

# El estudio del espectáculo teatral griego antiguo a partir de las fuentes materiales: las pinturas en vasijas de los siglos V y IV a.C.

 Carolina Reznik\*

Recibido:  
15 de marzo de 2018

Aceptado:  
7 de junio de 2018

## Resumen

En el presente artículo nos proponemos analizar las pinturas denominadas “teatrales” que se encuentran en artefactos destinados a uso cotidiano o ritual. Nuestro abordaje sostiene que ellas son una fuente material de suma importancia a partir de la que se puede estudiar y reconstruir el espectáculo teatral griego antiguo. Estas representaciones pictóricas no son siempre claras y unívocas y muchas veces no se puede precisar con certeza si están relacionadas o no con el teatro. La cuestión se complica, especialmente, por otra modalidad de dichas pinturas: muchas 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 realidad representada, la ilusión dramática. Con esto en mente, y luego de repasar algunas características generales del teatro y del contexto socio-cultural de la época, definiremos, en primer lugar, qué son las “pinturas teatrales” y, a continuación, las analizaremos teniendo en cuenta las diferentes maneras de representar la comedia y la tragedia. Por último, argumentaremos a partir de lo analizado en las pinturas respecto del espectáculo teatral y sus características.

## Palabras clave

Teatro  
Clásico  
Grecia  
Pintura  
Artefactos

## The study of the ancient Greek theatrical performance from material sources: painting on vessels from the 5th and 4th centuries B.C.

## Abstract

In this article, we analyze the “theatrical” paintings depicted on artifacts used in daily or ritual activities. We believe that these artifacts constitute an important material source from which we can study ancient Greek theatrical performance. These pictorial representations are not always clear or univocal, and often one cannot determine whether or not they are related to the theater. The issue is complicated, especially by another feature of these paintings: often what is painted is not the theatrical representation, as

## Keywords

Theater  
Classic  
Greece  
Painting  
Vessels

\* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA). Puan 480 (CP C1406CQJ). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. E-mail: reznik.carolina@gmail.com

one would see it on stage, but rather what the play represents, that is, a representation of reality, the dramatic illusion. With this in mind, and after reviewing a number of general characteristics associated to the theater and its socio-cultural context, we will define; first, what a “theatrical painting” is, and then we will study these paintings taking into account the different ways in which comedy and tragedy are represented. Finally, we will move from the analyzed paintings to engage with theatrical spectacle and what characterizes it.

## Introducción

1. Esta problemática es compartida por otras disciplinas artísticas como, por ejemplo, la música y la danza.

2. El tratado plantea una problemática específica en torno a su composición y fechado. No hay acuerdo acerca de si los tres libros son del propio Aristóteles y, en el caso de que el tercero fuera del estagirita, si su elaboración es posterior a los dos anteriores (Fortenbaugh, 1991; Racionero, 1990, entre otros).

3. En nuestra Tesis de Doctorado titulada “La representación teatral a partir de *La Poética* de Aristóteles: un estudio sobre su especificidad y semántica” nos centramos en el estudio de estas fuentes escritas. La Tesis está radicada en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y fue financiada por el CONICET mediante una Beca de Finalización de Doctorado, con lugar de trabajo en el IDICHS (UNLP). El presente artículo pretende ser un complemento sustancial de la misma mediante el abordaje de una de las fuentes materiales más importantes al respecto: las vasijas teatrales. Este trabajo aún no ha sido defendido, por ese motivo no está consignado en las referencias bibliográficas.

4. Utilizamos la denominación de “vasos” porque es una manera convencional de referirse de manera general a este tipo de artefactos dentro de la disciplina de la plástica (también se los llama vasijas, por ejemplo) aunque no implica ninguna referencia a su funcionalidad o uso.

5. Nos referimos a elementos utilizados para los espectáculos teatrales especialmente. De todos modos, sobre todo respecto de las máscaras, los artefactos encontrados son objetos de estudio de suma utilidad, aunque no sean propios del período clásico.

El teatro es, por naturaleza, efímero e irreplicable. La pregunta por excelencia que ha dominado su historia es ¿dónde está el teatro, cuál es su materialidad?<sup>1</sup> Las respuestas han sido muy variadas —el texto dramático, la presencia del espectador, un espacio diferenciado, entre otras— y aún hoy no se ha llegado a un consenso. Pero de lo que nadie duda es de su carácter convivial. El teatro se da en el encuentro, en la reunión de dos o más hombres, en el encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal (Dubatti, 2007). Es, entonces, debido a sus estructuras conviviales que la naturaleza teatral es irreplicable, efímera y nunca idéntica a sí misma (es decir, varía de representación a representación, sin importar que se trate del mismo espectáculo). Entonces ¿cómo estudiar los espectáculos teatrales del pasado? Y particularmente en el caso que nos ocupa ¿en qué podemos apoyarnos si queremos abordar el aspecto espectacular de la representación teatral griega clásica?

Para ello resultan claves la noción de hecho teatral y la metodología de reconstrucción de puesta en escena, desarrolladas dentro de la disciplina de los estudios teatrales. A partir de estas se estudian y reconstruyen puestas en escena del pasado. En este caso, se concibe al teatro como una actividad que no se agota en la eventualidad de la representación únicamente y, por eso, se toma en cuenta elementos que la rodean (por mencionar solo algunos: el espacio teatral con sus características arquitectónicas, los testimonios de sus participantes, el programa de mano, las notas de dirección). Nos interesa remarcar aquí la importancia de los documentos tanto escritos como materiales mediante los que se puede analizar el espectáculo teatral. En el caso del mundo griego, la posibilidad de ampliar el horizonte de documentos para el estudio del teatro es de suma utilidad debido a su ausencia y su fragmentación, además de que muchas consideraciones al respecto se encuentran en fuentes de índole variada. La *Poética* de Aristóteles (335-323 a.C.) es uno de los documentos más antiguos que conocemos en relación con el teatro en general y respecto del teatro griego. Asimismo, el texto de *La Retórica*<sup>2</sup> posee desarrollos relevantes al respecto. El libro III, especialmente, ofrece argumentaciones relacionadas con el arte del actor. Esto se debe, en parte, a características comunes que comparte con el orador<sup>3</sup>. En relación a las fuentes materiales, las pinturas de la época conservadas especialmente en vasos<sup>4</sup> y objetos destinados al uso cotidiano y ritual junto con los restos arquitectónicos de teatros y espacios escénicos son sumamente valiosos a la hora de abordar el aspecto espectacular del teatro griego antiguo. Ahora bien, cada una de estas fuentes presenta, a su vez, problemáticas particulares asociadas a su conservación, convención pictórica y herramientas de análisis, entre otras. Por último, mencionamos que no nos han llegado objetos escénicos, máscaras teatrales<sup>5</sup> ni vestuarios originales de esta época.

