

esta Asia, habiendo abarcado en  
me precipito veloz en mi dulce trabajo  
placentera fatiga en honor de Bromio, celebrando  
con el evohé al dios de las bacanales” (Eurípides,  
Bacantes 65-8). Las primeras marcas las trae  
el coro: el nomadismo y la iniciación histórica.  
Dioniso viene de Asia, escoltado por un thíasos de  
mujeres asiáticas, conocedoras de la iniciación y  
que no habrán de intervenir en el desenlace final,  
sellado por el filicidio. Dioniso es el dios vagabundo  
por excelencia, nomáde y cosmopolita, de difícil  
clasificación territorial. Tal como sostiene Marcel  
Detienne, toda la Hélade es su patria y en ningún  
lugar se lo encuentra definitivamente (Detienne  
1986). El autor insiste a lo largo de toda la obra  
en la condición itinerante de Dioniso, a quien  
lo caracteriza un marcado vagabundeo y un

I|U

# MITO E DRAMA TEATRO CLÁSSICO NO SEU TEMPO E NO NOSSO

MARIA DE FÁTIMA SILVA  
SUSANA MARQUES PEREIRA  
RUI TAVARES DE FARIA  
(ORGS.)

cosmopolitismo notable. Su itinerante epifanía lo  
trae desde tierras no griegas. Un dios que aparece en  
tierras griegas acompañado por mujeres asiáticas  
habla de su contacto con aquello Otro que lo  
territorializa en un tópos particular y que lo ha  
hecho una de las figuras

SÉRIE MITO E (RE)ESCRITA



MITO E DRAMA  
TEATRO CLÁSSICO  
NO SEU TEMPO E NO NOSSO

---

MARIA DE FÁTIMA SILVA  
SUSANA MARQUES PEREIRA  
RUI TAVARES DE FARIA  
(ORGS.)

TODOS OS VOLUMES DESTA SÉRIE SÃO SUJEITOS A ARBITRAGEM CIENTÍFICA INDEPENDENTE.

TÍTULO • MITO E DRAMA. TEATRO CLÁSSICO NO SEU TEMPO E NO NOSSO  
ORGANIZAÇÃO • MARIA DE FÁTIMA SILVA, SUSANA MARQUES PEREIRA, RUI TAVARES DE FARIA  
TITLE • MYTH AND DRAMA: CLASSICAL THEATRE IN ITS TIME AND IN OURS  
ORGANIZATION • MARIA DE FÁTIMA SILVA, SUSANA MARQUES PEREIRA, RUI TAVARES DE FARIA

SÉRIE MITO E (RE)ESCRITA

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA: Maria do Céu Fialho

CONSELHO EDITORIAL

José Ribeiro Ferreira  
Maria de Fátima Silva

Francisco de Oliveira  
Nair Castro Soares

EDIÇÃO

Imprensa da Universidade de Coimbra  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
E-mail: [imprensauc@ci.uc.pt](mailto:imprensauc@ci.uc.pt)  
Vendas online:  
<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA & PAGINAÇÃO

Carlos Costa

PRÉ-IMPRESSÃO

Jorge Neves

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Tipografia Lousanense

ISBN

978-989-26-2492-1

ISBN DIGITAL

978-989-26-2493-8

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2493-8>

1ª EDIÇÃO: IUC/CECH • 2023

© SETEMBRO 2023.

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS (<http://classicadigitalia.uc.pt>)

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Trabalho publicado ao abrigo da Licença This work is licensed under  
Creative Commons CC-BY (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pt/legalcode>)

*Avances en relación al estudio  
de la iconografía cerámica antigua  
relacionada con el teatro griego:  
elementos teatrales en pinturas  
de otras temáticas*

*Progress in the study of ancient ceramic  
iconography related to Greek theatre:  
theatrical elements in paintings  
on other themes*

Carolina Reznik  
Instituto Patagónico de Ciencias Sociales y Humanas, CCT  
CONICET-CENPAT.  
Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.  
reznik.carolina@gmail.com  
ORCID: 0000-0001-7689-0802

(Página deixada propositadamente em branco)

**RESUMEN:** Las pinturas que se denominan teatrales son escenas relacionadas con el teatro griego antiguo de diferentes maneras, que decoran artefactos de cerámica de la época. Por un lado, pueden estar vinculadas con una pieza teatral en particular. Por otro, pueden relacionarse con una puesta en escena en concreto o con el espectáculo teatral en general. Y, por último, con el ámbito teatral, ya sea el detrás de escena o cuestiones asociadas a dicho ámbito, como Dioniso y su cortejo, por ejemplo.

