto de un interés por editar un texto para la escena –por ejemplo, debido a la ausencia de la música en los manuscritos– sino que, principalmente, se hacían para lecturas públicas (2001: 20). Ley (2013) plantea el problema en otros términos y afirma que, sin importar su estabilidad filológica, lo importante es el grado en que los textos son guiones para el espectáculo que pueden haber sido alterados en numerosas oportunidades. Sin duda, los textos que han llegado hasta hoy son fuentes ineludibles, pero particularmente para estudiar su escenificación consideramos que hay que ser cautelosos y, no solo relativizar la información que nos brindan al respecto, sino también ponerla en relación con otras fuentes.

Finalmente, en materia de fuentes textuales, resta referirnos a las obras en prosa: tratados teóricos, biografías y relatos históricos. Cada obra en particular tiene su historia y sus problemáticas puntuales. En la primera categoría encontramos la *Poética* y la *Retórica*, fuentes privilegiadas a la hora de estudiar el teatro griego clásico. En las biografías –por ejemplo, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* de Diógenes Laercio– y en los relatos históricos –en *Los nueve libros de la historia* V.67 de Heródoto–, por el contrario, encontramos referencias aisladas. Al analizar estas obras es necesario tener presentes las características de la disciplina a la cual pertenecen, las de su autor y las de su época.

## Fuentes materiales

### Fuentes epigráficas

Las fuentes epigráficas, evidencia mixta que integra lo textual y lo material, "proveen información acerca de aspectos del drama en el mundo antiguo a la cual no podríamos acceder de otra manera" (Csapo y Slater, 2001: 39). Según Csapo y Salter, lo habitual entre los griegos –y, luego, entre los romanos– era grabar en piedra cuestiones relacionadas con su burocracia, como decretos en honor a actores, los ganadores de los festivales y las listas de las obras que competían, entre otras. Asimismo, como es de esperar, estas fuentes son fragmentarias y presentan problemáticas particulares como, por ejemplo, el hecho de "decir el qué, pero no el por qué o el cómo". Es decir, que en la mayoría de los casos es necesario completar e interpretar los datos que nos brindan, ya que "la información generalmente es dependiente de hábitos locales de registro" (Csapo y Slater, 2001: 39).

Puntualmente en relación con Atenas, podemos dividir la evidencia en cuatro tipos: la correspondiente a ambos festivales –las Dionisias y las Leneas– y la referida a los actores en el período clásico y en el helenístico. A pesar de que se encuentran "sumamente dañadas", a partir de ellas

6 Sobre escolios en general cfr. Dickey (2007), Wilson (2007) y Reynolds y Wilson (1991).

es posible documentar algunos de los cambios cruciales en la historia del teatro (Csapo y Slater, 2001: 39)<sup>7</sup>.

#### *Fuentes arqueológicas*

Los restos arqueológicos relacionados con el teatro antiguo que se conservan pueden dividirse en dos grupos: por un lado, los relacionados con la arquitectura y, por otro, los artefactos. Como es de esperar, la evidencia es incompleta, fragmentaria y, en muchos casos, no es original. De todos modos, transmite información valiosa que, si bien es difícil de interpretar, aporta más sobre los orígenes del teatro que la literatura o la epigrafía (Csapo y Slater, 2001: 89).

#### a) Estructuras arquitectónicas

En relación con la arquitectura, los restos de los teatros antiguos son una fuente sumamente rica en varios aspectos. Por un lado, a partir de las características del espacio escénico podemos estudiar la espacialidad dentro de las representaciones. No nos referimos a su análisis a partir de los textos teatrales. Indagar acerca de la semántica del espacio escénico implica, por su parte, investigar sus alcances, posibilidades y significaciones en el ámbito de la representación, más allá de una pieza teatral en particular<sup>8</sup>. Al respecto, es necesario tener en cuenta que este espacio es, en cierto punto, “objetivo”, en el sentido de que es el mismo e invariable para todos los espectáculos. Esta significación incluye, también, la relación espacial entre la escena y la platea. Estas cuestiones solo se pueden estudiar a partir de las estructuras arquitectónicas, de ahí la importancia de la evidencia. Sin duda, es interesante poner en relación este análisis con el uso del espacio que proponen los textos teatrales, pero un estudio de los espacios escénicos en sí mismos es ineludible.

Asimismo, una característica interesante, que en cierto punto diferencia estas fuentes de otras, es que en las construcciones y estructuras de los teatros lo funcional es el principio rector. Es decir, que podemos investigar sobre las cuestiones técnicas generales de los espectáculos, por ejemplo, si la escena estaba elevada y había espacio para ocultar dispositivos escénicos o actores, la estructura escenográfica con sus entradas y salidas, el detrás de escena, entre otras.

Entre los teatros antiguos que han llegado hasta hoy, mencionamos el teatro de Dionisos, el de Epidauro y el de Delfos –por nombrar algunos correspondientes a la época Clásica, también hay una gran cantidad pertenecientes al período helenístico y a la época romana–. Los dos primeros son ejemplos claros, opuestos, de los diferentes estados

7 Sobre epigrafía griega en general cfr. Low (2016).

8 Francisco Javier (1998) es uno de los precursores en el estudio del espacio escénico como sistema significativo a lo largo de la historia del teatro. Rehm (2002) estudia el espacio del teatro griego con especial énfasis en sus características relacionadas con los emplazamientos al aire libre y su relación con la ecología. Asimismo, pone de relieve y analiza su significación religiosa, política y social.

de conservación de la evidencia. Del teatro de Dionisos, a pesar de ser el espacio icónico de la época, no queda prácticamente nada del original construido en el siglo VI A.E.C. y ni siquiera existe un acuerdo acerca de cómo era en sus fases tempranas (Csapo y Slater, 2001:79). El complejo sufrió varias modificaciones, ampliaciones y reconstrucciones a lo largo de la historia y llegó a ser utilizado por los romanos para luchas de gladiadores y, luego, la orquesta como piscina. Sin embargo, la mayoría de los restos que se conservan corresponderían a las reformas llevadas a cabo por Licurgo en el año 330 A.E.C. (Csapo y Slater, 2001: 79-81)<sup>9</sup>. Si bien el teatro fue descubierto en 1862<sup>10</sup>, aún continúan muchas cuestiones sin resolver al respecto. Según Papastamati-von Moock, esto se debe al estado fragmentario de los restos –producto de las modificaciones sufridas a lo largo de la historia– pero, también, al hecho de que su estudio no siempre estuvo acompañado por excavaciones sistemáticas ni observaciones estratigráficas que habrían contribuido a la documentación cronológica (2014: 15-17)<sup>11</sup>.

El teatro de Epidauro, por el contrario, es el más grande conservado de Grecia (Csapo y Slater, 2001:81). Fue construido en el siglo IV A.E.C. y originalmente era utilizado para el culto de Asclepio y los concursos que se realizaban en su honor, mientras que el teatro de la ciudad estaba en otro lugar.

#### b) Artefactos

En relación a los artefactos, los que resultan relevantes para una investigación sobre el teatro antiguo son las máscaras, las figuras de terracota y las vasijas de uso cotidiano y ritual que se encuentran decoradas con las denominadas “pinturas teatrales”.

#### Figuras de terracota

Las figuras de terracota son pequeñas estatuas de actores, en su mayoría cómicos, que comenzaron a producirse en Atenas y a exportarse a comienzos del siglo IV A.E.C. Su estilo es realista y, según Csapo y Salter, debido a que su producción continuó a lo largo del tiempo hasta la antigüedad tardía, constituyen uno de los mejores registros acerca de los cambios en el vestuario (2001: 55). Asimismo, en éstas se pueden observar detalles de máscaras y tipos de peinados (Green, 2002: 102). Una cuestión a tener en cuenta al respecto es que estas figuras fueron producidas en masa y, a su vez, copiadas por artesanos locales a través del mundo griego, por lo que la cantidad que se ha conservado es enorme, pero no todas fueron elaboradas en base al contacto directo

9 Sobre los últimos descubrimientos y las nuevas interpretaciones de los restos del teatro correspondientes a la “fase de Licurgo”, cfr. Papastamati-von Moock (2014: 15-76).

