

EL TEATRO REFLEJADO EN LA CERÁMICA ÁTICA Y DEL SUR DE ITALIA

Los mitos griegos constituyen un acervo cultural que todavía impregna y conforma nuestra manera de pensar y de ser. Nos son conocidos gracias a la literatura, a los poetas y mitógrafos, y al arte de las manifestaciones de Grecia y de Roma.

La tragedia ateniense tiene una influencia decisiva como transmisora de la tradición mítica ya que el mito es fuente de creación poética. La tragedia nace y llega a su máximo esplendor en el siglo V a C, pero como género no muere con los tres grandes dramaturgos sino que continúa en el siglo siguiente e incluso sobrevive hasta el final del mundo pagano, experimentando las variaciones y cambios propios del paso del tiempo. La **máscara** utilizada en sus representaciones ha pasado a ser un símbolo de la tragedia. Platón habla de la tragedia como la forma de poesía más universal.

Las representaciones teatrales formaban parte de la vida cotidiana de los ciudadanos, como espectadores o como participantes en las actuaciones. La afición por la tragedia fue grande en la Atenas del siglo V donde miles de espectadores las veían cada año y suponemos que además de disfrutar con el espectáculo, se educaban y formaban su personalidad. Sabemos por ejemplo que la tragedia de Esquilo *Los Persas*, había contribuido a que los atenienses tomaran conciencia de su superioridad espiritual y que se representa en Sicilia todavía en vida de su autor, que muere en el 456 precisamente en la ciudad siciliana de Gela.

Los autores trágicos adquieren fama y notoriedad que se traslada pronto a la Magna Grecia, sobre todo a las ciudades de Sicilia donde el tirano Dioniso era un fanático de la tragedia. Construye teatros en la isla, los mejor conservados, prueba evidente de la gran afición que despierta. Las colonias, algunas de las cuales llegaron a ser muy prósperas, mantienen lazos con las ciudades de origen y más tarde producen sus propias obras.

Es lógico que los artistas, sobre todo los pintores, desde épocas tempranas se inspiraran en los mitos para plasmarlos en sus obras y que haya correspondencia entre la palabra y la imagen, que se refuerzan mutuamente. Las imágenes adquieren una nueva dimensión cuando se convierten en portavoces del mensaje de los poetas. La tragedia, por tanto, además de palabra y acción es también imagen. Vamos a ver una muestra

de cómo se reproduce a través de las imágenes. El poeta Simónides decía que la pintura es la poesía silenciosa y la poesía es pintura parlante.

Nos vamos a limitar a las pinturas que decoran la cerámica, objetos imprescindibles en la vida de los griegos tanto por su uso práctico como simbólico. Los vasos se adornaban con todo tipo de imágenes, con escenas de la vida normal y con las procedentes del mito sin que, en este último caso, podamos comprender lo que el tema representado significaba en cada ocasión. Se utilizaban en el hogar, en los symposios, como premios en las competiciones atléticas, en las ceremonias nupciales y de manera especial en los ritos funerarios.

Un buen número de las escenas representadas en la cerámica reflejan los argumentos de la tragedia, que a su vez proceden del mundo de los mitos, presentes en la cultura griega desde la épica. Podremos comprobar la clara y profunda interacción entre los dos campos, la literatura y las imágenes, y cómo el conocimiento de los textos de los dramaturgos ayuda a la comprensión de las imágenes, arrojando luz sobre las escenas, y cómo, en ocasiones, ocurre lo contrario, que la pintura añade información sobre la puesta en escena de las piezas de teatro. Incluso se han podido reconocer argumentos de obras perdidas.

Para nosotros las imágenes de la cerámica constituyen un rico material gráfico que podríamos considerar como un antecedente de la fotografía, que enriquece el conocimiento que tenemos del teatro.

Hay que hacer notar que además de reflejar el mito, los artistas que decoran la cerámica en muchas ocasiones tienen como modelos las propias representaciones dramáticas, su puesta en escena. Si al reflejar el mismo tema las distintas imágenes de la cerámica coinciden en su composición, podemos pensar que lo que les sirve de modelo es una representación dramática. Desde el año 470 a C aproximadamente la cerámica nos muestra escenas realistas procedentes del teatro, a actores y coreutas con sus atuendos propios, representativos de los distintos papeles, lujosos para los personajes principales, austeros para los humildes, las botas puntiagudas atadas con cintas propias de personajes nobles (coturnos) y otros elementos. También muestran su mímica y a veces las máscaras que los caracterizan, pero generalmente los personajes aparecen como son, sin máscara, dando su propia interpretación. Todo ello nos da información sobre el género y nos proporciona una idea de lo que era el teatro en el s V

y IV a C. Muchas veces, como veremos, se combinan diferentes partes de una obra dentro de una composición única.

Ejemplo *Los danzantes de Basilea* crátera 480 a C una escena que visualiza una representación de una tragedia. Seis miembros de un coro con el mismo traje y máscaras, danzando y cantando.

En otros ejemplos se reconoce bien hasta el escenario donde actúan. Un ejemplo de una escena que no podemos identificar con una obra conocida, nos lo proporciona la cratera de 330 a C del pintor Capodarso que revela una teatralidad trágica a pesar de tener lugar en un modesto grupo teatral del interior de Sicilia. Vemos el propio escenario donde tiene lugar la representación y ciertos rasgos que vamos a encontrar repetidos, como los trajes adornados y elaborados de las mujeres, o el vestido plano y el pelo corto de la mujer arrodillada y el atuendo del anciano, con manto de viajero y botas que indica que es una figura recurrente en la tragedia. Hay cuatro personas cuando en la escena solo llega a haber tres pero la mujer de la izquierda está vuelta y no interactúa con las otras tres.

Además de estos datos materiales también se reflejan situaciones o escenas conocidas que pueden suscitar emociones en los que lo ven por el *pathos* de los protagonistas, con expresiones de dolor por ejemplo u otros sentimientos del alma. Ej la escena de Filoctetes del pintor Hermonacte.

Aparte de esta intención hay que señalar que en las escuelas de pintura o cerámica existían esquemas o programas iconográficos válidos para distintos episodios y que encontraremos repetidos.

Los estudiosos mantienen opiniones diferentes. Giuliani dice que los pintores de cerámica conocen los mitos a través de los textos y no por el teatro como espectadores. Al contrario Oliver Taplin¹ sostiene que en el s IV, sobre todo, las representaciones teatrales eran el medio principal a través del cual la gente conocía los mitos.

¹ Oliver Taplin. Pots and plays. Interactions between tragedy and greek vase painting of the fourth century b C

La cerámica ateniense y la del sur de Italia

La cerámica ateniense está en su apogeo durante todo el siglo V y produce millones de piezas de figuras rojas. Su producción declina al final de las guerras del Peloponeso.

En la Magna Grecia encontramos piezas de cerámica desde el principio, procedentes de Corinto y luego de Atenas. Seguramente fueron artesanos formados en Atenas en la época de Pericles los que se trasladan a Italia con ocasión de la fundación de Turios, colonia fundada por esta ciudad en el 443, y comienzan la producción de cerámica de figuras rojas según sus técnicas hasta que adquiere características propias y pasa a calificarse de cerámica italiota o del sur de Italia, que tiene su apogeo en el siglo IV y de la que vamos a ver la mayor parte de los ejemplos. Se crean nuevos talleres en las distintas regiones Apulia, Lucania, Campania aunque no siempre las diferencias son evidentes. En Sicilia empieza hacia el año 400 y en Paestum y la bahía de Nápoles hacia el 350. Solo la cerámica apulia, la más grande e influyente es la que más se aleja de la técnica de los vasos áticos y está dotada de mayor unidad estilística, caracterizada por la tendencia a la monumentalidad y a las grandes composiciones en distintas franjas y porque adquiere mayor cromatismo y efectos lumínicos, por lo que podemos deducir que se inspira en la pintura de los grandes frescos. La mayor parte de las escenas de tragedia de la cerámica italiota son de mediados del siglo IV a C.

Además de representar imágenes heredadas del repertorio ático se reconocen variantes propias, elementos locales en algunas de las figuras, sobre todo en los contextos funerarios. Así hay personajes que van vestidos, o armados con formas propias del uso local italiano, que marcaba la identidad de los que encargaban las piezas.

