

El presente documento es propiedad de la Dra. **Esther Merino Peral** de Madrid.

© EMP



Se trata uno de los cuatro primeros capítulos de la asignatura **Escenarios de Poder**, inserta en el programa del Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte Español, impartida en el Departamento de Hª del Arte II (Moderno), de la Facultad de Gª e Historia (UCM).Madrid

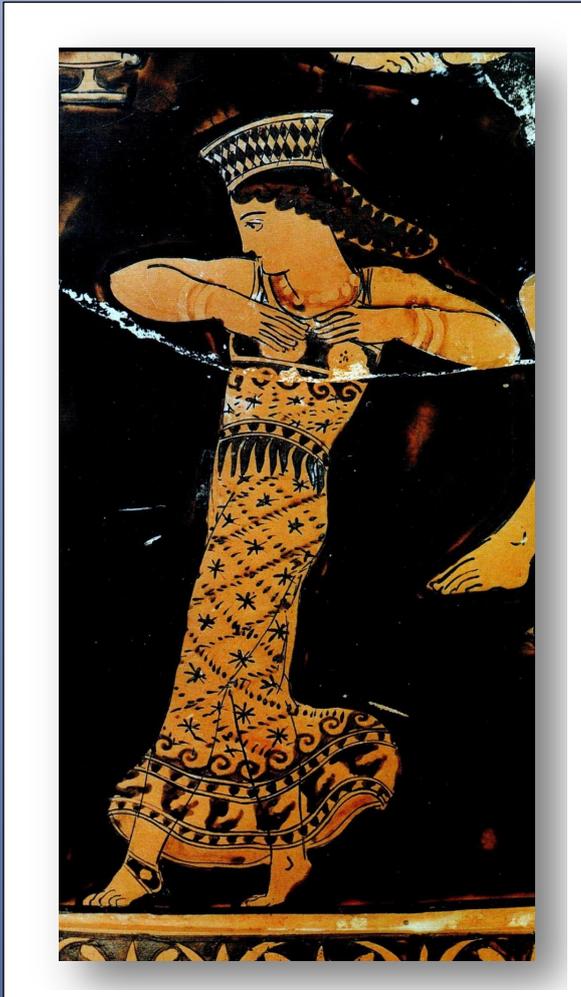
25/02/2016

Protegido por:

Creative Commons 4.0 BY NC SA

Reconocimiento - No comercial - Compartir igual: El autor permite copiar, reproducir, distribuir, comunicar públicamente la obra, y generar obras derivadas siempre y cuando se cite y reconozca al autor original. La distribución de las obras derivadas deberá hacerse bajo una licencia del mismo tipo. No se permite utilizar la obra con fines comerciales.

[Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)



ESCENARIOS DE PODER.

ESTHER MERINO. DPTO. DE HISTORIA DEL ARTE II
(MODERNO)

LA ANTIGÜEDAD.

ESCENARIOS DE PODER: FIESTA, TEATRO Y CEREMONIA EN LA EDAD MODERNA.

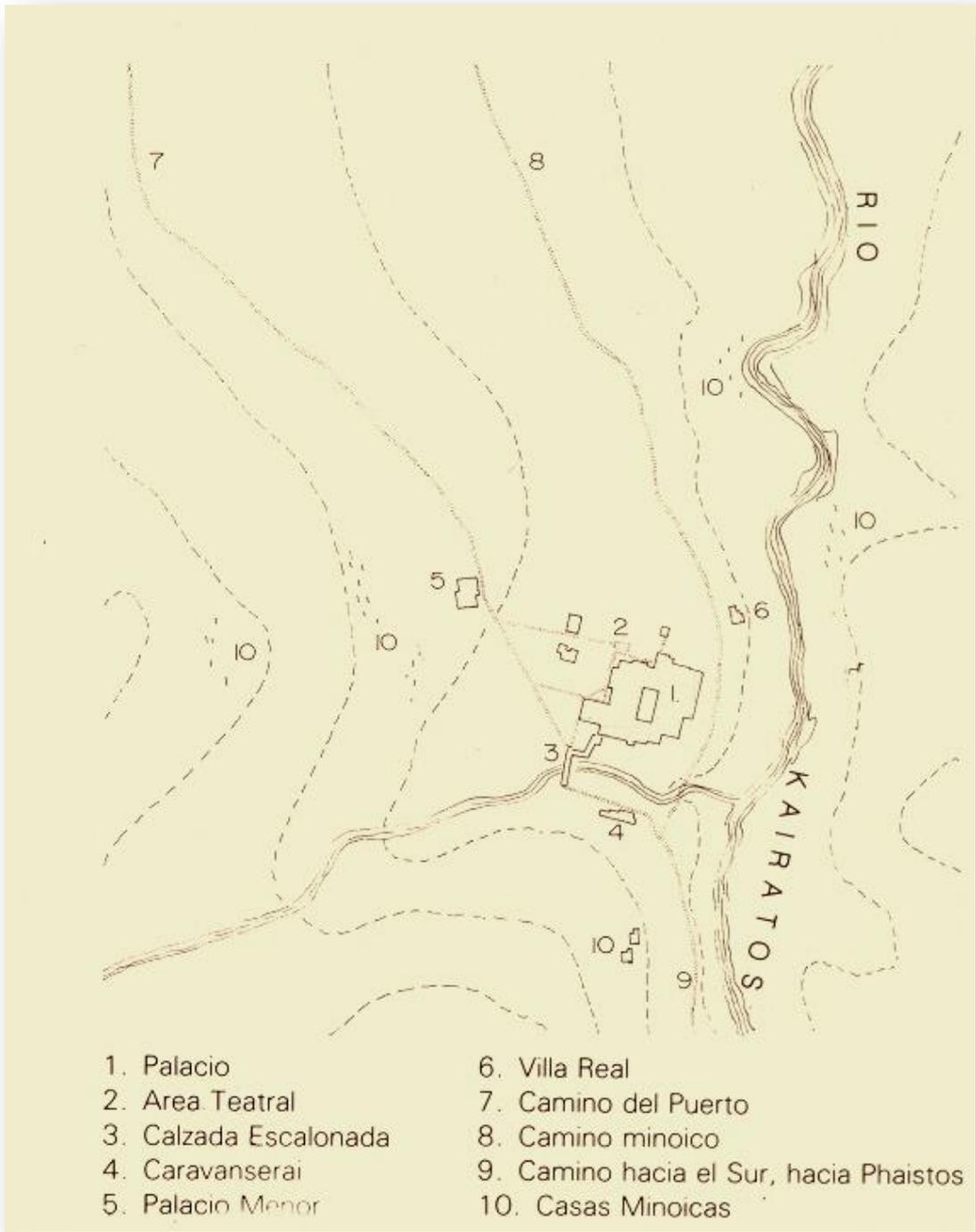
Esther Merino. Dpto. de Hª del Arte II (Moderno)

I. APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DEL ESPECTÁCULO EN LA ANTIGÜEDAD.

ARTE EFÍMERO EN TIEMPOS REMOTOS.

No hay muchas noticias sobre la escenificación ritual en el ámbito de las primeras civilizaciones. Herodoto mencionaba el uso de máscaras usadas por los sacerdotes de Karnak, concretamente se mencionaba una que identificaba al personaje representado como Anubis, y cuyas fauces tenían la facultad de poderse abrir, con objeto de facilitar la inserción de los fieles en la narración ceremonial.

En el ámbito prehelénico, la restitución arqueológica provocada por la efervescencia de finales del siglo XIX hacia la literatura homérica, ha posibilitado el redescubrimiento de sitios como la Troya de Schliemann o la Creta “de las ciudades bañadas por el mar oscuro como el vino” que cantaba la Iliada y de la capital de aquél imperio marítimo que fue la Cnosos Minoica, de la mano de Arthur Evans. Precisamente, a través del análisis de la planta de este palacio-ciudad se puede vislumbrar una zona en el noroeste, a la que desemboca la calzada de acceso, que los arqueólogos han denominado “área teatral”.





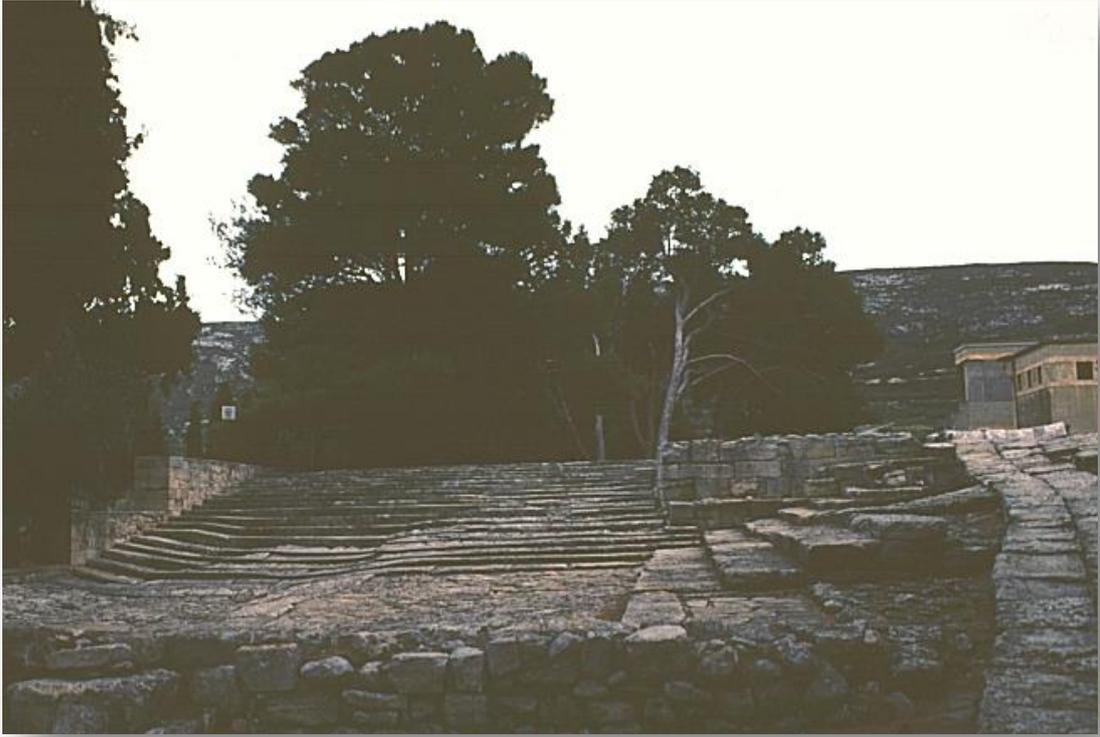
1. Planta Inferior (Almacenes) 6. Area Teatral 10. Calzada Escalonada
2. Patio Central 7. Entrada Oficial 11. Sala de los Pilares
3. Planta Noble 8. Salón del Trono (Bajo la Planta Noble) 12. Sala de las Hachas Dobles
4. Zona de Talleres 9. Pasillo de la Procesión 13. Megaron de la Reina
5. Aposentos Reales



Área teatral del Palacio de Cnosos. Creta.



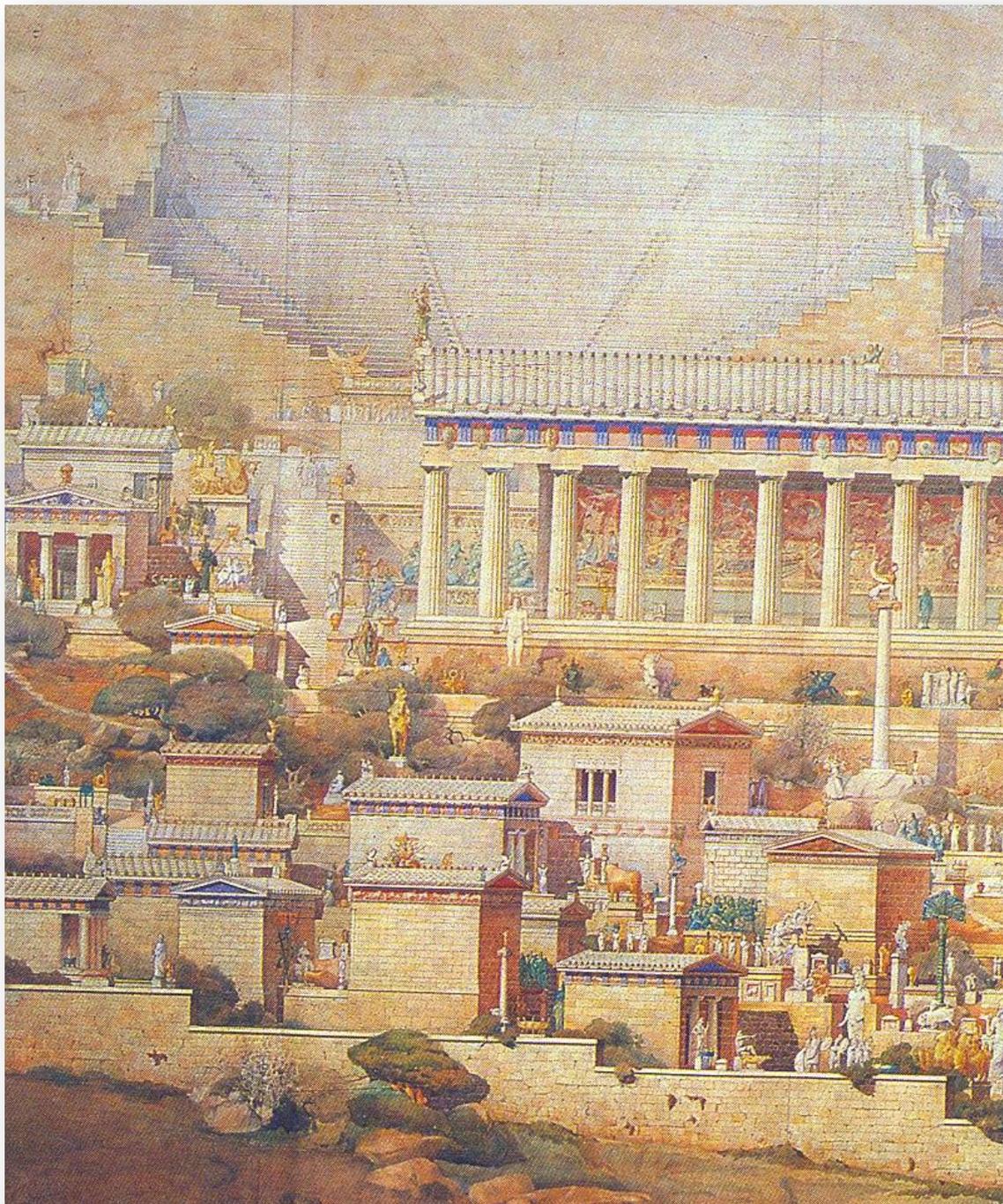
Sólo se puede aventurar el posible sentido y funcionalidad de este espacio de recepción rectangular, con una grada de muy leve inclinación por dos de sus lados, habilitado quizás para poder ubicar un mínimo emplazamiento público que antecede a la tipología arquitectónica teatral característica del Teatro emanado de la configuración sacra del Santuario Griego.



©EMP

ESPECTÁCULOS GRIEGOS SACROS.

Desaparecidos los imperios minoicos y micénicos muy probablemente a manos de las migraciones que remataron con la ocupación de los dorios, se sucedió la llamada Edad Oscura, por la escasa información que hay sobre aquél tiempo remoto, comprendida desde el siglo XII a. C. hasta el siglo VIII, si bien a partir del siglo X ya es posible documentar un cierto renacimiento demográfico, económico y cultural que desemboca en la configuración de la Grecia Arcaica y en la articulación del estilo geométrico en las artes plásticas, junto a la creación de los grandes santuarios panhelénicos, vehículos de vertebración y cohesión en torno a una lengua común y las creencias en un ritual religioso basado en los personajes del panteón olímpico descrito y codificado en la literatura de Homero y Hesíodo.



A través de la **reconstrucción del Santuario de Apolo en Delfos**, sin duda alguna uno de los más relevantes de la nación de naciones que fue el mundo griego, es posible hacerse una idea del papel predominante que ocupó el edificio teatral, sólo equiparable con la morada de los dioses en su visita a los mortales, que era el Templo. Así, el Teatro aparecía perfectamente definido en una fórmula constructiva, reconocible a lo largo del tiempo y establecido en un modelo persistente hasta nuestros días, con

las modificaciones realizadas por los romanos con posterioridad, para adaptarlos a los nuevos usos y costumbres de los espectáculos de carácter latino específicamente, como fueron el Mimo y el Pantomimo. Un edificio constituido en torno a una *orchestra* o arena circular con epicentro en el altar ceremonial a la que se abría la *cavea* o grada para el asiento de la concurrencia y todo ello perfectamente integrado en la escarpada orografía del terreno que contribuía con sus impactantes vistas circundantes en el sometimiento espiritual de los fieles, adoctrinados mediante la escenificación en las biografías y sentidos moralizantes de las narraciones mitológicas.



Teatro en Delfos.

Los orígenes de Delfos se remontan al Neolítico, presumiblemente como resultado de una fundación cretense y una ocupación micénica posterior, donde se estableció el culto a Apolo, junto al de Delos donde se conmemoraba su nacimiento, instaurado en el siglo VIII, en forma de Festivales o Juegos Olímpicos, en los que se celebraba la muerte de la serpiente Python a manos del dios del sol, o lo que es lo mismo su triunfo sobre las fuerzas incontrolables de la Naturaleza, con certámenes musicales y competiciones, aprovechando el centro de reunión de las doce tribus

tesalias de la Liga Amphityónica, que controlaban sus finanzas y nombraban sus sacerdotes, constituyendo a lo largo del siglo VI una potencia con independencia económica y política.

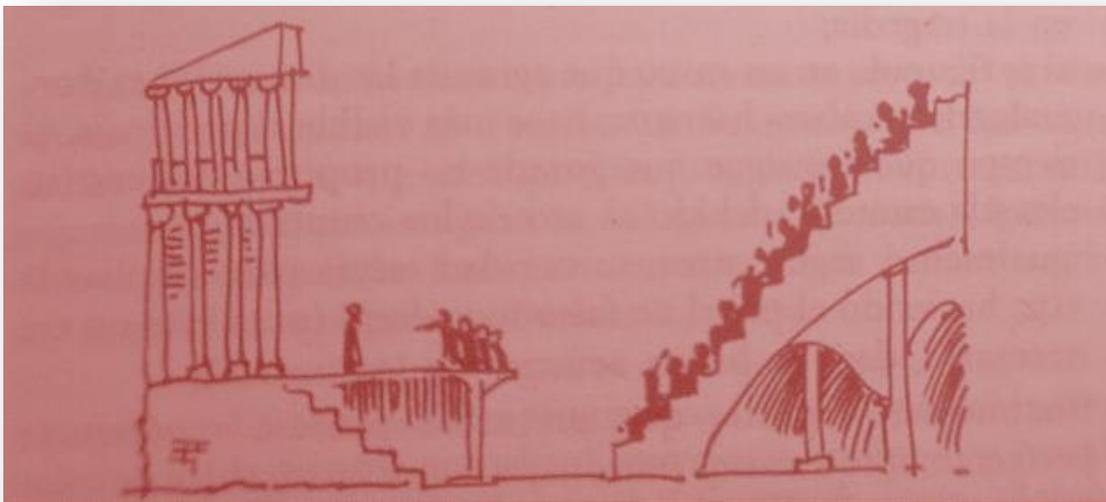
Historias como la de Cleobis y Bitón, “retratados” en la forma característica de los Kouros arcaicos, fueron recogidas a manera de crónica de la mentalidad colectiva imperante en la época por Herodoto. A manera de monumentos conmemorativos de las hazañas de estos héroes con carácter sacro, estas figuras fueron creadas con un sentido votivo y como tal fueron ofrendadas por los habitantes de Argos.





Junto a la escenificación, de igual forma a través de la iconografía decorativa recurrente de estos personajes, y sin necesidad de inscripción aclaratoria incluso, se fueron haciendo familiares para los asistentes a este tipo de espectáculos y para los visitantes de los santuarios, relatos como este de los dos hijos de la sacerdotisa de Hera, quienes solventaron la huida

de los bueyes llevando ellos mismos el tiro del carro de su madre y con ello posibilitando el discurrir natural del rito y de la vida misma.



Reconstrucciones de C. Oliva y Torres Monreal.

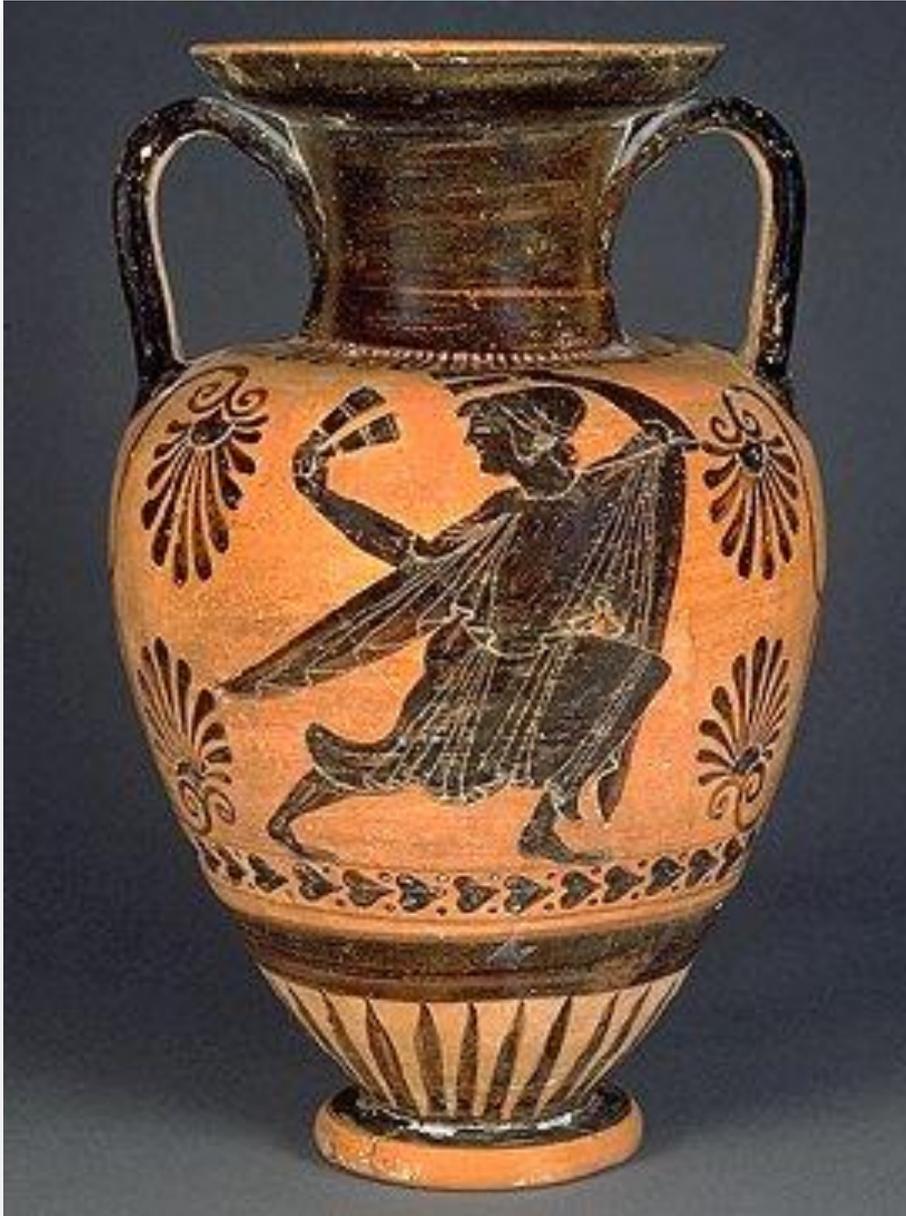
A diferencia de la fábrica romana construida completamente *ex novo* y levantada desde sus cimientos, el teatro griego buscaba la integración con el contexto natural. Solía beneficiarse de la inclinación geográfica para la

ubicación de una sencilla grada donde asentar a los asistentes, que en principio se realizaron de tarima o madera antes de su transformación pétreo, de la misma forma que se aprovecharon de la ambientación atmosférica y la orientación para la transmisión de la palabra con mayor contundencia hasta en los rincones más distantes de la escena, en la zona superior.