10 Acerca de las diferentes etapas de las excavaciones y descubrimientos del teatro cfr. Papastamati-von Moock (2014, nota 2: 15-16).

11 El primero en abordar la problemática de las diferentes fases del complejo fue el arqueólogo alemán Dörpfeld. Él fue quien, a partir de las fuentes escritas, fechó las remodelaciones del siglo IV atribuyéndolas a la administración de Licurgo.

con las representaciones teatrales.

### Máscaras

En relación a las máscaras teatrales, no se han conservado piezas originales del siglo V debido a que se realizaban con materiales perecederos, generalmente lino estucado (Kontomichos, Papadakos, Georganti, Vovolis y Mourjopoulos, 2014: 1445, Petrides, 2009:1). Es por ello que la mayoría de la información que tenemos al respecto proviene de sus representaciones iconográficas y escultóricas<sup>12</sup> y de comentarios textuales como, por ejemplo, el escolio a *Ranas* 406. En *Poet.VI.1450b17-22* encontramos una referencia: la mención al *σκευοποιός* (*skeuopoiós*), el escenógrafo, quien sería el encargado de la realización de las máscaras.

A diferencia de las rituales y funerarias, las máscaras teatrales consistían en una especie de casco integrado por dos partes separadas: la correspondiente a cubrir el rostro y la que poseía la peluca. Según Varakis (2010), la cobertura completa de la cabeza anulaba la visión doble del actor y del personaje generando una ilusión total. Además, la máscara no solo modificaba el rostro sino, también, la voz del actor porque, más allá de si utilizaban o no una pequeña corneta para direccionar la voz, la estructura de por sí generaba una caja de resonancia (Kontomichos, Papadakos, Georganti, Vovolis y Mourjopoulos, 2014)<sup>13</sup>. Halliwell afirma que la utilización de máscaras en el teatro de la época no puede ser considerada como un único fenómeno y es necesario buscar el sentido dentro de los patrones culturales y en relación a cada uno de los géneros y a la cronología. El autor analiza estos dispositivos escénicos en relación a la cultura visual de la época y a los hábitos particulares de la mirada (1993: 196). Marshall (1999) asegura que su uso no respondería al hecho de que un mismo actor representaba a diferentes personajes, tanto masculinos como femeninos (y utiliza como argumento a favor el teatro de Shakespeare en el cual esta modalidad era similar pero no se utilizaban máscaras). Por el contrario, continúa el autor, estos dispositivos escénicos cumplían la función de brindar claves visuales para reconocer a los personajes y es por ello, debido a que la máscara ofrecía una expresión estática, que la gestualidad era sumamente importante (1999: 5). Y, según Varakis (2010), en el caso de los personajes cómicos, las diferentes máscaras no serían tan importantes como las características de los cuerpos deformados por los rellenos.

### Las "pinturas teatrales"

Las pinturas denominadas "teatrales" que decoran los artefactos son una fuente sumamente valiosa para

12 Webster (1967, 1978 y 1995) realizó un catálogo de las máscaras representadas en vasijas, bronce, figuras de terracota y otros soportes. Braun y Haevernick (1981) revisaron y extendieron el listado. Green (1982) analizó varios fragmentos de vasijas en los que aparecen máscaras representadas, discutiendo algunos puntos con Webster. También, cfr. "The evidence of bases" (Wiles, 2007).

13 Cfr. "The mask as musical instrument" (Wiles, 2007).



**Figura 1:** Escena final de *Medea* de Eurípides. Cratera de figuras rojas atribuida al pintor Policoro, 400 A.E.C. Museo de Arte de Cleveland. Inventario 1991.1 © The Cleveland Museum of Art.

**Figure 1:** *Final scene of Euripides' Medea. Red-figure crater attributed to the painter Policoro, 400 BC. Cleveland Museum of Art. Inventory 1991.1 © The Cleveland Museum of Art.*

estudiar la representación teatral antigua. Constituyen el único registro visual del teatro de la época y a partir de ellas podemos reconstruir cuestiones que no reponen los textos dramáticos como los vestuarios, la corporalidad de los personajes y las estructuras escenográficas.

Ahora bien, así como son una fuente privilegiada para estudiar el espectáculo teatral, del mismo modo presentan determinadas problemáticas asociadas, por un lado, con la convención pictórica<sup>14</sup> y, por otro, con cuestiones relacionadas con su conservación. Ambos temas adquieren características diferentes según el género dramático en el que nos enfoquemos. En términos generales, el origen de estos objetos se divide entre los que son atenienses y los que proceden de la Grecia occidental. Respecto de los géneros teatrales, cada uno de ellos involucra una convención pictórica diferente que oscila entre la representación de la ilusión dramática<sup>15</sup> (figura 1) y la evidenciación de la materialidad escénica<sup>16</sup> (figura 2). Asimismo, encontramos algunas pinturas que representan el "detrás de escena" (figura 3) y muestran a los actores y al coro antes o después de la representación.

Ahora bien, la cuestión central en relación con estas pinturas es determinar si efectivamente se relacionan con

14 Las normas iconográficas mediante las que se representa pictóricamente.

15 Es decir que solamente aluden a escenas o partes de la obra, sin ningún elemento que remita a la materialidad escénica.

16 Es decir, que remita evidencian elementos de la puesta en escena (escenario, vestuario, etc.).



**Figura 2:** Cratera cómica de figuras rojas atribuida al pintor Mc Daniel, 380-370 A.E.C. British Museum de Londres. Inventario 1849,0620.13 © Trustees of the British Museum.

**Figure 2:** Comic red-figure crater attributed to the painter Mc Daniel, 380-370 BC. British Museum, London. Inventory 1849.0620.13 © Trustees of the British Museum.

el teatro y, en caso afirmativo, con qué pieza teatral en particular. Debido a las diferentes convenciones pictóricas, este tema es distinto para cada uno de los géneros dramáticos. En el caso de la tragedia, la mayoría de las veces lo que se pinta no es la representación teatral, como podríamos verla en el escenario, sino lo que la obra representa, es decir, la ilusión dramática (figura 1). Según Csapo y Salter (2001), los pintores ignoraron los significantes dramáticos y destacaron lo que ellos significaban. Entonces, nos enfrentamos con el problema de saber si determinada pintura está relacionada con una obra teatral o con un relato mítico conocido<sup>17</sup>. Además, el hecho de que muchas piezas teatrales no se hayan conservado aumenta la confusión y podemos clasificarlas como correspondientes a una obra perdida o a cierta versión de un mito si no tenemos otro dato en el cual apoyarnos. Taplin asegura que, especialmente en el caso de las pinturas de la Grecia occidental, existen ciertos indicadores que permiten relacionarlas con el teatro. En el caso de las pinturas atenienses, por el contrario, no se encuentra ningún sistema de señales teatrales que podamos sistematizar, principalmente, debido a la poca evidencia que se ha conservado (2007: 32). De todos modos, este *lexicón* –como lo denomina el autor– no es una prueba infalible ya que muchos de estos elementos pertenecen, también, a otros ámbitos (mitos, simposio, etc.). Además, una pintura relacionada con un mito puede estar influenciada por una tragedia sin ser una representación pictórica de esa

<sup>17</sup> Porque las obras teatrales, especialmente la tragedia, se nutrían de la tradición mítica para la elaboración de sus tramas.

pieza (2007: 35). Asimismo, especialmente en el caso de los objetos que corresponden al siglo IV, época en que las obras dramáticas se reponían fuera de Atenas, las representaciones pictóricas pueden integrar elementos que corresponden a variantes escénicas de las piezas originales.