Del gran número de representaciones de la tragedia en la cerámica ática y sobre todo en la del sur de Italia en el siglo IV, hago una selección eligiendo algunas de las obras más representativas de los tres trágicos.

De Esquilo veremos las que conciernen a su trilogía la Orestíada u Orestía, un tema que la épica incluyó en los llamados *Nostoi* o los retornos de los héroes aqueos desde Troya y que Esquilo dota del máximo contenido ideológico.

Esquilo introduce en la representación de sus obras un ropaje y escenografía diferente. Por ej. el *ekkyklema* es una plataforma con ruedas que servía para hacer aparecer personajes en la escena desde el interior, como cadáveres y también era la grúa para que los dioses aparecieran.

ESQUILO.

Orestía. Agamenón

Se representa la trilogía en el 458 a C en Atenas y gana el primer premio.

De los ejemplos que del tema nos proporciona la cerámica ática la mayoría son reflejo del propio mito más que del drama de Esquilo. Es distinta, sin embargo, la situación en el sur de Italia donde el modelo más frecuentemente reflejado es la representación teatral.

Esquilo da un papel predominante a Clitemnestra sobre el de Egisto, que queda en un nivel secundario, ya que es innovación suya el que ella asesine a su esposo. La escena del asesinato no se visualiza en el drama, la conocemos a través del relato visionario de Casandra que la deja en un terreno de indefinición. En la cerámica sin embargo no se conserva ningún testimonio iconográfico que muestre a Clitemnestra llevando a cabo esta acción sino que siempre es Egisto el que asesina a Agamenón.

Hay dos motivos iconográficos que conciernen a esta escena que en la cerámica ática son anteriores a Esquilo, el de Clitemnestra empuñando el hacha de doble filo, que conocemos desde un siglo y medio antes, aunque es el dramaturgo el primero que lo menciona, y la referencia al manto sin aberturas que viste Agamenón cuando es asesinado.

En dos copas áticas aparece Clitemnestra empuñando el hacha.



Clitemnestra con hacha. Copa hoy perdida. Se encontraba en Berlin procedente de Tarquinia. Atribuida a Brygos. 480 -70 a C.

Clitemnestra sola, vestida con un amplio chitón plisado, transparente, con una cinta en el pelo, corre hacia una puerta que sugiere el escenario, tachonada con clavos. En la mano derecha lleva una gran doble hacha.



Clitemnestra mata a Casandra. Copa ática. 450-400 a C. Ferrara. Museo Nacional de Espina

Clitemnestra levanta el hacha para matar a Casandra que en el suelo alza los brazos en gesto de pedir compasión. Detrás de los dos personajes vemos el trípode, un árbol y un ara.

La escena de Egisto asesinando a Agamenón la encontramos en la

Cratera ática figuras rojas. Pintor Dokimasia, 470-50 a C. Boston



Lado A muerte de Agamenón. (en el lado B se ve la muerte de Egisto)

Se ha considerado una ilustración directa del drama de Esquilo pero no es así. Más bien el pintor ha querido **reflejar el mito** tradicional, la historia del rey de Micenas. La prueba más definitiva es que la cerámica es de una fecha anterior al estreno de la Orestía. Egisto es la figura principal que acaba de herir con la espada a Agamenón, atrapado en una prenda de vestir semejante a una red. Clitemnestra se precipita desde la izquierda con una pequeña hacha en la mano. Las otras dos mujeres pueden ser las hijas, Electra y Crisótemis. En un extremo huye otra mujer, probablemente Casandra.

Coéforas

El segundo drama de la trilogía, las Coéforas, que trata de la venganza de los hijos de Clitemnestra es, con mucho, el motivo más representado en la cerámica ática e italiota sobre la saga de la familia de Micenas. Multitud de vasos representan a Orestes en escenas de esta tragedia: acompañado de Píldes en la tumba de Agamenón, en su encuentro con Electra y matando a Egisto mientras Clitemnestra con su hacha intenta detener el homicidio.

La obra da comienzo al entrar en escenas dos jóvenes, Orestes y Píldes que se aproximan a la tumba de Agamenón. *“Junto al túmulo de esta tumba envió a mi padre el mensaje de que me oiga, me escuche.... Ofrezco a Ínaco un bucle en pago de mi crianza y este segundo en señal de duelo...”* Se retiran al ver llegar un cortejo de mujeres con ofrendas fúnebres. Electra da comienzo a la ceremonia con una libación. Descubre el mechón de pelo sobre la tumba.

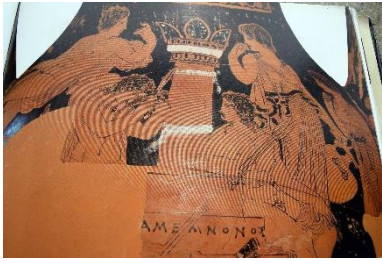
La iconografía de unos jóvenes en la tumba es muy frecuente en el arte especialmente en la cerámica. Se encuentra ya en relieves de Melos del siglo V a C y en algún vaso ático de figuras rojas de mediados del s V a C pero es especialmente frecuente en los vasos del sur de Italia a lo largo del s IV de donde conservamos unas 35 piezas con ese motivo, no distribuidas por igual pues en la zona de Apulia hay pocos. Aparece el motivo en vasos pequeños o de uso corriente, especialmente hidrias, lo que sugiere que fueron comercializados como objetos funerarios relativamente baratos, por ser una escena apropiada para ese fin. Todas tienen el mismo motivo, un joven o una joven de luto, a veces acompañado de otro y los dos representados como viajeros. A menudo las mujeres hacen libaciones u otras ofrendas.

La cuestión que plantean estos vasos es si representan un tema mitológico o una escena de género. Hay detalles que nos permiten saberlo, el más definitivo es que haya una inscripción con el nombre del personaje. Otro dato que asegura reflejar el mito es la presencia de las Erinis o Furias, personajes asociados siempre con venganza y castigo, que protagonizan la obra final de la trilogía esquilea, Euménides, y que aparecen ya en Coéforas, cuando al final de la obra Orestes las ve aunque sean invisibles para el coro *“hay, esclavas, ahí unas mujeres como Gorgonasj van vestidas de negro y enmarañadas en múltiples serpientesj ya no me puedo quedar aquíj... vosotras no las veis pero yo estoy viéndolas, me siento acosado...”*

No hay representaciones de las Erinis antes de la puesta en escena de la Orestía. Su aparición es un signo escénico y es probable que fuera Esquilo el primero que les dio una forma antropomórfica, -según nos transmite Pausanias-, cuando les atribuye un papel dramático, como unas criaturas nunca vistas antes en la tierra. Se popularizan ya en el siglo IV asociadas a escenas de la tragedia y acaban siendo emblema de este género.

En las escenas consideradas reflejo de la obra teatral, la tumba de Agamenón normalmente está representada mediante una *stèle* o columna. Aparecen dos jóvenes, Orestes y su compañero Pílates. En alguna se muestran los momentos anteriores a que Electra reconozca a Orestes, en otras los momentos posteriores pero en casi todas se aprecia la influencia de las obras dramáticas.

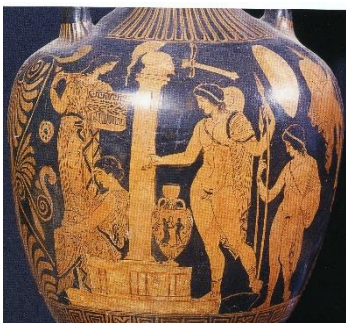
Coeforas. Pelike ática h 380 a C. Atribuido al pintor Jena. Exeter University



En esta pintura, más tardía que los primeros ejemplos del sur de Italia, el nombre de Agamenón en la tumba identifica la escena. Se reconoce a Orestes en el momento de cortarse los cabellos y al otro lado a Pílates. El que está sentado arriba sobre Orestes más parece una divinidad que un humano. La joven que lleva la hidria tiene la inscripción de Electra.

No pretende el autor reflejar la representación escénica exacta del texto de Esquilo pero sí hace una composición que muestra que conocía la obra y está influenciado por ella, a pesar de algunas discrepancias en detalle. Por ej. Orestes en el texto se corta el cabello antes de la entrada de Electra, mientras que aquí coinciden. Pero el que contemple la escena va a pensar enseguida en la versión de Esquilo y los que la conocen sabrán que el mechón de pelo que claramente está cortando el personaje será lo que propicie la unión de los dos hermanos.