Por otra parte, a nivel teórico y conceptual nos topamos con otras dificultades específicas. La línea tradicional en los estudios del mundo clásico niega especificidad a las actividades socio-culturales por no estar desarrollada aún la concepción de la autonomía de las disciplinas. En el caso particular del teatro, si bien el concepto de

representación teatral es moderno, no se puede negar que de todos modos en Grecia había representaciones teatrales que poseían características peculiares (que, a su vez, debieron haber respondido a distintas concepciones del ámbito de la representación de la época). Conscientes de la distancia temporal y sin suponer que la noción moderna de teatro (y, por ende, la de su autonomía) está presente, aseguramos que los espectáculos teatrales de la época, con sus características particulares, pueden ser estudiados en su particularidad.

En el presente artículo nos proponemos analizar las pinturas denominadas “teatrales”, las cuales, como ya mencionamos, se encuentran en vasijas destinadas a uso cotidiano o ritual. Nuestro abordaje sostiene que ellas son una fuente material de suma importancia a partir de la que se puede estudiar y reconstruir el aspecto espectacular del teatro griego antiguo. Nos centraremos en el estudio del teatro de la Época Clásica<sup>6</sup> y si bien hay una gran cantidad de pinturas teatrales ubicadas en artefactos pertenecientes a siglos que exceden dicho período, analizaremos solo los que corresponden a los siglos V y IV.

6. La Época Clásica se denomina tradicionalmente al período comprendido entre la revuelta de Jonia en el año 499 a.C. (año en el que finaliza la Época Arcaica) y el comienzo del reinado de Alejandro Magno en 336 a.C. (año en el que se inaugura el período Helenístico).

### **Precisiones terminológicas**

Explicitaremos algunas cuestiones teóricas y metodológicas antes de proceder a nuestro análisis. Ya mencionamos que la metodología utilizada dentro de los estudios teatrales de reconstrucción de puestas en escena permite reconstruir, mediante los documentos y fuentes disponibles, las puestas en escena del pasado. La noción de base es la de hecho teatral, la cual implica concebir el hecho escénico como una actividad que excede al espectáculo teatral en particular y tiene consecuencias materiales y, por eso, toma en cuenta otros elementos que lo rodean, a saber: el texto dramático, el programa de mano, el teatro en el que se lleva a cabo la representación con sus características espaciales particulares, los testimonios de sus participantes, las notas de dirección y las imágenes plasmadas en distintos artefactos, entre los más importantes. En esta concepción, el texto dramático es un elemento más de la representación, no el centro de la misma. La tarea de reconstrucción parte entonces del análisis y de la interpretación de los documentos y restos materiales mencionados con ayuda de las categorías y planteos teóricos de los estudios teatrales.

Utilizamos los términos “representación teatral”, “espectáculo” y “puesta en escena” como sinónimos, entendiéndolos como un conjunto de sistemas significantes que producen sentido, despojándolos de cualquier matiz temporo-conceptual que involucre la noción de la disciplina como autónoma, pero concibiendo el teatro —y sus representaciones— como una actividad con características distintivas, inserta en un festival cívico religioso pero con particularidades culturales que pueden ser estudiadas y analizadas.

Si bien para el análisis de las pinturas recurriremos a herramientas de estudio y convenciones propias del arte pictórico, nuestro marco teórico se ubica dentro del ámbito de los estudios teatrales y, por su parte, nuestro objeto de estudio (las pinturas en las vasijas teatrales) es arqueológico. Partimos, en principio, de las concepciones desarrolladas por Pavis (2000, 2003) y Ubersfeld (1989) porque explicitan la necesidad de abordar el estudio de la representación teatral mediante elementos de análisis que no sean una mera transposición del análisis lingüístico. A diferencia de la lengua, la representación teatral no puede ser descompuesta en unidades de cuya combinación surjan todos los casos posibles. Es por eso que el modelo lingüístico no puede ser utilizado para su análisis. Asimismo, una de las particularidades de los signos teatrales es que no coexisten de manera lineal en la representación sino que se superponen. Además de esta coexistencia no lineal, la representación teatral se caracteriza por la convivencia de signos verbales y no verbales y, de allí, la importancia de los restos

arqueológicos que dan cuenta de ello. Además, frente a la lectura temporal del texto literario, la representación requiere un acercamiento espacio-temporal. En esto radica, principalmente, la especificidad del signo teatral, y es tarea de la semiótica y de la arqueología realizar un análisis que tenga en cuenta estas particularidades. Al definir la teatralidad como lo característico del teatro, Barthes (1983, p. 310) la describe como una “polifonía informacional”, “un espesor de signos”.

En su trabajo titulado “El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine”, Pavis (2000) da cuenta de una detallada metodología para el abordaje de la representación que es consciente de la especificidad del signo teatral. Entre los aspectos a tener en cuenta a la hora del análisis, el autor resalta el actor, la voz, la música y el ritmo, el vestuario, el maquillaje, los objetos y el espacio, el tiempo y la acción. La noción de sistema significante que, por supuesto, no es exclusiva de los estudios teatrales sino de la semiótica en general es el principal aspecto que, en un comienzo, es puesto en juego en el análisis. Implica la identificación de los diferentes elementos de la representación (vestuario, escenografía, espacio, cuerpo/actor, texto, entre otros) como conjuntos con su semántica —la cual puede coincidir o no entre ellos—. El presente estudio no jerarquiza los diferentes sistemas significantes dentro de la representación. Esto es relevante para nuestro análisis porque implica, en especial, la no preeminencia del texto dramático por sobre el resto de los elementos escénicos, poniendo especial énfasis en el estudio de los restos materiales (en este caso las “vasijas teatrales”) que dan cuenta de la importancia del fenómeno teatral en la Grecia Clásica.

### Contextualización histórica

El teatro griego antiguo y la democracia ateniense son dos fenómenos que se encuentran emparentados en varios aspectos. Ambos se desarrollan durante gran parte del siglo V a.C. y sus orígenes se remontan a las reformas impulsadas por Solón en el 594-593 a.C. Téspis es considerado por la tradición como el primer poeta trágico y su primera tragedia se fecha en los tres primeros años de la Olimpiada 61 (536-532 a.C.). Debido al liderazgo político que trajo aparejado el enriquecimiento de la ciudad, durante el siglo quinto el teatro griego alcanzó su período de esplendor y se convirtió en un “lujo público” (Iriarte, 1996, p. 5). Asimismo, no hay acuerdo respecto de si el estado les pagaba a los ciudadanos por asistir y, por su parte, los gastos de la representación quedaban a cargo de los *coregos*, ciudadanos de buena posición económica que “se proponían como mecenas de cada uno de los poetas” (Iriarte, 1996, p. 5).