En este contexto fue gestándose la codificación de los tres géneros dramáticos, que fueron derivando desde los monocordes coros ditirámicos hasta la aparición de los personajes protagonistas a finales del siglo VI, como el afamado Téspis y Frínico posteriormente, que facilitaban con su diálogo la asimilación de los mensajes implícitos. A lo largo del siglo V, se fue sistematizando la literatura teatral y profesionalizando la labor de escritores como Esquilo, Sófocles y Eurípides, quienes usaron su experiencia personal y peripecia vital en provecho de una mejor manipulación de los espectadores. Nacido en Eleusis y testigo de excepción de los rituales del santuario local ateniense, por si fuera poco, Esquilo participó muy posiblemente en las legendarias batallas de Maratón, Salamina y Platea contra los persas, con una obra así mismo titulada, *Los Persas*, conjugando a la perfección la celebración histriónica con la manipulación política, contribuyendo a la creación del orgullo cívico colectivo que llevó a los griegos a plantarle cara por vez primera a uno de los primeros grandes imperios de Oriente Próximo.

Por su parte, Sófocles participó activamente en la vida política de Atenas en los años centrales del siglo de esplendor del gobierno de Pericles. De hecho, al parecer detentó el cargo de estratega y se ocupó ni más ni menos que de administrar el tesoro de la Liga de Delos, que se había recaudado para la defensa contra los persas en caso de nuevas ofensas y que, sin embargo fue trasladado a Atenas a instancias de Pericles, y utilizado en beneficio de la glorificación de la capital del Ática, en su campaña de liderazgo del resto de los griegos. Así que no sería descabellado asumir que el escritor, a quien gustaban por igual danzas, música y ejercicios gimnásticos, volcara en su *Antígona* idénticas pretensiones de aunar argumento narrativo y simbología moralizante. De la misma forma que resulta comprensible su afán casi obsesivo por participar en los Festivales de las llamadas Dionisiacas, hasta en treinta ocasiones lo hizo, porque eran el cauce perfecto para la representación de sus obras y donde llegó incluso

a derrotar a Esquilo en el 468 a C. Estos festivales, certámenes o concursos, controlados por los Arcontes, como luego harán los Ediles romanos con todo lo circunscrito al espectáculo público, concentraban en fechas del calendario oficial la representación teatral, que los asistentes degustaban de la mañana a la noche. Uno de los más exhaustivos estudiosos del significado del urbanismo de la Antigüedad, Mumford, llega a hablar de “drama urbano” para describir una de las actividades características definitorias de la ciudad que se gestan en esa fase primitiva del desarrollo urbano: el Arte Teatral, generado en los arcaicos ritos del temprano poblamiento correspondientes a los ciclos de la naturaleza, buscando a través del ceremonial el beneficio de las cosechas para la subsistencia. Con el traslado de la aldea a la ciudad, la representación teatral se convierte en una oficialización del ritual dentro del calendario de celebración de la comunidad urbana. El teatro se enriqueció con el concurso o “agon”, competición de exhibiciones de ingenios para los autores de los textos literarios como para los actores. Controversias o diálogos entre opuestos, que se pueden remontar hasta los sumerios con dialéctica establecida entre estaciones como el verano o el invierno, el pastor o el agricultor, enriquecidos con los matices de los personajes que terminan delimitándose en el ámbito griego de finales de la época arcaica y comienzos de la clásica, cuando se enriquece el discurso con diálogos entre dioses y hombres y debates humanos que abordaban cuestiones reconocibles para los ciudadanos “políticos” de las polis que les cobijan, con tramas más complejas no desprovistas de un incremento de la tensión de los encuentros. La ciudad antigua es, por tanto, sobre todas las cosas un teatro “donde la vida asume las características de un drama, realzado por todos los artificios del vestuario y la escenografía...la reelaboración del hombre fue obra de una nueva concepción urbana, con nuevas costumbres, valoraciones morales, vestimentas y arquitectura, todas las cuales transforman la ciudad, convirtiéndola en un organismo vivo”.

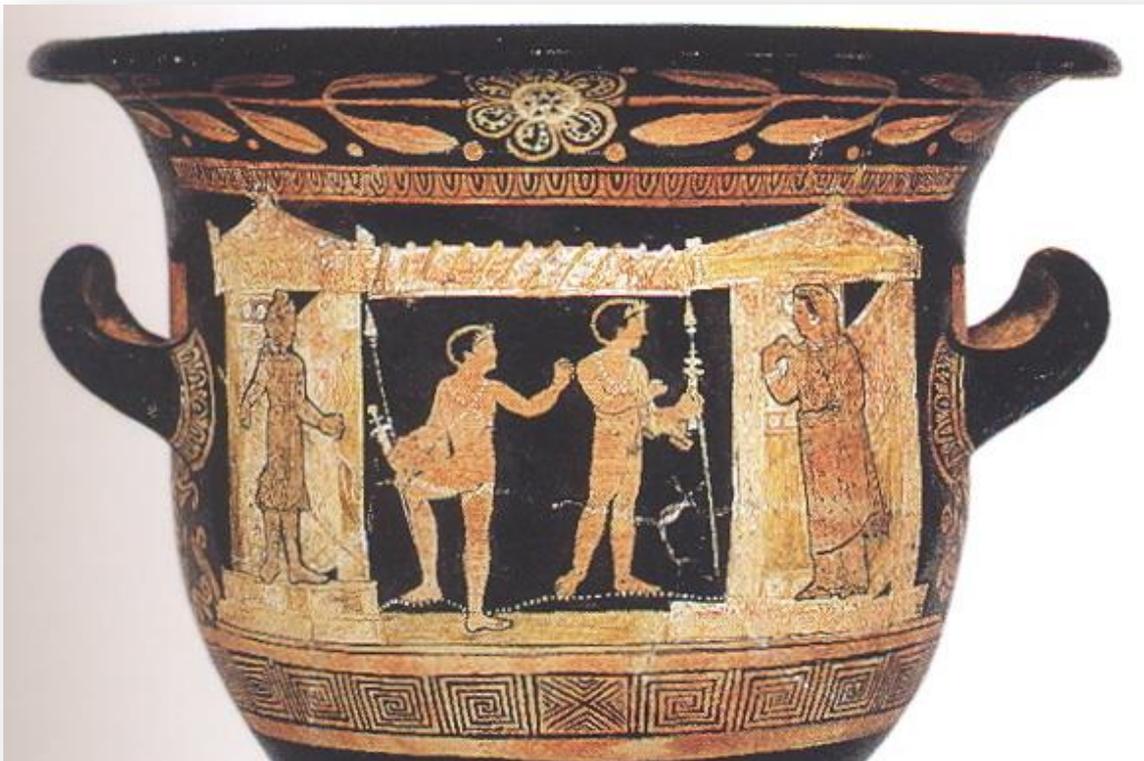


Ánfora con figuras negras: bailarinas con crótalos

Hacia 470 antes de C. Terracota alto 41 cm

El tercero de la gran trilogía de autores de la tragedia mitológica fue Eurípides (480-406 a. C). Nacido en Salamina y acostumbrado no tanto a la prosperidad del siglo V como a las desgracias derivadas de la Guerra del Peloponeso, su extensa obra se caracterizó por la creación de los personajes femeninos de enorme calado, con fuerte personalidad y destino funesto

como Medea o Electra, para los que contaba con la ambientación de las Artes Plásticas, puesto que al parecer pudiera haber tenido formación pictórica, experiencia en la pintura cerámica y conocimientos de los avances en la concepción espacial ilusoria de Polignoto, cuyas escenas propagandísticas con victorias de los griegos decoraron la *Stoa Poikile* o *Pecile* en el Ágora de Atenas.



Crátera con escena de Ifigenia de Eurípides. Cerámica de figuras rojas con escena teatral, París Museo de Louvre.

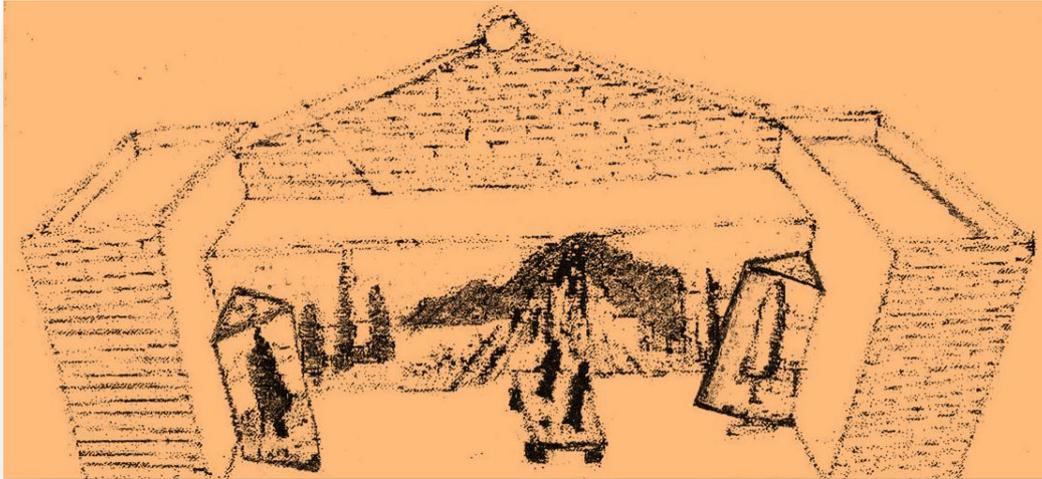
Se suele considerar que Eurípides es el creador del llamado Teatro de las Pasiones, que se corresponde con el espíritu helenístico y donde la experiencia humana entraba en escena como herramienta de convivencia civil frente a la concepción de fuerza trágica del destino sobre la que oscilaban unas tramas concebidas como empresas políticas y sagradas del teatro de Esquilo. Si bien, la verdadera novedad de aquél fue la introducción en la estructura dramática de la música como complemento cromático (cantos fúnebres, populares o música de baile) pero sobre todo, como innovación estructural de una monodia lírica cantada por los actores sobre la escena.



Danzatrice. Danzarina de un vaso ático, del Museo Arqueológico picentino de la Marca de Ancona.

Decía J. J Pollit que “*con su resistencia lo efímero el arte arcaico no alentó los experimentos en la representación del movimiento en las Artes Plásticas*”. Porque el movimiento efectivamente sugiere transición de un estado a otro y por tanto, mutabilidad. Hasta esos momentos permanecían vigentes convencionalismos como el del “*molinete*” o fórmula de representación de la figura en actitud de carrera a la manera de la cruz gamada, como si fuera la imagen del comic futuro, con el torso de frente y las caderas y piernas de perfil. Incluso en los últimos años del periodo Arcaico, los artistas se mostraron más interesados por las alteraciones del cuerpo derivadas de la ruptura de la rigidez del bloque. Los cambios que fue imponiendo la revolución clásica incluyeron una nueva visión de la naturaleza humana, que hizo replantearse la representación del movimiento como expresión física, más viva quizás, que se amparó bajo el epígrafe del *rhythmos*, que se empieza a asociar de forma ineludible con la música y con la danza, porque se presupone que un bailarín con ayuda de la música ejecuta determinados pasos a diferentes compases según la velocidad y entre pasos diferentes paradas en las que el cuerpo quedaba fijo en determinadas figuras, que forman parte de un lenguaje dentro de un movimiento continuo, así “un solo ritmo podía expresar la naturaleza de un movimiento completo, que puede explicarse mediante la analogía con las representaciones pictóricas del reloj de péndulo, en las que la forma en que se pinte la posición del péndulo implican para el espectador la comprensión instintiva del movimiento de dicho instrumento”.

Aristóteles es una de las fuentes para conocer aspectos esenciales de la utilización del teatro en sociedad, como componente terapéutico de la comedia o la utilización de autómatas, si bien es Vitruvio quien más información aporta con respecto a la codificación del perfil arquitectónico, mencionando aspectos fundamentales como la *Skenografía*, o decoración escénica, que atribuye al pintor Agatarco de Samos, a finales del siglo VI, a quien habría recurrido Sófocles para la decoración de una de sus obras.



Reconstrucción de escena griega.

La escena griega quedaba configurada en base a varios elementos indispensables, como la grada o *Theatron*, las *Parakenia* o torres que flanqueaban los laterales de un espacio intrínsecamente abierto, la *Eklisma* o plataformas móviles donde se desarrollaban determinadas acciones dramáticas como los asesinatos, de un movimiento contenido derivado de la utilización de los coturnos que calzaban los actores, en su mayoría hombres y a los que no estaba bien apreciado reconocer en su fisonomía mortal y donde por tanto la atención se concentraba sobre las máscaras que les protegían de dicho reconocimiento, dado que su valor recalcaba en que estaban encarnando a los héroes y dioses de la narración recreada, que en muchos casos sancionaban la representación, pudiendo incluso penetrar en la *Skena*, como escenario mortal, desde un estrado superior que se asimilaba con el mismo cosmos olímpico donde la creencia religiosa emplazaba su vida habitual, en los llamados *Deus ex machina*.

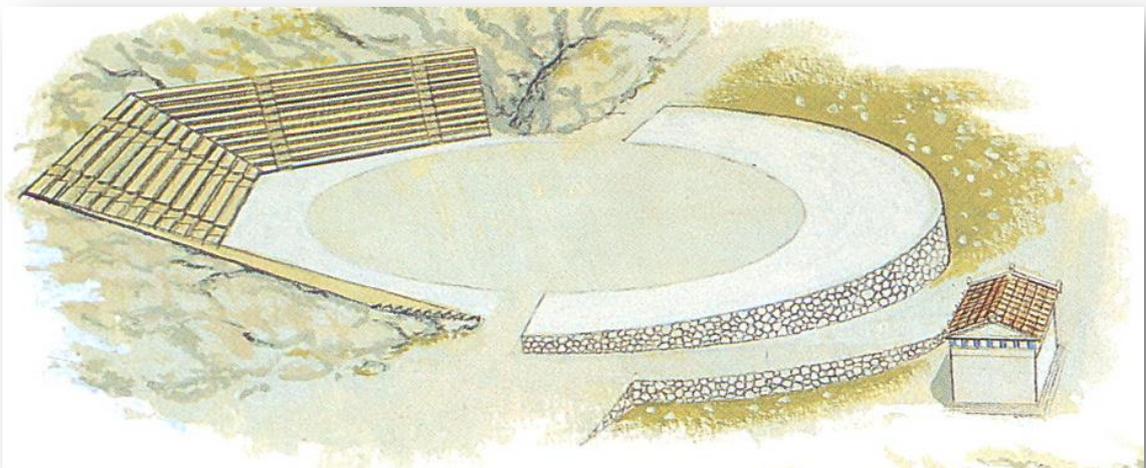


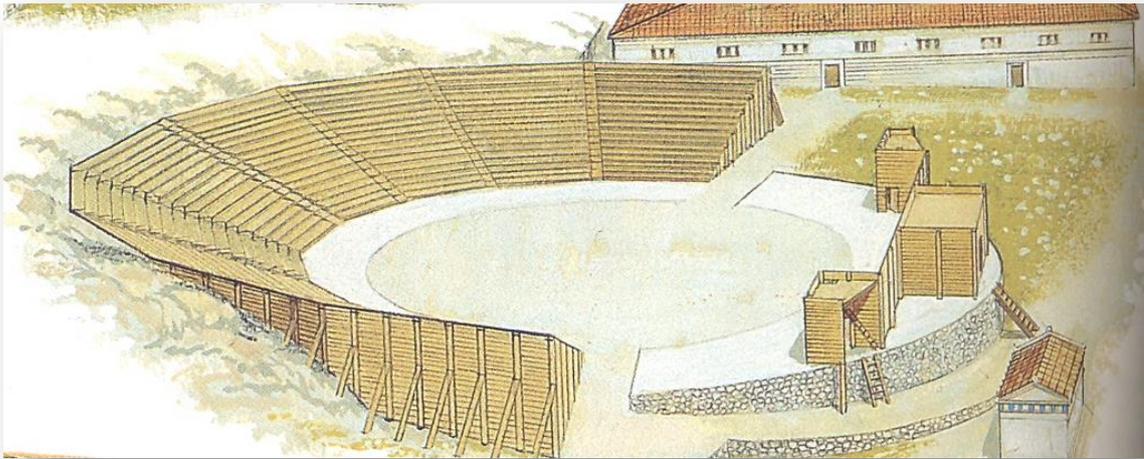
Coturnos.

Si bien, en todo este entramado ficticio, el verdadero protagonista de la recreación artificiosa y la verdadera aportación escenográfica fueron los famosos *Periaktoi* o Periactos, que se fueron incorporando como complemento decorativo de la escena de gran parte de los teatros construidos a lo largo del siglo V, como en el caso del Teatro de Dionisos, en las laderas de la Acrópolis de Atenas.

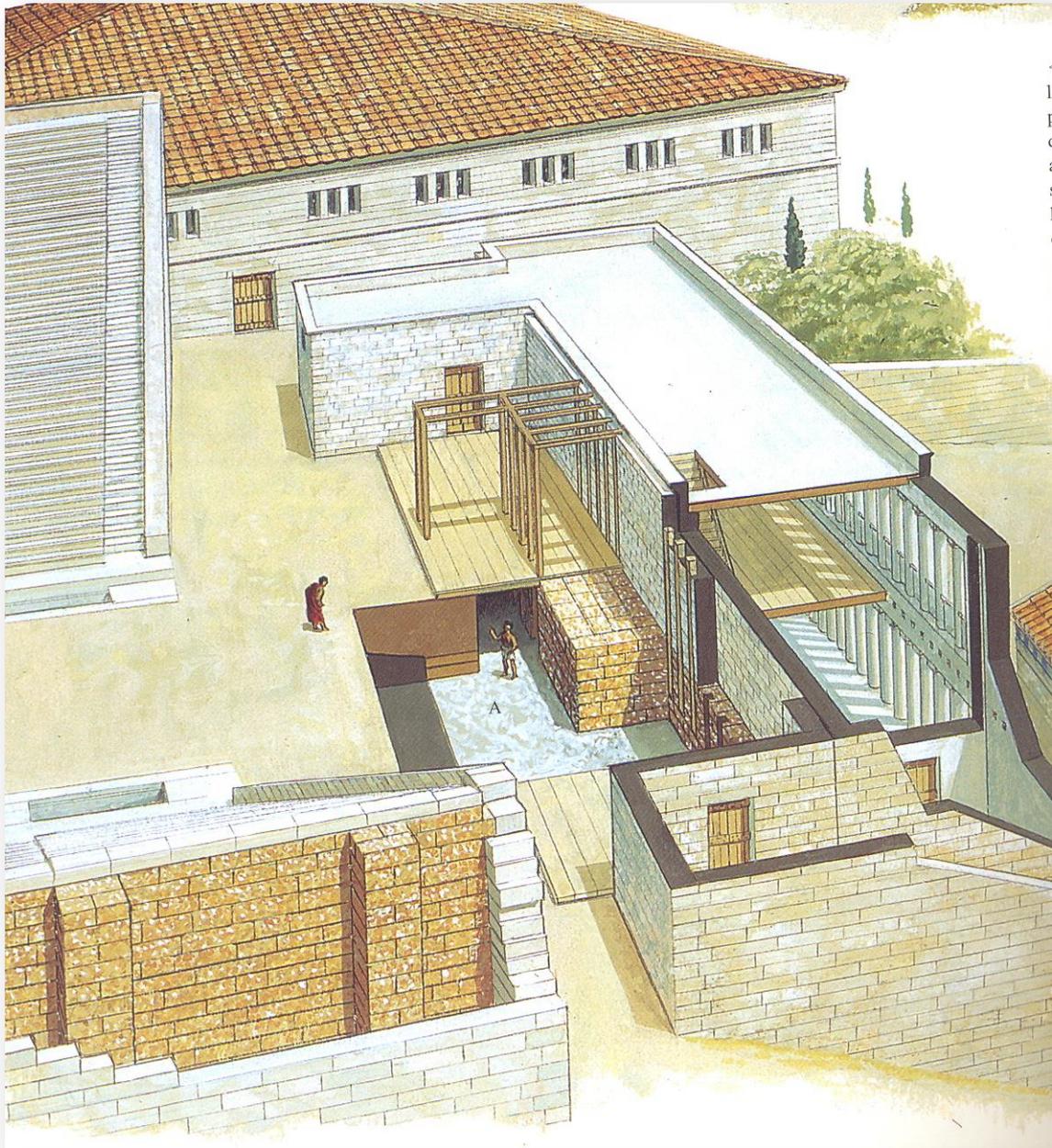


Teatro de Dionisos, Atenas.



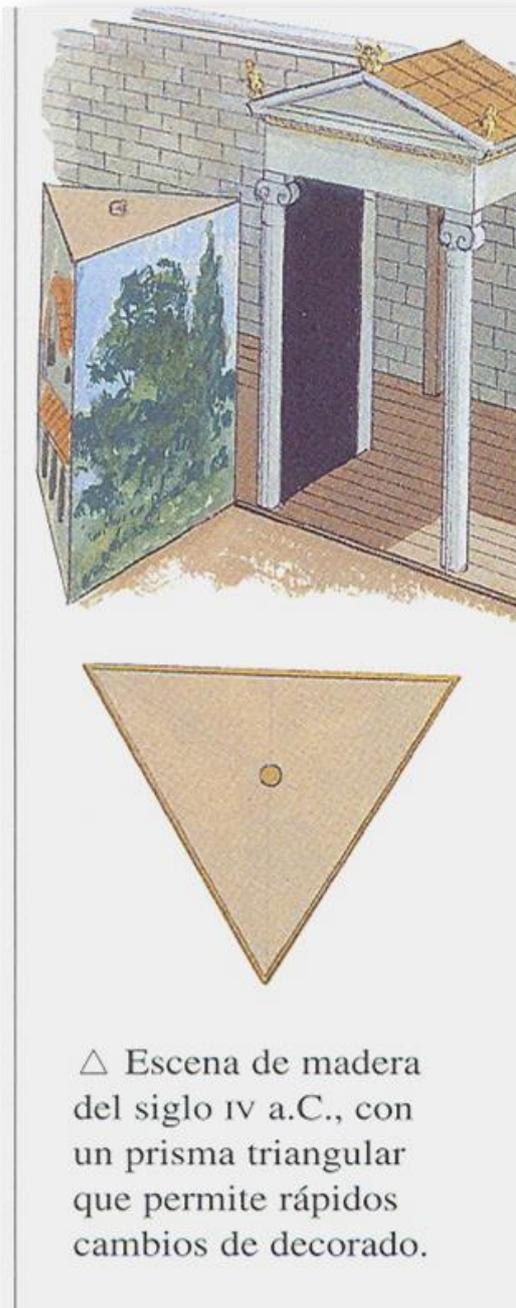


Restitución de las distintas fases de edificación del Teatro de Dionisos en Atenas.