Coéforas. Ánfora lucania 380 a C pintor Budapest. Nápoles. Mus. Arq



En esta pieza también se leen las dos inscripciones, Agamenón en la tumba y Electra encima de la cabeza de la mujer que aparece sentada al pie del monumento funerario. En lo alto de la columna vemos un casco de guerrero, aludiendo a la condición del muerto. El ánfora que está al otro lado de la mujer tiene la misma forma que la real.

La mujer que acompaña a Electra lleva una caja de ofrendas. La figura que sigue de cerca a Orestes es sorprendentemente pequeña, pero no puede ser otro que Pílates. El pintor representa a los dos jóvenes desnudos, con capa y botas que indica que son viajeros, lo está de acuerdo con el argumento de la tragedia. Electra está sentada, abatida, en actitud doliente, como en la mayoría de las escenas de los vasos. El texto de la tragedia de Esquilo, en cambio, implica que está de pie, a punto de hacer la libación, y no sentada. Sin embargo podemos pensar que reflejarla sentada con esa actitud transmite más la tristeza que expresa en su parlamento de la tragedia de Esquilo y que ha sido una elección del artista que probablemente sigue una tradición iconográfica.

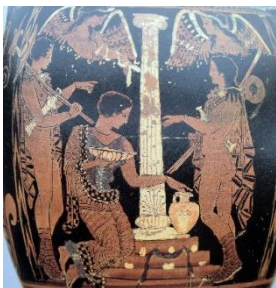
Coéforas. Pelike lucania h 350 a C. Pintor de las Coéforas. Louvre.

Otra representación del mismo lugar, Lucania, de treinta años más tarde. El mismo artista tiene otras cuatro o cinco escenas con la misma iconografía, las demás en hidrias. Son diferentes pero muestran a Electra sentada en la



tumba situada en el centro con figuras de pie a ambos lados. El monumento funerario aquí está especialmente adornado con vasijas y otras ofrendas. A la izquierda está Orestes, ofreciendo una libación, lo que no aparece en el texto de Esquilo; lleva un gorro de viajero y unas adornadas botas. En

el otro lado donde esperaríamos que estuviera Pílates, vemos una figura que parece Hermes en una pose relajada, con el caduceo. Los que no creen que haya conexión entre pintura y drama aluden a esta figura como una prueba de la incompatibilidad y contradicción pero también se puede pensar que está justificada la presencia del dios si leemos las primeras palabras de Orestes al principio de la tragedia de Esquilo en que invoca a Hermes subterráneo. O también el coro 812 invoca de nuevo a Hermes para que ayude a Orestes en su empresa. Se podría conjeturar que según una versión teatral se representaba a Pílates con la vara del heraldo, datos que permiten asociar a Hermes con Orestes



Coéforas. Ánfora de Paestum h 350 a C. Pintor de Orestes. Genova.

Algunos niegan que sea una escena de la tragedia pero la presencia inequívoca de las Erinis, un claro signo escénico, nos lleva a pensar que sí lo es. El hecho de que aparezcan aquí hace que el espectador las ponga en

relación con Orestes

Electra está arrodillada sin que haya notado aún la presencia de las dos personas que han irrumpido en la escena. Por su actitud se podría sugerir que está viendo el mechón de pelo de Orestes. Ella lleva el cabello corto en señal de luto, lo mismo que el personaje que está detrás, que debe ser Orestes. En la obra se hace alusión a la similitud de los cabellos de los hermanos (174 80)

Electra, Orestes y Pilades. Pintor de Primato. Crat 350-40 a C. Nápoles.



Electra, sentada en la tumba de Agamenón, en forma de templete, sostiene la urna que ella cree contiene las cenizas de su hermano Orestes. Éste y Pílates aparecen a ambos lados.

La muerte de Clitemnestra se representa poco en la iconografía. El matricidio era un tabú social y cuando lo tratan los poetas, lo endulzan, por ej. Esquilo lo presenta como una víctima de la fatalidad.

Coéforas. Ánfora Paestum 330 a C. Pintor de Würzburg. Museo Paul Getty.



Orestes matando a su madre que deja su pecho al descubierto mostrándolo al hijo. Es la primera representación en la cerámica de ese momento pero hay un sello de plata que data de 400 a C que puede ser comparable porque se etiquetan los dos nombres y se muestra a Clitemnestra con un pecho desnudo ya herido, no arrodillada sino sentada en un altar.

La escena concuerda con el texto de Esquilo en una episodio que seguramente fue inventado por él, en su particular versión del sueño de Clitemnestra de que ha dado a luz a una serpiente que pone en su pecho. En Coéforas 896 cuando Orestes amenaza de muerte a su madre, ella le dice *“detente hijo mío, respeta niño mío este pecho en el que apoyado te adormecías durante el tiempo que tú mamaste mi leche nutricia”.....*

La pintura no muestra lo que se representó en el teatro, porque no está Pílates y principalmente porque allí los actores eran hombres y el ponerse un pecho postizo se hubiera interpretado como un gesto histriónico. Pero la cerámica no tiene las mismas restricciones y es posible en ella marcar el realismo aunque choque.

Arriba, en un ángulo, vemos la Erinis con las serpientes en su cabello y en los brazos. Este personaje no era visible para la audiencia en las Coéforas pero sí conocían sus amenazas. Son invocadas explícitamente en el dialogo que inmediatamente sigue al descubrimiento de su pecho. *“Guárdate de las rencorosas perras, de las vengadoras de tu madre”.....* madre e hijo son perseguidos por ellas. El pintor posiblemente lo refleja poniendolas claramente encima de ellos.

La muerte de Egisto por Orestes está representada desde principios del s VI a C en embrazaduras de bronce y también en una metopa del templo de Hera pero el periodo de mayor popularidad del tema va del 510 hasta 460 a C, en el cual aparece en unos veinte vasos áticos de figuras rojas. La razón tal vez deba buscarse en el sentimiento que existía en contra de la tiranía que en ese momento imperaba en Atenas. En la mayoría de los casos Orestes agarra del pelo a Egisto que está sentado y le clava su espada y en muchas de las escenas Clitemnestra acude a rescatar a su amante blandiendo un hacha.

Así lo vemos en la cara B de la **cratera ática del pintor Dokimasia, 470-50**

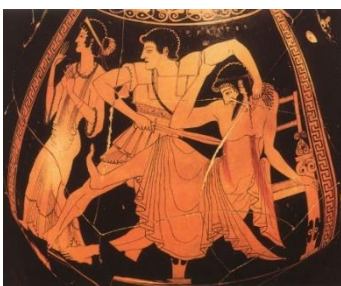


Tampoco se atiene al texto de las Coéforas, donde Orestes no es un hoplita como aquí está representado, sino un viajero. Además en la Orestía la muerte de Egisto es secundaria, la atención está puesta en Clitemnestra. En resumen **las dos escenas de esta vasija**

muestran la historia mítica y no una escena del drama concreto, como ya hemos dicho. Egisto lleva puesto un *himatión* y ya está herido en el pecho de donde sale un chorro de sangre. Lleva en la mano una lira y con la otra hace el gesto de súplica. Detrás de Orestes está Clitemnestra con el hacha que acude a la defensa de Egisto y también está presente Electra.

stamnos ático de figuras rojas del pintor de Berlín 500-450 a C

Orestes vestido como un hoplita clava por segunda vez la espada en el



cuerpo de Egisto que está reclinado en un lecho y de su torso salen los chorros de sangre. Clitemnestra huye con el gesto de pedir piedad.

Después de 460 a C este tema no aparece en los vasos áticos y en la cerámica del sur de Italia sólo ocasionalmente. Pausanias afirma que una pintura de los Propileos en la Acrópolis de Atenas mostraba

a Orestes matando a Egisto.

Euménides

Después de matar a Egisto y Clitemnestra, Orestes sufre la persecución de las Erinis, espíritus del castigo, ofendidas por el matricidio. En su intento de escapar de ellas, Orestes fue primero a Delfos para que Apolo lo purificase, lo que es una posible invención de Esquilo, y luego, por consejo del dios va

a Atenas para someterse a juicio ante el tribunal del areópago. La participación de la diosa Atenea en la historia y su voto es muy probable que sea también una innovación de Esquilo.