El período que se conoce como la “democracia radical ateniense” se ubica entre los años 462 y 404 a.C. y es producto de las reformas realizadas por Efiltes. Estas medidas le otorgaron a la Asamblea poder y libertad y la transformaron en el cuerpo gubernamental soberano al desplazar el consejo del Areópago. De este modo, le concedieron poderes plenos a la *ekklesia*, la *boulé* y los *dikastéria* (Gallego, 2003). En este contexto particular, el teatro adquiere un papel único que no se repetirá a lo largo de la historia de Grecia ni del teatro posterior. Gallego (2003) asegura que la tragedia es fruto de este ambiente político particular porque, si bien se ubica dentro del mundo heroico, refleja la democracia como tensión. Según él, el héroe es una metáfora sublimada del ciudadano y en las piezas se transmiten de manera patente las contradicciones propias del régimen democrático. Iriarte (1996), por su parte, argumenta en el mismo sentido y asegura que el accionar del héroe trágico está representando la evolución del derecho griego en ese momento histórico particular. En la comedia, con las características propias del género, también se manifiestan las tensiones propias de este contexto particular. En el caso de las piezas aristofánicas —únicas exponentes del género de la época conservadas completas— se pone en evidencia la degradación del

régimen democrático radical (Coscolla, 2002). El comediógrafo anhela a los líderes de antaño, las tradiciones campesinas y las costumbres antiguas (Gallego, 2003).

Por otra parte, lo interesante y particular respecto de este contexto histórico y cultural es el ámbito en el que se representaba el teatro: por un lado, dentro de un evento cívico, político y religioso, y por otro, con una modalidad de concurso. Respecto de lo primero, hay varios factores a considerar. En primer lugar, las representaciones teatrales formaban parte de una celebración religiosa que honra a Dioniso, dios protector del teatro, y el teatro en sí mismo formaba parte del recinto sagrado dedicado al dios que incluía un templo en su honor. Asimismo, según podemos leer en “Caballeros” (424 a.C.) de Aristófanes, durante la festividad se trasladaba el monolito del dios al teatro para que presencie las representaciones. Las Grandes Dionisias eran una celebración primaveral urbana —realizada desde el año 486 a.C.— que duraba cuatro días y a la que asistía prácticamente toda la ciudad junto con embajadores e invitados extranjeros. Al respecto, Roselli (2011) argumenta la necesidad de no perder de vista que no es lo mismo asistir a una representación teatral que formar parte de un festival. En este contexto, asegura el autor, había otras razones para estar presente en el teatro además de ver un espectáculo, tales como socializar, celebrar y ser parte del mayor evento de la ciudad. Es decir que el festival en sí mismo era más grande que la representación teatral. Goldhill (1997) aclara que el festival teatral era un gran evento político en Atenas pero que no hay que entenderlo en el sentido restringido actual sino de una manera más amplia, como perteneciente a la vida pública de la *polis*. Se trataba de una institución en la que la identidad cívica se desplegaba, se definía y se exploraba. Iriarte (1996) hace notar que, simbólicamente, el teatro de Dioniso se ubicaba en un espacio intermedio entre el ámbito divino y el urbano, al pie de la acrópolis. A su vez, la ubicación de los asistentes respondía a un esquema jerárquico: en primer lugar el sacerdote de Dioniso, los magistrados, los embajadores de otras ciudades y los huérfanos de guerra. La concurrencia masiva correspondía a los ciudadanos atenienses, pero también se admitían a los metecos acomodados (extranjeros que vivían en Atenas) y a ciudadanos vecinos. Roselli (2011) asegura que aún queda mucho por estudiar y definir respecto de las categorías de la audiencia del teatro. Según el autor, el cuerpo mismo de ciudadanos no era homogéneo y los no ciudadanos residentes en Atenas eran muy activos durante el festival. Asimismo, había mucha polarización dentro de estos grupos. Por último, respecto de la concurrencia, no hay acuerdo respecto de si estaba permitido o no la asistencia de las mujeres, en parte debido al carácter soez del teatro cómico. Al respecto, Iriarte (1996) argumenta que si en el siglo IV la presencia femenina estaba aceptada no habría motivos para dudar de una situación semejante en el siglo V. Como ya comentamos, tampoco está claro si el estado les pagaba a los ciudadanos atenienses por asistir al festival. Goldhill (1999) asegura que así era y de esta manera identifica a los ciudadanos con los embajadores extranjeros que asistían en carácter de embajadores. Nightingale (2004), por su parte, argumenta que esta modalidad no corresponde al siglo quinto sino que habría sido implementada desde mediados del siglo cuarto en adelante.

En relación al teatro como parte integrante de un festival religioso, Csapo y Slater (1995) advierten que la importancia del contexto religioso no debe ser dejada de lado aunque tampoco sobreestimada. A diferencia de los ritos relacionados con el teatro de otras sociedades tradicionales, el teatro griego se distingue por su secularidad. Según los autores, durante este período la sociedad griega estaba atravesando una transición entre una sociedad aristocrática rural y una democracia urbana y, en consecuencia, las costumbres y ritos religiosos también estaban siendo modificados. Asimismo, respecto de la identificación entre el teatro y ritual en particular, Rodríguez Adradós (1972) asegura que las representaciones de la época exceden en complejidad a lo que sería un rito e Iriarte (1996, p. 34) agrega que “si el rito es la representación de un drama destinado a garantizar el orden social mediante la repetición exacta de gestos

y movimientos que concuerdan con secuencias concretas, está claro que las tragedias se muestran como una representación más compleja<sup>7</sup>.

Esta amalgama política, cultural y religiosa se manifiesta también en las diferentes actividades que rodeaban las representaciones teatrales, tanto dentro del transcurrir del festival como en relación a su organización. El arconte, magistrado que da nombre al año, era el encargado de realizar la primera selección de las obras que participarían y de designar al corego para cada autor. Por su parte, el jurado estaba compuesto por diez ciudadanos pertenecientes a cada una de las tribus que formaban el ática. En lo que respecta al festival en sí mismo, las representaciones estaban acompañadas de actividades que manifestaban su carácter “patriótico” (Iriarte, 1996, p. 33). Por un lado, la celebración se inauguraba con una procesión que reproducía el orden cívico y que transportaba el gran falo, símbolo del poder fertilizante de Dioniso, que terminaba con el sacrificio de animales en honor al dios dentro de su santuario. Este mismo rito se repetía antes de las representaciones y luego se realizaban libaciones para purificar el espacio teatral. Para cerrar el festival, por su lado, se llevaba a cabo una asamblea extraordinaria dentro del teatro para revisar cuestiones relacionadas con el concurso y la propia fiesta.