El objetivo que guía el presente trabajo consiste en presentar algunos avances de nuestra investigación respecto de dichos vínculos, realizados durante nuestra estada de investigación en el Classical Art Research Centre, perteneciente a la Universidad de Oxford, Inglaterra.

**Palabras clave:** iconografía, cerámica, teatro, Grecia, Antigüedad.

**ABSTRACT:** The so-called theatrical paintings are scenes related to ancient Greek theatre in different ways, decorating ceramic artefacts of the period. On the one hand, they may be linked to a particular play. On the other, they may be related to a particular staging or to theatrical performance in general. And finally, they can be related to the theatrical field, either the backstage or issues associated with it, such as Dionysus and his courtship.

The aim of this paper is to present some advances in our research on these issues, carried out during our research stay at the Classical Art Research Centre, University of Oxford, England.

**Keywords:** iconography, ceramics, theatre, Greece, Antiquity.

## 1. Palabras preliminares

Analizar la iconografía cerámica que decora las vasijas griegas antiguas no es una tarea sencilla. Si bien es posible advertir constantes e identificar ciertas convenciones iconográficas, su interpretación -como la de cualquier pintura- no es unívoca. Esto se relaciona con varias cuestiones, pero principalmente radica en cómo se entiendan conceptualmente estas pinturas: si como el reflejo o copia de la realidad o de un referente externo, como puede ser un texto, y entonces se buscan correspondencias directas con ello; o como el fruto del trabajo de un pintor/artesano, y -por lo tanto- se acepta la posibilidad de que haya libertades creativas por diferentes motivos como puede ser captar la atención del consumidor. Según Bndrick, los pintores de vasijas atenienses eran contadores de historias, pero también eran hombres de negocios que querían que sus productos sean atractivos para la gente local y extranjera. Es por ello, continúa la autora, que tal vez sea equivocado buscar una única interpretación definitiva (2009: 33).

Resulta sumamente importante superar el monopolio de la interpretación única. No solo limita la riqueza polisémica que de por sí tiene cualquier pintura, sino que también impide nuevos análisis. Además, en muchos casos, estos nuevos análisis no invalidan los anteriores -aceptados tradicionalmente-, sino que los complementan. Esto puede parecer evidente, pero es común que suceda que cuando la iconografía cerámica de un artefacto es catalogada como perteneciente a un ámbito en particular -como el doméstico, por ejemplo-, cualquier nueva propuesta sea desestimada.

La vinculación con otras fuentes de la época, tanto materiales como textuales, es un factor que puede colaborar para postular determinada interpretación. En el caso de las fuentes escritas, nos enfrentamos a dos problemáticas, las cuales se desprenden de la primacía que ha ostentado tradicionalmente el abordaje logocéntrico en cuanto al estudio de la antigüedad. En principio, se trata de un lenguaje diferente, por lo que no resulta pertinente extrapolar sus reglas al análisis iconográfico. Asimismo, en muchos casos no se acepta el análisis propuesto si no es posible encontrar correspondencias con fuentes textuales. No es nuestra intención desmerecer el valor y autoridad de dichas fuentes, pero lo cierto es que las vasijas contradicen y también confrontan las interpretaciones originadas en la evidencia textual (Mitchell 2009: 164). Es decir, a pesar de que la evidencia literaria es sumamente importante, nunca puede sustituir un análisis detallado del lenguaje iconográfico empleado por el pintor de vasijas, el cual no siempre coincide con lo que aparece en los textos, especialmente aquellos escritos en prosa (Sutton 2004: 329). La relación con fuentes escritas sin duda enriquece el análisis, pero ello no debe ser lo que prime a la hora de analizar una pintura. Asimismo, el estudio comparativo puede advertir tanto semánticas en común como sentidos heterogéneos, sin que esto último invalide el análisis.

La posibilidad de establecer relaciones con otras pinturas es una metodología ineludible que puede efectuarse, principalmente, por rasgos iconográficos o por cuestiones temáticas, pero también por aspectos relacionados con las formas de los artefactos. Sin duda, estas relaciones -cuando las hay- contribuyen al análisis y enriquecen la interpretación.