El proceso de Orestes ante este tribunal es una fuente histórica importante para conocer el derecho ático en lo que concierne a crímenes de sangre. Este drama revela mejor el problema que preocupa a Esquilo, el conflicto entre las fuerzas divinas y el hombre, la lucha entre los antiguos y los nuevos dioses a los que hay que reconciliar en un nuevo orden jurídico del estado. Aquí se produce la conversión de las Erinis en Euménides, diosas favorables.

El relato de la Orestía dice que la Pitia horrorizada por lo que ve dentro del templo huye de él. *“Algo terrible de contar, horrible de ver con los propios ojos me ha echado fuera del templo de Apolo....”* Dice que Orestes se ha refugiado en el *onfalos*, sus manos aun con sangre, sostiene la espada y una rama de olivo como suplicante. Ante él están las Erinis dormidas profundamente, sentadas y las describe. La sacerdotisa nunca ha visto esto antes. Mientras las Erinis duermen es cuando Apolo envía a Orestes a Atenas en busca de un juicio (64 84). Entonces el fantasma de Clitemnestra decide aparecer ante ellas y trata de despertarlas de sus sueños.

Esta escena solo puede referirse a la obra de Esquilo, en consecuencia las pinturas de la cerámica, tanto la primeras del Ática del siglo V, como la del sur de Italia del s. IV que recogen esta escena, están influenciadas por el relato del dramaturgo aunque con variantes.

En las imágenes de los talleres del sur de Italia a lo largo del s IV a C, Orestes aparece casi siempre bajo la protección de Apolo, amenazado por las Erinis y en una ocasión en presencia de Atenea. Algunas muestran innovaciones y episodios añadidos al relato de la obra de Esquilo como es la ceremonia de la purificación o su actitud de suplicante ante el paladio. Es difícil de responder si estaban inspiradas estas escenas directamente en las representaciones teatrales de las Euménides. También se puede pensar que las imágenes de Orestes han sido heredadas del repertorio ático aunque con variantes propias de los artistas italianos. Sólo en un ejemplo se sitúa el escenario en Atenas.

Las Erinis representadas en los vasos del sur de Italia están asimiladas a una iconografía convencional y aparecen también en otros contextos. Su número varía; son invariablemente mujeres, tienen serpientes en sus

cabellos, -invención de Esquilo- o alrededor de sus brazos. Esquilo las describe poniendo énfasis en sus feas caras, en las excreciones, en su color negro de piel y en los vestidos. Van sin alas y en todo son repugnantes y roncan con resoplidos repelentes y de sus ojos se segregan humores odiosos. (Coef 1048, y Eum 48 54). En cambio en casi todas las pinturas tienen buen aspecto y en algunas son incluso bellas. Estas diferencias se pueden explicar:

- porque dependan de otras fuentes literarias distintas a Esquilo,
- porque se inspiren en una tradición iconográfica extendida, que fija su nueva apariencia como mujeres aladas y bellas, asimiladas a otras divinidades femeninas generalmente caracterizadas por su belleza.
- porque su conversión en Euménides haya favorecido el cambio.

A diferencia de las representaciones de Orestes y Electra en la tumba, datadas la mayoría hacia el 400 a C y contenidas en vasijas de tamaño medio, las que representan a Orestes en Delfos no aparecen normalmente hasta el segundo cuarto del siglo IV a C y fundamentalmente en grandes recipientes.

Pelike ático 370-60 a C. Perugia.



La única muestra ática de Orestes y las Erinis del s IV, en la que hay tan solo tres figuras, y se parece más a las pinturas áticas del siglo V, en las que Orestes aparece sobre un que a las iconografías del sur de Italia excepto que la piedra en la que Orestes ha buscado refugio es claramente el *onfalos*

Las Erinis llevan antorchas, lo que no es común en las escenas de Orestes. Llevan largos peplos, lo que indica que el pintor estaba pensando más en la danza que en la carrera.

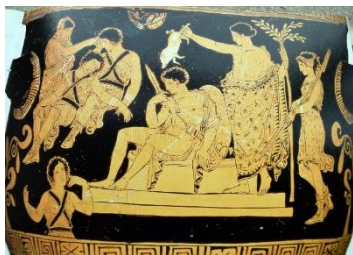
Crat apulia de volutas 360 a C. Pintor de la furia negra. Nápoles.



Esta conocida cerámica es precursora del gran periodo de vasos monumentales apulios de adorno.

Llama la atención su perfecto encuadre, el movimiento y el uso del color. Como en otras escenas de tragedias, no se quiere evocar una escena concreta de la obra sino que es una composición. Representa el interior del santuario de Delfos, reconocible por el laurel, los dos trípodas, las ofrendas al templo y sobre todo el *onfalos* muy bien decorado. Apolo con el arco y un gesto de rechazo, mantiene a raya a la única Erinis que está en lo alto, amenazadora, de piel negra y traje amarillo, tal como la describe Esquilo y de aspecto tenebroso, con serpientes en los brazos, que asusta a la sacerdotisa que huye aterrorizada con los brazos en alto y al mismo Orestes que se agarra con fuerza al *onfalos*.

La presencia de Apolo está reforzada por la de su hermana Ártemis, de pie sobre un plinto vestida como una cazadora, con dos perros a sus pies, figura que no se cita en el texto de Esquilo y es poco probable que apareciera en la representación tradicional, a no ser que reemplace a Hermes. O que simplemente esté ahí como hermana de Apolo



Crat apulia 380 a C. Pintor Eumenides. Louvre. Vemos a Apolo que está purificando a Orestes con un lechón sobre su cabeza mientras está refugiado en Delfos.

Orestes mismo dice en el drama que ha sido purificado por dos medios, por la sangre de un animal lactante y por agua que fluye. (282 3)

“ se va marchitando en mi mano la sangre y ya está lavada la mancha de haber dado muerte a mi madre, pues, cuando aún estaba fresca, fue expulsada junto al hogar de un dios, de Febo, mediante ceremonias purificadores con el sacrificio de un lechón”.

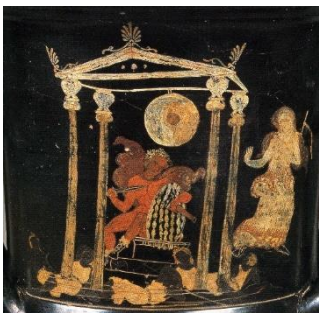
Lo que no significa que la acción fuera vista por el público durante la representación teatral. Sin embargo la escena de la purificación se

incorpora a la pintura de la cerámica y se crea una tradición iconográfica asentada y repetida, ya que la vemos en cuatro ocasiones. En dos de estas están las Erinis presentes.

Las Erinis aparecen como figuras femeninas sin alas, como dice Esquilo, con idéntico traje y peinado, con serpientes pero en lugar poco visibles. Llevan unas cintas cruzadas en el cuerpo y botas propias de los viajeros. Las dos de arriba están durmiendo sentadas lo que sugiere una preparación para la acción. Se corresponde a Euménides 47 cuando la Pitia describe a las Erinis durmiendo en asientos. La posición de la tercera, en la parte de abajo, con tan solo la mitad de su cuerpo fuera, puede indicar las conexiones con el mundo subterráneo, o que solo esta medio despierta.

Es raro que en las pinturas de tema trágico de Italia se indique el coro. Tal vez aquí encontramos lo más parecido a un coro en las figuras de las tres Erinis. La figura tapada a su izquierda que toca a una de las dormidas es el espíritu de Clitemnestra. En Euménides 94 139 ella viene a despertarlas. Ellas se despiertan inmediatamente después de la desaparición de la sombra de la reina. Sin conocer esta escena de la obra el espectador no es capaz de darle un sentido a la velada figura.

La pintura combina varios hechos de la tragedia que no se ven juntos en la representación pero sí tiene una relación estrecha con ella, una vez más es una composición.



Cratera apulia. 350 a C. pintor Konnakis. Mus. Hermitage.

Pieza realizada con técnica conocida como de Egnatia, por ser en esta ciudad del sur de Italia donde se encontró la primera muestra que surge en el segundo cuarto del siglo IV a C. Consiste en una decoración de colores de mayor policromía sobrepuestos en un fondo negro.