El edificio teatral fue creciendo y diversificándose en la escena, que quedaba dividida en el Proscenio o espacio exterior donde se desenvolvían las acciones de los actores, con un fondo escenográfico a varios niveles, igualmente representativos por analogía con el terrenal y divino e incluso un subterráneo, tal y como se puede apreciar en la reconstrucción de lo que pudo ser el antecedente de fosos posteriores, para albergar algún tipo de maquinaria con la que sorprender al público en algún pasaje de la representación, de la misma forma que desde la altura podían introducirse

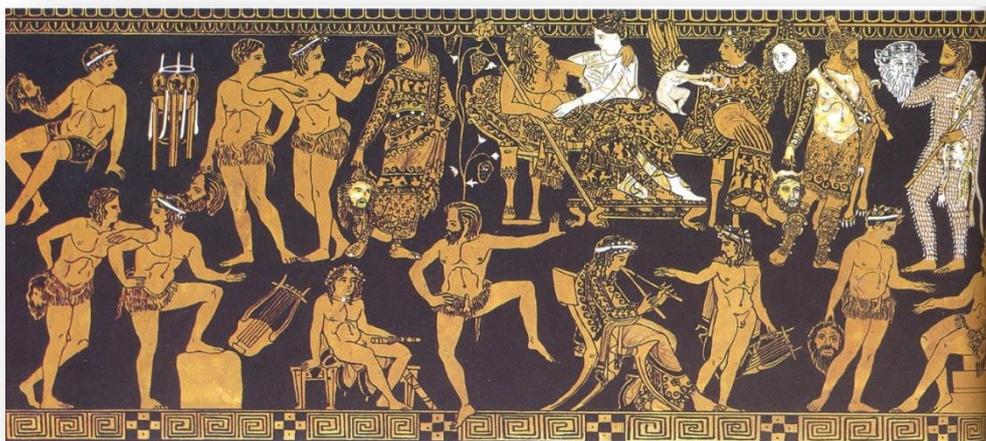
algunos artilugios de los Deus ex machina, que por esas fechas no habrían sido demasiado complejos, sino más bien movimientos en la vertical accionados por algún tipo de contrapesos.



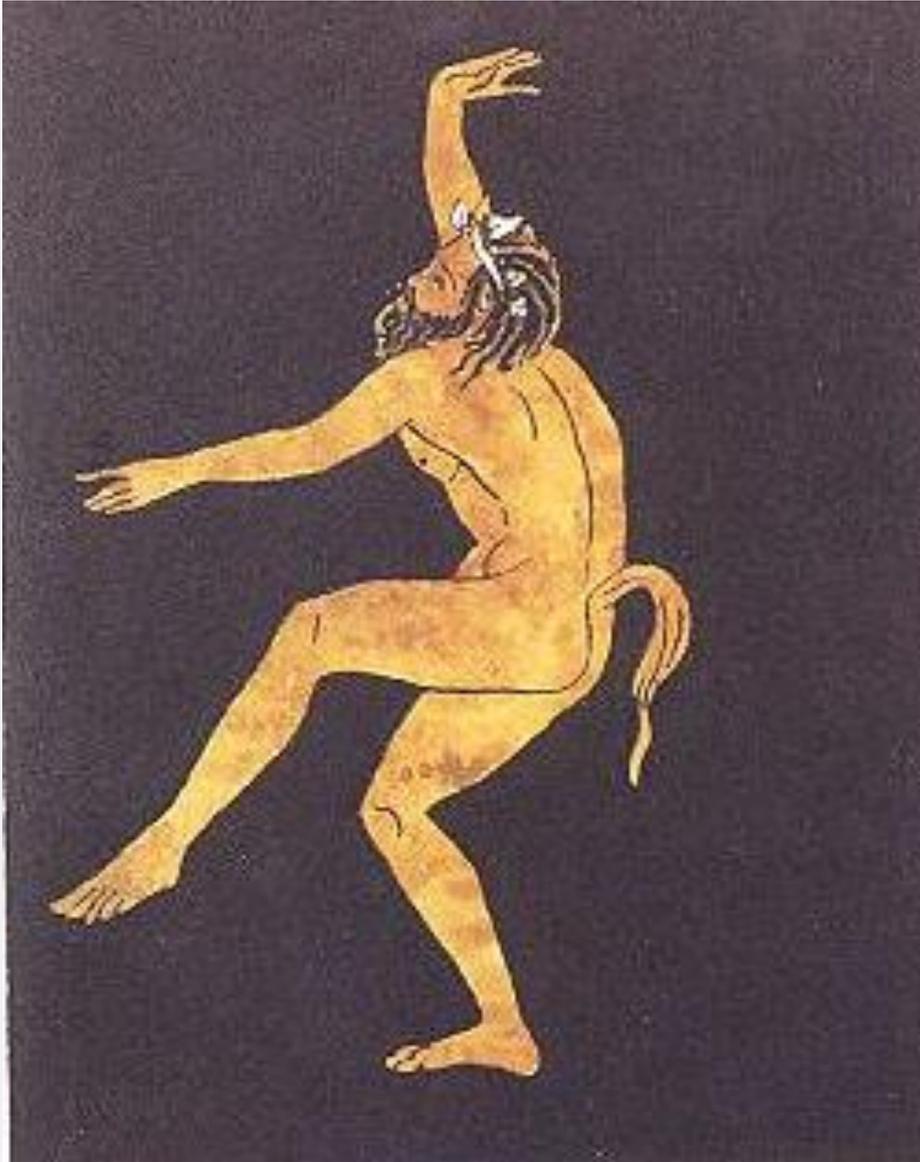
Los periactos eran unos prismas triangulares, anclados en un soporte de madera, con tres caras, en cada una de las cuales se reproducían decoraciones alusivas a los tres géneros dramáticos, que posibilitaban para el espectador la identificación de las historias narradas en escena, de una

sola ojeada y su adscripción a dichos géneros, ya fueran la tragedia, la comedia o la sátira, en función de unos criterios que fueron por Vitruvio.

Para el ingeniero romano, autor de los *Diez Libros de Arquitectura*, la Tragedia era el género dramático por excelencia, porque en su contexto se debatían los asuntos más excelsos de las relaciones entre hombres y dioses, de manera que la decoración para ambientar en la escena debía contribuir a situar a los personajes en su adecuado ámbito y nada mejor que elegir para ello la arquitectura correspondiente, la de la morada de los dioses, los ámbitos sagrados o las residencias palatinas, realizados en los materiales pétreos de la eternidad para la que fueron ideados. Así mismo, la Comedia tenía un componente más local y de ubicación urbana particular, de forma que en la medida de lo posible debía reconocerse a través de la escenografía los paisajes urbanos donde originariamente se desarrollaban los hechos. De hecho, los actores cómicos podían utilizar recursos anclados en la cultura popular, imitaciones de personajes conocidos y podían incluso prestar sus servicios con ocasión de otras celebraciones como divertimento en los banquetes o simposios. Y, finalmente, las narraciones de contenido satírico luego incorporadas a las derivadas de las creaciones de nuevos géneros literarios, como los de la novela pastoril, habían de ambientarse, según Vitruvio, en un paisaje rústico, bucólico y agreste, en cuyo seno tenían su ámbito natural los personajes habituales de la corte dionisiaca, como sátiros y ninfas y dioses tutelares de las celebraciones rituales relacionadas con la fertilidad.



Actores en una obra satírica, con el dios del teatro, Dionisos en el centro, debajo los músicos que tocan el *aulos* o flauta doble y la cítara.



O tal y como se puede apreciar en esta figura de actor sosteniendo la máscara en un detalle de otro vaso de la Magna Grecia, del siglo IV a. C, en este caso encarnando a un sátiro en plena danza.



En el **Teatro de Pérgamo** se conservan unos huecos que pudieron ser concebidos para introducir los soportes de madera, a manera de anclajes, a la manera de una estructura similar a la que debió usarse en Atenas.



A través de la iconografía de la cerámica es posible la aproximación al universo de usos y costumbres del teatro griego, como el de los actores y las máscaras, como en este vaso de la Magna Grecia, fechado en el siglo IV a. C.



O en este fragmento de vaso ateniense del siglo V a C. descubierto en el Ágora.

La máscara era un elemento primario de la metamorfosis ficticia que era la escenificación, un instrumento de la interpretación con función narrativa y poder mágico, ya que servían para fijar en la retina a los personajes como dioses o héroes hasta las de la gente común en las obras de Aristófanes, así como para identificar sentimientos o acciones como el dolor, la tristeza, la astucia o la violencia y muecas o deformaciones caricaturescas en correspondencia con la temática abordada en los géneros cómico y satírico. En principio se fabricaban de lienzo y tela pintadas, en blanco y se le atribuye a Frínico la introducción de la distinción entre máscaras femeninas

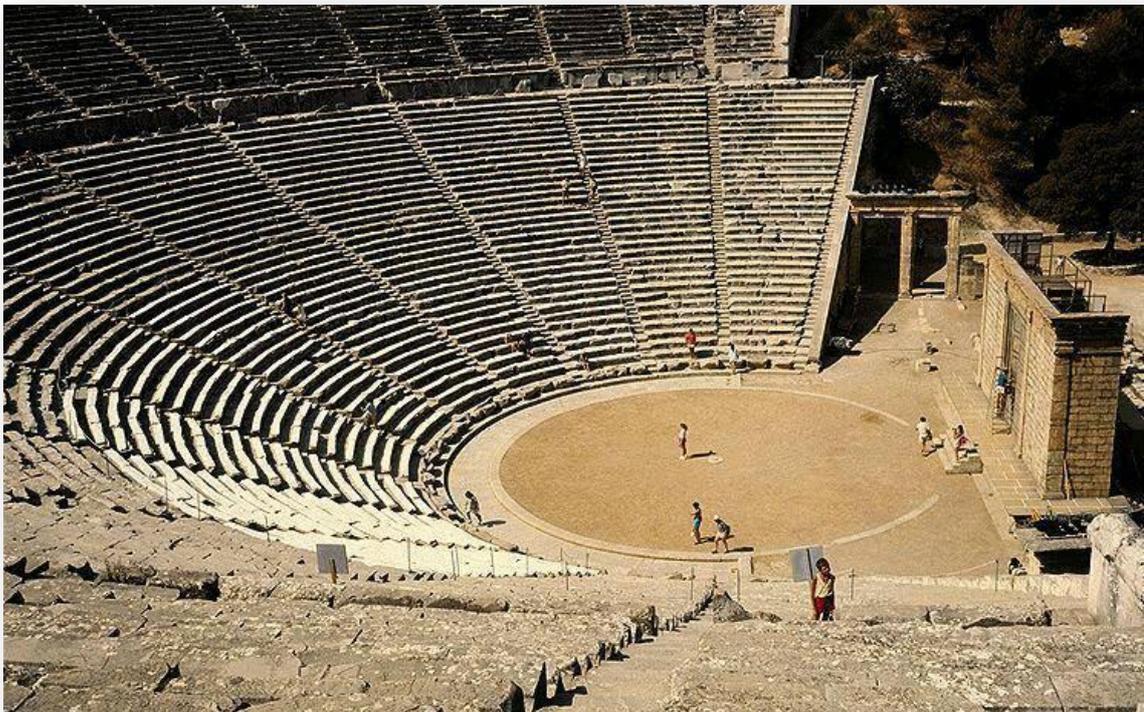
y masculinas, en blanco y negro, de la misma forma que a Esquilo la diversificación de la policromía.



Los espectáculos estaban subvencionados por el Estado, para el que contribuían de forma sumamente pragmática al adoctrinamiento del público, en uno u otro sentido, como cuando Frínico se vio obligado a suspender las siguientes representaciones que narraban el asedio, destrucción y aniquilación de Mileto por los Persas, porque se consideró que en la campaña pública de creciente impulso a la sublevación contra la sumisión al Gran Rey, una visión pesimista de los acontecimientos podía

minar los ánimos de la sublevación orquestada por los gobernantes griegos, como atestigua este anverso y reverso de un óbolo para entrar en el teatro, encontrado en Atenas.

En el siglo IV se encuentra plenamente configurado en sus elementos definitorios, en piedra, el teatro griego, tal y como se puede ver y disfrutar hoy en día el de Epidauro, al norte del Peloponeso, en el ámbito de acción del santuario de Asclepios, con más de veinticuatro metros de desnivel, que Pausanias atribuye a Policleto el Joven y que ya en la Antigüedad suscitó la admiración de varios viajeros, como Vitruvio, quienes pudieron comprobar el nivel técnico (acústica) de un espacio concebido para cobijar a más de 15.000 espectadores y donde se puede apreciar la plena integración de la geometría y la inserción en el ámbito natural del edificio.



Teatro de Epidauro. Grecia.



A principios del siglo V se produjo la evacuación del Ática en tiempos de la invasión de Jerjes, en el marco de las victorias contra los persas en Maratón, Salamina y Platea. “La única posibilidad que les quedaba –abandonar su ciudad y confiar su destino a los barcos- no convencía a casi nadie, no entendían cómo se iban a salvar si abandonaban el templo de sus dioses y los sepulcros de sus padres. Temístocles, desesperado ya de persuadir a la multitud con argumentos humanos, **actuó como en las tragedias, y por medio de tramoya les hizo ver oráculos y señales de los dioses.**” (PLUTARCO. Vida de Temístocles VIII-XI.)

En el 404 se produjo la derrota de los atenienses en la batalla de Egospótamos, lo que trajo la supremacía espartana hasta el 371. En esta franja de tiempo el mundo teatral giró hacia una sarcástica desaprobación de la realidad dominada por el enfrentamiento secular entre atenienses y espartanos. En este sentido, fue Aristófanes el autor más representativo de este pensamiento, en la senda de la comedia báquica que incidía en el tono carnavalesco, liberador de la fiesta teatral, dotada de carácter evasivo, catártico de la risa, ahondando en la hipérbole grotesca como modo alternativo de afrontar la realidad, recuperando el espíritu dionisiaco original. Platón consideraba a Aristófanes casi más músico que dramaturgo,

porque se le atribuía la introducción en escena de la música con uso cómico, flexibilizando la acción en la que se mezclaban los cantos populares con otros tradicionales de carácter ceremonial. Su obra alcanza tal trascendencia que se le considera el portavoz de la civilización helenística, que se refleja en el nuevo entramado urbano mucho más abierto y cosmopolita que el de las polis clásicas, que culminó con la nueva hegemonía macedónica de Filipo y en mayor medida derivada del imperio de su hijo Alejandro. Todo lo cual se traduce en una estructura dramática mucho más amplia con conflictos diversos entre personajes y adversarios, incluyendo diálogos con los espectadores como cuando el interpelaba al público, bailes, cantos, que solían finalizar con escenas de alegría o éxodos que a menudo precedían la algarabía de fiestas o celebraciones de esponsales, que incluso podían rematar con una danza a manera de colofón o kordax. De aquí a la sátira más cruda no quedaba ni un paso, siendo precisamente en este ámbito escénico en el que terminó de gestarse el origen de los tipos de la Comedia, como el mercenario y la cortesana.



Detalle de vaso pintado del siglo IV a. C, procedente del sur de Italia, mostrando parte de un escenario de madera.



Crátera de campana decorada mediante la técnica de figuras rojas. MUSEO DEL LOUVRE, PARÍS. 330-320 a. C

Cara A: Escena de teatro (Ifigenia en Táuride). Cara B: Tres sátiros en cortejo.

La representación de la cara principal ilustra el final de la obra de Eurípides, el segundo encuentro de Ifigenia, convertida en sacerdotisa de Artemisa Táurixa, con su hermano Orestes, acompañado de Pílates, y el reconocimiento de los hermanos. La escena se desarrolla ante un templo que, por su estructura, parece una decoración escenográfica.

Proceden de Aristóteles precisamente algunas de las afirmaciones que sirven para situar en su justa medida el valor alcanzado por las Artes Escénicas, sobre todo del sentido didáctico-pedagógico y purificador de los ánimos de los espectadores de la tragedia. En este sentido, el maestro de Alejandro era más que consciente de que había que imponer cierto orden para clarificar el embrollo en que se habían ido transformando las tramas

teatrales helenísticas, por eso propuso las famosas tres reglas de la unidad de acción, tiempo y lugar, con objeto de hacer más asequible la representación en un espacio como el escénico griego, que era abierto, donde habían de hacerse los cambios a ojos de los espectadores que al tiempo circulaban libremente por la grada, porque en definitiva la tragedia tenía ese valor catártico indispensable y hasta homeopático que elevaba el espíritu humano hasta la iluminación gracias a la composición artística. El modelo del teatro griego se fue extendiendo por el Mediterráneo, eso sí, dando como resultado manifestaciones particulares del entorno o géneros híbridos como serán el Mimo y el Pantomimo romano. La comedia de Menandro es el principal exponente de la evolución sufrida en la escena helenística de la misma manera que de las propias transformaciones sociales como de las relaciones teatro-sociedad, de una realidad reducida a una estructura tipológica en forma de la sátira, con personajes fijos y reconocibles como el adulador o el fanfarrón, que sumados a los anteriores dejan perfectamente perfilados los de la Comedia del Arte de la época moderna, que perdurará hasta Molière.



Teatro grecorromano de Taormina.

La ciudad helenística está dominada por la presencia del soberano, por las fiestas que él da y que provocan enormes movimientos de multitudes. Toda ciudad helenística tenía un teatro que desempeñaba varias funciones en la vida de la ciudad. No sólo se celebraban en él las representaciones a las que los griegos siempre fueron grandes aficionados, sino que allí se reunían también las asambleas del pueblo. La disposición en gradas y las amplias

dimensiones de los recintos teatrales se prestaban a acoger las grandes reuniones populares. En Tarento, a comienzos del siglo IV fue el teatro donde el pueblo debatió sobre la política a seguir con respecto a los avances expansionistas de Roma. En Megalópolis por ejemplo, capital federal de la Arcadia, el teatro tenía unas funciones semejantes y ese carácter se mantuvo incluso bajo el gobierno romano. Mientras tanto, el edificio teatral ha ido mudando su tradicional disposición, el estrado en que se mueven los actores, al borde del proscenio, se encuentra sobreelevado con respecto al suelo de la arena de la orchestra, el círculo donde en otro tiempo evolucionaban los coros ditirámicos en honor de Dionisos. Y el muro del fondo que cierra la escena se fue adornando con motivos arquitectónicos que presagiaban ya el frons scenae del teatro romano. Para estas fechas se mencionan ya los nombres de algunos profesionales de la Escenografía, así Plinio se refiere a Simónides y a Eudoro, mientras que Vitruvio recupera el de Apaturio de Alabanda.

El periodo helenístico, que se inicia a comienzos del siglo III, ha sido denominado como la “belle époque” del lujo, del arte, de la vida en las ciudades consagrada al placer, al hedonismo, donde proliferaron los entretenimientos. La urbe helenística se convierte en uno de los primarios **Escenarios de Poder**, donde se manifiesta lo que se ha denominado mentalidad teatral, en la que había una constante exploración de la expresividad emocional y de la tensión dramática por parte de los gobernantes que se sucedieron a la muerte de Alejandro de Macedonia. Dicha mentalidad explicaría la popularidad y omnipresencia de los motivos teatrales en las artes decorativas del periodo helenístico, en mosaicos domésticos por ejemplo y en decoraciones parietal romanas, donde las máscaras, actores y escenas de teatro ocuparon lugares preeminentes. Muchos de los dirigentes políticos del periodo captaron las enormes posibilidades de las Artes Plásticas y de las Artes Escénicas. Y aprendieron a manipular esa mentalidad en beneficio propio con festivales, desfiles y exhibiciones que empiezan a “poblar” con descripciones las crónicas de los acontecimientos públicos de la época, si no se transformaron ellos mismos en protagonistas de sus propios dramas. Uno de los más histriónicos, quizás, fuera Demetrio Poliorcetes de Macedonia, que después de conquistar la Atenas democrática se hizo coronar rey y

utilizó el escenario de la gloria de los atenienses de Pericles, en la Acrópolis, como residencia de su ocio dionisiaco, que se desprende de los relatos de cronistas como Plutarco, que así lo describió en su *Vida de Demetrio*:

“De hecho había mucho de teatral en Demetrio...hasta se le tejió una clámide teatral que solía vestir...Demetrio ordenó que todo el mundo se reuniera en el teatro, rodeó la escena con soldados armados y protegió el escenario con lanceros, mientras él mismo, bajando por las galerías superiores, tal y como hacían los actores trágicos, acrecentó el miedo de los atenienses, pero el comienzo de su discurso puso fin a sus temores. Pues, evitando la elevación de la voz y la actitud de las palabras, les reprendió ligeramente y de modo amigable y se reconcilió con ellos...”