Ahora bien, más allá de estas cuestiones particulares asociadas al estudio de la iconografía cerámica que hemos desarrollado, existe una problemática general en cuanto al estudio de fuentes y artefactos antiguos, que es el hecho de que mucha evidencia se ha perdido. Este panorama sin duda implica la posibilidad de que haya fuentes singulares, cuyos análisis generen cierto desconcierto y a las que no es posible vincular con otra evidencia de



la época. Esto no puede de ninguna manera obstaculizar los análisis ni los nuevos sentidos que surjan de éstos.

Hasta aquí presentamos de manera general las problemáticas relacionadas con el estudio de la iconografía cerámica antigua. A continuación, nos concentraremos en cuestiones referidas particularmente a las pinturas vinculadas con el teatro. El objetivo que guía el presente trabajo consiste en presentar algunos avances de nuestra investigación respecto de dichos vínculos, realizados durante nuestra estadía de investigación en el Classical Art Research Centre, perteneciente a la Universidad de Oxford, Inglaterra. Antes de desarrollar estos avances, presentaremos las problemáticas propias de las denominadas “pinturas teatrales”.

## 2. Las “pinturas teatrales”

Las pinturas que se denominan teatrales son escenas<sup>1</sup> relacionadas con el teatro de diferentes maneras, que decoran artefactos de cerámica antiguos. Constituyen el único registro visual de la época vinculado con el teatro griego antiguo. Taplin (2007) afirma que se trata de un caso excepcional de interacción entre el teatro y las artes visuales. Es importante destacar que se trata de una interacción y no de una subordinación, en el sentido de que del mismo modo que la pintura está relacionada con determinada pieza teatral, ésta se encuentra vinculada con cierta pintura. Si bien esto puede parecer evidente, durante mucho tiempo estas relaciones fueron entendidas dentro de una jerarquía en la cual la literatura era lo primordial. Esta doble interacción, en la que ambas disciplinas están en igualdad de condiciones, implica que la apreciación de las pinturas se ve enriquecida por el conocimiento de la pieza dramática en cuestión, del mismo modo que la recepción de la pieza es favorecida por el conocimiento de la pintura (Taplin 2007: vii).

Ahora bien, estas pinturas se relacionan con el teatro de diferentes maneras y no siempre el vínculo es con la literatura dramática. Por un lado, pueden estar vinculadas con una pieza teatral en particular. Por otro, pueden relacionarse con una puesta en escena en concreto o con el espectáculo teatral en general. Y, por último, con el ámbito teatral, ya sea el detrás de escena o cuestiones asociadas a dicho ámbito, como Dioniso y su cortejo, por ejemplo. Especialmente las dos primeras modalidades presentan algu-

---

<sup>1</sup> No en el sentido de escena teatral, sino de escena pintada.

nos problemas a la hora de establecer de manera certera la relación con el teatro. La cuestión es diferente para cada género dramático y está asociada tanto con las respectivas convenciones iconográficas, como con las piezas teatrales.

Las dificultades para vincular las pinturas con la tragedia radican tanto en la convención iconográfica empleada en aquéllas, como en las tramas de las propias obras teatrales, aunque ambas cuestiones están relacionadas. La convención de las pinturas trágicas consiste en pintar lo que la obra teatral representa, es decir, la ilusión dramática (figura 1). Salvo algunas excepciones, en la mayoría de estas pinturas no hay elementos iconográficos que refieran a la materialidad escénica. Según Csapo y Salter (2001), los pintores ignoraron los significantes dramáticos y destacaron lo que ellos significaban. Y si tenemos en cuenta que este género elabora sus tramas a partir de la tradición mítica, ante la ausencia de elementos específicos, no es sencillo definir si la pintura se relaciona con una pieza teatral o simplemente ilustra un episodio mítico que también fue llevado a escena. Al respecto, el caso de *Medea* es claro (figura 1): se acepta que el filicidio es una innovación de Eurípides porque no hay registro en la tradición anterior al trágico de dicho desenlace. Entonces, las pinturas relacionadas con esa historia, si incluyen a los niños muertos estarían vinculadas con dicha obra. Pero la relación se establece por una cuestión narrativa, no por rasgos iconográficos que refieran a su puesta en escena. Asimismo, en muchos casos se elige pintar situaciones claves que condensan el sentido de determinada obra y no las situaciones tal como las encontramos en las tragedias (Green 1991 y 1996). Las composiciones se centran en los momentos patéticos y, de esta manera, generan un efecto emocional muy fuerte en quien las mira (Csapo y Slater 2001). Por último, hay que tener en cuenta que en muchos casos hay elementos iconográficos que son añadidos de la decoración de la cerámica, sin que ello anule una relación con una pieza teatral.