Todo el festival implicaba un gran despliegue por parte de la ciudad que transmitía su poderío y liderazgo respecto de las ciudades vecinas. Pero a partir del 478 a.C., con la formación de la Liga de Delos, la ostentación adquiere una magnitud mayor. La Liga implicaba una alianza entre algunas *poleis* para luchar contra los persas, apoyar a Atenas en cuanto a sus enemigos y aliados y pagar un tributo. Las decisiones quedaban a cargo de la ciudad y esta también administraba el tesoro de la alianza, que al principio estaba en Delos, pero luego se trasladó a Atenas. Una vez en la ciudad, el tributo se pagaba durante las Grandes Dionisias, justo antes de que comenzaran las representaciones. Según Iriarte (1996, p. 36), el tributo fue “el símbolo más evidente de la posición hegemónica de la ciudad”.

Asimismo, y en relación a ello, debemos aclarar que más allá de la coyuntura particular de la época, la cuestión tiene que ver con la noción de autonomía de las disciplinas, y dentro del ámbito del arte en general y del teatro en particular, con la autonomía del arte. Esta concepción surge durante la modernidad producto de una separación de los diferentes oficios y ciencias de las artes y en ella influyen múltiples factores sociales, históricos y políticos: el humanismo, la revolución francesa y la ilustración, por mencionar algunos. No ahondaremos al respecto porque excede el objeto de estudio de este artículo pero nos interesa hacer notar que en el siglo V dicha concepción no estaba desarrollada y, entonces, el teatro no era una actividad estética de contemplación privada y aislada de la realidad en la que estaba inmerso. Los estudiosos de la época caracterizan esta dinámica cultural particular como un entramado de actividades *embedded* —enraizadas en las prácticas sociales— (Dougherty y Kurke, 2003). En muchos casos dicha caracterización trae aparejada una falta total de especificidad, y por lo tanto, la negación del estudio particular de las actividades e instituciones. En este trabajo no se entiende el mundo griego en esos términos, por el contrario, se consideran los puntos de contacto de las actividades y sus particularidades propias dentro de su contexto y coyuntura particular (conceptual, histórica, etc.) siempre y cuando no inhiban un estudio de sus especificidades en tanto esferas separadas.

En relación a la modalidad de competencia en la que se representaban las obras teatrales, durante el concurso tres poetas trágicos presentaban durante tres días una trilogía —tres tragedias y un drama satírico— y los poetas cómicos solo una comedia. El jurado, compuesto por un representante de cada una de las diez tribus, era el encargado de designar al poeta ganador, al que se premiaba con una corona de yedra mientras que su corego recibía un trípode. El auditorio no era pasivo durante las representaciones y

según Iriarte (1996, p. 6) “la última palabra de este jurado oficial estaba determinada por la reacción del público ateniense que asistía multitudinariamente al teatro”. Como ya comentamos, el período de esplendor del teatro coincide con la denominada “democracia radical”, que tuvo lugar entre el 462 y el 404 a.C. La producción de los tres trágicos tuvo lugar entre el 472 a.C., año en el que se representa la tragedia más antigua de Esquilo (Los Persas), y el 404 a.C., en el que se estrena de manera póstuma el Edipo en Colono de Sófocles. A partir del año 386 a.C. se impuso la modalidad de “reposición” de las obras teatrales, lo que refuerza la idea de que la tragedia es fruto de la democracia ateniense.

Hasta aquí, entonces, se exponen las referencias contextuales de la época que nos ocupa y del contexto festival y ritual en el que se desarrollaban los espectáculos teatrales. Antes de centrarnos en las pinturas teatrales en sí mismas, pasaremos a desarrollar las características generales de las representaciones teatrales.

### La representación teatral griega antigua: características generales

Antes de abordar el análisis de las pinturas teatrales conservadas en vasijas decoradas, mencionemos algunas características generales de la representación teatral griega antigua, sobre todo las que podemos esbozar a partir de las fuentes y documentos disponibles. Los textos dramáticos aportan datos principalmente en lo referente a la palabra. A partir de ellos se puede observar la alternancia de diálogos entre los personajes individuales y el colectivo del coro o su representante, el corifeo. Observando la constante del anuncio de los personajes que entran en escena por alguno que ya se encuentra en ella, podemos deducir que su identificación no provenía exclusivamente de su vestuario. Otro aspecto digno de resaltar son los comentarios que las mismas obras hacen sobre otras puestas en escena contemporáneas. Esto sucede en las comedias de Aristófanes (425-388 a.C.) por ejemplo, gracias a las cuales nos enteramos de que era común en determinada época la utilización de ciertos dispositivos escénicos, principalmente el *Deus ex machina*<sup>7</sup>. Asimismo, los textos dramáticos aportan un testimonio valioso acerca de los temas utilizados, provenientes de mitos conocidos o hechos históricos pasados o recientes. Pero como lo que nos interesa aquí es reconstruir el aspecto espectacular del teatro, el análisis de las obras debe centrarse en su virtualidad escénica. Esta característica consiste en la escenificación implícita que posee el texto, es decir, su potencialidad para ser puesto en escena, y se manifiesta de numerosas maneras. Puede estar explícita en las *didascalias* o acotaciones escénicas, pero también puede estar implícita por ejemplo en el diálogo. En el caso del teatro griego, al no haber acotaciones escénicas, la virtualidad se encuentra, justamente, en el diálogo y en algunas características propias de la lengua (por ejemplo *iota* deíctica y pronombres adverbiales de lugar). Varios autores estudiaron cómo los textos trágicos ofrecen indicios para su representación. Easterling (1997) asegura que es posible, y sumamente rico, estudiar los textos griegos como guiones a ser representados. Según la autora, ellos ofrecen guías acerca de su escenificación. Goldhill (1986), por su lado, asegura que muchas veces las ambigüedades del texto se resuelven en la representación. Consideramos que sería más atinado decir que la representación es una lectura o interpretación particular del texto y no una instancia que resuelve de manera unívoca el sentido del texto. La virtualidad escénica es una característica del texto teatral y ofrece indicios de la puesta en escena que él propone, pero de ninguna manera es la representación teatral que se llevó a cabo ni mucho menos en el caso de que el responsable de llevarlo a escena no haya sido su autor<sup>8</sup>.