Más allá de estas problemáticas, sin duda la elaboración de una lista de indicadores que vinculan en cierta medida las pinturas con el teatro resulta de gran ayuda. Taplin (2007) divide estas señales en dos grupos: las que son compartidas con las tragedias y las extra dramáticas. Dentro del primer conjunto se encuentran las vestimentas no cotidianas –que incluyen tanto las ropas muy ornamentadas, como los personajes desnudos presentes en escenas con otros que están vestidos–, los *coturnos* (zapatos de caña alta), los pórticos y las estructuras con columnas, las rocas en forma de arcos que podrían corresponder a un dispositivo escénico para representar la entrada a una cueva, los personajes denominados “testigos silenciosos”, los pedagogos, las furias y las criaturas afines y las escenas de suplicantes. En relación al grupo de los signos extra dramáticos, el autor incluye la presencia de trípodes, porque se relacionan con los premios de los concursos teatrales, y las inscripciones en dialecto ático. Green (1991), por su parte, refiriéndose puntualmente a las atenienses, agrega como marca distintiva la presencia de intérpretes de *aulós* (flauta doble). Asimismo, el autor hace notar ciertos cambios en las vestimentas a lo largo del tiempo –particularmente entre las pinturas de la época arcaica y las del período clásico– que marcarían una tendencia hacia vestuarios más sencillos pero que, de todos modos, no serían identificables con ropas cotidianas (2002: 97). Por último, si se trata de una imagen asociable con un mito, pero con elementos que sabemos que son innovaciones propias de una tragedia –como, por ejemplo, los hijos muertos en la *Medea* de Eurípides– la relación con la pieza resulta evidente. Ahora bien, hay que tener en cuenta que, como referimos unas líneas arriba, muchos de estos elementos son compartidos con escenas de otros ámbitos, por ejemplo, los *coturnos* se encuentran en vasijas de épocas anteriores que no se relacionan con el teatro y los flautistas también son propios de escenas simposíacas.

Es decir, las pinturas trágicas que son representadas mediante la convención ilusionista siempre resultan problemáticas o, por lo menos, no son unívocas respecto de su relación con el teatro. Green (1991) se pregunta por qué, a diferencia de la comedia, las representaciones de este género no son inmediatamente reconocibles. Según él, la respuesta estaría más en la tragedia misma y en su recepción, que en la pintura. La convención del espectáculo trágico también es ilusionista, esto es, en ningún momento se rompe la ilusión dramática, sino que al trabajar dentro de y con la tradición mítica se presenta como un universo cerrado en sí mismo sin contacto con los espectadores ni referencias a su contexto cotidiano.



**Figura 3:** Actores y miembros del coro descansando. Vasija de figuras rojas atribuida al pintor de Pronomos, 400 A.E.C. Museo Arqueológico de Nápoles. Inventario 3240 © Museo Arqueológico de Nápoles.

**Figure 3:** Actors and members of the choir resting. Red-figure vessel attributed to the Pronomos painter, 400 BC. Archaeological Museum of Naples. Inventory 3240 © Museo Arqueológico de Nápoles.

Asimismo, continúa el autor, es necesario tener en cuenta la recepción del espectáculo trágico y el hecho de que estos artefactos fueron elaborados por individuos que pertenecían al público que asistía al teatro. Entonces, podemos tomarlos como testimonio acerca de la percepción individual de la obra que tenía el artista en cuestión y, por extensión, el público en general. Además, la elección de haber plasmado determinada escena del espectáculo y no otra, nos brinda información respecto de los momentos más pregnantes de las puestas en escena. Al analizar la decoración de estos artefactos podemos observar que se eligen momentos claves que condensan en una escena el sentido de determinada obra (Green, 1996 y 1991). Según Csapo y Salter (2001), las composiciones se centran en los momentos patéticos y, de esta manera, generan un efecto emocional muy fuerte en quien las mira. Taplin (2007), por su parte, asegura que el acento debe estar más en el receptor / consumidor de las vasijas que en el artista / productor. La atención del que mira es “guiada” de modo tal que, a partir del énfasis que el pintor pone en determinados elementos, relacione la pintura con cierta obra teatral. Y, de hecho, en muchos casos hay algunos componentes que no se corresponden con una pieza dramática sin que eso signifique que la pintura no esté relacionada con ella. Es decir, que es esperable que el artista también se tome algunas libertades creativas.

En este punto resulta necesario hacer una aclaración. La cuestión del pintor de vasos es una problemática sumamente interesante que, si bien posee muchos aspectos sobre los cuales indagar, no profundizaremos en este trabajo. Por mencionar algunos interrogantes, nos preguntamos si el pintor de vasijas realmente puede ser considerado como un miembro más del auditorio o,

por el contrario, su mirada es, en cierto punto, calificada. Ahora bien, si tenemos en cuenta que el teatro era una actividad a la que asistía prácticamente toda la ciudad y que estaba inserta en un festival cívico-religioso, y el hecho de que las piezas se nutrían ya sea de la tradición mítica conocida por todos (la tragedia) como de la realidad cotidiana (la comedia), la noción de “mirada calificada”<sup>18</sup> tal vez no resulte pertinente. Por otro lado, nos preguntamos si la elección de pintar determinada escena y no otra respondía al conocimiento del gusto de los consumidores de esos objetos, de una elección más personal que podría caracterizarse como el estilo del pintor en cuestión o se trataba, como referimos unas líneas arriba, del momento más pregnante de la historia que se representaba en escena. Csapo y Salter aseguran que sería un error suponer una sola razón en la elección del artista y proponen una combinación entre su imaginación, su experiencia y conocimiento del teatro y, también, cierta influencia de otras piezas artísticas como, por ejemplo, las pinturas votivas (2001: 55). Dejamos formuladas estas preguntas que, sin duda, será necesario abordar en trabajos futuros.

En relación con el origen espacio-temporal de la evidencia, la mayoría de las pinturas que podemos relacionar con la tragedia datan del siglo IV y provienen del mundo griego occidental, especialmente del sur de Italia y Sicilia. Corresponden a la época en que el teatro se dispersa desde su ciudad de origen, Atenas, y comienzan a realizarse reposiciones de las piezas. Es decir, que son posteriores al período de apogeo del teatro ateniense en el que se realizaron las producciones originales de los trágicos. Esto es interesante porque, paralelo al desarrollo

<sup>18</sup> Término propio de la teoría de la recepción que refiere al público especializado como, por ejemplo, los críticos. Cfr. Jauss (1978), entre otros.

y al auge del teatro, durante el siglo quinto en Atenas la técnica de las figuras rojas también tiene su período de esplendor. Entonces resulta llamativo que prácticamente no haya quedado rastro de la interrelación de dicha técnica con el teatro provenientes de esa época y lugar (Taplin, 2007: 28-29). De las pocas vasijas atenienses del siglo V que podemos relacionar con la tragedia solo una muestra un espectáculo teatral, particularmente un coro, y el resto consiste en representaciones del fuera de escena. En el caso de las vasijas posteriores provenientes de la Grecia occidental, afortunadamente contamos con mucha variedad y diferentes modalidades de representación pictórica.