Por lo tanto, en la mayoría de los casos la relación de estas pinturas con la tragedia se establece con un texto teatral y no con su escenificación. Además de la dificultad -en muchos casos- de diferenciar si se trata de una pieza o de un episodio mítico que fue reelaborado por el teatro, el hecho de que muchas obras teatrales no se hayan conservado aumentan los inconvenientes. Según Taplin (2007), hay tres opciones al respecto: relacionar una pintura con una tragedia conocida que ha llegado completa; con una pieza conocida, ya sea por fragmentos o por testimonios, pero que no se ha conservado completa; o identificar una pintura con una obra desconocida.



**Figura 1** Escena final de *Medea* de Eurípides, cratera de figuras rojas atribuida al pintor Policoro, 400 a. C. Cleveland, Museum of Art, Leonard C. Hanna, Jr. Fund 1991.1. Photo © Cleveland Museum of Art.

Ante esta situación, la vinculación de pinturas con el teatro trágico parece una tarea con más incertidumbres que certezas. Ahora bien, 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). No obstante muchos de estos elementos pertenecen también a otros ámbitos (mitos, simposio, etc.), la elaboración de una lista de indicadores que vinculan en cierta medida las pinturas con el teatro trágico 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*, 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 trípodas, porque se relacionan con los premios de los concursos teatrales, y las inscripciones en ático. Green (1991), por su parte, agrega como marca distintiva en la evidencia ateniense la presencia de intérpretes de *aulós* (flauta doble).

En el caso de la comedia, la cuestión es opuesta. Las pinturas del género trabajan con una convención iconográfica que implica la evidenciación de la representación teatral y de la materialidad escénica. Es decir, se pinta la tarima que funciona como escenario con sus escalones, las puertas que claramente son escenografía y otros dispositivos escénicos y se representa a los personajes como actores que usan vestuario y máscara (figura 2). Entonces, estas pinturas son fácilmente reconocibles y la relación con el teatro resulta indudable. Ahora bien, a diferencia de las pinturas trágicas, lo que resulta difícil es identificar de qué pieza cómica en particular se trata. Esto se debe a que el género elabora sus tramas a partir de la cotidianeidad del auditorio, está llena de guiños a la audiencia y al contexto inmediato, a partir de eventos y personajes contemporáneos. Según Taplin (2007), a diferencia de la tragedia que se apoya en la tradición mítica, las tramas de las obras cómicas no tienen existencia separada de su escenificación. Por lo tanto, si no hay inscripciones o algún elemento particular que identifique la pintura con una pieza cómica –como el coro– no es posible determinar con qué obra de teatro se vincula. Además, el hecho de que muchas estén perdidas –al igual que con la tragedia– suma dificultades a la identificación de la obra en particular.



**Figura 2.** Cratera en forma de campana atribuida al pintor Mc. Daniel, 380–370 a. C. Londres, British Museum, 1849,0620.13. Photo © Trustees of the British Museum.

Por último, respecto de los diferentes géneros dramáticos antiguos, 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.

En cuanto a las pinturas vinculadas con el ámbito teatral, la cuestión es más amplia y menos problemática. Éstas incluyen tanto representaciones del “detrás de escena”, como cuestiones míticas o temáticas relacionadas. Las primeras retratan actores preparándose antes de actuar o descansando después del espectáculo (figura 3). Las segundas involucran la tradición mítica vinculada con el teatro, especialmente con Dioniso y su cortejo de sátiros (figura 4).



**Figura 3.** Vasija de figuras rojas atribuida al pintor Pronomos, 400 a. C., Nápoles, Museo Arqueológico Nacional, 3240. Photo © Autora.

En cuanto a la procedencia espacio temporal de la evidencia, el origen de estos artefactos se divide entre los que son atenienses y los que proceden de la Grecia occidental. La mayoría de las pinturas que podemos relacionar con la tragedia datan del siglo IV a. C. 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 estrenaron las producciones 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).



**Figura 4.** Dioniso y actores cómicos (sátiros), cratera en forma de campana atribuida al pintor Choregos, 390–380 a.C. Cleveland, Museum of Art, John L. Severance Fund 1989.73. Photo © Cleveland Museum of Art

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

Hasta aquí, explicamos cuestiones referidas a la iconografía cerámica vinculada con el teatro antiguo y cómo se entiende tradicionalmente dicha vinculación. Ahora bien, a lo largo de nuestra investigación hemos advertido la presencia de elementos iconográficos que podemos calificar como teatrales en pinturas que no están relacionadas con el teatro. Presentaremos a continuación algunos avances al respecto.