En lo referente a los espacios escénicos que han llegado hasta nuestros días (por ejemplo el teatro de Dionisos en Epidauro, Delfos, aunque no es original de la época que nos ocupa)<sup>9</sup>, sin duda son una fuente clave, ya que a partir del espacio podemos

7. Dispositivo escénico introducido por Eurípides que consistía en una grúa mediante la cual se elevaba a un actor que representaba el papel de alguna divinidad.

8. En el caso del teatro griego, la cuestión adquiere características particulares relacionadas con la cultura propia de la época y la relación entre la oralidad y la escritura, y más que nada, entre el texto dramático y su escenificación. En nuestra investigación doctoral denominamos dicha relación como “finalidad performativa” (ver nota 3).

9. Por nombrar algunos correspondientes a la Época Clásica, también hay muchos del período romano que son una fuente material valiosa para el estudio del teatro.

aventurar ciertas características de las representaciones teatrales. De todas formas, todo ello no deja formar parte de hipótesis que refieren a la representación griega en general y poco a su aspecto performativo en particular. El espacio al aire libre del teatro griego, de grandes dimensiones, imponía ciertas limitaciones o problemas que debían ser resueltos mediante determinados elementos escénicos. El uso de los *koturnos* para agrandar la altura de los actores y facilitar que sean vistos desde grandes distancias, la utilización de determinados dispositivos para la amplificación de la voz y, seguramente, la estandarización del vestuario y de las máscaras de los personajes para poder ser reconocidos instantáneamente, son algunas de las características que podemos descubrir a partir del espacio escénico. Igualmente, debemos apoyarnos en otras fuentes para que las aseveraciones no sean meras conjeturas.

### Las pinturas teatrales: análisis del espectáculo teatral

Pasaremos ahora a la pintura antigua. Dijimos que ella es una fuente material muy valiosa respecto del teatro de la época: “Las imágenes que decoran la cerámica constituyen un retorno visual hacia múltiples aspectos del teatro antiguo, mediante ellas podemos recrear escenarios, vestimentas, canto y baile” (Dukelsky y Martino, 2002, p. 72). Antes de desarrollar este tema, explicaremos cuáles son los elementos que nos permiten definir una pintura como teatral. Según Taplin (2007), existen ciertos indicadores que permiten relacionar las pinturas con el teatro. Sin embargo, no son una prueba infalible, ya que muchos de ellos también pertenecen a otros ámbitos (mitos, simposios, etc.). Estas “señales” son vestimentas no cotidianas, los *koturnos* (zapatos con suela elevada), los pórticos, rocas en forma de arcos, personajes denominados “testigos silenciosos” y escenas de suplicantes. Por nuestra parte, agregamos que también resulta significativa la presencia de intérpretes de *aulos* (flauta doble)<sup>10</sup>, las escenas identificables con textos dramáticos y, cuando las hay, inscripciones con nombres de los personajes. Además, en muchos casos se observan elementos que corresponden a la materialidad de la representación teatral: máscaras, evidencia de vestuario y partes de escenario. Por supuesto, las representaciones pictóricas no son siempre claras y unívocas y muchas veces no se puede precisar con certeza si están relacionadas o no con el teatro. La cuestión se complica, especialmente, por otra modalidad de dichas pinturas: muchas 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 realidad representada, la ilusión dramática. Entonces nos enfrentamos con el problema de saber si determinada pintura está relacionada con una obra teatral o con un mito conocido. Como si esto fuera poco, el hecho de que muchas piezas teatrales no nos hayan llegado 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. Además, no hay que perder de vista que las pinturas están realizadas por artistas que muchas veces se toman libertades creativas y, aunque corresponda a determinada representación teatral, hay ciertos elementos que no provienen de ella.

10. Porque era un instrumento asociado con el teatro, a diferencia de la cítara, por ejemplo. Asimismo, el *aulos* aparece en otros contextos: el simposio, el ritual, determinados mitos, entre otros.

La Figura 1 es un ejemplo de una pintura teatral que representa la ilusión dramática. Sabemos que corresponde a la “Medea” de Eurípides (431 a.C.) por la presencia de los niños muertos que fue una innovación del trágico. Pero más allá de ello, no hay nada en la pintura que refiera de manera explícita al espectáculo teatral. Es muy posible que la imagen refleje el uso de la grúa, que se sabe que fue una innovación de Eurípides utilizada por primera vez en la escena final de esta obra. Resulta interesante, también, el juego de miradas hacia arriba tanto en el personaje de Jasón como en el de Medea. Ahora bien, nada en la imagen refleja la materialidad del espectáculo ni a la grúa como dispositivo escénico. La Figura 2, por su parte, ejemplifica la convención pictórica propia de la comedia. Ella consiste en reflejar la materialidad del espectáculo, con su





Figura 1. Pintura que representa la realidad escénica del final de "Medea" de Eurípides. Cratera de figuras rojas atribuida al pintor Policoro, ca. 400 a.C. Colección del Museo de Arte de Cleveland. Inv. 1991.1. © The Cleveland Museum of Art.



Figura 2. Pintura que representa la materialidad escénica. Cratera cómica de figuras rojas, ca. 400 a.C. Colección del Museo de Arte de Boston. Inv. 69.951. Foto © Museum of Fine Arts, Boston.

tarima correspondiente y con evidencia de que los personajes usan vestuario y máscaras. Desarrollaremos en profundidad estas características un poco más adelante.

Ahora bien, más allá de estos problemas de clasificación, y si no nos centramos en la investigación del espectáculo teatral en particular, estas imágenes nos brindan un valioso testimonio acerca del lugar que dicha actividad ocupaba en la sociedad de la época. El hecho de que objetos de uso diario<sup>11</sup> estén adornados con motivos que podemos considerar teatrales nos informa acerca de que el teatro ocupaba un lugar

11. Principalmente de uso doméstico no ritual, por ejemplo, copas utilizadas en los simposios y objetos para mezclar y escanciar el vino. No desarrollamos esta cuestión aquí porque excede el objeto de estudio de este artículo, pero sin duda es un tema de vital importancia para nuestra investigación (Green, 1996; Taplin, 2007, entre otros).

central y podemos observar las variaciones al respecto en las diferentes épocas. No tenemos que olvidar que estos objetos formaban parte de una actividad comercial, estaban producidos para determinado mercado y satisfacían cierta demanda (Green, 1996). En consecuencia, también brindan información respecto del gusto de la época y de la preferencia por los objetos adornados con motivos teatrales. Por la cantidad de productos de este tipo que se han encontrado, podemos aventurar que los consumidores elegían utilizar artefactos que, en cierta forma, estaban relacionados con el teatro.