En relación a la comedia, la convención pictórica de este género implica la evidenciación de la representación teatral y de la materialidad escénica (figura 2). Se pinta la tarima que funciona como escenario y en muchos casos los escalones que llevan a ella, las puertas que claramente son escenografía y otros dispositivos escénicos. Se representa a los personajes como actores actuando, los masculinos llevan el falo expuesto y se explicita que usan máscaras, vestuario y relleno en determinadas partes del cuerpo (vientre, nalgas). En las vasijas más antiguas se suelen representar los coros y el intérprete de *aulós*.

En relación a la evidencia, las representaciones pictóricas cómicas se remontan hasta mediados del siglo VI A.E.C. y continúan de manera ininterrumpida y sin cambios en el estilo que se puedan relacionar con las modificaciones que sufrió el género teatral. Según Green, esto es una prueba de que la comedia es un género "pre-existente" (1991:22). Además, es posible que esta abundancia tenga que ver con la convención de las pinturas cómicas la cual es, a diferencia de la trágica, totalmente explícita respecto de su relación con el teatro y, por lo tanto, fácilmente reconocible.

Por último, respecto de los diferentes géneros dramáticos, es necesario hacer mención del drama de sátiros. Resulta evidente que el hecho de poder relacionar pinturas con piezas de este género es bastante complejo, principalmente debido a que solo nos ha llegado una obra completa –*El cíclope* de Eurípides–. De todos modos, la presencia de sátiros en escenas que no son propias de estos personajes mitológicos puede resultar una señal de su conexión con el teatro (Green, 1991: 45). En cuanto a la convención pictórica, encontramos sátiros representados de manera ilusionista, es decir, como criaturas mitológicas, y otros como personajes teatrales que claramente usan vestuario. Entre estos últimos también encontramos los sátiros actores que forman parte del cortejo de Dioniso en escenas mitológicas que no tendrían que ver con una obra o un espectáculo teatral.

Además de estas convenciones pictóricas bien diferenciadas, encontramos otras pinturas que representan el "detrás de escena" y muestran a actores descansando

o preparándose antes o después actuar (figura 3). Esta modalidad no es propia de ningún género dramático y se encuentran escenas de conjunto o individuales. Lo que resulta interesante de éstas, según Green (2002), es que, a través de los cambios en la manera de representarlos, es posible advertir la profesionalización de los actores (por ejemplo, se observa a un actor con la barba corta, lo que implica una preparación especial, ya que en esa época los hombres no se afeitaban).

Ahora bien, más allá de los problemas de clasificación y de la posibilidad de identificar determinada pintura con el ámbito del teatro o con cierta pieza en particular, éstas son una fuente muy valiosa para estudiar aspectos del espectáculo teatral, muchos de los cuales no pueden ser estudiados a partir de otra evidencia. A la hora de sistematizar la información, debemos prestar especial atención a las constantes en relación a los vestuarios, posiciones corporales y estructuras escénicas y escenográficas, entre otras cosas. En el caso de la comedia, debido a la convención pictórica que explicamos, podemos obtener información más explícita respecto de su puesta en escena. En relación a los vestuarios, se evidencian rellenos en la panza y en la espalda, color amarillo para los vestidos, azul para las capas, falos de cuero, el hecho de que el vestuario terminaba en los tobillos y las muñecas, que los personajes masculinos usaban capas cortas y el falo expuesto y los personajes femeninos vestían capas largas y vestidos. Según Green (2002), los personajes cómicos se ubican fuera de la apariencia normalmente aceptable, sus vestimentas son ordinarias y descuidadas. A lo largo del tiempo, sin embargo, se observa un creciente naturalismo en las representaciones pictóricas del género en general y del vestuario en particular, el falo se tapa con el vestido y se usa expuesto solo para los esclavos, los cocineros y personajes afines. Asimismo, la apariencia grosera se evidencia en la forma de representar las máscaras con rasgos exagerados, cejas anchas, narices y labios gordos. Green afirma que sobre todo los personajes masculinos se identificaban según el tipo de peinado, atado y apretado o suelto y ondulado, tanto en relación con su carácter como con su función dramática (2002: 105). En cuanto a las máscaras, es interesante cómo se representan en las pinturas los animales: se evidencia que son hombres disfrazados y se suele ver la figura humana y la cabeza debajo de la máscara y del vestuario, lo que nos indica que no se utilizaban animales reales en los espectáculos. Las posiciones corporales, por su parte, en consonancia con la manera de representar las máscaras, suelen ser exageradas y artificiales y los cuerpos tienen ciertas deformidades –como, por ejemplo, jorobas– que son producto de los rellenos a los que referimos unas líneas arriba. Asimismo, en algunos casos se pueden identificar actitudes estandarizadas como, por ejemplo, de *allocutio* (alocución, actitud de hablar en público), expresión de congoja o dolor. En los coros cómicos, por su parte, se observan los cuerpos en posiciones



prácticamente idénticas, lo que significaría que danzan de manera coreográfica. Y, como mencionamos ya, suelen estar acompañados por el intérprete de *aulós*. Esta característica de los integrantes del coro en la misma posición también es propia de los coros trágicos. En relación con las estructuras escénicas, ya hemos referido que en muchos vasos cómicos se puede ver una tarima elevada a la que se accede por una pequeña escalera. Es decir que el espacio destinado a los personajes individuales estaba elevado, mientras que la orquesta -lugar del coro- se ubicaba a nivel del piso. Y en algunos casos el espacio entre la tarima y el piso aparece tapado lo que puede significar que ese espacio oculto era utilizado, ya sea para sacar de escena algunos elementos o para la aparición de algún personaje. Si bien esto se observa más que nada en las pinturas cómicas, estas son características fijas del espacio escénico y, por lo tanto, compartidas por todos los géneros dramáticos.

En el caso de las pinturas trágicas, como hemos explicamos, el asunto es mucho más complejo, ya que prácticamente ningún elemento en ellas remite a la materialidad escénica. Con respecto a la representación pictórica de componentes escénicos en tanto tales, solo encontramos en algunos casos la tarima elevada del mismo modo que en las vasijas cómicas. Y, en relación con la escenografía, podemos identificar estructuras relativamente simples que corresponderían a los decorados y a las entradas y salidas de la escena.

De todos modos, a partir de la convención pictórica del género, y por oposición al propio de la comedia, es posible indagar acerca de algunos aspectos escénicos. En relación al vestuario, como señala Taplin (2007), las imágenes muestran a los personajes con vestimentas no cotidianas, bastante ornamentadas, y en muchos casos usan *coturnos*. Según el autor, junto con las máscaras, este tipo de calzado se volvió una especie de símbolo de la tragedia y en la época que nos ocupa eran bajos con suela blanda -los de suela elevada son posteriores- y son propios de los personajes masculinos. Cuando los encontramos en personajes femeninos suelen relacionarse con viajes o con la actividad de la caza. En este punto hay una clara diferencia con los personajes cómicos que visten desaliñados y desprolijos. Esta característica es de esperar, sobre todo si tenemos en cuenta que los personajes trágicos suelen ser héroes, gobernantes y afines. Esto mismo se observa en su corporalidad, las posiciones del cuerpo son mucho más sutiles y delicadas, también debido a que no utilizaban el relleno propio de la comedia. Asimismo, se observan ciertas actitudes estándar como expresiones de congoja o dolor, súplicas y, al igual que en las vasijas cómicas, el coro danzando.

En relación a las máscaras trágicas, como hemos explicados, debido a la convención pictórica, no hay evidencia de ellas en las pinturas del género. Por el contrario, las figuras humanas son representadas con

el rostro descubierto. Al respecto, resultan interesantes las pinturas del detrás de escena. En la figura 3 muchos de los actores están sosteniendo máscaras. Pero nada en ellas nos indica lo que son, ya que son representadas como cabezas reales.