### 3. Elementos teatrales en pinturas de otras temáticas

Al comienzo de este trabajo, al referirnos a la iconografía cerámica en general, explicamos que una de las problemáticas en cuanto a su análisis

consiste en la limitación del mismo a una interpretación única o, por lo menos, a un único ámbito temático. De este modo, una vez que se cataloga una pintura como perteneciente a una esfera en particular, y esto es aceptado y legitimado, las nuevas propuestas se enfrentan a resistencias y rechazos. Esta cuestión que es característica del campo artístico en general <sup>2</sup> restringe la riqueza semántica propia de la pintura. Sumado a esto, en el caso de la antigüedad ha primado un abordaje logocéntrico y, de este modo, muchas veces si los análisis no encuentran una correspondencia en la evidencia literaria son desestimados.

En el caso de la iconografía cerámica antigua vinculada con el teatro, restringir las posibilidades de establecer dicha relación únicamente a las pinturas que estrictamente pertenecen al ámbito teatral <sup>3</sup> implica negar la posibilidad de cruces y puntos en común entre diferentes ámbitos de la vida cotidiana y de la cultura de la época. El teatro griego antiguo no era una actividad privada a la que se asistía de manera individual, sino que era un evento que se desarrollaba en festivales cívico religiosos a los que asistía toda la ciudad <sup>4</sup>. Entonces, es de esperar que lo teatral se inmiscuya en ámbitos que estrictamente no le eran propios. Y es esperable que la decoración de los artefactos cerámicos refleje también dicha interacción. No nos referimos a que la presencia de elementos de este tipo invalide los análisis anteriores o implique la exclusión de la pintura del ámbito en cuestión, sino a complementar y enriquecer los análisis existentes y advertir nuevos sentidos.

Durante nuestra estadía en el Classical Art Research Centre de la Universidad de Oxford realizamos el relevamiento del Archivo Beazley -que tiene el repositorio fotográfico más completo del mundo en materia de cerámica antigua-, sin restringirnos a estudiar únicamente la iconografía cerámica que tradicionalmente se acepta que está vinculada al teatro. Nuestro objetivo consistió en no condicionar el análisis por las interpretaciones tradicionales ni guiarnos únicamente por la posibilidad de establecer vín-

---

<sup>2</sup> Y no solo propio de los estudios de arte antiguo.

<sup>3</sup> Es decir, las vinculadas con las piezas dramáticas, los espectáculos teatrales, el detrás de escena o la tradición mítica relacionada con Dioniso. Cfr. "Las pinturas teatrales" del presente trabajo.

<sup>4</sup> Generalizamos para los fines de la presente argumentación. Dejamos de lado la discusión respecto de la composición del auditorio griego antiguo. Cfr. Roselli 2011.

culos con la tradición escrita, tanto teatral como mítica<sup>5</sup>. El relevamiento siguió un orden cronológico, en base a la propia organización del archivo.

A medida que avanzábamos en el relevamiento, notamos en diferentes pinturas la presencia de elementos iconográficos que podríamos caracterizar como teatrales, dentro de un conjunto que no estaría vinculado con el teatro. Estos elementos son representados de manera tal que evidencian un carácter de artificialidad, que además genera que no resulten homogéneos con el conjunto. Es decir, por un lado, el elemento en sí mismo posee rasgos que llaman la atención y, por otro, esto produce un efecto de ruptura con la manera en que los otros elementos iconográficos de la escena están representados.

La jarra *oinochos* alojada en el Metropolitan Museum (inv. 37.11.19) (Figura 5) es un claro ejemplo de la presencia de un elemento que podemos caracterizar como teatral en una escena que tradicionalmente no se ha vinculado con el teatro. En cambio, se la ha clasificado como perteneciente al ámbito doméstico, principalmente a partir de la presencia de la puerta. En la cerámica del siglo quinto, la presencia de ésta suele referir a un contexto doméstico con referencias a la vida en el οἶκος (Bundirck 2009: 32). Ahora bien, es justamente la puerta junto con las tejas las que poseen características que permiten asociarla con el ámbito teatral, más precisamente con un dispositivo escénico. Según Sutton, ambos elementos están representados con una “perspectiva inusual” que posiblemente haya estado inspirada en una escenografía teatral (2004: 331).

