

El estudio del teatro griego clásico: la importancia de la evidencia arqueológica



Carolina Reznik

Instituto Patagónico de Ciencias Sociales y Humanas IPCSH-CCT-CONICET-
CENPAT, Argentina
reznik.carolina@gmail.com

El estudio del teatro griego clásico: la importancia de la evidencia arqueológica

Tradicionalmente, el estudio del teatro griego clásico 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 obras producidas. Es por ello que se hace necesario ampliar las fuentes para su estudio e incorporar la evidencia material, la cual resulta de suma importancia.

El presente artículo tiene como objetivo presentar las fuentes disponibles para el estudio del teatro griego clásico, tanto materiales como documentales, discutir sus características y destacar sus aportes. La propuesta consiste en mostrar el abanico completo y desmontar la hegemonía que han ostentado las fuentes literarias a lo largo de la historia.

PALABRAS CLAVES: TEATRO GRIEGO, EVIDENCIA ARQUEOLÓGICA, TEXTO, ESPECTÁCULO.

The study of classical greek theatre: the importance of archaeological evidence

Traditionally, the study of classical greek theatre was approached almost exclusively from a literary perspective, under the premise that the dramatic text is one of the only elements that last over time. Besides that that fact is not true -because the material evidence is also preserved- due to the characteristics of its transmission, the dramatic pieces that have survived to this day keep few traces of the time in which the works were produced. That is why it is necessary to expand the sources for its study and incorporate material evidence, which is of utmost importance.

The present article aims to present the sources available for the study of classical greek theatre, both material and textual, discuss its characteristics and highlight its contributions. The proposal consists of showing the complete range and dismantling the hegemony that literary sources have held throughout history.

KEYWORDS: GREEK THEATRE, ARCHAEOLOGICAL EVIDENCE, TEXT, SPECTACLE.

El teatro como fenómeno artístico y como objeto de estudio es fascinante. Como toda actividad performativa, se manifiesta de manera completa en ese instante único y efímero que es la representación teatral. Además de esta característica, el espectáculo teatral está integrado por sistemas significantes de naturaleza disciplinar diversa, la cual —a su vez— se modifica en el conjunto. A la hora de encarar una investigación acerca del teatro en general y del teatro del pasado en particular, es indispensable evidenciar estas problemáticas para no incurrir en simplificaciones.

El presente artículo tiene como objetivo presentar las fuentes disponibles para el estudio del teatro griego clásico,¹ tanto materiales como documentales, discutir sus características y destacar sus aportes. La propuesta consiste en mostrar el abanico completo y desmontar la hegemonía que han ostentado las fuentes literarias a lo largo de la historia. Antes de ahondar en ello, presentaremos algunas cuestiones vinculadas con la naturaleza del teatro y con la metodología para su estudio.

La entidad/naturaleza problemática del teatro

El teatro 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 irrepetible. 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 la reunión de dos o más personas, en el encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal (Dubatti, 2007: 43).² A pesar de lo fugaz y único del espectáculo teatral, éste está compuesto por diferentes sistemas significantes, muchos de los cuales poseen una naturaleza material o literaria y, entonces, sí permanecen a lo largo del tiempo: el texto dramático, la escenografía y el vestuario, por ejemplo. Pero ninguno de ellos de manera separada es el espectáculo.

El hecho de indagar acerca del aspecto espectacular del teatro implica una conciencia acerca de su verdadera esencia: el teatro posee una naturaleza convivial, involucra la simultaneidad de su producción y de su recepción, transcurre en ese encuentro único. Este es uno de los principales motivos por el que las investigaciones de la historia del teatro en su modalidad escénica han enfrentado limitaciones, objeciones y, en muchos casos, han sido desautorizadas y negadas desde su misma posibilidad. Pero lo cierto es que, si bien el espectáculo teatral no es recuperable, sí es reconstruible. Entonces, ¿cómo es posible estudiar el teatro del pasado en su modalidad escénica? A partir de la noción de *hecho teatral*, la cual entiende el teatro como una actividad que no se agota en la eventualidad de la representación únicamente. Es así que toma

1. 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 período Helenístico-.

2. Dubatti está retomando las consideraciones de Florence Dupont (1991, 1994).

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 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, como veremos a continuación, 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 las obras fueron producidas. Es por ello que se hace necesario ampliar las fuentes para su estudio e incorporar la evidencia material, la cual resulta de suma importancia. (Csapo y Slater, 2001: 89). Los trabajos precursores de Taplin (1978)³ —continuados, entre otros, por Wiles (1997, 2007), Csapo (2002, 2010) y Sifakis (2002, 2013)— inauguraron y habilitaron el estudio del teatro antiguo en su modalidad escénica y no únicamente como literatura.