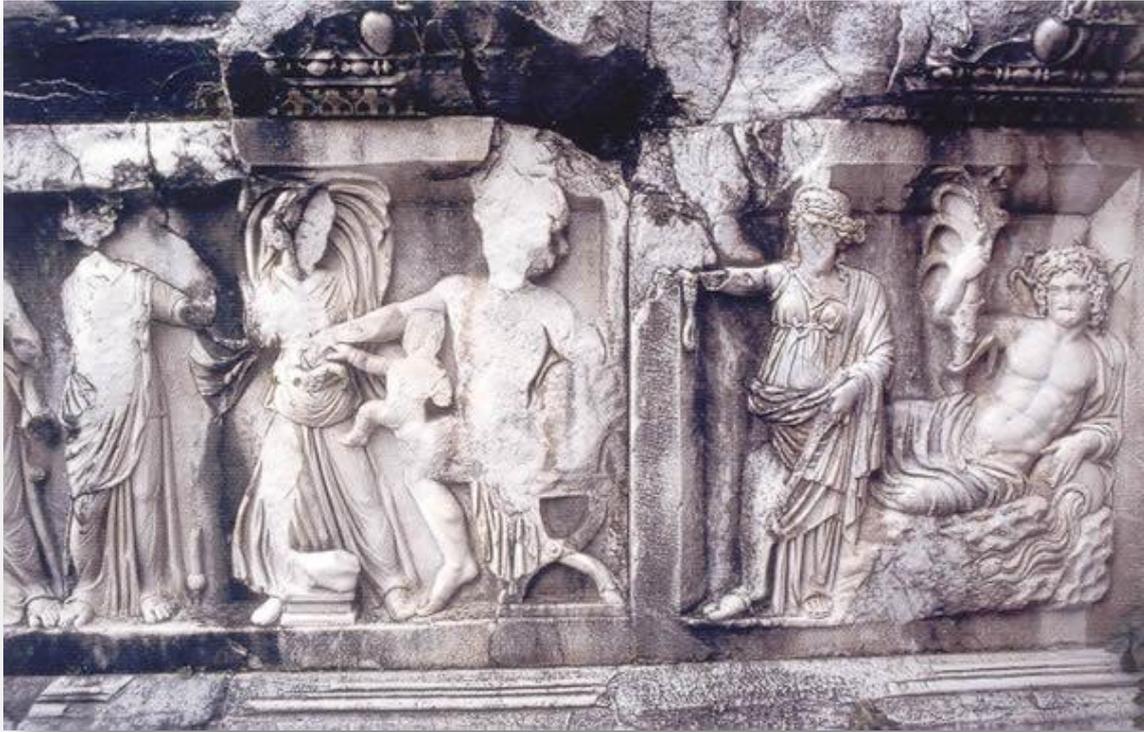
Precisamente, uno de los lugares donde más se explotaron las posibilidades propagandísticas del espectáculo público fue en la Alejandría ptolemaica. La maravillosa monografía de Pollit sobre el Arte Helenístico recoge en sus epígrafes documentales un capítulo dedicado al Arte en las Fiestas Ptolemaicas, donde se relata el lujo de la vida alejandrina, prolijamente detallado a través de varias descripciones, en una de las cuales se alude a un pabellón provisional erigido para una fiesta por Ptolomeo II Filadelfo y de un desfile que se celebró en la misma fiesta. Estas descripciones se conservan en las *Dipnosophistas* de Atenea (en torno al 200 a.C) citadas de los escritos del erudito helenístico Calixeno de Rodas (mediados del siglo II a. C) que escribió un libro sobre la ciudad de Alejandría. Se extraen algunos párrafos de la narración de Calixeno, que no pueden ser más esclarecedores. Sobre el recinto se cuenta que “a la entrada estaban colocadas cien estatuas de mármol de artistas de primera clase, y en los espacios que quedaban en medio había paneles de pintores sicionios, que alternaban con variados retratos selectos, túnicas bordadas en oro y capas muy bellas, algunas tenían imágenes de reyes tejidas en ellas y otras, escenas mitológicas. Encima de éstas estaban colocados escudos cuadrados de plata y oro alternativamente; en los espacios encima de éstos estaban construidas unas cavidades que medían ocho codos, seis de largo y cuatro de ancho; además, en estas cavidades había estatuas colocadas unas frente a otras como si estuvieran en un simposio, que llevaban vestidos verdaderos de personajes del drama trágico, cómico y satírico; junto a ellos había también copas de oro. Entre las cavidades había santuarios de ninfas abandonados, en los cuales había trípodes delficos con bases; y en la parte

más alta del techo había águilas de oro mirándose de frente unas a otras, cuyo tamaño era de quince codos. Además, a los dos lados del recinto había cien sofás de oro con patas de esfinge”.

Sobre la procesión en tal evento se documenta que “...en medio de ellos caminaba un hombre de más de cuatro codos de alto, en posición y con rostro de drama trágico, que llevaba el cuerno de oro de Amaltea; se llamaba Año, con él iba una bellísima mujer de la misma altura que él, adornada con mucho oro y con una magnífica túnica, que llevaba en una mano una corona persa y en la otra una vara de palmera y se llamaba penteris. La seguían las cuatro Estaciones, muy aderezadas, y cada una llevaba sus frutos específicos...Después de esto venía una carroza de cuatro ruedas, de catorce codos de largo y ocho de ancho, conducida por ciento ochenta hombres; en ella había una estatua de Dioniso de diez codos de alto, que vertía una libación de un recipiente de oro y que llevaba un jitón de color púrpura recamado en oro. Enfrente de ella estaba colocada una cratera de oro laconio de quince medidas y un trípode de oro también en el que había una vasija para la fumigación, dos boles llenos de caisa y azafrán. Sobre él había un toldo decorado con hiedra y parras de uva y otras frutas, y enganchados en él había coronas, cintas, tirsos, tímpanos y mitras, así como máscaras satíricas, cómicas y trágicas...En otro carro de ruedas que representaba el regreso de Dioniso de la India, había una figura de Dioniso de doce codos de alto, sentada en un elefante, con una copa de púrpura sobre los hombros, que llevaba una corona de hojas de hiedra y una parra de oro. En sus manos sostenía un tirso de oro y sus zapatos tenían cordones de oro. Sentado delante de él, en el cuello del elefante, había un sátiro de cinco codos de alto, coronado con un cuerno de cabra de oro. Por su parte, el elefante tenía arreos de oro y alrededor del cuello, una guirnalda de hiedra de oro...También estaban las imágenes de Alejandro y Ptolomeo, coronadas con guirnaldas de hiedra y oreo; la imagen de Areté (virtud) que permanecía en pie junto a Ptolomeo, tenía una corona de olivo de oro; y también aparecía Príapo con ellos, que llevaba una guirnalda de hiedra de oro. La ciudad de Corinto permanecía de pie junto a Ptolomeo y coronándole con una diadema de oro...Después de éstos venía la procesión en honor de Zeus y todos los demás dioses y después todo el séquito de Alejandro, cuya estatua de oro era llevada sobre un carro de elefantess verdaderos, escoltada por al Victoria y Atenea, una a cada lado.

No fue la única ocasión en que se celebraron estos megalómanos espectáculos de glorificación propagandística, sumándose al carácter cosmopolita que facilitaba la coexistencia de culturas y al sentido didáctico que aportaba el propio escenario urbano, como implícita forma de helenización y, consecuentemente, de sumisión a la nueva dinastía de origen macedónico. Festejos que incidían mediante recreaciones y alusiones a la fertilidad intrínseca al gobierno de los ptolomeos, con recurrentes imágenes de falos humanos y de las prensas vinícolas simbólicas alusivas a la divinidad de la cosecha por excelencia, Dionisos, a las que se asociaban en las escenificaciones triunfales, carros adornados con las posesiones de estos faraones de procedencia griega, al propósito de facilitar su asimilación egipcia, lo cual se hacía más asequible con el desmesurado reparto de cantidades ingentes de vino, hasta los cien mil litros que fueron distribuidos en el 274 a. C.

Parece asumido que Alejandría vivió su etapa de esplendor en tiempos de los primeros Ptolomeos, en los que se mantenían los vínculos con las formas plásticas del mundo griego. Por ejemplo, el hecho de que en el pabellón de la fiesta colgaran cuadros de la vanguardista escuela de Sición demuestra que la ciudad en la desembocadura del delta del Nilo estaba en contacto con el tronco artístico de la metrópolis. Dicha escuela era la de artistas tan relevantes como Pánfilo y sus discípulos Melantio y Apeles. El gran Apeles, del que se sabe que visitó Egipto en la época de Ptolomeo I, por lo que resulta razonable atribuirles las decoraciones pictóricas del pabellón festivo a los artistas de tan célebre escuela. Si bien, otro de los elementos sustanciales de la descripción inciden en la importancia de los motivos dionisiacos y teatrales en Alejandría (ya que el hijo natural de Zeus, Dioniso era la divinidad protectora del teatro) y esos motivos se hacen omnipresentes en el arte decorativo del periodo tardohelenístico y grecolatino.



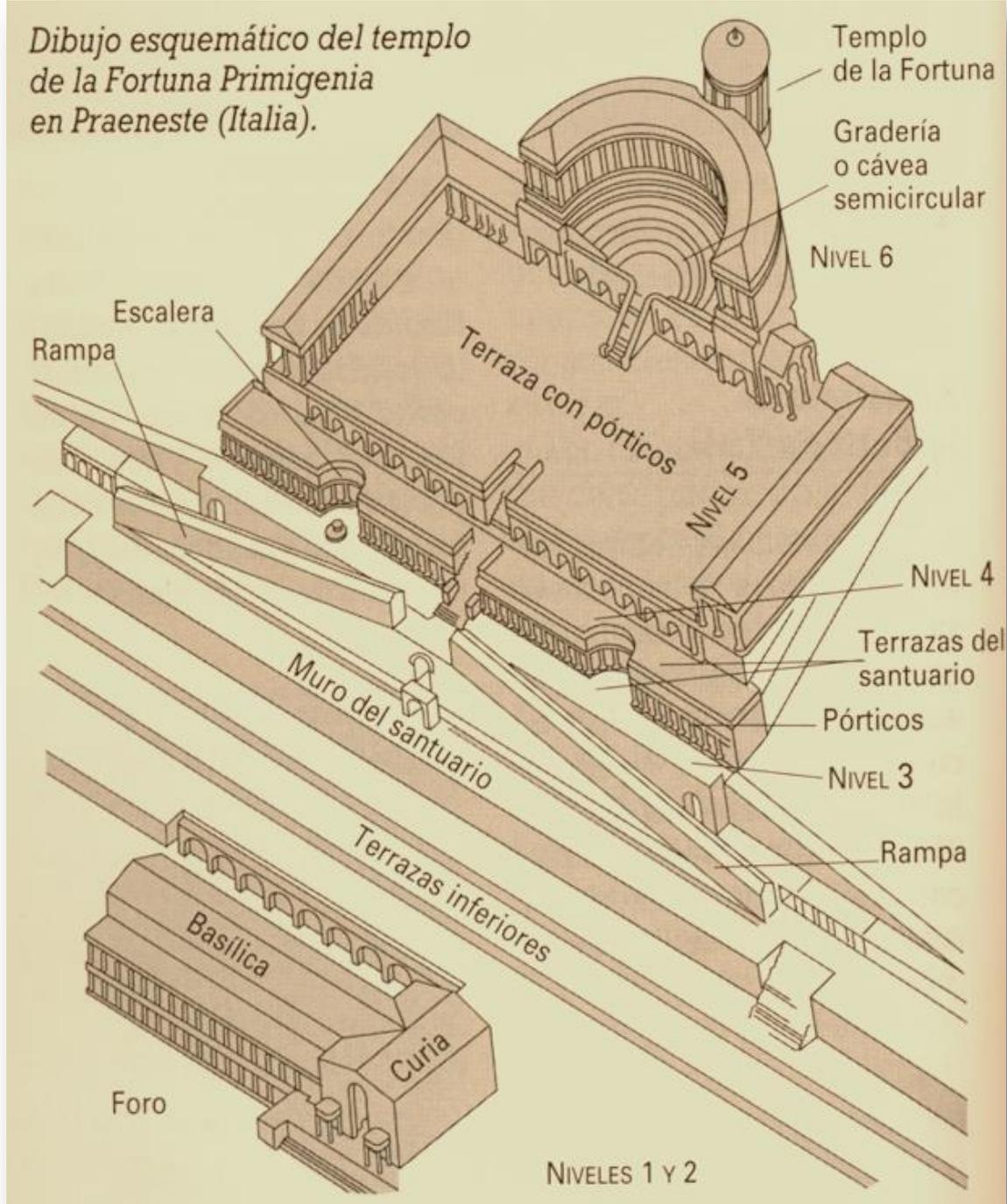
Escenografía romana. Teatro de Perge, Turquía. Relieve con escena de Dionisos.

La propia teatralidad helenística de ciudades como Pérgamo o Priene impregna la estructura y composición espacial de los grandes santuarios en suelo italiano, dispuestos en forma escenográfica, de fondo escénico en el que la espectacularidad del paisaje contribuye a la intimidación subjetiva del espectador-creyente y en los que, incluso se inserta la propia estructura constructiva ya perfectamente reconocible del edificio teatral, con su característica cavea semicircular.



Santuario de Hércules *Victor* en *Tibur*, hoy Tivoli.
Reconstrucción y topografía de lugar en la actualidad.

Dibujo esquemático del templo de la Fortuna Primigenia en Praeneste (Italia).



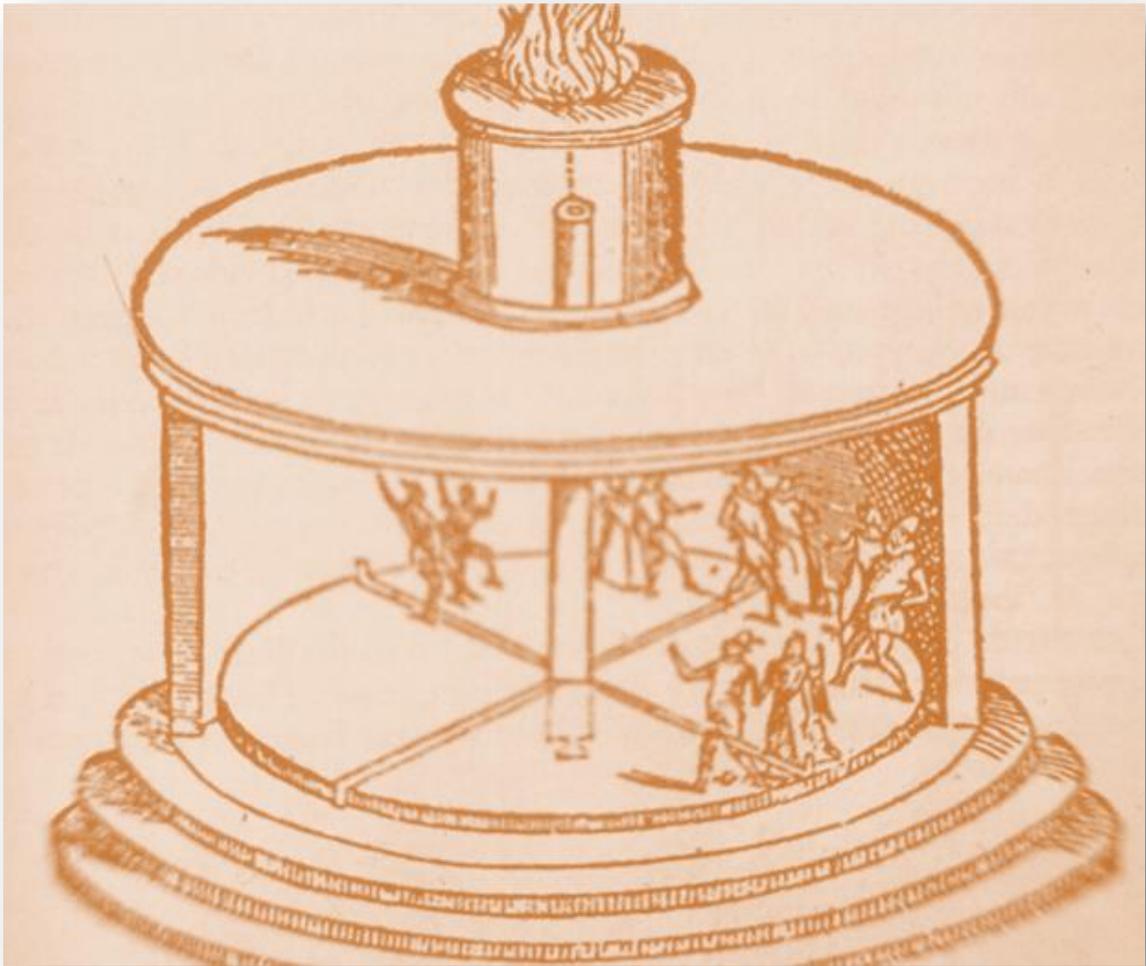
Santuario de La Fortuna de Praeneste, hoy Palestrina. Estilo grecorromano tardo-helenístico. Seis terrazas artificiales dispuestas sobre la escarpada ladera rocosa. Sobre la tercera terraza una gran rampa, flanqueada por pórticos y exedras, con capiteles de orden dórico que dejaba el centro descubierto para poder tener una vista perspectiva de la zona superior, que daba acceso a la cuarta terraza, enmarcada por otro

pórtico columnado jónico. La quinta terraza rodeada de pórticos con capiteles de orden corintio.

Es imposible acabar este capítulo de la cultura helenística sin aludir a la labor práctica tanto como especulativa de la Escuela de Alejandría con Herón o Hierónimo de Alejandría, Ptesibio y Filón de Bizancio, creadores de lo que se ha denominado la “mecánica lúdica”, en la que se inserta el fenómeno de los Autómatas e incluso el Teatro de Autómatas de los Taumaturgos.



G. B. Aleotti, Hércules contra el dragón. Artífices: Taumaturgos-fabricantes de sorpresas.



Herón según Aleotti.
Figuras que bailan en altar transparente.

Uno de los trabajos de ineludible referencia y maravillosa lectura, para este apartado y para otros tantos de la Historia del Espectáculo tiene como autor a ALFREDO ARACIL, *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Cátedra, Madrid 1998.

LUDI SCENICOS ROMANOS.

Los romanos fueron la industria del espectáculo y Roma es pura escenografía.

Tendían a cerrar, a acotar los espacios, como el ágora por medio de las stoas en sus cuatro lados y también lo hicieron con el Teatro. La razón era la manipulación de la visión del espectador, sin fugas visuales, mediante la concentración de la atención sobre el orador o la acción desarrollada en la escena.

Con la conquista de Grecia llegaron a Roma compañías de actores, empresarios, maquinistas y demás protagonistas del espectáculo de aquellas latitudes, de la misma forma que influyeron en las costumbres de la sociedad romana el contacto directo con las obras griegas de los botines a partir de la ocupación de ciudades de la Magna Grecia, como Siracusa en el 212 por Marcelo y de Tarento en el 272, precisamente de donde era oriundo Livio Andrónico, a quien se le debe la introducción del drama de filiación helénica. En el 241 Sicilia pasó a formar parte de las provincias romanas tras la primera guerra púnica. Al año siguiente se establecieron los Ludi en honor de Júpiter Optimo Máximo, con ocasión de la que se celebró el montaje del primer texto griego traducido al latín de Livio Andrónico, de quien contaba Tito Livio que un día, después de varios bises demandados por el público, se quedó sin voz y decidió hacer recitar el texto a otro actor mientras él interpretaba la acción narrativa mediante mímica y danza, dando lugar al género del Mimo, a partir de lo cual se creó una práctica de acompañamiento con el canto del gesto del actor, recurrentemente imitada con gran acogida por parte de los espectadores.

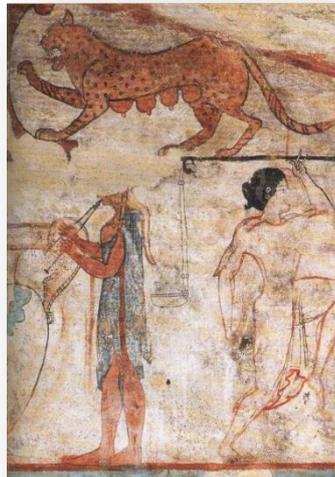
Más allá de precedentes griegos e influencias orientales que también se introdujeron a través de los contactos con los etruscos, las creaciones romanas más originales se derivan precisamente de aquellos géneros o tipologías particulares que se crearon para solventar las preferencias de la sociedad latina. Se mantuvieron géneros dramáticos por excelencia como la tragedia, si bien se inclinaron por un modelo específico como fue la fábula praetexta o tragedia histórica de argumento romano, que se le atribuye a Nevio y que sirvió para ilustrar al pueblo en los orígenes de la propia civilización romana. La comedia también encontró fortuna favorable,

especialmente en dos formas, las de la *fábula palliata*, derivada directamente de los griegos en la que probaron suerte autores como Terencio o el propio Plauto, inspirándose en la obra de Menandro y la togata, que representaba la adaptación a a los tipos romanos y en la que alcanzaron notoriedad autores como Afranio o Titinio. La obra de Plauto se basa en tramas o “*tricas*” y engaños de todo tipo, con giros inesperados de ritmo frenético y diálogos brillantes para mantener al espectador atrapado sobre la narración escénica, gracias a su enorme conocimiento del público y a la interacción con los actores, mientras comparte la grada con todos los estratos sociales de la Roma republicana, aristócratas y plebeyos codeándose con magistrados y meretrices que coinciden en el disfrute emocional derivado de sus textos, porque el teatro se convierte en una parte de la Fiesta común en la que los personajes son exponentes de la misma ebullición del mundo romano coetáneo. Lo cierto es que Plauto, Tito Maccio Plauto, nacido a mediados del siglo III (254 a. C) en Sársina, en la Umbría y fallecido e comienzos del s. II (184 a. C) , del que se conservan veinte comedias íntegras, entre las que cabe mencionar su famosa *Miles gloriosus* (205) o *Pseudulus*, *Bachides* y *Anfitrión*, se erigió en el mayor escritor de comedias latinas, como representante de la llamada Comedia Nueva de hiperbólica y popular, con lenguaje ágil, realista, de ritmo vital y espejo de usos y costumbres romanos pese a su punto de partida emulando modelos griegos.

De hecho, la utilización de la escena pública por parte de los gobernantes romanos fue intrínseca y mayor la implicación incluso que en determinados periodos de la historia griega, mediante la censura para condicionar la opinión de las masas. Así, era frecuente la intervención de los actores con discursos críticos insertos en los textos dramáticos, como las diatribas de Esopo contra Cicerón o Décimo Laberio, famoso autor de Mimos contra César, que podían acarrearles severas consecuencias como la pérdida de derechos civiles y en época imperial, incluso, castigos físicos o la expulsión de la ciudad.