Esta “perspectiva inusual” que menciona Sutton consiste en que la puerta, totalmente plana, está representada sin perspectiva ni profundidad, lo que le otorga a la estructura artificialidad y simpleza y recuerda a un dispositivo escenográfico. Por su parte, las tejas que representan el techo no están conectadas con la estructura de la puerta, por lo que la construcción resulta fragmentaria. Además, el espacio del interior no tiene ningún elemento que permita identificarlo con el ámbito doméstico. Esta característica incrementa el efecto fragmentario y de artificialidad de la representación iconográfica de la puerta, la cual se presenta como un elemento aislado que no forma parte de una casa.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Nos referimos a la tradición mítica que puede haber sido llevada al teatro, pero cuyos textos estén perdidos.

<sup>6</sup> Al respecto, resulta clarificador advertir las diferencias con otras pinturas en las que se representan puertas sin la implementación de características teatrales. Éstas suelen tener cierta perspectiva, a partir del recurso de mostrarlas abiertas y dejar ver parte del mobiliario





**Figura 5.** Vasija *Oinochoe* vase, sin atribuir, 430–420 a. C., New York, Metropolitan Museum of Art, Fletcher Fund 1937 (37.11.19). Photo © Metropolitan Museum of Art.

Nuestro análisis no pretende invalidar el análisis tradicional de la pintura ni afirmar que la escena corresponde a un espectáculo teatral o a una pieza perdida. Sino plantear el vínculo, en cuanto a la manera de representar la puerta, con el ámbito escénico. De esta manera, la propuesta consiste en enriquecer la recepción de la pieza en cuestión y abrir los sentidos propuestos por ésta. Todo esto redundará, sin duda, en una apertura en cuanto al conocimiento de la cultura antigua y los cruces entre sus diferentes ámbitos.

#### 4. Consideraciones finales

Los vínculos entre la iconografía cerámica antigua y el teatro de la época que tradicionalmente se consideran válidos implican principalmente su relación con una pieza dramática, un espectáculo teatral (incluido su detrás de escena) y los episodios míticos vinculados con Dioniso. Ahora bien, estos vínculos pueden incluir también irrupciones de elementos que remitan al teatro en escenas pintadas que corresponden a otros ámbitos. Nos referimos a cuestiones propiamente iconográficas, en cuanto a procedimientos y

---

del interior o alguna figura humana asomada. Asimismo, el techo aparece unido a la puerta, lo que le otorga un efecto compacto y unitario.

maneras de representar determinadas figuras (humanas o no), no a cuestiones temáticas o narrativas. Esto es sin duda destacable, porque corresponde a características propias del lenguaje pictórico y de su especificidad disciplinar. Ambas actividades -pintura y teatro- se encuentran en auge en el siglo quinto y cuarto y es de esperar que haya cruces e interrelaciones.

El presente trabajo tuvo como objetivo justamente presentar algunos avances en relación a dichos vínculos. La decoración de determinados artefactos apunta hacia el ámbito teatral. No importa si realmente están influenciadas por una pieza o por un espectáculo teatral en particular o si la relación es con la actividad teatral en general, lo importante es establecer el vínculo, el cual genera múltiples y nuevos sentidos. La interacción entre la pintura y el teatro en la época, en la que ambas disciplinas están en igualdad de condiciones, implica y genera el enriquecimiento de sus respectivas recepciones (Taplin 2007). Los múltiples sentidos no deben ser entendidos como un obstáculo para la “verdadera” comprensión de la pintura, más bien se trata de la riqueza propia de la disciplina pictórica, pero también de la actividad teatral.

## Bibliografía

- Bundrick, S. (2009), “Inside/Outside: Revisiting a Chous in The Metropolitan Museum of Art”, in Oakley, J., Palagia, O. (Eds.), *Athenian Potters and painters. Volume II*. Oxford, Oxbow Books: 27-35.
- Csapo, E., Slater, W. J. (2001), *The Context of Ancient Drama*, Michigan: The University of Michigan Press.
- Green, J. R. (1991), “On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens”, *Greek, Roman and Byzantine Studies* 32: 15-50.
- (1996), *Theatre in ancient Greek society*. London: Routledge.
- Mitchell, A. (2009), *Greek Vase-Painting and the Origins of Visual Humour*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roselli, D. K. (2011), *Theater Of The People. Spectators and society in Ancient Athens*. Austin: University of Texas Press.
- Sutton, R. (2004), “Family Portraits: Recognizing the “Oikos” on Attic Red-Figure Pottery”, *Hesperia Supplements* 33: 327-50.
- Taplin, O. (2007), *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C*. Los Angeles: The Paul Getty Museum.