Para finalizar el análisis, concentrémonos en la figura 3. La escena muestra a un grupo de actores descansando antes o después de la representación teatral. Lo interesante es que presenta una combinación de ambas convenciones pictóricas: la literal, propia de la comedia, y la ilusionista, característica de la tragedia. Particularmente en la figura del sátiro teatral encontramos ambas en simultáneo: se evidencia que está usando vestuario —una suerte de malla con bolitas que cubre el cuerpo hasta los tobillos y las muñecas— y la máscara que sostiene que, si bien refiere a una criatura que no es real, no explicita su carácter de dispositivo teatral. Y el hecho de que en la misma escena encontremos, también, un sátiro mitológico resalta el contraste.

Las “pinturas teatrales” son fuentes privilegiadas para estudiar el espectáculo teatral griego antiguo, ya que constituyen su único registro visual. Resulta sumamente interesante el hecho de observar una relación armónica y coherente entre las convenciones pictóricas de cada género y sus respectivos verosímiles dramáticos <sup>19</sup>. Asimismo, a pesar de encontrar ciertas dificultades asociadas principalmente con las vasijas trágicas, a partir de su estudio podemos obtener información acerca de cuestiones a las que no podemos acceder de otra manera.

### **Caso de estudio: la cantidad de personajes representados en las “pinturas teatrales”**

En el teatro griego clásico la cantidad de actores que podían estar en escena al mismo tiempo no era libre. Esta limitación no se mantiene de igual modo durante toda la época clásica y depende de cada género dramático. En la tragedia existía lo que se denomina “la regla de los tres actores”, que consistía en la prohibición de que haya en escena más de tres personajes individuales <sup>20</sup> con diálogo de manera simultánea. En cuanto a los “personajes silenciosos” -niños, por ejemplo- no había ninguna limitación. La tradición responsabilizó de esta ley a Sófocles, a partir de un comentario de Aristóteles presente en la *Poética* que afirma que fue Esquilo el que aumentó la cantidad de actores de uno a dos y que fue Sófocles quien la extendió, a su vez, a tres (Aristot, *Poet.* IV.1449a16-19). Sin embargo, a partir del análisis de fuentes epigráficas y documentos tardíos (siglo V y IX E.C.) algunos estudiosos afirman que lo más probable es que dicha limitación no haya sido responsabilidad de ningún poeta en particular <sup>21</sup>, sino producto de la instauración

<sup>19</sup> Esto es, la tradición mítica para la tragedia y la contemporaneidad propia de su auditorio para la comedia.

<sup>20</sup> A diferencia del coro, que es un personaje colectivo.

<sup>21</sup> Según ellos, el comentario de Aristóteles tiene más que ver con su concepción teleológica de la historia, que implica un avance a partir

Procedencia	nro. Inventario	Tema	Género	Fecha	Firma	Vasija cerámica	Cantidad total de personajes humanos representados (sensu lato)	Cantidad de personajes humanos relacionados con la escena teatral (sensu strictu)	Cantidad de personajes humanos relacionados con la escena con diálogo
Metropolitan Museum	37.11.19	-	Tragedia	430-420 A.E.C.	-	Jarra oinchoe	2	2	2
Museo de Arte de Cleveland	1991.1	Escena final de Medea	Tragedia	400 A.E.C.	Atribuida a Policoro	Cratera calyx	8	6	4
Museo Nazionale della Siritide	35296	Relacionada con Medea	Tragedia	400 A.E.C.	Atribuida a Policoro	Hydria lucania	7	5	3
Metropolitan Museum	16140	Relacionada Europa o Carians de Esquilo	Tragedia	390 A.E.C.	Atribuida a Sarpedon	Cratera de apulia en forma de campana	8	8	5
Museo Arqueológico de Nápoles	82113 (H3223)	Relacionada con Ifigenia en Tauride	Tragedia	360 A.E.C.	Atribuida al pintor de Ilupersis	Cratera de Apulia	6	4	4
Museo Arqueológico de Nápoles	82270 (H 3249)	Relacionada con Euménides	Tragedia	360 A.E.C.	Atribuida al pintor Black Fury	Cratera de Apulia	5	4	4
Museo Hermitage	349	Relacionada con Euménides	Tragedia	350 A.E.C.	Atribuida al pintor de Konnakis	Cratera de Apulia	6	2	2
Museo Arqueológico Nacional de Madrid	-	La locura de Herakles	Tragedia	350-320 A.E.C.	Está firmada por Asteas	Cratera de Salerno	6	6	5
Museo J. Paul Getty	H.5739	Relacionada con Coéforas	Tragedia	330 A.E.C.	Atribuida al pintor de Wurzburg	Anfora de cuello de Paestum	3	2	2
Museo J. Paul Getty	92.AE.86	Relacionada con alguna representación	Tragedia	330 A.E.C.	Atribuida al pintor Caivano	Anfora con cuello de campana	6	5	5
British Museum	1900,0519.1	Relacionada con Hécuba	Tragedia	330 A.E.C.	Atribuida al pintor Darius	Loutrophoros de Apulia	4	4	4
Museo Civico de Caltanissetta	1301bis	Relacionada con una tragedia perdida	Tragedia	330 A.E.C.	Atribuida a Capodarso (grupo Gibi/Gabib)	Cratera calyx siciliano	4	4	4
Museo Nicholson	98.42	Relacionada con Medea	Tragedia	-	-	Cratera con forma de campana de apulia	3	3	2
Museo de Arte de Boston	69.951	-	Comedia	400 A.E.C.	-	Cratera	2	2	2
Colección de los Museos de Arte de Harvard	2007.104.4	-	Comedia	400-370 A.E.C.	Atribuida al pintor Mc. Daniel	Cratera de Apulia en forma de campana	3	2	2
Metropolitan Museum	24.97.104	El juego del ganso de New York	Comedia	390 A.E.C.	Atribuida al pintor de Tarporley	Cratera Calyx de Apulia	5	3	3
British Museum	1849.0620.13	-	Comedia	380-370 A.E.C.	Atribuida al pintor Mc. Daniel	Cratera	5	3	3
Museo J. Paul Getty	96.AE.112	-	Comedia	370 A.E.C.	Atribuida al pintor Rainone	Cratera de Apulia en forma de campana	3	3	2
Museo Martin von Wagner de Würzburg	H 5697	Relacionada con Tesmoforias de Aristófanes	Comedia	370 A.E.C.	Atribuida al pintor Schiller	Cratera de Apulia en forma de campana	2	2	2
Museo Archeologico Provinciale de Bari	3899	El nacimiento de Helena de un huevo de oca	Comedia	-	-	Cratera de Apulia en forma de campana	4	4	3
Museo J. Paul Getty	96.AE.113	-	Comedia	370-360 a. C.	-	Cratera	3	3	3
Museo de Matera	-	-	Comedia	360-370 a. C.	-	Cratera de Apulia en forma de campana	2	2	2
British Museum	284959001	Dos actores y una mujer en la ventana	Comedia	360-340 a. C.	Atribuida al pintor Asteas	Cratera en forma de campana de Paestum	3	3	3

**Tabla 1:** Muestra analizada de pinturas teatrales trágicas y cómicas.

**Table 1:** Analyzed sample of tragic and comic theatrical paintings.

de la competencia entre actores en los festivales en los que se representaban las piezas (Csapo y Slater, 2001: 221-223), en el año 449 A.E. C. en las Dionisias y en el 432 A.E.C. en las Leneas.

En el caso de la comedia, esta regla no era tan estricta y se aceptaba la presencia en escena de un cuarto y hasta un quinto actor, aunque con intervenciones con diálogos más breves. Esto se deduce, principalmente, de las comedias de Aristófanes -únicas exponentes del género de la época conservadas completas- que no podrían representarse con solo tres actores parlantes en escena de manera simultánea. Para el género, la instauración de las competencias entre actores es posterior -correspondiente a la época de Menandro, más de un siglo después- y a partir de ese entonces sí se respetaba la limitación de tres.