Es una representación original de la escena de Orestes en Delfos, con un escenario arquitectónico de un templo que evoca más un escenario de teatro que uno real. Orestes aparece refugiado en el *onfalos*, con la espada en la mano, y las Erinis dormidas en el suelo. La pitia huye del templo.

Son cinco las Erinis dormidas en el suelo, con idénticos trajes y apariencia que sugieren el coro a pesar de su postura, echadas en la tierra. Tienen la

piel negra y su ropaje blanco, lo que sigue fielmente las palabras de Esquilo. Parece que la máscara les proporcionaba los blancos cabellos de los que habla el dramaturgo.

Crat apulia 360 pintor del juicio. Boston .



Hemos visto en la cerámica de Nápoles que se incluía a Ártemis, sin una razón que lo justifique. Está mucho más justificada la presencia de Atenea que se encuentra en cinco de las cerámicas del sur de Italia, ya que el juicio de Orestes se hará en su ciudad y bajo su supervisión. Esta escena la captaría bien el espectador que conoce la obra del

dramaturgo y el papel que tendrá Orestes cuando deje Delfos y llegue a Atenas para obtener la protección de la diosa. En Eum. Apolo le dice en Delfos que debe abandonar y llegar a la ciudad de Palas 79 80. Los dioses Apolo y Atenea están en plano superior a las dos Erinis que duermen profundamente con la lanza ociosa, como si ya se las viera como Eumenides y esto es especialmente apropiado para una iconografía funeraria.

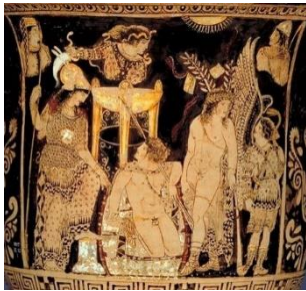
Apulia cratera 400 a C. Berlín.



Es la única muestra de Orestes asiendo la estatua de Atenea. A ambos lados se encuentran las Erinis aladas en movimiento. Responde muy exactamente a la descripción de la tragedia (Eum 254 396) de la escena inventada por Esquilo, lo que muestra que el artista se ha inspirado directamente en la puesta en escena de obra. Las

Erinis lo encuentran en el templo y le amenazan hasta que la diosa misma llega. Esta cratera es de las primeras de Apulia, antes de que fueran creados los prototipos iconográficos. Es interesante pues el aspecto más masculino que femenino de las erinias, lo que tal vez refleje el coro, compuesto de hombres. También puede sencillamente ser que el pintor no es bueno. Esto explica también la enfadada cara de la erinis de la izquierda.

Crátera de Paestum. Pintor Python. H 350-40 a C. Londres. British



Orestes busca refugio en el altar de Delfos de la persecución de las Furias que vengan la muerte de su madre Clitemnestra, cuyo espectro aparece arriba a la izquierda, guiando a las Erinis contra su hijo. El onfalos al que se ha acogido como un suplicante del dios, tiene detrás el sagrado trípode. Apolo, coronado de laurel y con una rama en una mano, le ha recibido y vuelve su rostro hacia una de las Erinis que le persiguen. Al otro lado, de pie, está Atenea, diosa protectora de Orestes, al que ha guiado hasta el altar. Lleva casco y un escudo con la cabeza de la Gorgona reflejado en él. Las dos Erinis están representadas como cazadoras, con cortas túnicas y botas. Sus brazos y cabellos están llenos de venenosas serpientes. Una está alada.

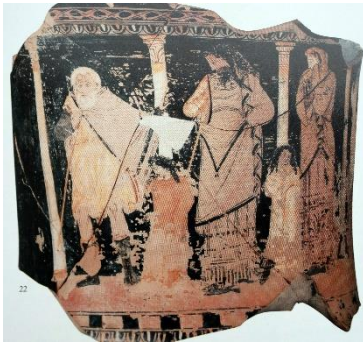
SÓFOCLES

Empieza a escribir en 468 y muere sesenta años después en 406 a C. En este largo periodo de actividad teatral produce unas 120 obras, un tercio de ellas eran dramas satíricos. Fue una atractiva y popular figura que inspira anécdotas acerca de su vida. Tuvo éxitos en su tiempo pero en la cerámica se muestra otra situación. Es difícil asociar escenas con sus obras, tan solo dos o tres. No parecen haber dejado claras muestras en las pinturas, en contraste con las de Esquilo -aunque pertenece a otra generación anterior- y con Eurípides. Una explicación puede ser que Sófocles no viajó como los otros dos y no hay evidencia de que sus obras fueran conocidas fuera de Atenas y el Ática. Sí sabemos que sus obras se siguieron representando en los festivales áticos en el siglo cuarto puesto que Aristóteles elige Edipo Rey como la obra perfecta del arte trágico. No se representó tanto, sin embargo en la Magna Grecia. Hay algunas muestras pictóricas de alguno de los temas de las tragedias de Sófocles pero seguramente representan más el mito en sí que la obra del dramaturgo.

En el sur de Italia sin embargo sí se ha encontrado un ejemplo interesante de la obra **Edipo Rey** que refleja claramente que es una representación dramatizada y no el mito en sí.

Edipo Rey. crat siciliana 330 a C. Pintor Capodarso. Siracusa.

Hasta la aparición de estos fragmentos en 1969 no había ninguna escena en

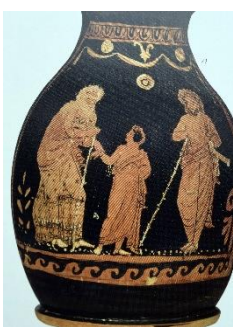


la cerámica que se pudiera relacionar con seguridad con la gran tragedia de Sófocles. Pero ésta no parece una escena de género sino que es una representación teatral que nos enseña el ropaje y los gestos de los actores. Les sugiere a los espectadores, como a nosotros, concretamente la tragedia de Edipo Rey.

Cuatro figuras sobre el escenario montado para la ocasión, sujetado por pilares. Los personajes vestidos con prendas bien adornadas y reflejando expresiones de emoción. La figura del viejo, en ese gesto de extender su brazo hacia su vecino, es el típico pedagogo. Aquí es el mensajero de Corinto en el momento de descubrir ante los reyes el verdadero pasado de Edipo, ya que fue él mismo quien lo recogió en el monte Citerón de manos de un servidor de la corte de Tebas. El que está de pie en el centro es Edipo. A Yocasta esta información le abre los ojos a la verdad, como también le resulta evidente a la audiencia

No es un obstáculo la presencia de las dos hijas en la escena aunque no estuvieran en la original representación de Sófocles, su presencia añade emoción a la escena. Son una interpolación por asociarlas a la escena que sigue en la obra.

enochoe apulio 330 a C, pintor de Dario Basilea



Tiresias y un niño. Posiblemente relacionada con Edipo rey. Tiene resonancias teatrales sin que podamos adjudicarla a una obra concreta. El hombre mayor no es un pedagogo normal, va lujosamente vestido y es evidentemente un ciego llevado por el niño. La otra figura con una vara y espada, no va demasiado bien vestido. El ciego puede ser Tiresias que aparece en cuatro tragedias y en tres de ellas, *Edipo Rey*, *Antígona*, y *las Fenicias* de Eurípides aparece el adivino en una escena similar a esta, advirtiéndole al protagonista y enfrentado con él de que cambie su actitud aunque no se pueda identificar con ninguna de ellas en particular. La menos probable es las Fenicias de Eurípides porque en ella Tiresias tiene junto a él a su hijo y a Meneceo, hijo de Creonte. Hay quien piensa que el joven sea Meneceo en lugar del guía de Tiresias pero parece demasiado pequeño e inmaduro para representar

al joven que pronuncia un parlamento tan maduro en la obra. Lo dejamos pues en Tiresias con el guía en una escena más genérica.

Antígona

Parece que fue una obra de éxito en Atenas, la joven princesa que se arriesga a morir por enfrentarse al rey desobedeciendo la orden que éste ha dado de no sepultar a Polinices, tema muy sensible para los atenienses y que trata también la obra de Eurípides las Fenicias. Fue representada por famosos actores en su tiempo y su fama se mantuvo a lo largo del siglo siguiente y se refieren a ella tanto Aristóteles como Demóstenes. A pesar de que hay ciertas concomitancias en las muestras que vamos a examinar, tenemos que reconocer que nos falta una escena claramente asociada a la representación de la Antígona de Sófocles en el s V y IV. No la encontramos reflejada en la cerámica del sur de Italia, puede ser que por mala suerte o que no tuviera allí el mismo éxito que tuvo en Atenas.