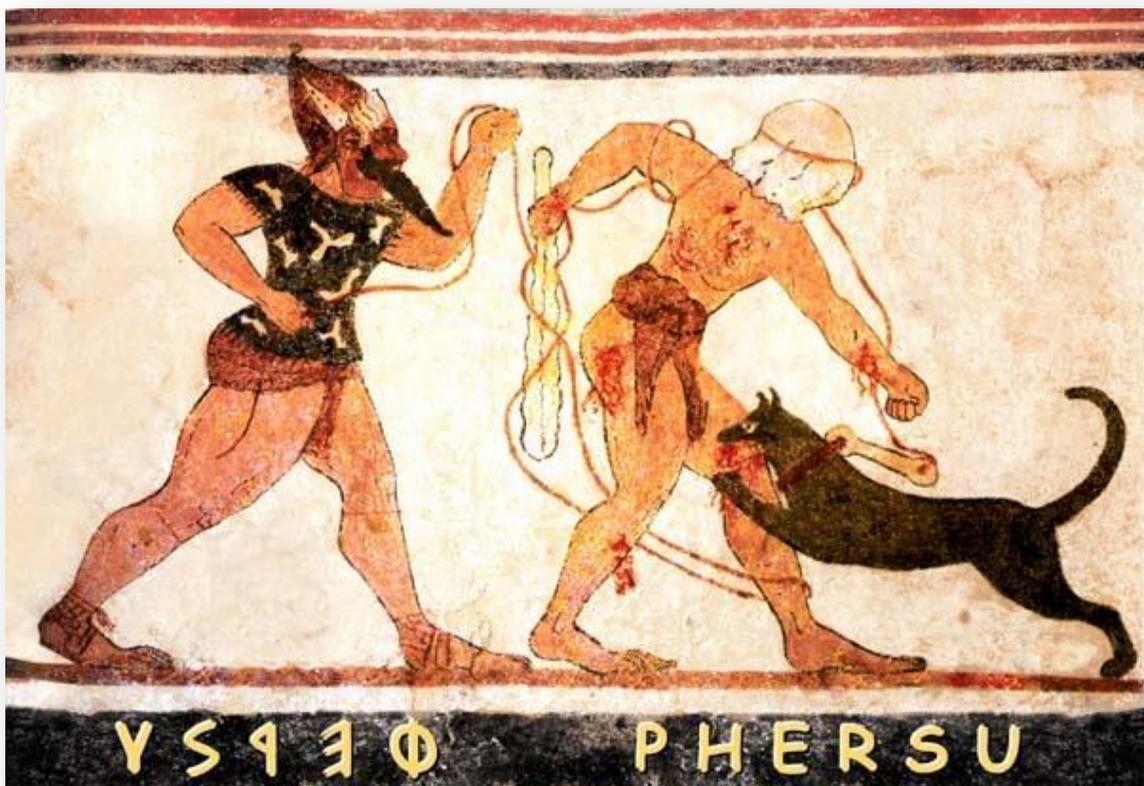
Justamente a imitación de los **histriones etruscos**, que acompañaban sus movimientos con acompañamiento musical, según Tito Livio, los romanos quisieron reproducir y aprovecharse de los valores teatrales para progresar en sus carreras públicas o *cursus honorum*. El componente crítico satírico de la farsa etrusca implícito fue por eso objeto de atención por parte de las

autoridades y se fue gestando la figura del edil como supervisor de las trucas o tramas argumentales de todos los montajes que se llevaban a cabo en el escenario urbano. Dichas composiciones satíricas evolucionaron hacia géneros autóctonos, entre los que destacó la *fábula atellana*, derivada quizás de Atella, la ciudad del entorno napolitano, en el que se originaron, siendo algunos de sus autores más conocidos Pomponio y Novio, y que era una modalidad de la comedia del arte con personajes estereotipados que ya se habían utilizado en las obras de Aristófanes o Menandro. De manera que la vieja farsa popular alcanzó con esa nueva modalidad de un género preexistente, dignidad literaria en Roma.



Histriones etruscos.

La influencia etrusca fue igualmente perceptible en el ámbito funerario romano. Desde el **Pheru** (o *persona*, esto es *máscara* o *personaje teatral*) acompañado de músicos que marcan el ritmo también conocido como Arlequín cruel anticipando tipos teatrales, reconocible por cubrir su rostro enmascarado en rojo y barbado, acompañado del perro que devoraba al condenado con la cabeza cubierta, como precedente igualmente de los juegos gladiatorios. Para algunos estudiosos del tema se le podían adjudicar distintos significados en su utilidad funcional, desde el acróbata atlético al mimo en incluso fusionados ambos aspectos, como danzador-mimo con sentido simbólico, recreación de la muerte misma en su acepción previa a los Ludi Funerarios. De la misma forma que el **Pheru** representado en los frescos de la Tumba del Pulcinella, con máscara barbada y el típico gorro puntiagudo, parece inclinarse hacia una versión más dulcificada del bailarín, que podría presagiar al Pantomimo romano posterior.

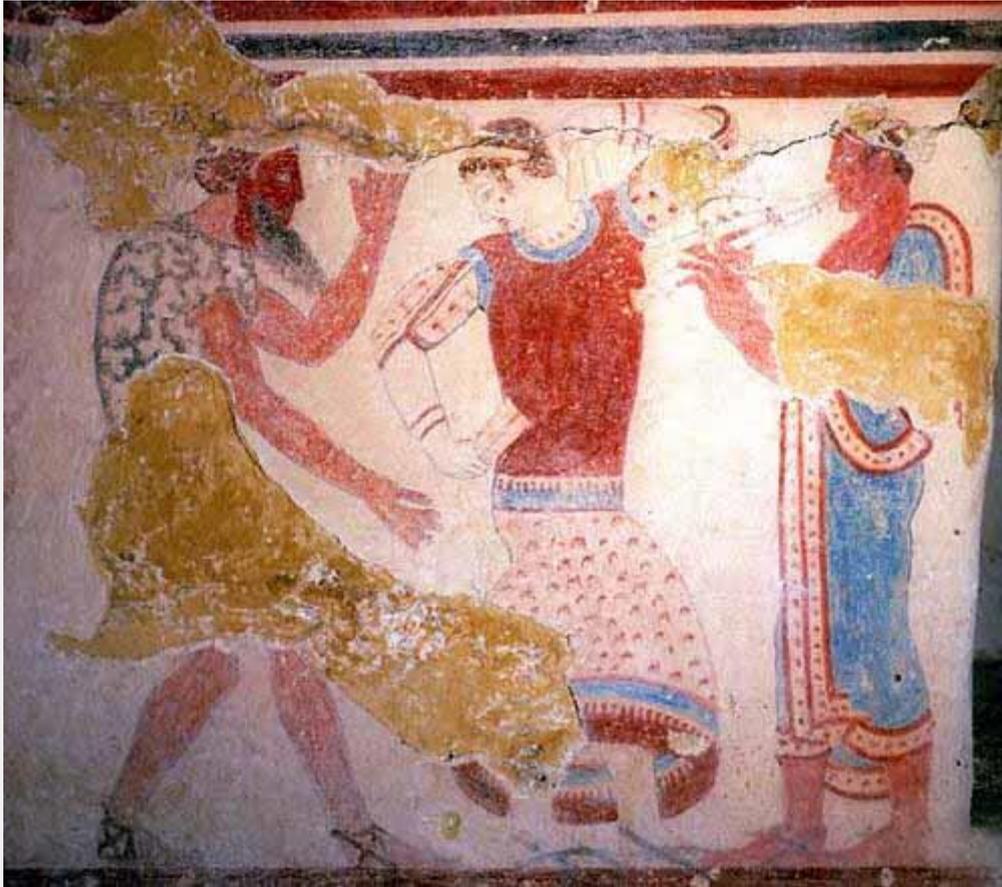




©EMP
Phersus. Tumba de los Augures. Tarquinia.



Phersu danzante de la tumba de Pulcinella.



Phersu d ela tumba del Gallo.

En el marco de los espectáculos funerarios solían encuadrarse diferentes danzas a cargo de bailarines profesionales, dada la importancia de la danza y la música en la cultura etrusca. Tales bailarines podían disfrazarse o no, de silenos o ménades, interpretando danzas rituales relacionados con la fertilidad, tal y como se puede comprobar en algunas escenas de la pintura mural de diferentes tumbas de las necrópolis etruscas. Ovidio evocaba el ritmo del tripudium, danza en tres tiempos a cargo de bailarines llamados *ister*, de la que partió al parecer el histrión consiguiente. Parece que existía igualmente la *Danza de las Hachas*, en el contexto del banquete funerario, que ejecutaban dos parejas masculinas enarbolando tal instrumento, persiguiendo , mientras bailaban a dos mujeres que portaban bandejas llenas de manjares, puede que haciendo una interpretación particular del mito griego de Fineo, en el que los hijos de Bóreas, Zetes y Calais, se lanzaban con sus espadas a perseguir a las harpías, que habían robado la

comida de aquél. Un mito que pudo inspirar igualmente diversas representaciones coreográficas en el seno de las mismas ceremonias funerarias. Por otra parte, en cuanto a la arquitectura del espectáculo se refiere, tan sólo ha sido hallado un edificio teatral estable, realizado en piedra, en el contexto etrusco, concretamente en Castelsecco (Arezzo), fechado en la segunda mitad del siglo II a. C y en el ámbito sagrado. De la misma forma que se han recuperado los restos del basamento de la *orchestra* y algunas hileras de la grada o *cavea*. Otros teatros, de mayor antigüedad, quizás le precedieron de materiales orgánicos, madera, de carácter provisional, desmontables según la ocasión. Pero no cabe duda de que tales edificios tuvieron su relevancia en la sociedad etrusca, a la manera de los existentes en el marco del santuario griego, y de los que ha quedado testimonio gráfico, en las representaciones pictóricas de algunas tumbas, como la Tumba de la *Bighe*, en Tarquinia o en la Tumba de la *Cucumella* en Vulci, en cuyos muros aparece figurado un teatro etrusco, si bien pocos son los restos arqueológicos que permitan una restitución arqueológica de tales construcciones, quizás como así han sido interpretados algunos espacios con gradas o apenas ena parte del basamento de forma circular de la *Grota Porcina*.

Persistió el carácter místico sacro originario del actor, como intermediario del hombre con los dioses, pero en estos tiempos se ampliaron sus capacidades, aún encajados en el estamento de los esclavos en su mayoría, aunque algunos escaparon de tal condición para encabezar incluso misiones diplomáticas de relevancia, y en su mayor parte del género femenino, si bien las compañías profesionales fueron incorporando mujeres en su repertorio para las *nudatio* finales de los Mimos. Lo cierto es que la ascendencia en el panorama social de los actores también subsistió, de la misma forma que en el mundo griego, así que se puede documentar la influencia de los actores romanos en la retórica pública, tal y como en numerosas ocasiones manifestara Cicerón.

Las comedias de Plauto contribuyeron a la extensión de la cultura helenística, familiarizando al público romano desde el siglo III con la vida y los usos y costumbres de la sociedad griega. Personajes de relevancia de los primeros tiempos de la República como la familia de los Escipiones fueron considerados “filohelenos” por su promoción de maestros para sus hijos, a quienes instruían en el idioma y la cultura de una élite que, sin

embargo, eran censurados por los sectores más ortodoxos de una sociedad originada en los valores castrenses de la defensa para prevalecer frente a otras comunidades itálicas, que consideraba la percepción estética y las obras de arte griegas una extravagancia, una muestra de debilidad.



Mosaico de Zliten. Primera imagen de orquesta conocida. Túnez s. I, formada por cuatro músicos con instrumentos de viento.

Con la conquista física de Grecia, Roma importó un nuevo estilo de vida, con preceptores cautivos para los hijos de la familias de patricios, médicos de semejante procedencia, junto a los que también llegaron actores, bailarines, mimos, cantantes o domadores de animales, con lo cual se produjo una conquista a la inversa, como lo definió Horacio, de manera que aparecieron en las costumbres romanas hábitos innovadores, como podían ser los conciertos musicales, los espectáculos de danza y la consiguiente creación de escuelas a las que asistían jóvenes de buenas familias o las representaciones teatrales.

Por su parte, Terencio, de origen cartaginés en el 195 presumiblemente, llegó a Roma como esclavo, adoptando el nombre de su propietario,

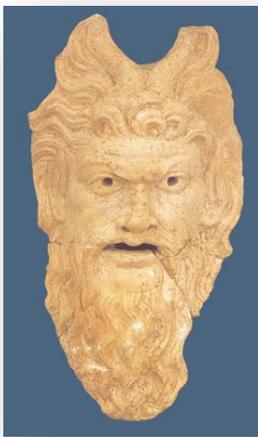
Terencio Lucano, a quien le debió su instrucción y su libertad posteriormente. Autor de *El castigador de sí mismo o Heautontimorumenos*, *El eunuco* y *Adelphoe o Fratelli*, cuya primera representación se documenta en el 161 a. C en el marco de los Ludi Fúnebre en honor de Lucio Emilio Paulo, a cargo de la compañía de Ambivio Turpione y Lucio Attilio Prenestrino. El teatro moral de Terencio representa no sólo el movimiento de renovación cultural promovido por el refinado círculo de los Escipiones, con comedias elegantes e intelectuales que propugnaban una reforma de las costumbres con finura psicológica y moderada expresión, sino que también supone una reflexión sobre los problemas morales de la sociedad romana, lo que trascendió el éxito en su época para convertirse en uno de los autores de referencia del escolasticismo medieval, como inductor del pensamiento ético occidental.



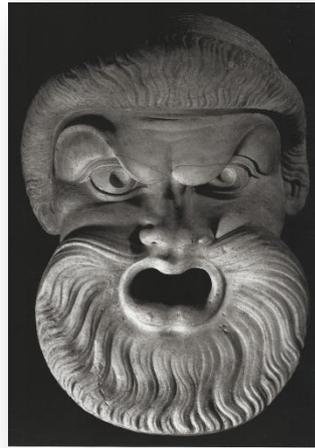
Máscaras almacenadas. Codex Vaticanus Latinus. Ilustración del *Heautontimorumenos*.

Y en cuanto al papel de la **Máscara** en el teatro romano, no sólo fueron utilizadas por los actores de los distintos espectáculos, sino también como elemento decorativo en la arquitectura teatral, pero también doméstica, en forma de grandes máscaras marmóreas esculpidas con idéntica funcionalidad decorativa en edificios de género diverso o como aderezo de jardines derivando en la forma del mascarón impactante, que se retomaría en el Renacimiento posterior de la cultura Grecolatina. Se conservan restos de argollas metálicas en los reversos de las máscaras que sólo pueden explicarse como anclajes para fijarse sobre las distintas superficies. E, incluso, encontró la fortuna como motivo iconográfico monográfico en las decoraciones parietales de la pintura mural en residencias palatinas y villas. Las tipologías de las máscaras de los diversos géneros teatrales fueron descritas por Giulio Pollux en el Onomasticón, una obra escrita en tiempos del emperador Cómodo (s. II d. C). Pero, lo que queda claro es que en el teatro romano persistió la misma valoración de la máscara en el mundo griego, como instrumento para economizar el número de actores, estableciendo tipos, con un abanico de posibilidades quizás mayor en el ámbito latino, favoreciendo el reconocimiento por parte del público.

El propio Cicerón reconocía la capacidad expresiva de algunos actores que con su oratoria eran capaces de traspasar la frontera de la máscara a través de la mirada inflamada y suscitar la empatía del espectador.



Máscara de Pan. Museo Arqueológico de Córdoba. s. I d. C. Máscara identificada con el dios Pan por los rasgos característicos de orejas apuntadas, cuernos caprinos y ceño fruncido. La máscara conserva en su parte posterior restos de una argolla de hierro que serviría para suspender la pieza, ya que su forma no permite otro sistema de colocación. Por el tema representado, sistema de suspensión y paralelos, se asocia a ambientes domésticos, a la decoración en los intercolumnios de peristilos.



Máscara de sátiro joven según la clasificación de Pollux y de esclavo de la comedia nueva, igualmente identificable en la tipología de Pollux, en el número 22 , en su aspecto avejentado que pretendían provocar sensación de inquietud, ahondando en la expresividad del estado de ánimo característico de la época helenística de cada uno de los personajes para enriquecer la representación, dentro de un grupo numeroso que se encontró en la isla de Lípari (de los siglos IV-III a. C).

Sin embargo y sin ninguna duda, el género que alcanzó mayor popularidad y persistencia en el mundo romano fue el **Mimo**, una modalidad de espectáculo que se introdujo en Roma a partir del siglo I a. C y uno de cuyos autores más prolíficos fue Décimo Laberio, y cuyos papeles femeninos eran ejecutados por mujeres sin máscara y que solía finalizar con desnudos o *nudatio mimarum* de las bárbaras o coro de danzarinas, hasta el punto de que se suele considerar el término meretrix derivación del término mima si se atiende a la afirmación de Séneca al respecto. El éxito de esta manifestación fue en progresión ascendente, consolidándose como espectáculo de corta duración, de ritmo acelerado, argumento cómico complementado con música, cantos y bailes. En este caso, el baile fue independizándose, en la forma del Pantomimo.



Figura de Mimo en terracota. Paul Getty Museum, Malibú.

El **Pantomimo** de hecho era un espectáculo en el cual un bailarín danzaba y llevaba máscaras de boca cerrada porque no declamaba sino que interpretaba los distintos personajes y tramas sólo mediante la gestualidad. Un espectáculo en el que la música tenía una enorme importancia, marcando el ritmo por lo que era necesario que la orquesta siempre se

mantuviera en escena, acompañado de un coro y de un solista que narraba el argumento y en la que el pantomimo era un actor-danzarín elegante, de figura atlética y agraciada, ataviada con trajes de seda de variado colorido y de enorme gestualidad. Algunos llegaron a ser adorados como verdadera devoción, por el público y apreciados por los emperadores. Mecenas fue el promotor de su favorito, Batillo o Bathylus de Alejandría. Se pueden encontrar descripciones de sus deliciosas actuaciones en crónicas de Luciano de Samosata y Quintiliano. La larga lista de títulos de espectáculos de Pantomimos que ha dejado Luciano recorre prácticamente todos los personajes de la mitología que se van adaptando a aquéllos más cercanos a la cultura romana, desde Eneas a Rómulo, pasando por Dido. Relatos como el de Suetonio, que contó cómo se precipitó un pantomimo, interpretando a Ícaro, a los mismos pies de Nerón, manchándole la toga de sangre. Y Apuleyo, en sus *Metamorfosis*, ha dejado una narración con todo lujo de detalles, de una Pantomima representada en el teatro de Corinto, concretamente un Juicio de Paris, con una decoración escenográfica que terminaba con un final apoteósico, en el que una montaña se hundía en mientras una nube perfumada invadía el teatro. Se conoce el nombre del famoso Pantomimo Bathyllus en tiempos de Augusto, así como los de los Pantomimos favoritos de Calígula: Apeles y Mnéster, de quien se decía que fue además su amante. Pylades era el Pantomimo favorito de Trajano. El afamado Paris, condenado a muerte por Domiciano, de quien queda memoria para la posteridad en la lápida conmemorativa en su sepulcro de la via Flaminia. El Pantomimo puede ser trágico como Pylades de Cilicia o cómico como Battilo, pero los argumentos que escenificaban eran siempre de asunto mitológico. Y todos ellos abarcaban un extenso repertorio con enorme versatilidad, encarnando a varios personajes dentro de la misma representación y varios registros, desde el horror o la enfermedad a la comedia extrema, pasando de unos a otros con vertiginosa agilidad y facilidad, lo que explicaría su enorme ascendente sobre el público, llegando a su máxima aceptación y admiración social a partir de la instauración del Imperio. Alguno llegó a interpelar al público, como Pylades, favorito de Mecenas y de Augusto, mientras estaba encarnando la locura Hércules, obsequiándoles con algún gesto obsceno incluso, lo que le supuso el exilio temporal acusado de inmoralidad y en no pocas ocasiones se organizaron trifulcas sonadas entre los seguidores de unos y otros, como ocurrió entre los partidarios de los mencionados Pylades y Bathyllus. En

definitiva, La Pantomima era un género sumamente refinado, en el que se sucedían los ballets mitológicos, alternando con acrobacias de malabaristas, incluyendo danzas de carácter erótico, en una suerte de brillante conjunción de música, del baile y del canto, situándose cerca de la apreciación del “espectáculo total”.



Lekykos con representación de acróbata. Museo Arqueológico Nacional, Tarento. 330-320 a. C. En este caso la escena muestra a una danzarina que realizaba saltos y piruetas o *kubistetères*. A través de la Magna Grecia se importó este género griego de bailarinas que viajaban en compañías itinerantes para amenizar con sus ejercicios y bailes los simposios e incluso representaciones en la calle, junto a exhibiciones de equilibrismo y

funambulismo o skoinobàtai. Y quedan noticias documentales, como las referencias de Terencio, a la gran aceptación de este tipo de espectáculos entre el público romano, insertos en el marco de las representaciones de la comedia.

Y, en todo caso, a partir de la instauración del Imperio, los sucesores de Octavio Augusto fueron perfectamente conscientes del valor de la propaganda en el escenario público, como escenario de poder y por eso muchos de ellos siguieron impulsando la carrera artística de estos Pantomimos y promoviendo la diversificación del espectáculo en un incremento que fue convirtiéndose en lo que algunos han denominado la magnificencia de la megalomanía, como en aquel caso en que Calígula encargó la confección de escenarios portátiles sobre navíos que se convirtieron así en embarcaciones de recreo. De hecho, el acceso era gratuito para todo el mundo y sólo se tenía en consideración la presencia de personajes “inoportunos”, sin toga o malvestidos por ejemplo, aunque era francamente difícil, por no decir imposible controlar por completo el aforo, del que se encargaban *designatores* para acompañar a cada uno a su ubicación y *conquisitores* para mantener el orden. Pero, el caso es que se llegó a un enorme virtuosismo para lograr una atmósfera de cierta calidad en los entretenimientos, cuya arquitectura fue concentrando su emplazamiento en áreas privilegiadas del interior de las ciudades romanas, y que llevó, incluso a perfumar el aire para hacer más soportable el calor del día, los malos olores o con vaporización de agua de rosas o con agua de azafrán de Cilicia, la cual era sumamente apreciada, como en el Coliseo de Roma, donde un complejo sistema de tuberías permitía tales refinamientos.

En el 306, el Concilio de Arlés daba la puntilla al género, promulgando que si un auriga o pantomimo quería convertirse al cristianismo, debía renunciar previamente a su condición anterior, en medio de una crisis urbana generalizada, a causa de la fragmentación del Imperio y las sucesivas oleadas de invasiones que lo asolan, de manos de Atila, los vándalos y Odoacro, quien depuso al último emperador Rómulo Augústulo. A todo ello se unió la condena por parte de la Iglesia en formación de todos los entretenimientos, considerados perniciosos para la moral, mientras en Roma la fiesta continuaba, con más de 170 días del calendario dedicados a los festejos contenidos entre los Ludi.

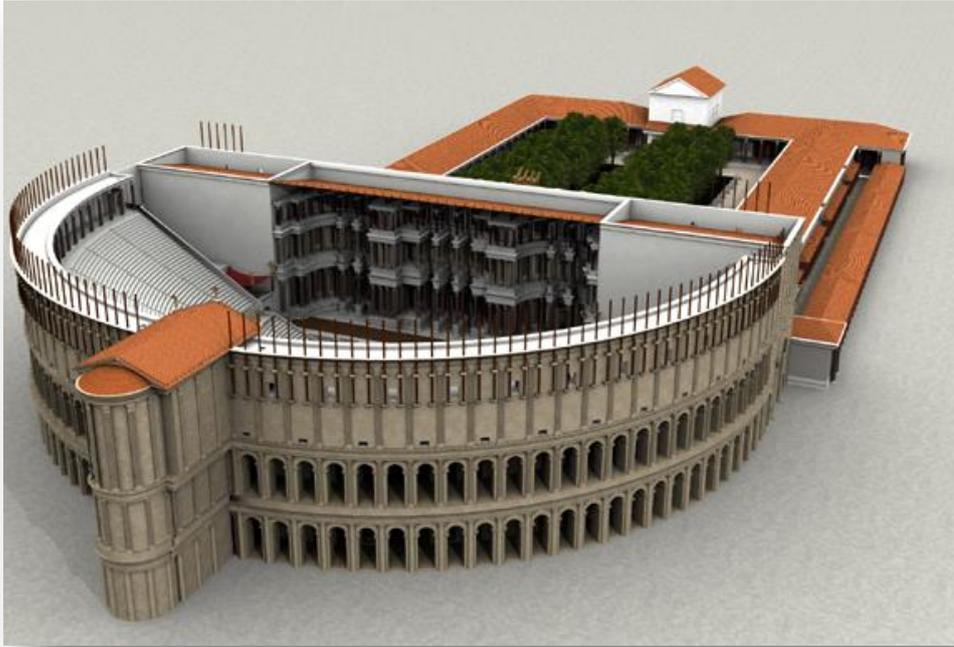


Escenografía romana. Relieve de Tréveris con Pantomimo y máscaras.