Por otro lado, si los consideramos desde el ángulo de su producción y no nos centramos en su aspecto comercial sino en el hecho de que estos objetos fueron elaborados por individuos que pertenecían al público que asistía al teatro, podemos tomarlos como testimonios acerca de la percepción individual del teatro que tenía el artista en cuestión y, por extensión, el público en general. La elección de plasmar determinado momento del espectáculo y no otro 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. Además, la elección de una escena central facilita la identificación de la imagen con el mundo del teatro y de la obra en cuestión: “El pintor de vasos puede ser tomado como un miembro ordinario de la audiencia (...) refleja el punto de vista de la audiencia respecto de la performance teatral”<sup>12</sup> (Green, 1996, p. 26).

Otra cuestión importante que podemos abordar a partir de las pinturas de vasos es la reconstrucción y recuperación de obras que actualmente se encuentran perdidas. Por supuesto, para hacerlo debemos combinar el estudio con testimonios de la época que nos informen acerca de espectáculos que no podemos relacionar con textos existentes. Por último, estas pinturas nos permiten establecer una datación aproximada de las representaciones de las obras y gracias a ellas nos enteramos de que en determinado momento se comenzaron a poner en escena nuevamente obras que ya habían sido estrenadas o que, por el hallazgo de estos vasos en distintos lugares de la Magna Grecia, las obras comenzaron a representarse fuera de Atenas.

Pasaremos ahora al análisis de las pinturas y veremos cuáles de sus elementos nos permiten indagar acerca del aspecto espectacular del teatro griego. Una de las primeras características que se observan en estas pinturas es la diferencia entre la forma de representar los diferentes géneros dramáticos. Cada uno de ellos, tragedia y comedia<sup>13</sup>, poseen su propia convención pictórica, la cual podemos relacionar, a su vez, con la convención teatral particular y con la actitud de la época hacia ellos. La convención de la representación pictórica de la tragedia consiste en representar la realidad presentada en escena, la ilusión dramática. Salvo excepciones, nada nos remite a la escena en su materialidad y, por lo tanto, al teatro como construcción que genera ilusión. Podemos relacionar esta forma de representación con la convención del género mismo. En las tragedias no se rompe la ilusión dramática sino que se presenta como una realidad cerrada sin contacto con los espectadores. A diferencia de la comedia, que en muchas ocasiones interpela al auditorio directamente y refiere a la realidad cotidiana, la tragedia trabaja dentro y con la tradición mítica conocida por todos, pero ajena y diferente al contexto en el que está inmerso el auditorio. De esta manera, se presenta como un tema cerrado en sí mismo y, en cierto punto, lejano<sup>14</sup>. Como se puede observar en la Figura 3, nada en ella refiere a un contexto teatral, dado que ni las figuras humanas parecen usar máscaras ni ningún tipo de vestuario. Por oposición a las vasijas cómicas que analizaremos a continuación, podemos denominarlas como realistas<sup>15</sup> en cuanto a la representación pictórica. La comedia, en cambio, se representa en los vasos evidenciando la representación y teatral y los elementos escénicos. Se muestra la tarima que funciona como escenario, los personajes están claramente actuando y se nota que usan vestuario y relleno en determinadas partes del cuerpo (vientre, nalgas). Nuevamente podemos relacionar esta convención pictórica con la propia del género

12. La cuestión del pintor de vasos es una problemática sumamente interesante que no abordamos aquí por exceder el objeto de análisis de este artículo. Posee muchos aspectos sobre los cuales indagar. 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 comunidad y que estaba inserta en un festival cívico-religioso, sumado al 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, la elección de determinada escena para pintar ¿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 del momento más *pregnante* de la historia que se representaba en escena? Sin duda, resultará significativo retomar estos interrogantes en un trabajo futuro.

13. Dejamos de lado el drama satírico porque solo se conserva uno completo (“El ciclope” de Eurípides).

14. Para un análisis detallado sobre el verosímil de la tragedia, ver Reznik (2012a, 2012b).

15. Utilizamos este término sin ningún matiz conceptual ni teórico respecto de lo que tradicionalmente se considera, tanto en pintura como en teatro, como realismo, y solo en pos de la claridad de la descripción.

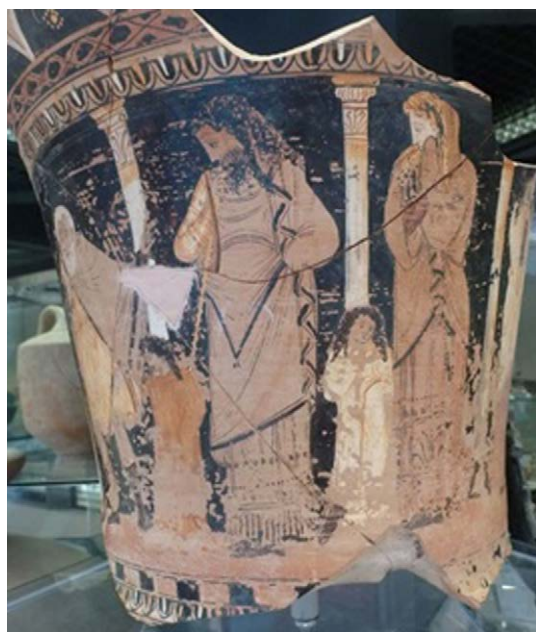


Figura 3. "La vasija de Edipo". Incompleta, ca. 300 a.C.  
Colección del Museo Arqueológico de Siracusa. Imagen  
extraída de <http://edithorial.blogspot.com.ar>.

cómico. En la comedia griega se suele romper la ilusión dramática, está llena de guiños a la audiencia y al contexto en el cual vive y el público muchas veces es interpelado directamente. Vale aclarar que las representaciones de la comedia sufren múltiples cambios según la época.

Una cuestión interesante de este tipo de pinturas es la manera en que se evidencia el uso de las máscaras. Ello se nota en el tipo de expresión de los rostros, sobre todo si lo comparamos con la manera de representarlos en las vasijas trágicas. En este caso la expresión y los rasgos poseen características grotescas y artificiales opuestas al realismo de las figuras trágicas. Además, en el caso de la representación de animales, como se puede observar en la Figura 4, resulta evidente que son hombres disfrazados actuando como animales. Por último, respecto de las vasijas cómicas, también encontramos representados los coros de la misma manera, es decir, con una explícita referencia a la representación teatral. En la Figura 5 se observa con claridad que los caballos son, en realidad, hombres disfrazados, ni siquiera aparecen en cuatro patas como verdaderos caballos. También encontramos algunas pinturas teatrales que muestran a los actores antes o después del espectáculo, preparándose para la representación o relajándose luego de ella.