Antígona. 370 a C. British.



Es la que siempre se ha asociado a la obra de Sófocles pero tiene razones a favor y en contra de su identificación.

A favor, que es una joven con la mirada baja como se lee en la obra del dramaturgo hasta que es interpelada por Creonte y que se encuentra entre dos soldados el primero de los cuales habla con la figura del rey 387

En contra, que le faltan detalles que suelen aparecer en escenas de tragedia, mangas ajustadas, botas adornadas, que el soldado suele ser un tipo mayor y duro y no tan joven, que el rey Creonte está de pie y no sentado como aquí con ese atuendo oriental que dificulta su identificación aunque los que defienden la conexión con la obra quitan importancia a este hecho y aluden al origen oriental de Cadmo

Electra.

Lucania cratera 350 atribuida al pintor de Sydney. Viena. khm



La unión de los hermanos para llevar a cabo la muerte de Clitemnestra es tema que tratan los tres trágicos y probablemente también en otras tragedias perdidas. Hay muchas muestras del encuentro de los hermanos en la tumba del padre inspiradas en las

Coéforas de Esquilo, clara señal de que era la más conocida. De la Electra de Sófocles solo tenemos ésta y ninguna de la de Eurípides, que aporta la novedosa contribución de su matrimonio con un campesino. En la de Sófocles Electra vive en el palacio real en Argos y la trama gira en torno a la gama de emociones que experimenta la protagonista, incluyendo la creencia de que su hermano ha muerto durante toda la parte central. Ella se lamenta en una famosa escena sobre la urna en la que cree están las cenizas de su hermano que le han traído Orestes y Pílates, vestidos como viajeros procedentes de Fócide, que están de pie a su lado (1098-1170)

Esta escena tiene más relación con la obra de Sófocles. Dos jóvenes parecidos, heroicamente desnudos con lanza y manto, lo que indica que son viajeros, avanzan con una urna funeraria con las supuestas cenizas de Orestes que uno de ellos da a Electra, la mujer velada que hace un gesto que parece sugerir ansiedad. Solo puede ser la falsa urna del drama de Sófocles y es la única versión de esta historia, aunque no hay una fidelidad total con el texto de Sófocles.

Edipo en Colona

Crat caliz apulia 340 melbourne



Ed en Colona es la última obra de Sófocles, la primera que se representa después de su muerte y la historia es especialmente ateniense por el tema, que la sitúa en el propio demo del autor, un barrio de la ciudad, donde existió un culto a Edipo que posiblemente se

crea a partir de esta obra. Las dos ciudades, Tebas y Atenas reclaman el derecho a tener la tumba de Edipo

Este vaso muestra una escena que no puede ser interpretada en sus detalles sin el conocimiento de la obra de Sófocles, ya que el mito al que se refiere lo ha creado él.

Un viejo hombre con un cetro en la mano, es Edipo, claramente dibujado como un ciego, se sienta en un altar donde ha encontrado refugio, entre

dos chicas jóvenes, una velada y recatada, Antígona, que la ha acompañado al exilio, la otra más ricamente ataviada es Ismene que se presenta para hablar de la guerra de los hermanos y del oráculo. A la izquierda esta Creonte que ha llegado desde Tebas, favorable a Eteocles, con barba y aspecto de rey. A la derecha un joven, con botas lujosas, vacilante que es Polinices. Arriba a la derecha, sobre el joven, vemos una erinis que es invocada por el propio Edipo cuando maldice a su hijo, el cual, aunque es defendido por Antígona, parte hacia una muerte segura Después de él se presentará Teseo, el buen rey de Atenas que despide a Creonte.

El drama rescata la dignidad del final de Edipo después de una vida de sufrimientos. La escena es propia de un contexto funerario que tendría sentido por sí misma pero significa más para un espectador que conoce la obra de Sófocles.

Hay signos que indican que esta escena está situada en un espacio sagrado, el bucráneo, los platos y cintas. Esto podría explicar los dos pilares sobre los que hay colocados trípodas, ambos tras el altar. En otros vasos los trípodas parecen sugerir la victoria en la competición artística. Aquí puede ser que tenga un doble significado.

La pintura revela que Ed en Col fue representada en el sur de Italia en la mitad del s IV a C donde se aprecia el mensaje de consuelo mortal en medio de los sufrimientos de la vida humana.

EURIPIDES

Su fama se extiende más allá de Atenas junto con su propia vida. Se le admiraba mucho en Tesalia, y Magnesia y fue invitado a Macedonia por el rey Arquelaos que le proporcionó argumento para una obra acerca de su mítico antepasado. Una historia cuenta que unos prisioneros en Siracusa obtuvieron su libertad enseñando a sus captores pasajes de Eurípides. Sus obras tuvieron mucho impacto en los pintores y es el que más frecuentemente se le cita en el s IV. Aunque tenía 15 años menos que Sófocles era contemporáneo suyo. Sus primeras obras son de 455 y murió en 406 a una edad avanzada pocos meses antes de Sófocles de quien se dice que vistió de luto al coro de su siguiente tragedia en honor del que fue su gran rival durante casi cincuenta años. Hizo más de 90 obras. Solo sobreviven 17 tragedias y un drama satírico, el Ciclope.

De casi la mitad de las obras de Eurípides se conservan imágenes en las pinturas de la cerámica, algunas claramente reconocibles. Algunas de las perdidas pueden incluso reconocerse por las pinturas. Indica que tuvo más impacto que los otros trágicos porque debió de hacer más impresión en los espectadores.

Medea

Se representó el año 431 a C y solo obtuvo el tercer premio aunque la obra tuvo una enorme influencia posterior. La leyenda de los Argonautas ya era conocida antes de los trágicos y en el siglo V también lo estaba la leyenda de Medea en Corinto, donde se habían trasladado desde Yolcos con su esposo Jasón y sus hijos. Allí Jasón la abandona para casarse con la hija del rey Creonte. Había sin embargo, distintas versiones sobre el final de la historia, sobre el destino de los hijos habidos en el matrimonio. Se discutía sobre la personalidad de Medea entre una mujer maltratada y humillada, una víctima, a una semi divina que desprecia la fragilidad humana y es capaz de destruir. Es posible que Eurípides fuera el que innovara en la leyenda haciendo que sea Medea la que dé muerte a los dos hijos, lo que se convierte en el hecho principal de la tragedia y también la continuidad, la huida por los aires en el carro tirado por dragones, en actitud triunfal, cuando la audiencia esperaba que ella apareciera en la puerta de la casa con sus hijos. Antes de la obra la versión estándar decía que los corintios, o su rey Creonte es el que mata a los hijos de Medea en venganza por el asesinato de su hija.

El poeta escudriña los recovecos de un alma femenina atormentada por el sufrimiento y la pasión, que rechaza los sensatos dictados de la razón y configura la personalidad de la protagonista. Lesky dice que en ninguna otra obra del teatro griego se han presentado con tanta nitidez las fuerzas oscuras e irracionales que pueden brotar del complejo corazón humano.

Esa intención de asombrar de la obra de Eurípides con efectos llamativos es lo que reflejan varios vasos. En los primeros vasos aparece Medea en otras aventuras, antes y después de su tiempo en Corinto. Desde el 400 empieza a aparecer como asesina de sus hijos.

Crat apulia 350 nap mus arq



Esta escena corresponde exactamente al relato que le hace a Medea el mensajero. La princesa prometida de Jasón ha aceptado el regalo de parte de Medea que le han llevado los hijos, un manto y ya siente los terribles efectos de su veneno, *“la corona de oro que rodeaba su cabeza lanzaba un prodigioso torrente de fuego devastador y los sutiles peplos devoraban la blanca carne de la desdichada. Intenta huir levantándose del trono abrasada....”*.

Frente al trono cae al suelo, sus brazos se alzan hacia la corona que lleva en la cabeza, parece que una débil llama la rodea, a su lado una caja. A la izquierda se aproxima el rey Creonte, que es su padre y una mujer gira con gesto de horror. En el otro lado un viejo pedagogo abandona la escena apartando en gesto protector a dos niños. Arriba una Erinis.