Ahora bien, estas afirmaciones se apoyan en el análisis de la evidencia textual y epigráfica y no toman en cuenta las fuentes arqueológicas. El estudio de los textos teatrales para comprobar sus posibilidades de representación con dicha cantidad de actores no puede ser considerado un método infalible -o, por lo menos, no el único método posible-, teniendo en cuenta los problemas de transmisión que explicamos anteriormente.

Las pinturas teatrales también presentan sus problemas, como ya desarrollamos, asociados a la convención pictórica de cada uno de los géneros dramáticos, pero de descubrimientos decisivos hasta que se arriba a la forma apropiada.

son una fuente ineludible para estudiar esta cuestión, ya que son el único registro visual de la época. Por ello, nos proponemos realizar un primer acercamiento a su análisis en relación a la problemática de la cantidad de personajes permitidos en escena, a través del estudio de la iconografía cerámica.

#### Descripción de la muestra

El relevamiento estuvo compuesto por 13 pinturas trágicas y 10 cómicas (tabla 1). Se excluyeron las que representan solamente coros y las piezas cerámicas que están incompletas. Para la constitución de la muestra se privilegiaron las pinturas que guardan una relación evidente con el espectáculo teatral o, por lo menos, que tradicionalmente se acepta dicha vinculación <sup>22</sup>. Esta limitación operó en ambos géneros dramáticos y condicionó en gran medida la cantidad de piezas analizadas. En cuanto a la cronología, ésta se circunscribió a los artefactos pertenecientes al periodo clásico (siglo V y IV A.E.C). Respecto de su ubicación actual, no hay homogeneidad en relación a las colecciones, ni se advierten colecciones organizadas en torno a la temática teatral, por lo que la muestra integra piezas alojadas en museos a lo largo de todo el mundo. Por último, se trabajó a partir del registro fotográfico de las piezas seleccionadas, que se encuentran en los repositorios

<sup>22</sup> Respecto de la problemática acerca de la vinculación efectiva de las pinturas con el teatro, cfr. apartado "Las pinturas teatrales" del presente artículo.

digitales de los propios museos <sup>23</sup>.

De las 13 piezas cerámicas con iconografía teatral trágica, dos están ubicadas en el Metropolitan Museum de New York. Una de ellas (inv. 37.11.19) es una jarra *oinochoe* que no ha sido atribuida a ningún pintor <sup>24</sup> y se le ha asignado una cronología entre 430 y 420 A.E.C. Representa de manera evidente una estructura escenográfica<sup>25</sup>, pero no se ha identificado a qué obra teatral refiere. Su iconografía muestra a dos personajes, uno femenino y uno masculino. La pieza 16140 es una cratera de Apulia con forma de campana atribuida a Sarpedón, fechada en 390 A.E.C. También evidencia una estructura escenográfica y se la identificó con la obra perdida de Esquilo *Europa* o *Carians*, de la que se conservan algunos fragmentos. La escena está compuesta por ocho figuras humanas, de las cuales una es un cadáver y dos son personajes alados. Con procedencia del Museo de Arte de Cleveland, la pieza 1991.1 es una cratera de caliz atribuida a Policoro, fechada en 400 A.E.C. No hay dudas de que representa la escena final de *Medea* de Eurípides por la presencia de los dos hijos muertos, lo cual consistió en una innovación del trágico, pero no hay evidencia de elementos escénicos. La escena está compuesta por ocho figuras humanas, de las cuales dos son cadáveres y dos son personajes alados. El artefacto procedente del Museo Nazionale della Siritide (35296) es una hidria lucana y, al igual que el de Cleveland, representa la escena final de *Medea* y ha sido atribuida al mismo pintor y cronología. La única diferencia consiste en el número de personajes humanos, que son siete y solo uno de ellos es alado. Las piezas procedentes del Museo Arqueológico de Nápoles datan del 360 A.E.C. y son crateras de Apulia. Una de ellas -82113 (H3223)- está relacionada con *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, representa a seis personajes (dos en otro plano) y fue atribuida al pintor de Iliupersis. La pieza 82270 (H 3249) está relacionada con *Euménides* de Esquilo, representa a cinco figuras humanas (una en un plano diferente) y fue atribuida al pintor Black Fury. La pieza procedente del Museo Hermitage de San Petersburgo (349) también es una cratera de Apulia y está relacionada con *Euménides*. Data de 350 A.E.C. y ha sido atribuida al pintor de Konnakis. La escena muestra a seis personajes, de los cuales cuatro podrían corresponder al coro por las posiciones corporales y su ubicación marginal.

23 Asimismo, existen los repositorios digitales de investigación en arte y arqueología antigua pertenecientes al Classical Art Research Centre de la Universidad de Oxford, Gran Bretaña ([www.cvaonline.org/cva/](http://www.cvaonline.org/cva/)) y a la Perseus Digital Library de la Universidad de Tufts, Estados Unidos ([www.perseus.tufts.edu/hopper/collections](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collections)).

24 En muchos casos, aunque no estén firmadas, es posible atribuir la pieza a un pintor o a una escuela a partir de determinadas características de la iconografía y de estilo, entre otras cosas.

25 Si bien tradicionalmente se ha interpretado que representa una escena doméstica frente a una casa -cfr. Bundrick (2009), entre otros-, proponemos un análisis alternativo. A partir de determinados rasgos iconográficos de la estructura que representa la puerta, es posible vincularla con un dispositivo escenográfico. Sutton (2004) advierte esta cuestión y afirma que la puerta está representada con una "perspectiva inusual" que posiblemente haya estado inspirada en la escenografía teatral (2004: 331).

El artefacto alojado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid es una cratera de Salerno y está relacionado con *Heracles* de Eurípides. Se le asignó la cronología 350-320 A.E.C. y está firmada por Asteas. La escena representa a seis personajes de los cuales uno es un bebé. Las dos ánforas con cuello procedentes del Museo J. Paul Getty de Los Ángeles datan de 330 A.E.C. Una de ellas (H 5739) está relacionada con *Coéforas* de Esquilo, fue atribuida al pintor de Wurzburg y representa a tres personajes humanos, uno de ellos en otro plano. La pieza 92.AE.86, por su parte, fue atribuida a Caivano, no se ha identificado con qué obra de teatro está relacionada y la escena está compuesta por seis figuras humanas, de las cuales una es un personaje alado. El artefacto procedente del British Museum (1900,0519.1) es un loutrophoros de Apulia, atribuido al pintor Darius y fue fechado en 330 A.E.C. Está relacionado con *Hécuba* de Eurípides y la escena muestra a cuatro personajes femeninos. La pieza alojada en el Museo Cívico de Caltanissetta (1301bis) es una cratera cáliz siciliano que data de 330 A.E.C. y ha sido atribuida a Capodarso (grupo GibilGabib). La escena evidencia la tarima que funciona como escenario, pero no se ha identificado a qué obra dramática corresponde, y está compuesta por cuatro personajes humanos. Por último, la pieza alojada en el Museo Nicholson de Sydney (98.42) es una cratera con forma de campana de Apulia, no se le ha asignado una cronología ni ha sido atribuida a ningún pintor. Está relacionada con *Medea* y la escena representa a tres personajes humanos, de los cuales uno es alado.