La Figura 6 es interesante en varios sentidos. En el detrás de escena conviven personajes que evidencian elementos teatrales y otros que no, y muchos de ellos sostienen máscaras. Resulta significativa la manera de representarlas, como cabezas reales. Si tenemos en cuenta las dos maneras de representar cada uno de los géneros teatrales, podríamos decir que son máscaras representadas con la convención trágica, ya que no se evidencia su carácter teatral. Y, como si quedara duda, la presencia del *aulos*, la flauta doble, relaciona la escena con el teatro. La Figura 7 por su parte, está integrada por un sátiro mitológico y por actores que sostienen máscaras representadas, al igual que en la Figura 6, mediante la convención trágica que no evidencia su carácter escénico. Asimismo, la Figura 8, también del tipo teatral de detrás de escena, muestra una imagen en la que contrasta el cuerpo masculino con la cabeza adornada a la manera femenina (especialmente por el peinado). Lo que se estaría representando es un actor usando una máscara femenina preparándose para el espectáculo.



Figura 4. Cratera cómica de figuras rojas atribuida al pintor Mc Daniel, ca. 380-370 a.C. Perteneciente a la colección de British Museum de Londres. Inv. 1849,0620.13. ©Trustees of the British Museum.



Figura 5. Ánfora de figuras negras, coro de caballeros con flautista, ca. 540-530 a.C. Colección Museo de Berlín. Foto © Cora Dukelsky.



Figuras 6. Actores y miembros del coro descansando. Vasija de figuras rojas atribuida al pintor de Pronomos, ca. 400 a.C. Colección del Museo Arqueológico de Nápoles. Inv. 3240. Foto <http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale>.



Figura 7. Tres coreutas. Cratera de figuras rojas atribuida al pintor Tarporley, ca. 400 a.C. Colección del Museo de Sydney. Inv. NM47.5. Foto © Nicholson Museum, the University of Sydney.



Figura 8. Joven desnudo ante un espejo, hidria-pyxis atribuida a Asteas, ca. 340-320 a.C. Colección del Museo de Tampa. Inv. 1989.98. Foto © Mary Daniels, the Perseus Project. <http://www.perseus.tufts.edu>.



Figura 9. Dioniso y actores cómicos (sátiros actores). Vasija de figuras rojas atribuida al pintor de Pronomos, ca. 390-380 a.C. Colección Museo de Cleveland. Inv. 1989.73. © The Cleveland Museum of Art.

Asimismo, se observa en las pinturas motivos relacionados con el teatro, pero en ámbitos no teatrales. Por ejemplo, los “sátiros actores” comienzan a reemplazar a los sátiros míticos en el cortejo de Dioniso. A medida que avanza el siglo V se empieza a representar a estas criaturas evidenciando que usan vestuario y máscaras, pero dentro de su contexto tradicional, en el cortejo. El teatro comienza a exceder el ámbito propio del espectáculo. En el caso de los sátiros, “los modos de representación permiten diferenciar a un sátiro mítico del coreuta disfrazado como tal” (Dukelsky y Martino, 2002, p. 72). En la Figura 9 se observan dos sátiros actores acompañando a un Dionisio mítico, no teatral, y la Figura 10, por su parte, muestra a un sátiro mítico, sin marcas de vestuario, tocando un *aulos*. Como ya comentamos, este instrumento estaba asociado al teatro, pero también a otros contextos, y es propio del cortejo de Dioniso.

## Discusión

Hasta aquí hemos realizado un análisis de algunas vasijas trágicas y cómicas y esbozamos las características de las pinturas teatrales. Observamos las diferentes convenciones de representación de la comedia y de la tragedia, y cómo los motivos teatrales aparecen también en contextos que no tienen que ver con la escena y el espectáculo. Sin duda son una fuente valiosa a la hora de estudiar diferentes aspectos del teatro y del lugar que ocupaba en la sociedad de la época. Pero en relación al objetivo de este trabajo, concerniente a la información que podemos extraer de ellas en relación al espectáculo teatral en particular, a partir de las constantes en las pinturas podemos observar determinadas características adjudicables a la representación teatral. El vestuario generalmente representa a determinado tipo y no a un personaje en particular, y posee ciertos elementos que facilitan su identificación. La diferencia generalmente se daba por la máscara utilizada y esto se debe, en parte, a que un mismo actor hacía varios papeles, y por lo tanto cambiarse solo la máscara era mucho más sencillo que cambiarse el atuendo completo. En los vasos con escenas cómicas notamos determinadas constantes en los vestuarios según el personaje: rellenos de panza y espalda, color amarillo para los vestidos, azul para las capas, falos de cuero, el vestuario que termina en los tobillos y las muñecas, los hombres con capas cortas y

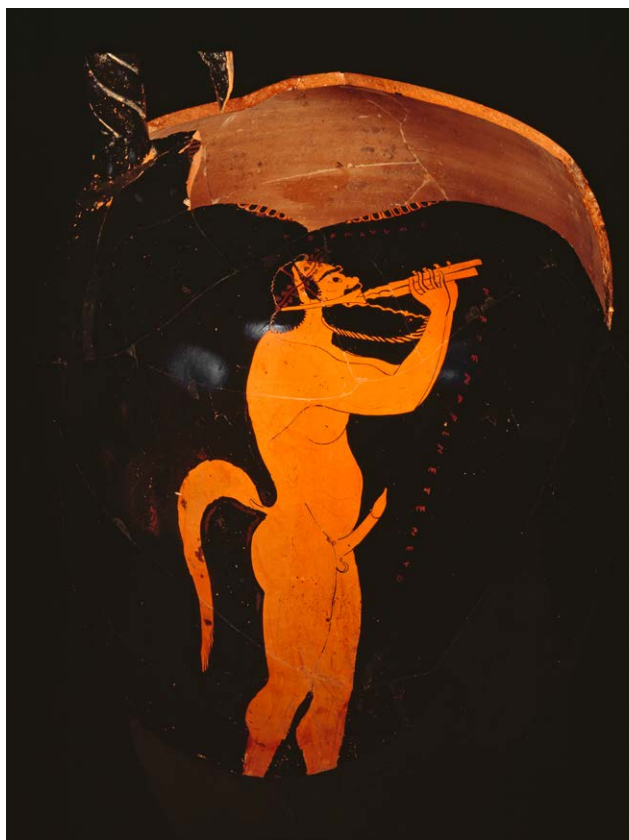


Figura 10. Sátiro tocando la flauta. Ánfora de figuras rojas, firmado por el pintor Smikros, ca. 500 a.C. Colección del Museo de Berlín. Inv. 1966.19. Foto © Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz.