1. 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.⁴ 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

3. La primera edición del trabajo de Taplin es de 1978. Trabajamos con la versión del 2003 revisada por el autor.

4. De Marinis (2005) asegura que el texto no es lo más importante en el teatro sino lo que más permanece. No compartimos dicha afirmación ya que, como veremos a continuación, la evidencia material también se conserva.

el siglo cuarto, la cultura literaria no expulsó totalmente a la oral, sino que ambas convivieron (Enos, 2012, Csapo y Slater, 2001).

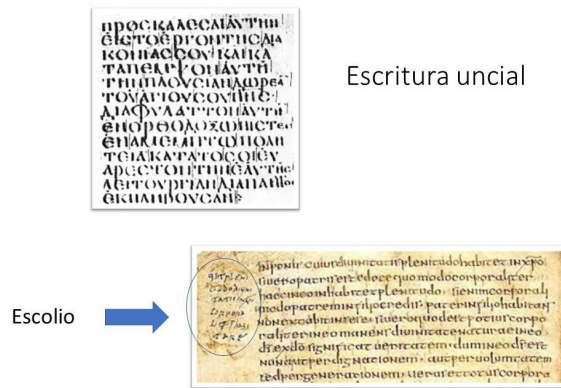


Figura 1: Escritura uncial y escolio

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— cuando se pusieron por escrito versiones oficiales de las piezas trágicas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Éstas 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).

Asimismo, es necesario tener en cuenta otra cuestión que atañe al tipo de escritura y que involucra, 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.,⁵ la escritura de los manuscritos se realizaba en uncial (figura 1). Este tipo de escritura se efectuaba 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 personaje. Los antiguos eran conscientes del peligro que implicaba esta práctica que podía conducir a la corrupción irreparable de los textos y, con 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 “probablemente lo mismo sea cierto para otros textos clásicos” (Csapo y Slater 2001: 18).

En los manuscritos antiguos también encontramos escolios (figura 1). Se trata de un material explicativo ubicado en los márgenes de los textos que, si bien se acepta que proviene del trabajo de los filólogos alejandrinos (Falkner, 2002: 342), según Dickey (2007) también podemos encontrar antecedentes ya en el siglo V. En relación con el 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. 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).

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

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 también por quedar relegados por falta de interés para la educación cristiana. Según Csapo y Salter, solo sobrevivieron unos pocos manuscritos teatrales y, aún éstos, arrastraban errores y modificaciones producto de su transmisión. Y 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, 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 —*Los nueve libros de la historia* de Heródoto,⁶

6. En V.67 se narra un posible origen del teatro: “Con estas medidas el tal Clístenes, a mi juicio, imitaba a su abuelo materno Clístenes, el tirano de Sición. Resulta que este último, debido a una guerra que había mantenido contra los argivos, como primera medida suprimió en Sición los certámenes rapsódicos basados en los poemas homéricos, ya que en ellos los argivos y Argos son elogiados muy a menudo. Por otra parte, dado que en plena ágora de Sición había (y sigue allí todavía) un templete consagrado a Adrasto, hijo de Tálao, Clístenes se propuso fervientemente expulsar de la región a ese héroe por ser argivo. Se fue entonces a Delfos y preguntó al oráculo si podía expulsar a Adrasto. Pero la Pítia le respondió diciéndole que Adrasto era rey de Sición, en tanto que él merecía ser lapidado. En vista de que el dios se negaba a ello rotundamente, de regreso a su patria Clístenes se puso a fraguar un plan para que fuera el propio Adrasto quien se marchase. Cuando creyó haber dado con la solución, despachó emisarios a Tebas de Beocia manifestando que quería trasladar a Sición los restos de Melanipo, hijo de Astaco, cosa a la que accedieron los 3 tebanos. Una vez trasladados a Sición los restos de Melanipo, Clístenes le dedicó un recinto en el mismísimo pritaneo y le erigió una estatua allí mismo, en el lugar más importante de la ciudad. Clístenes hizo trasladar a Sición los restos de Melanipo (pues este punto requiere también una explicación), pues, en su opinión, era el peor enemigo de Adrasto, dado que había matado a su hermano Mecisteo y a su yerno Tideo. Y, tras haberle dedicado el recinto, privó a Adrasto de sacrificios y de fiestas, y se los adjudicó a Melanipo. Por cierto que los sicionios solían venerar a Adrasto con gran boato, ya que esa región había pertenecido a Pólipo, y Adrasto era nieto de Pólipo por parte de madre; además, al morir sin descendencia masculina, Pólipo entregó el poder a Adrasto. Pues bien, los habitantes de Sición veneraban

por mencionar uno—, 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.