En cuanto a las 10 piezas con pinturas cómicas, si bien todas evidencian la representación teatral, no han sido relacionadas con una obra de teatro en particular, a excepción de la procedente del Museo Martin von Wagner de Würzburg (H 5697). Se trata de una cratera de Apulia en forma de campana fechada en 370 A.E.C., atribuida al pintor Schiller, vinculada con *Tesmofores* de Aristófanes, en la que están representados dos personajes humanos. La pieza alojada en el Museo de Arte de Boston (69.951) es una cratera fechada en 400 A.E.C. en la que se representa a dos personajes. La procedente de la colección de los Museos de Arte de Harvard (2007.104.4) es una cratera de Apulia en forma de campana, atribuida al pintor Mc. Daniel, fechada entre 400 y 370 A.E.C. La escena representa a tres personajes humanos, de los cuales uno de ellos consiste solo en la cabeza. El artefacto procedente del Metropolitan Museum de New York (24.97.104) se titula "El juego del ganso" y es una cratera cáliz de Apulia fechada en 390 A.E.C. Ha sido atribuido a Tarporley y representa a cinco personajes, de los cuales uno está en otro plano y otro es solo una cabeza. De las dos crateras ubicadas en el British Museum, una de ellas (1849,0620.13) fue atribuida a Mc. Daniel, fechada en 380-370 A.E.C. y representa a cinco figuras humanas, de las cuales dos están en otro plano. La pieza 284959001, por su parte, fue atribuida a Asteas, fechada en 360-340 A.E.C. y muestra a tres personajes. Las dos

crateras procedentes del Museo J. Paul Getty representan a tres personajes. Una de ellas (96.AE.112) fue atribuida a Rainone y fechada en 370 A.E.C. y de sus tres personajes, uno es un niño. La 96.AE.113, por su lado, fue fechada en 370-360 A.E.C. y no fue relacionada con ningún pintor. El artefacto alojado en Museo Archeologico Provinciale de Bari (3899) se titula "El nacimiento de Helena de un huevo de oca", es una cratera de Apulia en forma de campana, no se le ha asignado cronología ni ha sido atribuida a un pintor. Representa a cuatro personajes, de los cuales uno es una niña. Por último, la pieza procedente del Museo de Matera es una cratera de Apulia en forma de campana, se le asignó la cronología 360-370 A.E.C. y representa a tres personajes humanos.

### Análisis

El análisis evidencia, en primer lugar, que no todas las figuras humanas representadas están involucradas en la escena teatral. Determinados rasgos permiten suponer que algunas figuras forman parte del coro y en este caso son observadores de la escena –con posiciones corporales idénticas y ubicación marginal- o que corresponden a otros aspectos decorativos de la cerámica -cabezas "flotantes" sin el resto del cuerpo y figuras en otro plano, por ejemplo-. Respecto de los personajes alados, en muchos casos pertenecen a la escena teatral y en otros no, pero generalmente no tienen diálogo, por lo que no deben ser contabilizados como personajes en relación a la limitación en cuestión. Los niños -que sí forman parte de la escena- tampoco suelen tener diálogo en el teatro de la época, entonces no son significativos respecto de la cantidad permitida de actores parlantes en escena. En relación a ello, entonces, las tres variables bajo análisis fueron: personajes humanos representados (*sensu lato*), personajes humanos relacionados con la escena teatral (*sensu strictu*) y personajes humanos relacionados con la escena con diálogo.

Según la información cuantificada en la tabla 2, se advierten diferencias en el número de personajes humanos representados según los géneros dramáticos. Así, es posible señalar en relación con la cantidad total de personajes humanos representados en las pinturas (*sensu lato*) que, si bien en ambos géneros se observa la misma cantidad mínima de 2 personajes, en el caso de la tragedia el máximo sobrepasa al registrado en la comedia (8 y 5 respectivamente), lo cual indica mayores variaciones en la cantidad de personajes humanos representados en las pinturas trágicas, como lo sugiere el desvío estándar. Esto se corresponde con diferencias en la cantidad media y mediana de personajes representados por género. En ambos casos el número de personajes representados en la iconografía trágica es mayor que en las pinturas cómicas, con una media de 5,23 personajes y una mediana de 6 personajes. El valor de la mediana sugiere que en el 50% de las pinturas trágicas se encuentran involucrados entre 2 y 5 personajes, mientras que el 50% restante presenta entre 6 y 8 personajes. Por el contrario, en la comedia el

Género	Tragedia	Comedia
<b>Cantidad total de personajes humanos representados</b>		
<i>N</i>	13	10
<i>Min</i>	2	2
<i>Max</i>	8	5
<i>Media</i>	5,23	3,2
<i>Desvio estandar</i>	1,92	1,14
<i>Mediana</i>	6	3
<i>percentil 25</i>	3,5	2
<i>percentil 75</i>	6,5	4,25
<b>Cantidad de personajes humanos de la escena teatral</b>		
<i>N</i>	13	10
<i>Min</i>	2	2
<i>Max</i>	8	4
<i>Media</i>	4,23	2,7
<i>Desvio estandar</i>	1,79	0,67
<i>Mediana</i>	4	3
<i>percentil 25</i>	2,5	2
<i>percentil 75</i>	5,5	3
<b>Cantidad de personajes humanos parlantes</b>		
<i>N</i>	13	10
<i>Min</i>	2	2
<i>Max</i>	5	3
<i>Media</i>	3,54	2,5
<i>Desvio estandar</i>	1,20	0,53
<i>Mediana</i>	4	2,5
<i>percentil 25</i>	2	2
<i>percentil 75</i>	4,5	3

**Tabla 2:** Estadística descriptiva del número de personajes según género dramático.

**Table 2:** Descriptive statistics of the number of characters according to dramatic genre.

50% de los casos muestra solamente 2 o 3 personajes. La mayor cantidad de figuras humanas representadas en las vasijas trágicas también es indicada por los percentiles (tabla 2). Las mismas tendencias se mantienen en relación con la cantidad de personajes humanos relacionados con la escena teatral en sentido estricto y con la cantidad de personajes parlantes según el género, siendo siempre mayores las cantidades en el caso de la tragedia. Con respecto a esta última variable, que es en particular la que aquí nos interesa, tanto en la tragedia como en la comedia se registra un número mínimo de 2 personajes y un número máximo de 5 y 3 personajes respectivamente, siendo las cantidades medias y medianas de personajes en el género trágico de 3,54 y 4, mientras en la comedia son de 2,5 personajes en ambos casos, lo cual vuelve a demostrar la mayor cantidad de personajes con diálogo en las pinturas trágicas (tabla 2). Si bien los tamaños de las muestras de pinturas trágicas y cómicas que fueron analizadas son pequeños, tanto la comparación de la cantidad media y mediana de personajes parlantes representados por género mediante el test de la *t* y el test de Mann-Whitney respectivamente, muestra diferencias significativas estadísticamente en ambos casos para un

nivel de significación de 0,05 (t para varianza desigual= 2,79, p= 0,012; z= 2,08, p= 0,038).

En el caso de las pinturas cómicas, entonces, el número de personajes se ajusta a la limitación (máximo cinco para la comedia en el período clásico), tengamos en cuenta o no las figuras que no forman parte de la escena teatral, a las que referimos en párrafos anteriores. Las pinturas trágicas, por su parte, son más problemáticas y la mayoría (n= 10) presenta más personajes que los permitidos en escena (máximo tres para la tragedia). Sin embargo, en algunos casos (n= 3) se advierte el número permitido, si excluimos las figuras que al parecer no forman parte de la representación teatral.