el falo expuesto, y las mujeres con capas largas y vestidos. Por otro lado, es posible advertir ciertas posiciones corporales constantes que corresponden a determinados personajes o situaciones dramáticas: actitud de *allocutio* (alocución, actitud de hablar en público), expresión de congoja o dolor, el coro danzando. También podemos observar, en algunos casos, partes de escenografías, generalmente puertas o estructuras relativamente simples que convencionalmente refieren al palacio, a la ciudad o al “exterior”. En algunos vasos se puede ver que el escenario es una tarima elevada a la que se accede por una pequeña escalera, lo que nos informa acerca de la elevación del espacio destinado a los personajes individuales, mientras que el coro se ubicaba al nivel del piso, en la *orchestra*. 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 como para la aparición de algún personaje. Asimismo, a partir de las pinturas con motivos teatrales representados en ámbitos no teatrales podemos estudiar varios aspectos del teatro, tanto escénicos como contextuales, los cuales dan cuenta principalmente de la importancia que fue adquiriendo en la época la actividad teatral que excedió el ámbito del festival y el gusto de los ciudadanos por las decoraciones relacionadas.

## Conclusión

A lo largo del presente trabajo abordamos el estudio de las pinturas teatrales plasmadas en artefactos como un importante documento respecto del estudio del teatro antiguo, el cual generalmente no es tenido en cuenta en ese tipo de análisis. Por nuestra parte,

creemos que ellas son una fuente privilegiada para el estudio del aspecto espectacular del teatro antiguo en general y del período que nos ocupa en particular, sobre todo porque no han llegado hasta el presente muchos elementos originales de las representaciones teatrales, al mismo tiempo que muchos espacios escénicos son reconstrucciones posteriores (por ejemplo, el teatro de Dioniso). De todas maneras, como es de esperar, es necesario complementar el análisis con otras fuentes materiales y escritas. En resumen, resulta importante realizar una investigación abierta dispuesta a incorporar aportes de otras disciplinas, en la que las herramientas de los estudios teatrales sean las encargadas de unificar y dar sentido a nuestro trabajo. Al respecto, la próxima tarea consistirá en confrontar y relacionar el análisis respecto de las fuentes textuales de *La Poética* y de *La Retórica* —realizado en nuestra investigación doctoral— con el presente estudio para ahondar, completar y problematizar las argumentaciones respecto del espectáculo teatral griego clásico.

### Agradecimientos

El presente artículo forma parte de mi proyecto de investigación posdoctoral. Agradezco a la Dra. Judith Charlin por su guía y asesoramiento, los cuales exceden puntualmente este artículo y se extienden a un trabajo interdisciplinario en conjunto que hemos emprendido desde el año pasado. Asimismo, mi gratitud a la Lic. Cora Dukelsky por cederme el uso de una imagen para esta publicación y por su orientación respecto de algunas cuestiones del presente trabajo. Mi reconocimiento a la Dra. Graciela M. Chichi todo el trabajo realizado a lo largo de estos años. Igualmente importante fueron las correcciones y sugerencias de los evaluadores anónimos que, sin duda, enriquecieron este manuscrito. Por último, a los empleados de los museos a cuyas colecciones pertenecen las imágenes aquí publicadas, por su amabilidad y ayuda.



## Referencias citadas

- » Barthes, R. (1983). *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barrial.
- » Coscolla, M. J. (2002). El discurso panfletario contra la democracia radical. Una aproximación retórico-argumentativa. El prólogo de *Caballeros* de Aristófanes, 1-280. *Circe*, 7, 97-144.
- » Csapo, E. y Slater, W. (1995). *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: Michigan U.P.
- » Dougherty, C. y Kurke, L. (Eds.). (2003). *The Cultures within Ancient Greek Culture. Contact, Conflict, Collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- » Dukelsky, C. y Martino, A. M. (2002). Imágenes teatrales en la pintura de vasos griegos. *Revista Do Museu de Arqueologia e Etnologia*, 12, 71-79.
- » Easterling, P. E. (Ed.). (1997). *Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Fortenbaugh, W. (1991). Persuasion through Character and the Composition of Aristotle's Rhetoric. *Rheinisches Museum fuer Philologie*, 84, 152-156.
- » Gallego, J. (2003). *La Democracia en Tiempos de Tragedia: Asamblea Ateniense, Subjetividad Política*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- » Goldhill, S. (1986). *Reading Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Goldhill, S. (1997). The audience of Athenian tragedy. En P. E. Easterling (Ed.), *Greek Tragedy* (pp. 54-68). Cambridge: Cambridge University Press.
- » Goldhill, S. (1999). Programme notes. En S. Goldhill y R. Osborne (Eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy* (pp. 1-32). Cambridge: Cambridge University Press.
- » Green, J. R. (1996). *Theatre in Ancient Greek Society*. Londres: Routledge.
- » Iriarte, A. (1996). *Democracia y Tragedia*. Madrid: Akal.
- » Nightingale, A. (2004). *Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy. Theory in its Cultural Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Pavis, P. (2000). *El Análisis de los Espectáculos: Teatro, Mimo, Danza, Cine*. Barcelona: Paidós.
- » Pavis, P. (2003). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- » Racionero, Q. (1990). Introducción. En Q. Racionero (Ed.), *Aristóteles. Retórica* (pp. 7-149). Madrid: Gredos.
- » Reznik, C. (2012a). *El eikós en el discurso poético y retórico según Aristóteles*. Trabajo presentado en las VI Jornadas sobre el Mundo Clásico. Universidad de Morón, Argentina.
- » Reznik, C. (2012b). *La verosimilitud como recurso principal del discurso poético según Aristóteles*. Trabajo presentado en el XXI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- » Rodríguez Adradós, F. (1972). *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los Orígenes Griegos del Teatro*. Barcelona: Planeta.

- » Roselli, D. K. (2011). *Theater of The People. Spectators and Society in Ancient Athens*. Austin: University of Texas Press.
- » Taplin, O. (2007). *Pots and Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-paintings*. Los Ángeles: Getty Publications.
- » Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica Teatral*. Madrid: Cátedra.