2. Fuentes materiales

a) Fuentes epigráficas

Las fuentes epigráficas son un tipo de evidencia mixta que integra lo textual y lo material. 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. 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, “la información generalmente es dependiente de hábitos locales de registro” (Csapo y Slater, 2001: 39) y es por ello que en la mayoría de los casos es necesario completar e interpretar los datos que nos brindan.

Particularmente 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 es posible documentar algunos de los cambios cruciales en la historia del teatro (Csapo y Slater, 2001: 39).

b) 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).

1. 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. 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.

a Adrasto con diversas ceremonias, entre las que, principalmente, destacaba la conmemoración de sus desventuras mediante coros trágicos (con ellos no veneraban a Dioniso, sino a Adrasto). Clis-tenes, por su parte, asignó los coros a Dioniso y el resto del ritual a Melanipo.” (Trad. Schrader).

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. 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). Si bien el teatro fue descubierto en 1862, 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).

II. ARTEFACTOS

De acuerdo con 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”.

II. A) 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 con las representaciones teatrales.

II. B) MÁSCARAS

En relación con 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 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. 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, Papadakis, Georganti, Vovolis y Mourjopoulos, 2014). 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 con cada uno de los géneros y a la cronología. El autor analiza estos dispositivos escénicos teniendo en cuenta la cultura visual de la época y 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 del 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.

II. C) LAS PINTURAS TEATRALES

Las pinturas denominadas “teatrales” que decoran los artefactos son una fuente sumamente valiosa para 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 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 (figura 2) y la evidenciación de la materialidad escénica (figura 3). Asimismo, encontramos algunas pinturas que representan el “detrás de escena” (figura 4) y muestran a los actores y al coro antes o después de la representación.



Figura 2: Escena final de Medea de Eurípides. Cratera de figuras rojas atribuida al pintor Policoro, 400 a.C. Museo de Arte de Cleveland. Inventario 1991.1 © The Cleveland Museum of Art



Figura 3: Cratera de figuras rojas de Apulia, sin atribuir. 370-360 a. C. Museo Paul J. Getty. Inventario 96.AE.113. © Paul Getty Museum



Figura 4: Actores y miembros del coro descansando. Vasija de figuras rojas atribuida al pintor de Pronomos, 400 a. C. Museo Arqueológico de Nápoles. Inventario 3240. Foto © Museo Arqueológico de Nápoles

Debemos considerar que la cuestión central en relación con estas pinturas es determinar si efectivamente se relacionan con 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 2). 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.⁷ 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 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 con el grupo de los signos extra dramáticos, el autor incluye la presencia de trípodes, porque se

7. Porque las piezas trágicas se nutrían de la tradición mítica.

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).⁸ 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. 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.⁹

8. El músico de flauta doble, que acompañaba al coro, era la única fuente musical de las representaciones teatrales. Cf. Wilson (2002: 39-68).

9. 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” 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

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 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.

Respecto de la comedia, la convención pictórica de este género implica la evidenciación de la representación teatral y de la materialidad escénica (figura 3). 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*.

De acuerdo con 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 de actuar (figura 4). Dentro de esta modalidad 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

y conocimiento del teatro y, también, cierta influencia de otras piezas artísticas como, por ejemplo, las pinturas votivas (2001: 55).

actor con la barba corta, lo que implica una preparación especial, ya que en esa época los hombres no se afeitaban).

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, las “pinturas teatrales” son fuentes privilegiadas para estudiar el espectáculo teatral griego antiguo, ya que constituyen su único registro visual. A partir de ellas podemos estudiar aspectos del espectáculo teatral, 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 con los vestuarios, posiciones corporales y estructuras escénicas y escenográficas, entre otras cosas. Por último, resulta sumamente interesante el hecho de observar una relación armónica y coherente entre las convenciones pictóricas de cada género y sus respectivos verosímiles dramáticos.