En el 155 a. C el consul Paulus Nasica, a la cabeza de los llamados moderados o puritanos en la línea de Catón El Viejo, bloqueó el proyecto de construcción de un teatro en piedra cerca del Palatino, e incluso

consiguió como medida disuasoria, que en los teatros provisionales tampoco se construyeran asientos, obligando a los espectadores a asistir de pie a las representaciones. En el año 179 a. C el consul Lépido hizo construir un teatro provisional en madera cercano al templo de Apolo, que fue estrenado por el famoso poeta cómico Stazio, quien había llegado a Roma como esclavo y de quien se conocen más de cuarenta títulos de su autoría. Concretamente hasta el año 55 en que se empezó a construir el teatro de Pompeyo, las comedias de Plauto o Terencio se representaban en escenarios provisionales levantados en el Campo de Marte o en la zona del Foro, con ocasión de los *Ludi*, con pequeñas tribunas y público asistente de pie.

A partir del final de la Segunda Guerra Púnica empezó a cambiar el ambiente, desde entonces más receptivo al disfrute lúdico derivado del espectáculo público, aunque hasta el siglo I a. C no hubo teatros permanentes en Roma sino emplazamientos provisionales que se desmontaban una vez finalizado el espectáculo, con graderíos y escenario realizados fundamentalmente de madera. Se consideraba un lujo superfluo para el desarrollo de la vida civil. Pero a partir de esas fechas el espectáculo y no sólo el teatro se convirtió en un fenómeno de cohesión urbano, así Pompeyo logró soslayar esta mentalidad haciéndose construir un edificio híbrido, mezcla de teatro-templo consagrado a Venus Genetrix en honor a su esposa Julia, dentro del complejo de su residencia palatina en el Campo de Marte.



Teatro de Pompeyo. Perfil en alzado en base a la superposición de órdenes, toscano, jónico y corintio. Integración del teatro y ritual religioso.



Complejo Pompeyano. Templo de Venus Victrix, Patio porticado y Curia.

Realizado tras la celebración del tercer triunfo de Pompeyo en el 61 a. C, presumiblemente realizado en el 59 a. C y muy posiblemente asemejado en apariencia al Teatro de Marcelo, erigido 44 años después.



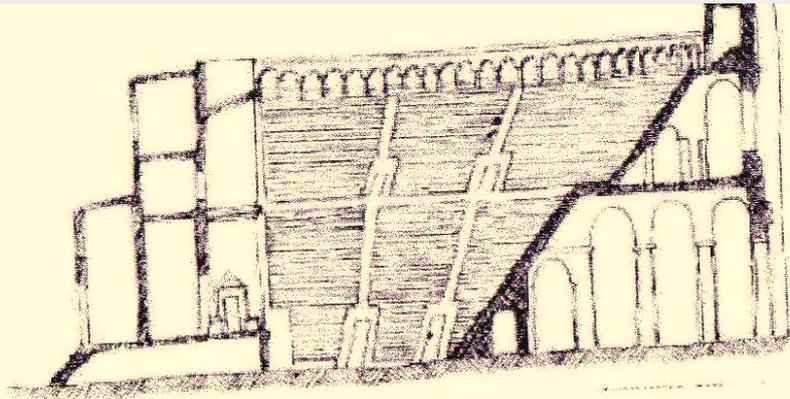
Recreación del Teatro de Pompeyo.



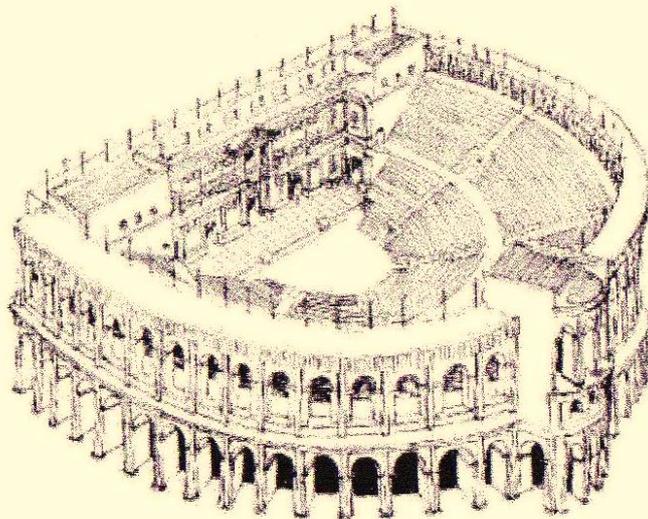
Figura de Musa Melpómene, del Teatro de Pompeyo, hoy en el Louvre.

A partir del modelo de Pompeyo se erigieron edificios en la misma línea como el de Marcelo y Balbo, asumiendo la tipología del teatro griego, aunque con particularidades distintivas, que empiezan por integrar el teatro

en complejos residenciales polifuncionales para solventar las necesidades propagandísticas de sus propietarios en sus respectivas carreras políticas, a la manera de las grandes personalidades individuales, que intentando emular la figura heroica de Alejandro, le sucedieron en la época helenística. Se trataba de edificios cerrados, acotados, en la misma senda de toda la construcción espectacular romana, que huye de fugas visuales, de “ruido óptico”, como alguien calificó las distracciones. Los *Parodós* o pasillos de ingreso griego desaparecieron en detrimento de los Palcos o *Tribunalia* sobre las entradas laterales del edificio, de la misma forma que la *cavea* a partir de la *Lex Roscia Theatralis* (67 a. C) y la *Lex Iulia Theatralis* (20-17 a. C) dejó de ser una ubicación democrática para convertirse en una reproducción jerarquizada a pequeña escala de la misma sociedad en la que cada uno de los estamentos hacían ostentación de su posición en función de la cercanía con el escenario desde un punto de vista preferente, rematada en un corredor porticado en la zona superior de la *summa cavea*.



Teatro Romano, sección transversal



Teatro Romano, vista general

Gracias a la experiencia en la construcción de los ingenieros romanos y a su pericia en el uso del arco y la bóveda, se llegó a un tipo de edificación *ex novo*, desde los cimientos, sin tener que valerse de las inclinaciones naturales del terreno, que aumentaron de forma notable los recintos y el movimiento por los pasillos llamados vomitorios. La estructura de la escenografía romana se basaba en una construcción permanente, de fábrica pétreo, articulada en el *frons scenae* o fondo escénico con la puerta regia en el centro y las dos o cuatro *hospitalia* en los laterales. Precisamente el ingeniero Vitruvio, Marco Vitruvio Polión, consciente de la relevancia del edificio teatral en el escenario urbano recomendaba la localización en un lugar salubre, con entradas que facilitarían el acceso y salida sin obstáculos y con mención explícita de la sobreelevación del proscenio con respecto a

la arena de la orchestra griega, rematando la tan manida democratización del espacio escénico griego.



Escenografía romana. Frons Scenae con Regia y Hospitalia. Roma s. I d. C.

©EMP



Escenografía romana. Frons Scenae, Nápoles s. III a. C.

El lenguaje de los órdenes arquitectónicos posibilitó la superposición de varios niveles con entrantes y salientes que facilitaba el movimiento de los actores en el proscenio, además de permitir una decoración provisional suplementaria en base a los periactos griegos, telones y bastidores. Fue aumentando progresivamente el espacio escénico para las representaciones acompañadas de danza y música, lo que significó a efectos prácticos que el

proscenio fue restándole parte de su espacio a la orquesta griega, que desde ahora tenía una planta semicircular.



Teatro romano de Mérida. Siglo I a. C.



Teatro de Timgad. Argelia.



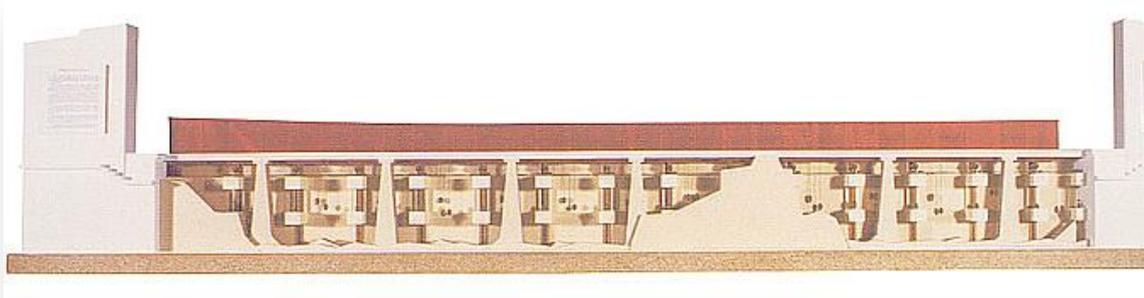
Teatro de Augusto en Mileto.



Teatro de Orange.

Al desarrollo convencional de la acción teatral en el proscenio romano se le podían añadir elementos de tramoya para introducir otros personajes que dan nombre al *Deus ex machina*. Los edificios incrementan las mejoras en la escenoplástica, que mejoran la comunicación con el espectador, en forma de toldos o bastidores que protegen del sol pero que también enriquecen como decoración suplementaria más compleja sobre la escenografía del frons scenae, o mediante la elevación de un telón desde la base del escenario, mediante complicados sistemas de poleas y contrapesos, para lo que era necesaria la colaboración de un numeroso contingente de manos especializadas, como los marineros de la flota que fueron empleados en no pocas ocasiones en el funcionamiento de dicha tramoya. Era el famoso “telón romano” del que se hacen eco los tratadistas y artistas del Renacimiento interesados por estas cuestiones al ser requeridos por sus señores, para solventar su imperiosa necesidad de organización de los espectáculos de legitimación dinástica sobre unos estados en muchas ocasiones fruto de la rapiña territorial de la “condotta”. Una técnica la de este telón cuya característica definitoria radicaba en que ascendía

verticalmente, de abajo hacia arriba desde una fosa situada al frente de la escena llamada *hyposcaenium*.



Escenografía romana. Telón de fondo delantero, Lyon.

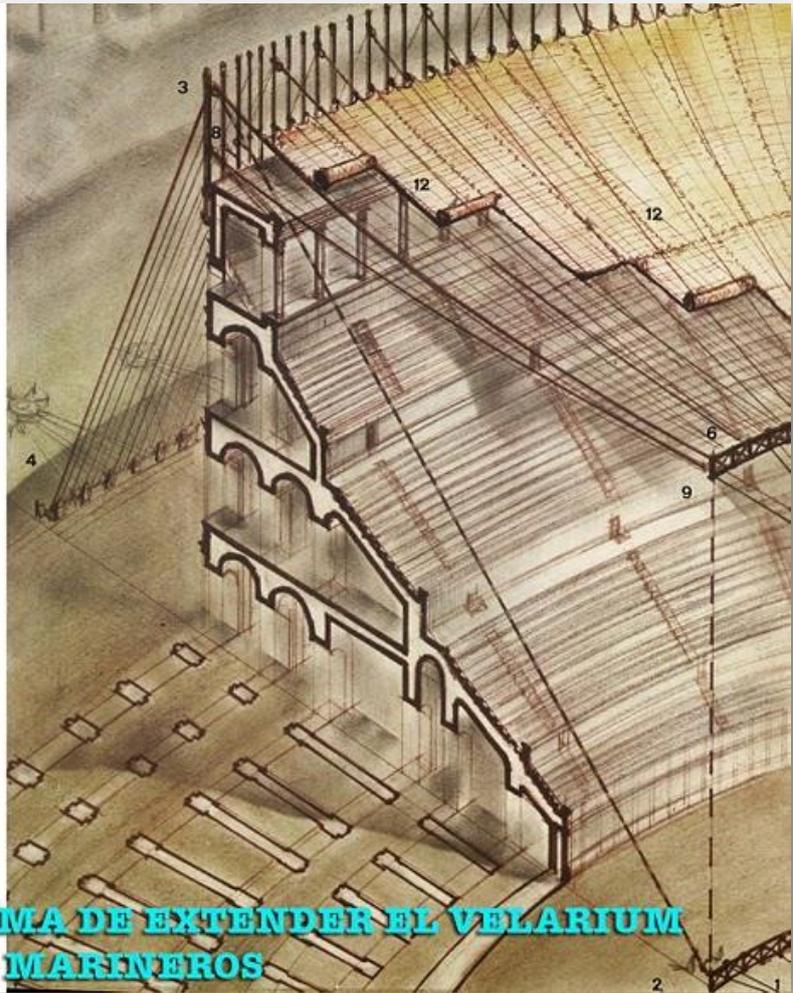
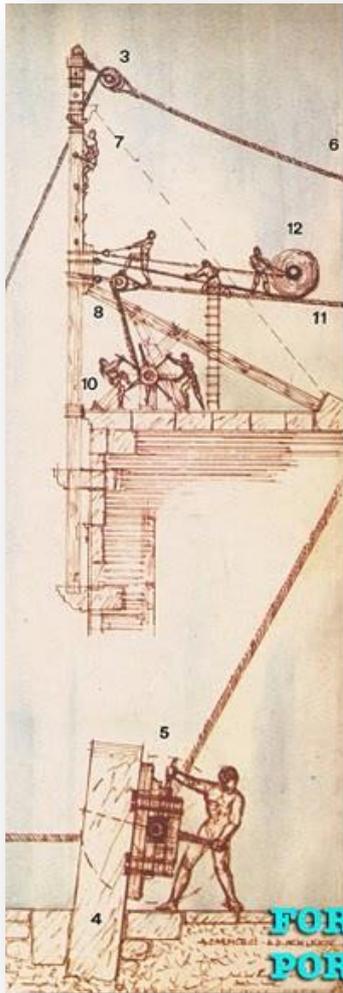
Auleo o telón de una pieza. Sipario o telones parciales, más pequeños.
Pegma o maquinaria de vuelos por ejemplo y Periactos o decoraciones escénicas en forma de prisma triangulares.

Para este tema resulta de imprescindible consulta:

www.almendron.com/historia/antigua/teatro/teatro.htm

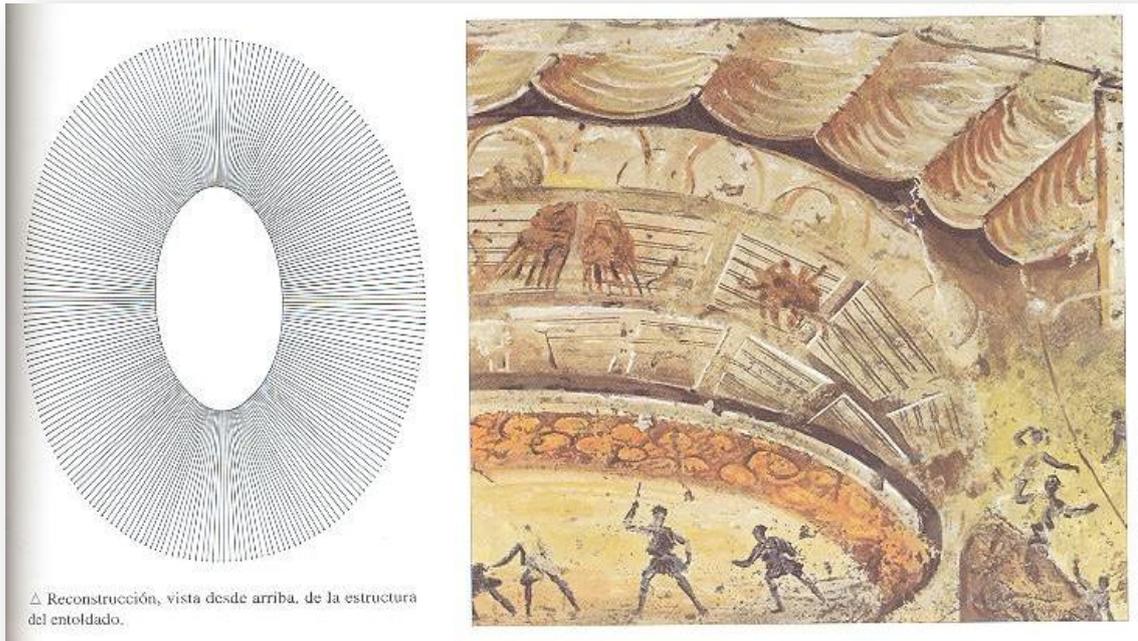


Fosa del Telón de Milos.



FORMA DE EXTENDER EL VELARIUM
POR MARINEROS

©EMP



△ Reconstrucción, vista desde arriba, de la estructura del entoldado.

La representación teatral estuvo desde sus orígenes vinculada a celebraciones insertas en el marco de los LUDI.

Los **LUDI** eran fiestas colectivas, juegos conmemorativos de determinadas efemérides relevantes para la sociedad romana. En tiempos de la República, entre los siglos III y I a. C, se estima que había 77 días de celebraciones públicas al año, de los que 55 se correspondían con los dedicados específicamente a espectáculos teatrales.

En Roma, el espíritu más vivo del Carnaval se vivía durante las Saturnalia, fiesta de fin de año (17-19 de diciembre) cuyo aspecto más vistoso era la libertad o licencia concedida a los esclavos que convierten en efímera anarquía la jornada lúdica, como ejemplo de fiesta popular, reflejo de una sacralidad cómica en la que se daba una relajación de las rígidas normas establecidas en las costumbres, dentro de un convencionalismo ficticio de juego en el que se celebraba un retorno al pasado mítico, al caos originario-creativo, en el que uno de los elementos distintivos seguía siendo la máscara, ahora expresión genuina del individualismo, de la subjetividad extrema, exponente de la riqueza de todas las experiencias posibles que puede disfrutar el ser humano. Tales manifestaciones no se pueden considerar puramente como teatro, sino como un término medio entre la

representación fingida y la vida misma, en el que se escenifica un ideal utópico de igualdad que no existía ciertamente en la vida real.

A lo largo de la evolución de la historia de Roma se fueron configurando varios tipos, entre los que se encontraban los denominados LUDI MAGNI o puramente ROMANOS, los cuales eran organizados cada año por los Ediles Curules en septiembre. Duraban unos quince días e incluían grandes procesiones con carrozas, desfiles, figuras de personajes de relevancia y parada militar hasta el templo de Júpiter Óptimo Máximo en el Capitolio. En estos festejos, los espectáculos específicamente teatrales se añadieron a partir del 240, cuando Livio Andrónico comenzó con las primeras adaptaciones de los dramas griegos. Aunque ya antes de esas fechas se fueron añadiendo varios días al resto de los Ludi consagrados a las representaciones dramáticas, a partir del 214.

Los LUDI CIRCENSES estaban consagrados a las celebraciones en honor de Marte y sus protagonistas eran los gladiadores, siendo al parecer derivaciones de los Juegos Funerarios etruscos. Los LUDI PLEBEI fueron instituidos en torno al 214 a. C y solían celebrarse en torno a mediados de noviembre, en los que una jornada entera se dedicaba a la representación dramática, a partir de la inauguración de la obra de Plauto, *Stichus* en el año 200.

Los LUDI APOLLINARES solían celebrarse entre el 5 y el 13 de julio y desde el año 169 a. C una parte de los espectáculos eran teatrales e incluso uno de los días se dedicaban a los juegos circenses.

Los LUDI MEGALENSES se ubicaban cronológicamente entre el 4 y el 10 de abril, en honor de la magna mater Cibeles y fueron instituidos durante la segunda guerra púnica en el 204. Concretamente se conmemoraba la llegada de Frigia de la piedra sagrada de la diosa madre de la naturaleza y casi desde el principio las escenificaciones de carácter dramático fueron consustanciales a este festejo en el que otro de los días estaba dedicado a los juegos circenses, de igual forma que buena parte de los Ludi referenciados anteriormente.

Los LUDI CEREALES por su parte estaban dedicados de manera específica a ceres, como diosa tutelar de la Plebe y finalmente los LUDI FLORALES, celebrados entre finales de abril y principios de mayo, donde se buscaba la protección de la divinidad para la nueva floración y en los

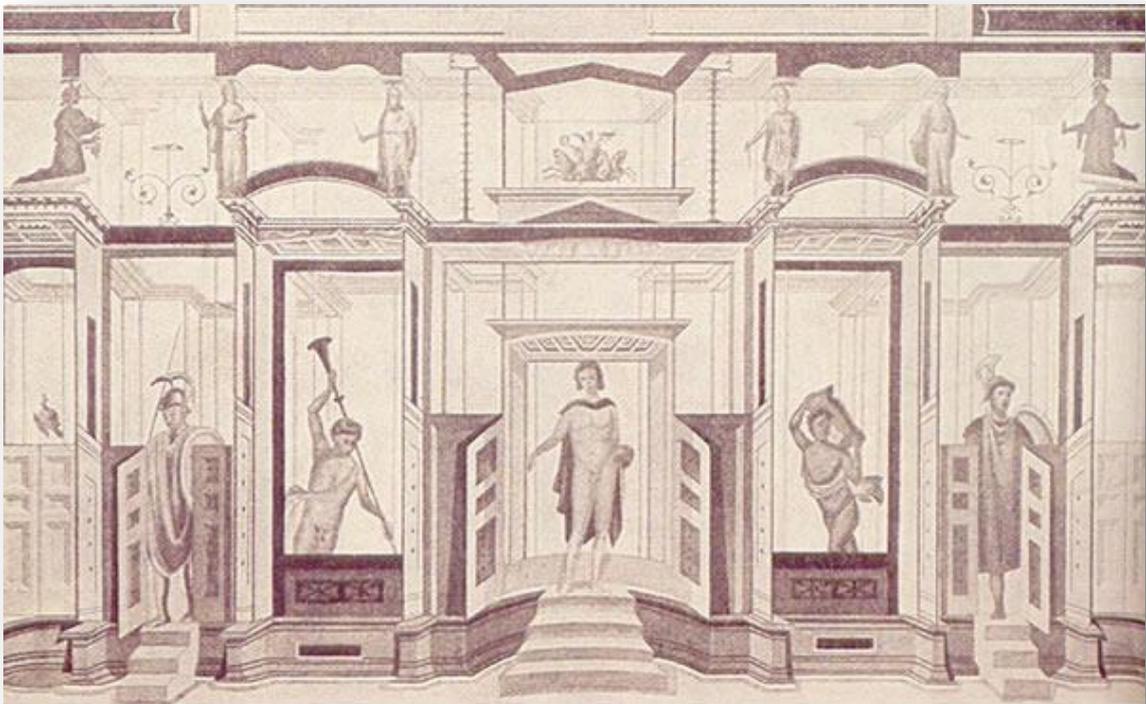
que desde los primeros tiempos se podía asistir a representaciones mímica y teatrales, de la misma forma que se fueron incorporando ejercicios de cacería de animales salvajes en el circo.