Hay algunos detalles en los que la pintura no sigue exactamente el relato del mensajero en la obra de Eurípides, por ejemplo no menciona la caja aunque pudo haberse introducido en la representación posterior. Los niños salen de la cámara de la princesa con su padre Jasón y aquí con el pedagogo y otra diferencia es que la princesa se muere antes de que su padre, Creonte, la encuentre. Pero nada de eso impide que la acción de la pintura evoque la versión de Eurípides, en particular por la importancia de los niños como portadores del regalo y la violencia con que el veneno afecta a la princesa. El gesto de dolor de Creonte se corresponde a los lamentos como relata la obra. La mujer del extremo puede recordar a un espectador la vieja criada que lanza un grito de angustia cuando se da cuenta de lo que está sucediendo. La erinia también tiene su razón de ser en esta escena, no solo es la venganza de Medea de la casa real corintia que ha ofendido su honor sino que los niños van a ser víctimas de su rencor a Jasón.



Medea matando a su hijo. Pintor de Ixión

Hidria lucania 400 pintor policoro policoro mus nac della siritide.

Cratera Lucania, h 400 a C Cleveland. Museum of Ar

Aún hay una tercera, las tres hechas por el mismo artista al que damos el nombre de la ciudad donde aparecieron, Policoro y las tres con el mismo esquema, la división en planos, el superior y el inferior.

La de Cleveland es una versión más elaborada que la hidria aunque las dos presentan la misma iconografía relacionada con Eurípides. Las dos salieron



en una tumba de Policoro en 1963 y es posible que tengan conexión con el teatro. Tal vez indique una afición especial del muerto por Eurípides y por esta tragedia concretamente.

En las dos Medea aparece vestida con un adornado traje y gorro oriental. El manto se arremolina en torno suyo cuando huye por los aires en el carro tirado por dragones, regalo de su



abuelo Helios. En las dos hay dos planos. En la primera en el plano superior se ven dos divinidades. Abajo Jasón agita su espada mirando hacia arriba queriendo perseguir a Medea pero ya no lo puede lograr. Un pedagogo lamenta la muerte de los niños que yacen en el suelo.

En la de Cleveland hay a primera vista algunas diferencias pero más de ornamentación que de composición, como el uso de blanco.

El espectador moderno piensa enseguida en el final de la escena de la tragedia de Eurípides, cuando Jasón llega buscando a Medea sabedor de que ella ha matado a sus hijos, amenazándola con que tendrá que entrar bajo tierra o volar con alas para escapar del castigo y exigiendo delante de la puerta del palacio ver a los niños.

El golpe de efecto teatral en la obra consiste en que Medea aparece por encima de la casa, valiéndose del ekkyklema o recurso para las apariciones, montada en el carro tirado por serpientes y llevando dentro de él a sus hijos negándole al padre su petición de tener a sus hijos para darles sepultura. Ella anuncia que los va a enterrar en el templo de Hera para que su tumba no sea profanada.

El gran argonauta queda reducido a alguien indefenso y la mujer, o el poder femenino pues ella se vuelve más que humana, tiene el triunfo sobre él. Medea no sólo destruye el vínculo primordial que los hombres dan por sentado sin pensar, el que hay entre una madre y sus hijos, sino que escapa sin castigo, libre. Es la única mujer que ha transgredido y destruido que conozcamos en la tragedia griega que no cae. Y es este momento dramático el que el pintor ha capturado.

Aunque la pintura refleja en esencia el final de la obra de Eurípides, hay tres diferencias significativas. La primera y más importante es que los cuerpos de los niños no están con Medea, como deja entender el texto sino en el suelo.

La segunda es que el pedagogo que aquí se lamenta delante de los niños no está presente en la escena final de Eurípides. Una vez que no se cumple la primera, es lógico que el personaje se lamente ante el cuerpo de los niños, él que se ha ocupado de ellos lealmente.

La tercera es que el carro de Medea es dibujado con serpientes o dragones en todo el s IV y algo más y también se describe así en fuentes literarias posteriores. Pero en realidad no hay indicación de ello en el texto, ni para contradecir ni para corroborar. Uno puede esperar que el carro del sol esté tirado por caballos, lo que sería mucho más difícil en el escenario, las serpientes son especialmente apropiadas para la maga Medea.

Como en la escena anterior nada impide que nos recuerde y evoque el final de la obra de Eurípides, además de que hay también explicaciones para justificar estas diferencias.

Los pintores tienen sus propios modelos y no hay razón para que estén obligados a seguir una versión literaria. Este autor prefiere, siguiendo sus propias razones pictóricas, mostrar a los niños muertos abajo y el lamento por ellos en lugar del triunfo de Medea y la humillación de Jasón, logrando así una composición más patética.

La elección de las serpientes es también por motivos de brillantez pictórica y no contradice el texto. Tuvieron por lo visto un gran éxito y se convirtieron en algo habitual en las representaciones de Medea. También cabe pensar que los espectadores contemporáneos a la vasija no hubieran conocido las innovaciones de Eurípides, sino que siguieran otra versión de Medea, escrita por otro escritor, que fuera la que se refleja aquí, aunque fuera influida por Eurípides.

Una posibilidad verosímil es que los actores en la representación de la obra de Eurípides en un teatro local hubieran introducido su propia versión en la puesta en escena, sin atenerse a la original de Atenas del 431 ya que tenían que acomodarse a los recursos disponibles.

Respecto a la presencia de los niños que el texto deja claro que están en el carro de Medea, hay que hacer también cambios en el texto para justificar

su presencia en el escenario. En realidad el énfasis está en que Jasón no puede tocarlos y esto es lo que refleja la cerámica separando a los niños. El texto ateniense pudo ser cambiado o alterado por interferencias de actores

De las dos figuras colocadas arriba, a la altura de Medea, separadas de la escena, una puede ser Afrodita, que tiene que ver con una historia de amores rivales y venganzas y es invocada por el coro 628. En el otro lado la figura alada puede ser Eros, compañero de Afrodita. Se ha interpretado también que fueran Erinis o sería la princesa que se mira en el espejo. Si es así se combinan dos momentos, como a menudo ocurre en la ilustración de una tragedia. En la obra de Eurípides el asesinato de los niños llega después de la muerte de la princesa. Aquí la princesa se acaba de poner la ropa con el veneno que aún no ha tenido tiempo de actuar, los niños están ya muertos y Medea parte a Atenas.

En la cerámica de Cleveland aparece lo mismo: los cuerpos ensangrentados e inertes de dos niños asesinados cuelgan sobre el altar. (1381) La escena está dominada por un gran nimbo redondo, signo del Sol, que encierra el carro tirado por dragones que conduce Medea. Está suspendido en el aire y rodeado de rayos que hacen referencia a su abuelo Helio, el dueño del carro. Medea lleva un gorro frigio. La escena que hay abajo es cruel.

Jasón aparece abajo a la izquierda y se encara con ella, le protesta. Ninguno de los dos padres llora por sus hijos muertos, cuyos cuerpos desnudos descansan en un altar con triglifos. Sí que lloran, en cambio, dos personajes relacionados con la vida cotidiana y doméstica, la nodriza y el pedagogo o tutor. La afligida nodriza que se identifica como tal por su cabello corto y sus brazos tatuados, como las mujeres tracias, se mesa los cabellos prácticamente echada ella misma sobre el altar.

El pedagogo está más cohibido y se lleva su mano a la cabeza. La escena es bastante fiel a la obra de Eurípides del 431, excepto porque Medea se lleva con ella los cuerpos de sus hijos para privar a Jasón del derecho a enterrarlos.

Flanqueando la macabra escena aparecen dos Erinis aladas representadas como dos jóvenes pero sin serpientes (Jasón 1371) cuyo papel en el mito es vengar el derramamiento de sangre, especialmente la de dentro de la familia.

Medea crat apulia Munich 320 a C



Es el más famoso de los vasos sobre Medea en el que vemos otra combinación de momentos de la obra. Bajo la galería de espectadores divinos se desarrolla el drama. La presencia de izquierda a derecha Heracles, Atenea y en el otro lado los Dioscuros reflejados como atletas, con el gorro de viajeros.