Reflexiones finales

Este trabajo pretendió mostrar la diversa evidencia 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 del teatro griego clásico esto se potencia debido a las características de la transmisión y de la conservación de las fuentes, también constituye una característica específica del teatro como fenómeno artístico y como objeto de estudio.

Respecto del caso que nos ocupa, es importante superar la jerarquía que existe de acuerdo con 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.

Esta cuestión nos lleva a reflexionar, también, sobre la investigación del teatro en general. Si tenemos en cuenta que, tanto como hecho artístico cuanto como objeto de estudio está compuesto por sistemas significantes de diferente naturaleza disciplinar, es evidente que se hace necesario -por no decir indispensable- un abordaje interdisciplinario del mismo. La pregunta, en la cual no cabe profundizar aquí, es si las exigencias académicas actuales, que imponen cada vez una mayor especialización, dan lugar a ello. Y si la modalidad adecuada sería una formación de los investigadores y las investigadoras interdisciplinaria o un equipo de trabajo compuesto por especialistas de diferentes disciplinas. Dejamos formulados estos interrogantes que sin duda será preciso retomar en trabajos futuros.

Bibliografía

- » Csapo, E., 2002. "Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles", en Easterling, P. E. y Hall, E. (Eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 127-147.
- » ——— 2010. *Actors and icons of the ancient theatre*, Malaysia: Wiley-Blackwell.
- » Csapo, E. y Slater, W. J., 2001. *The Context of Ancient Drama*, Michigan: The University of Michigan Press.
- » De Marinis, M., 2005. *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires: Galerna.
- » 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: Oxford University Press.
- » Dubatti, J., 2007. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- » Dupont, F., 1994. *L'invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au libre latin*, París: La Découverte.
- » ——— 1991. *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, París: Hachette.
- » Enos, R., 2012. "Ancient Greek Writing Instruction and Its Oral Antecedents" en Murphy, J. (ed.), *A Short History of Writing Instruction. From Ancient Greece to Contemporary America*, London: Routledge: 1-35.
- » Falkner, T., 2002. "Scholars versus actors: text and performance in the Greek tragic scholia", en Easterling, P. E. y Hall, E. (Eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press, pp.342-361.
- » Green, J. R., 1991. "On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens", en *Greek, Roman and Byzantine Studies*, (32), pp. 15-50.
- » ——— 1996. *Theatre in ancient greek society*, Londres y Nueva York: Routledge.
- » ——— 2002. "Towards a reconstruction of performative style" en Easterling, P. E., Hall, E. (eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 93-126.
- » Halliwell, S., 1993. "The Function and Aesthetics of the Greek Tragic Masks", *Drama* 2, pp. 195-211.
- » Kontomichos, F., Papadakos, C., Georganti, E., Vovolis, Th. y Mourjopoulos, J., 2014. "The sound effect of ancient Greek theatrical masks", *Proceedings ICMCISMC*, pp. 1444-1451.
- » Marshall, C. W., 1999. "Some Fifth-Century Masking Conventions", en *Greece & Rome*, Vol. xlvi, No. 2, pp. 188-202.
- » Papastamati-von Mook, C., 2014. "The Theatre of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its 'Lycurgan' Phase", en Csapo, E., Goette, H. R., Green, R. y Wilson, P. (Eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century BC*, Berlin/Boston: de Gruyter, pp. 15-76.

- » Schrader, C., 1988. *Heródoto. Historia. Volumen III: Libros V–VI*, Madrid: Gredos.
- » Sifakis, G.M., 2002. “Looking for the actor’s art in Aristotle”, en Easterling, P. E., Hall, E. (eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*, Cambridge: Cambridge University Press, pp 148-164.
- » ——— 2013. “The misunderstanding of opsis in Aristotle’s Poetics”, en Harrison, G. W. M. y Liapis, V. (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden y Boston: Brill, pp. 45-62.
- » Taplin, O., 2003. *Greek Tragedy in Action*, Londres: Routledge.
- » ——— 2007. *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles: The Paul Getty Museum.
- » Varakis, A., 2010. “Body and Masks in Aristophanic Performance”, en *BICS-53-1*, Instituto de Estudios Clásicos de la Universidad de Londres.
- » Wiles, D., 1997. *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*, Cambridge: Cambridge University Press.
- » ——— 2007. *Mask and performance in Greek tragedy. From ancient festival to modern experimentation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- » Wilson, P. (2002). The musicians among the actors. En Easterling, P. E. y Hall, E. (Eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 39-68.