Pese a la ausencia de estructuras permanentes hasta mediados del siglo I a. C, se llegó a un gran virtuosismo en el diseño de emplazamientos provisionales. Así, en el año 99 Claudio Pulcher ideó una escena multipolicromada que suscitó enorme admiración, en la que se mencionaba expresamente la utilización de efectos arquitectónicos ilusorios de *trompe l'oil*, que de acuerdo con el relato de Plinio El Viejo, fueron tan verosímiles que algunos pájaros chocaron contra las imágenes pintadas. Parece que por esas fechas el uso de la escenografía griega ya estaba asumida en la decoración de los espectáculos dramáticos romanos. La audiencia disfrutaba con estos efectos o refinamientos ópticos que para los más ortodoxos resultaban “lujuriosos”, junto a la utilización de esos velarium o petasos griegos, que protegían del sol a los espectadores y de los que se rastrea su primario empleo en los teatros de Pompeya y Capua. El escenario fue enriqueciéndose progresivamente con detalles decorativos en plata, en oro y en marfil e incluso con máscaras. Hasta el año 58 a. C en el cual el edil Emilio Scauro financió el que sería uno de los teatros provisionales con mayor acento ornamental junto con otro, por si fuera poco de estructura móvil, que patrocinó el rico patricio Curión y que se convertirían en épocas posteriores en un mito para los artistas del Renacimiento, interesados por la recuperación de la cultura grecolatina y la restitución de su emblemática arquitectura del espectáculo.

Del edificio promovido por el edil Escauro, Plinio se refiere a una estructura de tres plantas y más de trescientas sesenta columnas, en la que una planta era de mármol, la siguiente de cristal (como no se había visto nada igual hasta entonces) y el piso superior de tablas doradas. Y entre las columnas se contabilizaban hasta tres mil estatuas de bronce. El resto de la fábrica incluía paños dorados, bastidores pintados y decoraciones teatrales de buena calidad, tanto que eran de uso cotidiano de la villa tusculana del propio Escauro. Y aún aceptando cierta exageración en la descripción, no es descabellado aceptar que serviría de precedente para lo que a no tardar mucho sería el *frons scenae* de los teatros permanentes, tomando como modelo la arquitectura palatina y el desarrollo de las fórmulas experimentadas en la arquitectura efímera. Lo que parece cierto

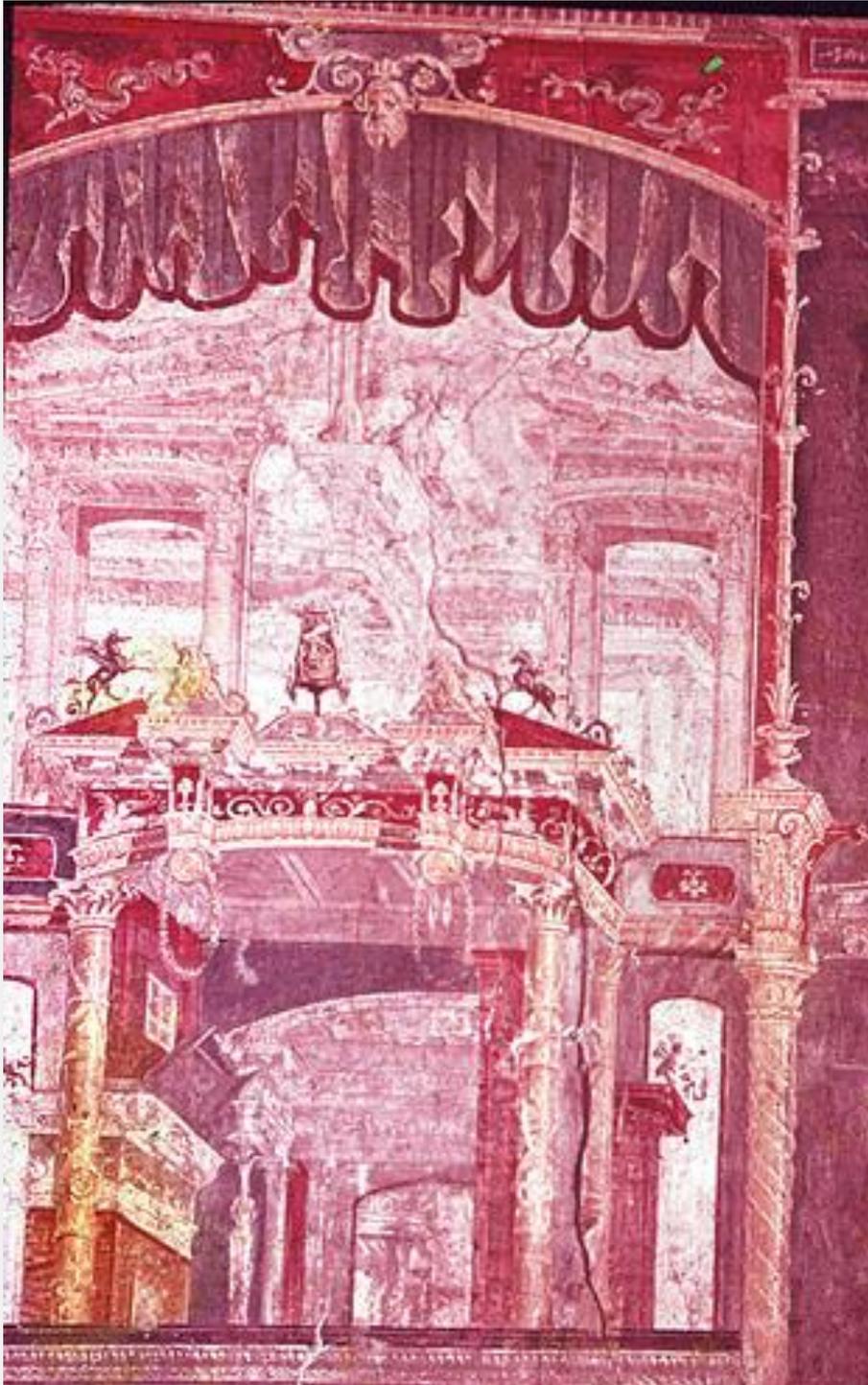
igualmente, es que el teatro de Escauro incluía escenografía en base a efectos pictóricos o *tabulae pictae*. Precisamente Vitruvio mencionaba a Apaturio de Alabanda, uno de los pintores especializados en pinturas imaginarias para escenarios y quien habría diseñado la decoración escenográfica para un pequeño teatro de la ciudad turca de Tralles, con altorrelieves de columnas, esculturas y centauros fingidos que sostenían el arquitrabe, pórticos y cornisas con leones. En este sentido, Vitruvio se mostraba partidario de las decoraciones fingidas siempre que resultaran imitaciones creíbles, fidedignas o verosímiles al ojo humano, frente a la “arquitectura imposible” que sin embargo reflejaban las creaciones de Apaturio.

El hecho es que las decoraciones escenográficas llegaron a ser tan habituales para el público romano, que incluso generaron una moda de decoración parietal, que se fue extendiendo a partir de las mismas usadas en las dependencias privadas del Augusto en el Palatino y que se encuadran dentro de lo que se viene denominando IV Estilo de Pintura.



Escenografía romana. IV Estilo Teatral.

Casa de los Gladiadores. Fresco de Pompeya.



Herculano. IV Estilo. Fragmento de pared de la Basílica de Herculano, Museo Nacional de Nápoles.

Escenografía compuesta de edículo central sostenido por columnas y aberturas laterales y tímpano quebrado. Al fondo columnata de dos pisos. Decoración de máscara y *omphalos* délfico, alusión al origen sagrado de la

representación teatral y de la decoración que inspira esta imagen, enmarcada por telón que cuelga de un arco rebajado. Más o menos encuadrado cronológicamente entre el 62-79, periodo comprendido entre ambas erupciones (Domiciano, Nerva, Trajano). Pintor áulico FAMULUS. Se vuelve a la profundidad, a los modelos de influencia de los retablos de la escenografía teatral, telones, entrantes y salientes, a manera de Frons Scenae, e incluso decoración con los actores de la tipología del Mimo y el Pantomimo.



Casa de los Vettii, con aedícula que dan al peristilo de la casa y que contienen espléndidas pinturas: Castigo de Dirce; Hércules Niño; Dédalo mostrando a Pasifae la vaca de madera. La decoración es a base de ménades, sátiros, delicados bordes florales; paisajes y naturalezas muertas; cupidos, etc



Casa de Vetii, Pompeya. Aulus Vetius, liberto del 62 a. C, tras el terremoto. IV Estilo Pompeyano con Escenografía de madera en los primeros momentos hasta el siglo I a. C, en que la Escenografía se convierte en permanente, realizada en el

mismo material consistente que los edificios teatrales, con complemento de Periactos para la decoración escénica.



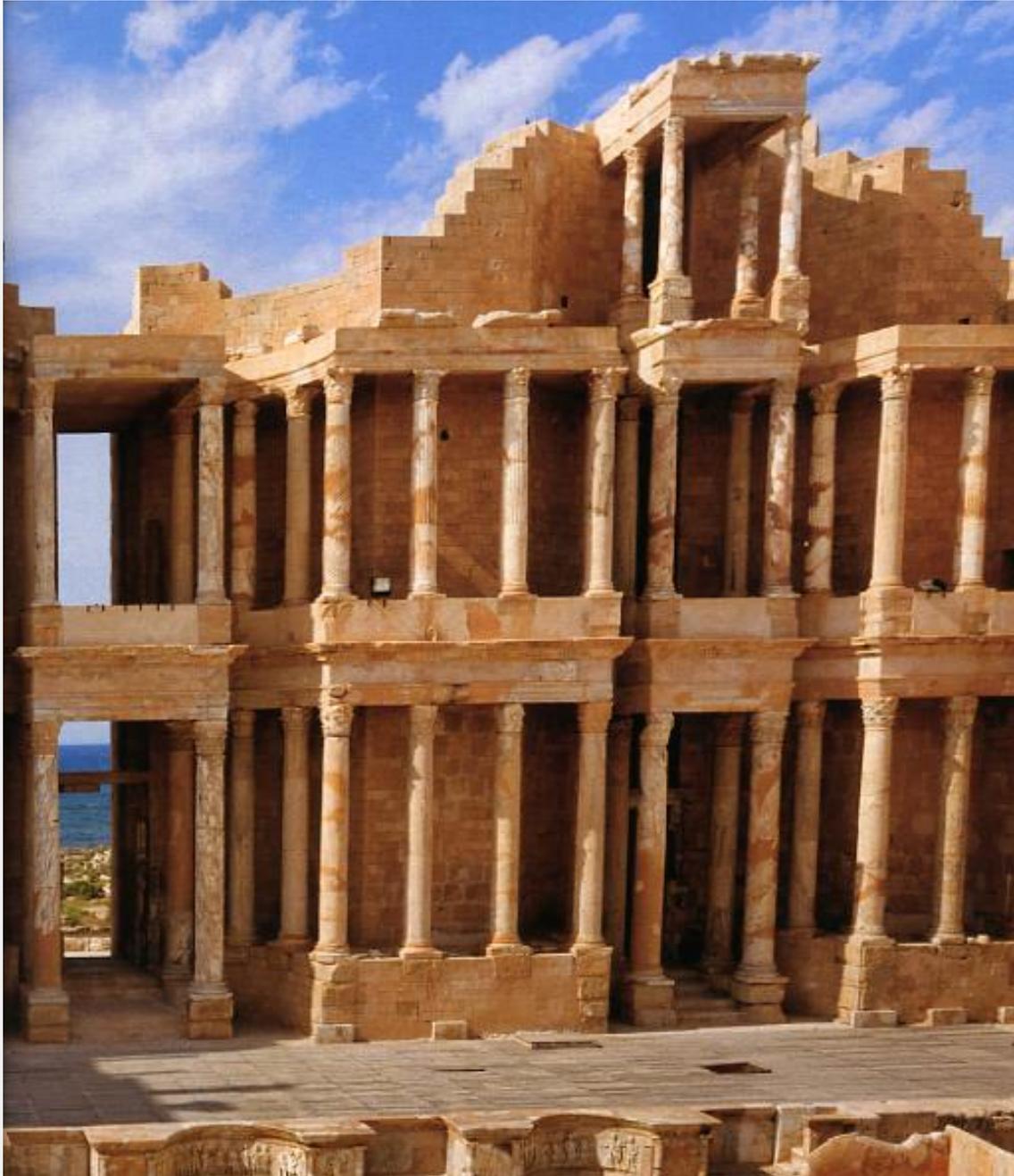
Vista urbana a manera de escenografía teatral.

Pompeya, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles.

Siglos. I a. C- I d. C



Teatro de Mérida. Vista del *Frons Scenae* desde el lateral del Proscenio.



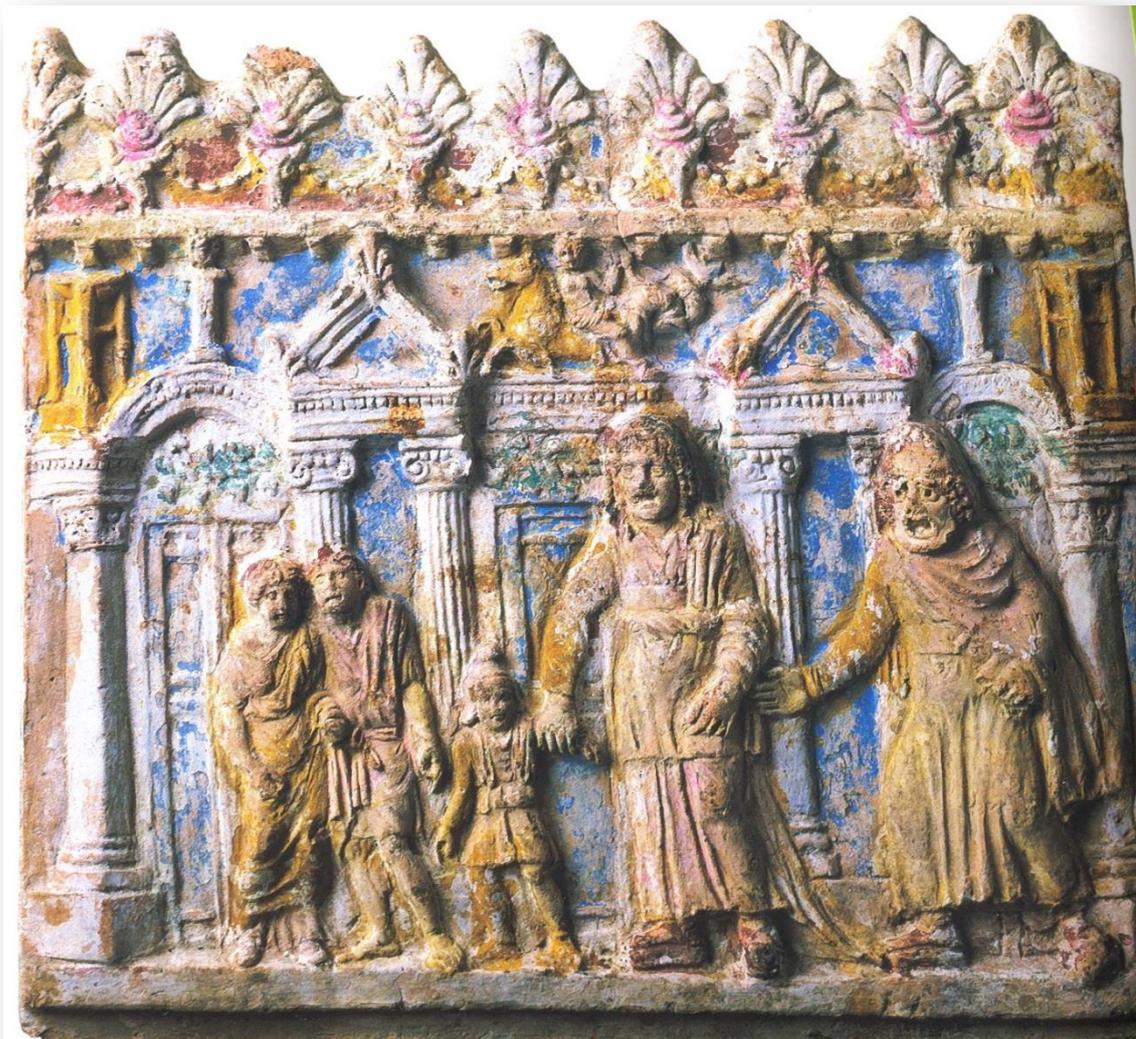
Frons Scenae del teatro de Sabratha, Libia.

La escenografía de fábrica pétreo puede que reprodujera la forma en que se decoraba el frente escénico de las estructuras provisionales en madera, a manera de retablo y además se complementó con telas o cortinajes que podían cubrir partes del fondo escenográfico, como las entradas, durante o entre representaciones con los *siparios*.



Relieve del Museo de Nápoles con escena de Comedia Nueva.

Y aunque Vitruvio no se refiere a los cambios de la llamada *scaenae ductiles*, si que menciona alternativas para hacer mutaciones o introducción de cambios, presumiblemente en alusión a los periactos griegos que harían posible la *scaenae versátiles*. Y parece que también se documenta el uso frecuente del *pegma* o maquinaria desde el siglo I a. C para “vuelos”, como el que sufrió el Pantomimo Bathyllus, quien tuvo una mala caída y se rompió una espinilla de la pierna.



Altorrelieve decorativo, de terracota polícroma, 28 cm de altura y 32 de anchura, con trípodas decorativas en los extremos superiores, en alusión a las ofrendas de actores victoriosos de certámenes teatrales, actores sobre coturnos: Andrómaca y Ulises con Astianax conducido a la muerte. Quizás ofrenda de un funeral, pues fue encontrada en la cámara sepulcral de P. Numitorius en 1905.

La oferta de entretenimientos en Roma era amplia y se fue diversificando con espectáculos no sólo puramente teatrales, como carreras de carros, batallas navales fingidas o “*Naumaquias*”, juegos circenses y combates de gladiadores, todo lo cual generó la necesidad de nuevas tipologías arquitectónicas, como estadios, anfiteatros y circos. Así, con ocasión de la celebración del triunfo del año 46 a. C, se le ofreció a César un fastuoso banquete “para 22.00 triclinios” y varios juegos atléticos “*alla greca*” en un

estadio además de una naumaquia “*navali proelio in minore Codeta defosso lacu biremes ac triremes quadriremesque Tyriae et Aegyptiae classis magno pugnatorum numero conflixerunt*” (Vida de César, Suetonio) en el Campo de Marte, cuya ubicación puede ser más o menos precisada, en palabras confirmadas también por Dión Casio, en un lugar desecado previamente por orden del Senado, con motivo de una epidemia de paludismo, en el Trastévere, en la zona de la Vallicella. Se trataría de la primera naumaquia documentada, ubicada en un espacio cerca del Tíber que pudiera ser inundado a placer, para albergar birremes, trirremes y catirremes, para lo que se movilizaron a unos dos mil hombres, presumiblemente combatientes de la flota y más de cuatro mil remotos reclutados como esclavos entre los prisioneros de guerra.

Ya no sólo con ocasión de los Ludi, sino que otras ceremonias fuera del calendario celebrativo suscitaron la organización de entretenimientos, como fueron los Triunfos militares y las Exequias o Pompas fúnebres, cuyo escenario era el trazado urbano de la propia ciudad. El teatro didáctico, de valores purificadores y con sentido catártico liberador que conservaba carácter religioso dio paso en el mundo romano, sobre todo en época imperial, a espectáculos concebidos para estimular las pasiones violentas y la manipulación del público en la sumisión al poder establecido. En tiempos de Augusto, al parecer, los espectáculos teatrales eran preeminentes mientras que durante el Imperio creció el interés del público por los del circo y aquéllos ambientados en el anfiteatro. Con la temprana República los espectáculos de gladiadores no eran habituales dentro de los Ludi, aunque sí podían ser sufragados de forma privada en el marco de las celebraciones de funerales porque suponían la escenificación de la muerte y su origen posiblemente se remonta a la cultura funeraria tan amplia del mundo etrusco, y ya en la celebración pública aludiendo a la representación del valor tanto como en su degeneración posterior como *mise-en-scéne* del asesinato, de manera que su empleo cada vez más frecuente instó a la creación de centros de escuela de gladiadores, sobre todo en Roma y Campania. Asentados como espectáculo en época imperial en construcciones próximas al Coliseo, en un primer momento el emplazamiento para cobijarlos podía localizarse en el Foro, como también las escenificaciones ligadas a los ritos funerarios en la zona de los Rostra, de las Exequias y de los Triunfos, para los que los actores también encontraban acomodo laboral, en recreaciones de la vida de los ilustres

ciudadanos que se homenajeaba junto al resto de la procesión desde la exposición del cadáver, el canto de la nenia, con acompañamiento musical y discurso fúnebre del heredero que con dicho espectáculo lograba una legitimación dinástica notarial. De la misma forma que en el desfile triunfal, el héroe hacía una narración pública con ayuda de la escenificación de sus victorias acompañadas de decoraciones con lienzos pintados y figuración escultórica, a la manera de *tableaux vivants* y por tanto una consagración propagandística, con vistas a su ascenso en la carrera pública.

Con motivo de la celebración del triunfo de Pompeyo, tras su victoria en la campaña de oriente, en Roma, en lugar de los reyes sometidos, Tigranes y Mitrídates, y junto al botín conseguido se exhibieron sus imágenes o eikones, muy posiblemente pinturas, según relata Apiano, “simulacros” han sido definidos igualmente, de la misma forma que se incluyeron en el programa de las celebraciones representaciones teatrales, como la Clitemnestra de Accio. Como también hizo Julio César, exhibiendo en efígie las muertes de sus adversarios en la guerra civil, en el año 46 a. C. A partir de ahí se fue sistematizando e incrementando el uso de la ceremonia del triunfo, que César protagonizó hasta en cinco ocasiones y que derivó en la creación de una tipología constructiva asociada para consolidar esa práctica del Arte Efímero, como fueron los Arcos Triunfales. También ocurrió que en algunos triunfos se llevaran maquetas de fortalezas representativas de las plazas conquistadas por el ejército victorioso romano en la el desfile. Según Plinio criticaba, en el desfile del año 61 a. C, se paseó incluso un busto del propio Pompeyo, un retrato hecho de perlas, que presagiaba el esplendor de la Pompa y de la Apoteosis propias del Imperio. En otras ocasiones, en ausencia de vencedor, el carro triunfal o el catafalco lo ocupaba un maniquí, como el que se realizó en cinamomo de Sila en su viaje de regreso a Roma desde su villa de Campania donde le sorprendió la muerte, o como la carroza triunfal de Trajano, en la celebración de su victoria sobre los partos el año 118 d. C, cuando ya estaba fallecido. O la no menos famosa estratagema utilizada por Octavio a su regreso de Egipto, tras la aniquilación del ejército de Marco Antonio y la muerte de los dos protagonistas de la tragedia, cuando en la procesión triunfal, en el lugar que debió haber ocupado la reina Cleopatra viva, a tenor de las descripciones es imposible confirmar si se colocó una reproducción que escenificaba el instante de su impactante muerte en forma de tabla pictórica o recreación

escenificada por actores, que también solían trabajar en el mercado de la ceremonia fúnebre, encarnado a los antepasados de los difuntos.