En el centro un pequeño edificio jónico representa el palacio. Dentro, la princesa desvanecida sobre el trono por efecto de los venenos que Medea le ha hecho llegar en los regalos. Lleva la leyenda KREONTEIA, o hija de Creonte. El anciano rey, que tiene su nombre inscrito, intenta ayudarla y dirige su mano derecha sobre su cabeza en un gesto de impotencia cuando ya está alcanzado por el veneno. En la derecha un joven se dirige al palacio. Su nombre es Hipotes, el hijo mayor de Creonte que no aparece en el drama de Eurípides y que aquí se muestra intentando ayudar a su hermana en un desesperado gesto para quitarle la corona. Detrás de él una horrorizada mujer de pelo blanco, huye

A la izquierda del *naiskos* sale la madre, Merope, también con actitud de impotencia y horror, seguramente gritando. Detrás de ella está el viejo pedagogo, identificado por su atuendo, con botas, que va seguido por una joven que puede ser una criada. Se da la vuelta.

En un nivel intermedio, a la derecha, un personaje con atuendo oriental, tiara y ropa semejante a la de Medea. La inscripción dice "*eidolon de Eetes*, el espectro del rey padre de Medea. Por el gesto de su mano parece estar hablando pero no está claro a quien se dirige.

Debajo Jasón se precipita demasiado tarde para prevenir que Medea mate a sus hijos. La muerte de éstos parece que se produce al mismo tiempo que la de la princesa, dos momentos, una vez más, tejidos juntos. Medea aparece matando a uno de sus hijos sobre un altar y el otro está momentáneamente protegido por un soldado que lleva dos espadas. El carro del sol parece estar conducido por un joven que sostiene dos antorchas y que vislumbra la escena trágica. Tiene inscrito el nombre de Oistros y es un demon o tal vez la personificación de la Furia o el Frenesí

Hay desajustes con la obra de Eurípides, como la presencia de la sombra de Eetes, el padre, vestido con ropa oriental, por lo que puede reflejar una Medea posterior, escrita por algún poeta menor del s IV

Hipólito.

Se representó en 428 a C y obtuvo el primer premio, lo que sólo consiguió Eurípides en cuatro ocasiones. Apenas hay testimonios de este tema en la literatura anterior al siglo V a C y tampoco representaciones en las artes plásticas en el Ática. La escena aparece en varias muestras todas ellas de después del 350 a C y en el sur de Italia donde parece que la obra fue muy popular y podría por ello haber sido elegida para el ajuar funerario por ser una de las preferidas del difunto.

En la ciudad de Trozen o Trezen tiene origen la leyenda y en ella se veneraba a Hipólito como una divinidad. Tras los esfuerzos de Fedra por reprimir su apasionado amor por el hijastro y la mediación de la nodriza que le informa de la situación, el joven expresa sus sentimientos misóginos contra Fedra. En la segunda parte vuelve Teseo y encuentra a Fedra muerta con una nota en la que acusa falsamente a Hipólito de haberla seducido. Su cólera ocasiona la muerte del hijo. Hay pocas representaciones de esta obra.

Crat apulia 330 pintor Dario Genova. sciclounoff col



Se dan dos niveles, el de arriba dedicado al estamento divino: Afrodita con Eros, que tienen su razón de ser por el argumento de la obra. Atenea no figura directamente en ella pero su ciudad, Atenas, es muy relevante y se invoca varias veces en la obra, y Hermes que no parece muy apropiado en la tragedia de Eurípides. Es verdad que la nodriza actúa como una intermediaria mensajera, lo que podría ser asociado con Hermes aunque no sea nunca mencionado en el texto.

Abajo una escena que se calificó de enigmática. Las figuras están de frente, postura de la que no hay muchos ejemplos en este periodo. Fedra parece ser el personaje central y tiene sentido su postura pues está en medio atrapada entre la animada nodriza en un lado y el distante Hipólito del otro, no se puede volver ni a un lado ni a otro. En lugar de esto ella oprime sus ropas alrededor de su cuerpo en una especie de negación de la sexualidad de su cuerpo

En cuanto al joven Hipólito, lleva en la mano un instrumento *lagobolon* que parece se utilizaba en la caza, lo que está a favor de interpretar la escena como representación de la obra de Eurípides. A cada lado una columna rematada con un trípode, como enmarcando en la misma escena los dos niveles.

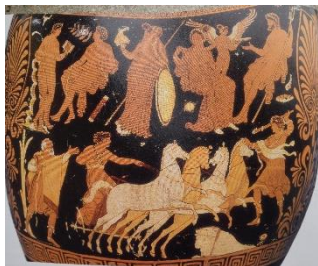
cratera apulia principio siglo IV. Bari. Mus arq.

El mensajero narra con pasión a Teseo la desgracia acontecida a Hipólito, después que saliera del palacio con las maldiciones lanzadas por su padre. Yendo en el carro seguido por sus acompañantes, al llegar a la costa se levanta una ola enorme de la que surge un toro que muge y espanta a los caballos a los que, alocados y girando sin rumbo, no puede refrenar el joven, hasta que lo lanzan al suelo contra las rocas dejándolo moribundo



Este vaso es una de las primeras y más simples representaciones de la escena. En otras aparece Afrodita, o una furia pero aquí solo Hipólito, los caballos asustados y el toro, que emerge por un lado como una aparición sobrenatural. Los animales están más asustados que en otras representaciones. Se corresponde casi exactamente con la descripción de la obra 1226-9. La imagen representa una dramática pintura y recuerda al espectador la escena. Es un buen ejemplo de una cerámica que relata exactamente una tragedia. Las que son posteriores tienen una relación menos exacta.

Cratera apulia 340 pintor Darius. British



Como ya hemos visto en otras obras del mismo autor es característico el colorido, la inclusión del color blanco que le da más cromatismo además de la cuidada composición en una combinación de acción y equilibrio. Es típico también dividir la escena en dos niveles, la divina arriba y el drama humano abajo. A Hipólito se le representa con las riendas en la mano tratando de controlar a sus caballos pero el terrorífico toro emerge bajo sus patas delanteras. Frente a él, tocando una cabeza de un caballo, está una figura femenina con serpientes en la cabeza y brazos antorchas y lujosas botas, una típica erinis. Es una historia de venganza, la de Afrodita, y de Fedra contra Hipólito. Pero también es la historia de una maldición concedida por Poseidón al que

invoca Teseo como su hijo. El toro, la encarnación de esta maldición, aterroriza a los caballos enloqueciéndolos. No hay una correspondencia con el relato del mensajero pero en términos visuales de la pintura esta demoníaca figura está llena de significado apropiado.

Se encuentra también el pedagogo viejo que gesticula alarmado detrás de Hipólito, figura que no aparece en ninguno de los otros seis vasos que se asocian con la obra. El que conoce la historia piensa inmediatamente en el principio del drama cuando le recomienda y le previene de los peligros de no adorar a Afrodita, y lo considera una especie de testigo impotente que está presente en la escena. O bien que es el mensajero que quiere volver y contar la historia que está presenciando aunque no se corresponde con el texto de Eurípides porque allí es un joven y aquí un anciano. Cabe suponer también que en otra representación los dos papeles, el pedagogo del prólogo y el mensajero fuera interpretado por un actor con la misma máscara y traje que el viejo pedagogo del prólogo, otra referencia a la tragedia de Eurípides.

En la escena superior aparece Afrodita con Eros, presentes siempre en las escenas de Hipólito en la hora de su triunfo. A la derecha Poseidón padre de Teseo y en el centro Atenea, diosa importante por su dimensión ateniense. A la izquierda Apolo que podría aparecer en sustitución de Artemis, diosa que a pesar de su importancia en la obra, tal vez se considera inapropiado mostrarla en el momento del triunfo de su rival. Finalmente a la izquierda está Pan apoyado en una roca y teniendo una siringa y un *lagobolom* curvo. Como en varios casos en las pinturas de este periodo representa el lado salvaje de la naturaleza, el lugar donde Fedra se imagina a sí misma con Hipólito cazando. Es más sorprendente que estas divinidades presten atención al peligro inminente que surge abajo. Atenea mira abajo pero parece hacerlo a su pesar más que porque esté atenta. La brecha entre una y otra banda, humana y divina, es amplia. Los dioses están presentes pero no activos ni se ocupan de los humanos. Son diferentes planos, lo que sucede a menudo con los dioses de la tragedia.

Assela Alamillo Sanz

4 de mayo 2016