Podemos relacionar la mayor o menor correspondencia con dicha limitación con la convención iconográfica de cada uno de los géneros que explicamos en unas páginas anteriores<sup>26</sup>. Las pinturas trágicas muestran la ilusión dramática y no la representación teatral como era vista por el auditorio, entonces es esperable que haya elementos que no se correspondan con ella. Las pinturas cómicas, por su lado, evidencian que lo que se pinta es una representación teatral y por lo tanto es de suponer que respete todos sus componentes, entre ellos la cantidad de personajes. Ahora bien, llama la atención que sea en las pinturas de este género en las que se encuentren las "cabezas flotantes", ya que claramente no corresponden a un elemento tal como se veía en el espectáculo. Es posible que éstas sean un añadido de la decoración cerámica y refieran a las máscaras teatrales.

A modo de cierre, es importante destacar que las pinturas de ambos géneros son un registro visual invaluable -el único- del espectáculo teatral griego. La información que brindan las pinturas cómicas es más literal y realista, debido a su convención que evidencia la materialidad escénica. Las trágicas, por su parte, también proveen datos valiosos, pero en muchos casos son más difíciles de interpretar. El análisis de ambas sin duda funciona de manera complementaria.

### Consideraciones finales

La investigación del teatro griego antiguo en su modalidad escénica nos enfrenta con el desafío de abordar un objeto de estudio efímero. Ahora bien, esto no significa que no sea posible rastrear sus huellas textuales y materiales, que sí permanecen. Al respecto, es importante superar la jerarquía que existe en relación a la evidencia disponible, dentro de la cual lo textual es considerado como lo más valioso y certero, y valorizar los aportes de las fuentes arqueológicas. Es fundamental un estudio que venza las viejas rivalidades entre lo visual / material y lo textual y considere las distintas fuentes como complementarias.

Este trabajo pretendió mostrar la diversa evidencia

26 Cfr. "Las pinturas teatrales" del presente artículo.

disponible para estudiar el espectáculo teatral griego antiguo con sus problemáticas particulares, muchas de ellas asociadas al estado de conservación de las mismas y en algunos casos también a su pertenencia disciplinar. A partir de su análisis se evidenció la parcialidad de las mismas, es decir, que ninguna de ellas nos brinda información completa sobre la representación teatral. Si bien en el caso que nos ocupa esto se potencia debido a características de la transmisión y de la conservación de las fuentes, también constituye una característica específica del objeto de estudio.

El espectáculo teatral es efímero y, como toda experiencia convivial, irrecuperable. Pero esta característica no debe desalentar su estudio. En el caso del teatro griego clásico, se trató de un fenómeno artístico, histórico y cultural con múltiples significaciones que no se volvió a repetir a lo largo de la historia.<sup>27</sup>

Puerto Madryn, 15 de julio de 2021.

### Agradecimientos

Mi gratitud a la Dra. Judith Charlin, por su guía y sus atentas sugerencias. A los museos en los cuales se encuentran alojadas las piezas analizadas, muchos de los cuales cedieron sus imágenes de alta calidad para nuestra investigación. Y a Hernán De Simone, por su ayuda con el formato y el tamaño de las imágenes para el artículo.

### Bibliografía

Bernabé Pajares, A. (1992). *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*. Ediciones Clásicas.

Braun, K. y Haevernick, T. E. (1981). "Das Kabirenheiligtum bei Theben", *Band IV: Bemalte Keramik und Glas aus dem Kabirenheiligtum bei Theben*, (pp. Xii-140). de Gruyter.

Bundrick, Sh. (2009). Inside/Outside: Revisiting a Chous in The Metropolitan Museum of Art. En J. Oakley y O. Palagia (Eds.), *Athenian Potters and Painters II* (pp. 125-167). Owbow Books.

Csapo, E. y Slater, W. J. (2001). *The Context of Ancient Drama*. The University of Michigan Press.

Dickey, E. (2007). *Ancient Greek Scholarship: A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*. Oxford University Press.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio*,

27 Las representaciones teatrales se llevaban a cabo dentro de un festival cívico-religioso, al que asistía toda la ciudad y también embajadores extranjeros. Se trataba de un evento en el que se desplegaba la identidad de la polis y se ostentaba su poderío. Cfr. Iriarte (1996).

*experiencia, subjetividad.* Atuel.

Dupont, F. (1994). *L'invention de la Litterature. De l'ivresse grecque au libre latin.* La Decouverte.

Dupont, F. 1991. *Homere et l'Introduction une critique anthropologique.* Hachette

Enos, R. (2012). Ancient Greek Writing Instruction and Its Oral Antecedents. En J. Murphy (Ed.), *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to Contemporary America* (pp. 1-35). Routledge.

Falkner, T. (2002). Scholars versus actors: text and performance in the Greek tragic scholia. En P. E. Easterling y E. Hall (Eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession* (pp. 342-361). Cambridge University Press.

Green, J. R. (1982). Dedications of Masks, *Révue Archéologique* 1982, 237-48.

Green, J. R. (1991). On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens., *Greek, Roman and Byzantine Studies*, (32), 15-50.

Green, J. R. (1996). *Theatre in ancient greek society.* Routledge.

Green, J. R. (2002). Towards a reconstruction of performative style. En P.E. Easterling, y E. Hall (Eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession* (pp. 93-126) Cambridge University Press.

Halliwell, S. (1993b). The Function and Aesthetics of the Greek Tragic Masks, *Drama* 2, 195-211.

Iriarte, A. (1996). *Democracia y tragedia.* Akal.

Jauss, H. (1978). *Pour une esthétique de la réception.* Gallimard.

Javier, F. (1998). *El espacio escénico como sistema significante: la renovación del espacio escénico.* Leviatán.

Kontomichos, F., Papadakos, C., Georganti, E., Vovolis, Th. y Mourjopoulos, J. (2014). The sound effect of ancient Greek theatrical masks, *Proceedings ICMC|SMC*, 1444- 1451.

Ley, G. (2013). Rehearsing Aristophanes. En G. W. M. Harrison y V. Liapis (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre* (pp. 291-308). Brill.

Low, P. (2016). Lives from stone: epigraphy and biography

in classical and hellenistic Greece. En R. Fletcher y J. Hanink (Eds.), *Creative Lives in Classical Antiquity: Poets, Artists and Biography* (pp. 147-176). Cambridge University Press.

Marshall, C. W. (1999). Some Fifth-Century Masking Conventions, *Greece & Rome*, XLVI, (2), 188-202.

Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra.* Fondo de Cultura Económica.

Papastamati-von Moock, C. (2014). The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its Lycurgan Phase. En E. Csapo, H. R. Goette, R. Green y P. Wilson (Eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century BC* (pp. 15-76). de Gruyter.

Petrides, A. (2009). Masks in Greek Theatre. En *The Literary Encyclopedia*. <https://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=7211>

Rehm, R. (2002). *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy.* Princeton University Press.

Reynolds, L. D. y Wilson, N. G. (1991). *Scribes and Scholars: A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature.* Clarendon Press.

Sutton, R. (2004). Family Portraits: Recognizing the Oikos on Attic Red-Figure Pottery. En A. P. Chapin (Ed.), *Charis: Essays in Honor of Sara A. Immerwahr* (pp. 331-333), American School of Classical Studies at Athens.

Taplin, O. (2007). *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.* The Paul Getty Museum.

Varakis, A. (2010). Body and Masks in Aristophanic Performance *BICS*, 53, (1), 17-38.

Webster, T. B. L. (1967). *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play.* Institute of Classical Studies.

Webster, T. B. L. (1970). *The Greek Chorus.* Methuen.

Webster, T. B. L. (1978). *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy.* Institute of Classical Studies.

Webster, T. B. L. (1995). *Monuments Illustrating New Comedy.* Institute of Classical Studies.

Wiles, D. (2007). *Mask and performance in greek tragedy. From ancient festival to modern experimentation.* Cambridge University Press.

Wilson, N. (2007). Scholiasts and Commentators, *GRBS*, (47), 39-70.