Domenico Zampieri, Domenichino (1581-1641):

Exequias de un emperador romano (detalle) Lienzo, 227 x 363 cm

Suntuosas carrozas que portaban decorados, otra de las acepciones que pudo haber tenido el término de *pegmata* o *pegma* ya mencionado, en referencia a las máquinas y escenarios teatrales móviles con los que se representaban las hazañas del general en el desfile triunfal, que a veces fueron numerosas, como en la que festejó la victoria de Emilio Paulo frente al rey Perseo en el año 167 a. C, en la cual según la crónica de Plutarco “*las colosales estatuas, reproducciones de cautivos y pinturas fueron transportados en doscientos cincuenta carromatos*”. Y cuyo uso también se documenta en los relatos de Flavio Josefo de los triunfos de Vespasiano y Tito el año 71 d. C, donde “*fue imposible describir la cantidad de aquéllos espectáculos y magnificencias...por sus obras de arte, opulencia y peculiar n aturaliza, junto a tablados de tres o cuatro pisos...cubiertos de telas de oro y...rodeados de incrustaciones de oro y marfil tallado*”.

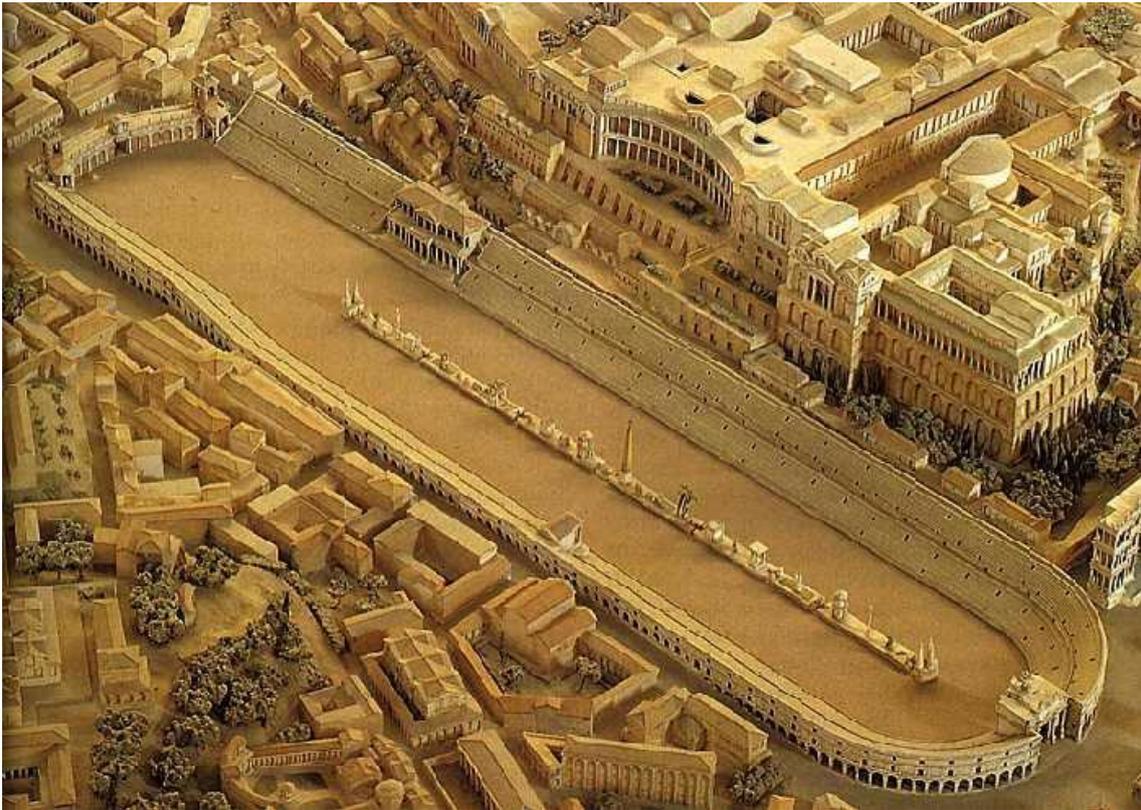


Altorrelieve con el triunfo de Tiberio, procedente de Boscorreale.

Aparece el emperador de pie en el carro con el cetro símbolo de su poder y una rama de laurel, mientras justo detrás de él otro personaje sujeta una corona presumiblemente del mismo vegetal sobre su cabeza. Una escena que podría hacer alusión a las dos ceremonias triunfales que celebró en el año 7 a. C y otra unos años después, el 12 d. C. Y un personaje, el que acompaña al triunfador, que ha sido objeto de numerosas especulaciones además de ser uno de los rasgos emblemáticos del triunfo, ya que parecía representar la misión de recordatorio de que toda victoria es efímera y que aparece mencionado por Tertuliano, Dión Casio y Plinio.



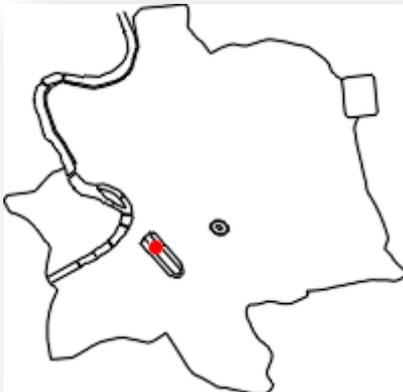
Detalle de la copa conocida como de Tiberio en la que se representa a Tiberio recibiendo el Triunfo. Museo del Louvre. Procedente de Boscoreale (Nápoles).



Maqueta del Circo Máximo.

Situado entre las colinas del Aventino y del Palatino, ya existía en tiempos de los etruscos pero sería Julio César el que lo ampliaría hasta tener una pista con 600 metros de largo, 225 metros de ancho y una capacidad de 150.000 espectadores sentados y cerca de 300.000 mil de pie. Aquí se celebraban los llamados ludi circenses, heredados de las tradiciones griegas, donde sobre todo tenía un gran éxito las carreras de carros tirados por dos, tres o cuatro caballos, siendo estas últimas, las cuádrigas, las más espectaculares. En el centro de la pista se hallaba la Spina, como vemos en la imagen, adornada con estatuas y obeliscos, y alrededor de ella los

competidores tenían que dar un número determinado de vueltas.



El Circo Máximo (siglo VI a. C) estaba destinado a las carreras de cuadrigas, pero también podían celebrarse allí cacerías, como escenificaciones alusivas a los ritos de fertilidad, en el marco de los Ludi Cerialis y Florales. De hecho, en los primeros momentos de la República también se emplazaron escenarios provisionales para representaciones teatrales. Allí se celebraban muy particularmente los llamados Juegos Troyanos en las que los hijos de la nobleza ejecutaban elaboradas

coreografías ecuestres, en los que varias cuadrillas simulaban distintos enfrentamientos que recreaban la famosa guerra mítica, que venía a ser una puesta en escena del árbol genealógico remoto de los romanos, quienes se consideraban directos herederos de los heroicos protagonistas de aquellas gestas, a través de los sucesores de Eneas. Su arena constaba de 370 por 83 metros y estaba situado entre el Aventino y el Palatino, siendo el de mayores dimensiones de Roma. Su recinto interior estaba dividido por una *spina* central decorada, en cuyos extremos estaban unos conos o *metae*, alrededor de los cuales giraban los carros y varios niveles de gradas para los espectadores. Con posterioridad, en el siglo IV a. C se añadieron las doce *cárceres* o *boxes* de los carros y ya en el siglo I se añadieron los siete delfines que junto a otros tantos huecos servían para el cómputo de vueltas recorridas por los participantes.



En el otro extremo, la parte curva incluía una puerta, remplazada por un arco triunfal en el 196 antes del Cristo. En 81 después de Cristo, un arco consagrado a Tito lo reemplazó. Bajo Augusto, en 25 antes del Cristo, fue construida sobre las gradas, lado palatino, el *Pulvinar*,

tribuna imperial, así como una zona sagrada consagrada a los dioses. En 10 antes del Cristo, se erigió sobre la *Spina* un obelisco, el gran obelisco de Ramsés II, de una altura de 23.70 m, de Heliópolis en Egipto: fue trasladado a la *Piazza del Popolo* en 1587. En 357 después de Cristo, un segundo obelisco, de Tutmosis III de Tebas, de una altura de 32.50 m fue instalado por Constantino II. Se sitúa hoy día sobre la plaza San Juan de Letrán. La grada tenía tres niveles con capacidad estimada para unas quince mil personas y fue ampliado sucesivamente por César, Claudio y Nerón, además de haber sufrido varios incendios en el siglo I d. C, reutilizado por Caracalla y Aureliano en el siglo III, con una pista que medía 621 metros por 118 de anchura, ai bien ha sufrido los destrozos del tiempo por lo que apenas puede apreciarse hoy en día la magnitud de dicho edificio.



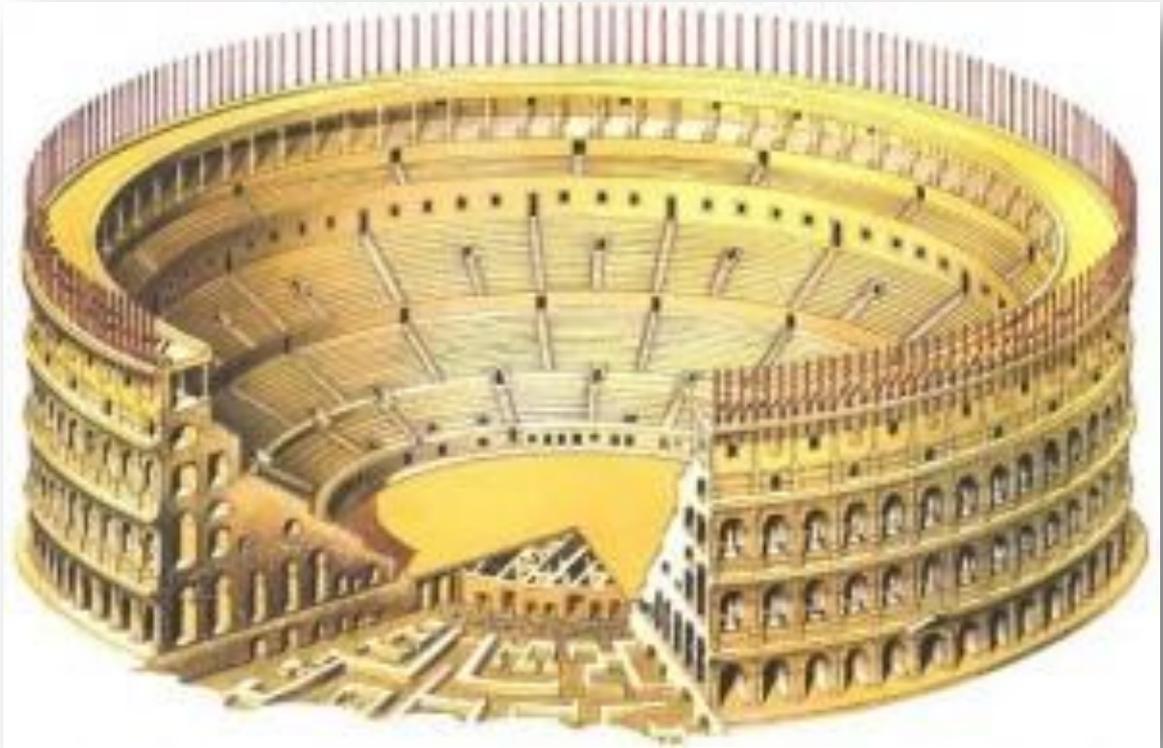
Los espectáculos comenzaban por un desfile de carros portando los dioses protectores de los juegos, seguía el cortejo de los magistrados y jinetes, luego venían los participantes de los juegos y por fin los equipos de aurigas para las carreras de carros. En el IV siglo, cuatro equipos se repartían la preferencia de los Romanos : La *Albata* de color blanco, la *Russata* de color rojo, la *Prasina* de color verde y la *Veneta* de color azul. Las facciones se correspondían con los de las distintas

facciones urbanas. Competiciones fueron aún organizadas en el V siglo y el último espectáculo fue dado por Totila en 549. Falta de mantenimiento, el *Circus Maximus* ya estaba al abandono y la constante reutilización de sus materiales ha contribuido a su deterioro.

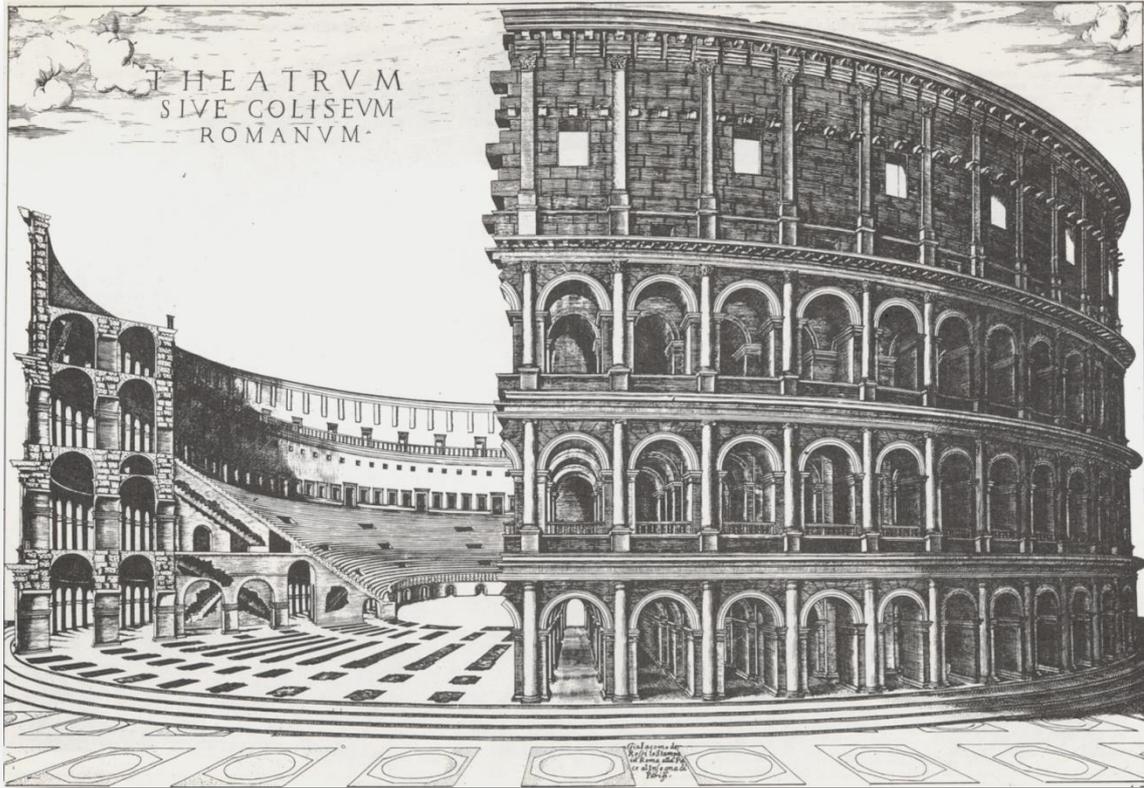


Anfiteatro Flavio, Siracusa.

En el año 80 se inauguró uno de los más gigantescos de esta tipología, el anfiteatro flavio o Coliseo, en el extremo del Foro.



©EMP



Reconstrucción. Grabado anónimo del siglo XVI.

Fue el anfiteatro más grande del Imperio. Sin embargo, a partir del siglo VI. Con el final de los juegos, comenzó un largo periodo de decadencia donde fue utilizado como refugio, fábrica, sede de una orden religiosa, fortaleza y también como cantera , extrayendo el mármol de su estructura para construir otros edificios en Roma. Situado en el mismo centro de Roma, en el corazón del Imperio, esta colosal edificación tenía capacidad para 50.000 espectadores distribuidos en 80 filas, pudiendo ampliar su aforo hasta las 80.000 personas, si estas veían el espectáculo de pie .



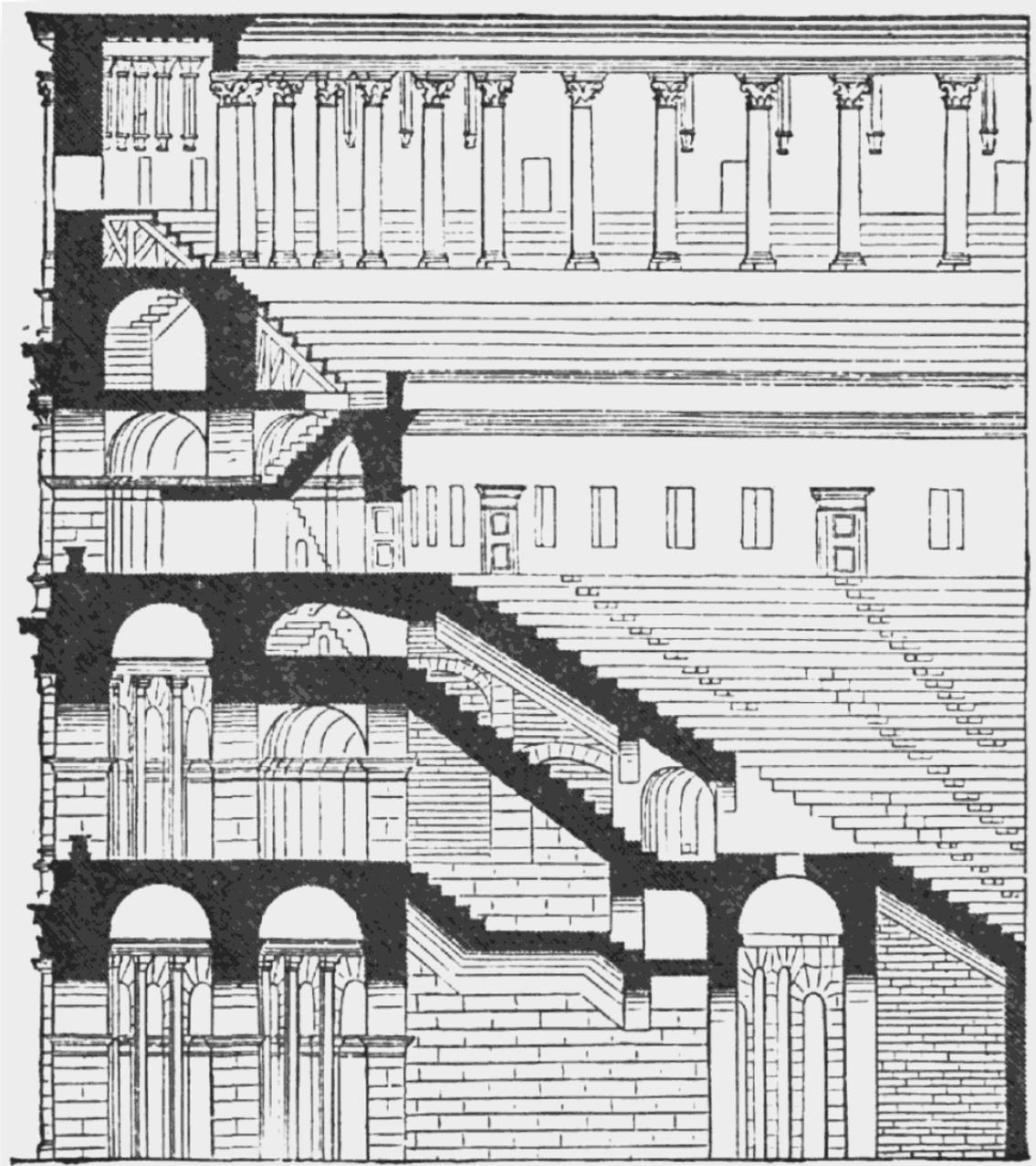
La obra fue comenzada por Vespasiano en el 70 d. C. y ultimada e inaugurada por Tito en el 80 d. C., aún sin concluir su ático o cuarto cuerpo, que se remató en tiempos de Domiciano. Realizado en hormigón, ladrillo, travertino y toba; Las dimensiones del conjunto eran de: 187 X 155 metros aprox. Arena interior: 79 X 49 metros aproximadamente. El cuerpo bajo constaba de 80 arcos.

©EMP



©EMP
Estructuras subterráneas, a veces, denominadas “hipogeos”.





Las ménsulas del último cuerpo sujetaban los pies de los mástiles del *velario*, que resguardaba a los espectadores del sol y otras inclemencias del tiempo. Había una puerta principal: *porta triumphalis* y una puerta de evacuación de las víctimas: *porta libitinaria*. Inauguraba la tipología monumental a gran escala de este tipo de edificación con el enriquecimiento de los juegos allí ofrecidos, con estructura “hueca” y

complicación de estructuras bajo la arena, que creció y desarrolló el sistema de la *fossa*, con sus *carceres* subterráneas, que permitía hacer surgir a las fieras, de improviso, en cualquier parte del ruedo, ya que eran las luchas de gladiadores, los combates humanos con animales o entre animales o *venationes*, ajusticiamiento de prisioneros con animales o *damnatio ad bestias* y las *naumaquias* los espectáculos que se ubicaban en este edificio. Anteriormente, en los viejos anfiteatros, como el de Emérita Augusta, se tallaba una piscina para este tipo de eventos, batallas navales figuradas, previamente a la realización de una verdadera *fossa*, como aquí ocurrió.

BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS ELECTRÓNICOS.

ARACIL, Alfredo. *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración.* Cátedra, Madrid 1998.

ARCE, Javier. *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos.* Alianza Forma 68, Madrid 1990.

BEACHAM, Richard. *The roman theatre and its audience,* Routledge, Londres 1991.

BEACHAM, Richard. *Spectacle entertainments of early imperial Rome.* Yale University Press, 1997.

BEARD, Mary. *El triunfo romano. Una historia de Roma a través de la celebración de sus victorias.* Crítica, Barcelona 2008.

COARELLI, Filippo. *Il Campo Marzio. Dalle origine alla fine della Repubblica.* Quasar, Roma 1997.

ELVIRA, M. Ángel. *Teatros, anfiteatros y circos romanos,* Cuadernos de Arte Español, 16, Historia 16, Madrid 1991.

GOLVIN, J.C. *L'amphitheatre romain,* París 1988.

LARA PEINADO, Federico. *Los Etruscos. Pórtico de la Historia de Roma,* Cátedra, Madrid 2007.

MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la Historia,* Ediciones Infinito, Buenos Aires 1979.

OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL. *Historia básica del Arte Escénico,* Cátedra, Madrid 1997.

POLLIT, J.J. *El arte helenístico.* Nerea, Madrid 1989.

SAVARESE, Nicola (ed.) *In scaena. Il teatro di Roma antica.* Electa, Roma 2007.

SEGURA MUNGUÍA, S y CUENCA CABEZA, M. *El ocio en la Grecia clásica,* Universidad de Deusto, Bilbao 2007.

TODARELLO, N. Luigi. *Le arti della scena. Lo spettacolo teatrale in occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*. Latorre editore, Novi Ligure 2006.

WELCH, Katherine E. *The Roman Amphitheatre. From its origins to the Colosseum*. Cambridge University Press, 2007.

www.almendron.com/historia/antigua/teatro/teatro.htm

http://www.unicaen.fr/services/cireve/rome/pdr_maquette.php?fichier=visite%20geographique