

## Los teatros romanos

---

*Origen.* — El teatro romano arraiga en las colinas de la bella Grecia. Allí, junto a la enhiesta Acrópolis, mientras el templo de Dionisio velaba, cual centinela, sobre el sueño de los atenienses, más de cien gradas de alba piedra recibían las caricias de la luz lechosa de la luna en toda su plenitud y adormecían silenciosas, bajo el inquieto parpadeo de las estrellas, las sublimes armonías de los coros tespianos, que en las horas de un sol esplendoroso y sedante embalsamaron los corazones sentimentales de los helenos, o arrebataran de sus labios el grito unánime y coreado de Evohe, ¡Oh, Baco, triunfo! Era el primer teatro de la civilización, nacido al calor de los muelles aleteos de las musas griegas y de la avizora inteligencia de Tespis, el inventor de la tragedia. El teatro había germinado y su eflorescencia le estaba reservada al gran Esquilo y al incomparable Sófocles. Grecia debía necesariamente ser la madre genial del arte bello en el teatro, como lo había sido en todas las artes. Y Roma, la potente Roma, símbolo del valor y de la fuerza, llevaría su poder hasta la dominación helénica; pero después del estruendo fragoroso de su victoria, al retirarse triunfante, descubrió que las mallas de la civilización de Grecia habían maniatado para siempre su pujanza, como las redes del reciarío aprisionaban el cuerpo entero del galo, que en vano se revolvía en la arena, mientras Calendio, su vencedor, apoyando su tridente en la garganta del vencido, esperaba que Nerón inclinara su pulgar. Allá en

Tarento, junto al sordo rumor de un mar rabioso, el erudito esclavo Livio Andrónico leía paciente y tranquilo las obras de Sófocles y Eurípides, y empapado en la belleza trágica, llegó a Roma para hacer oír por primera vez en el año 514 de la fundación de aquella ciudad, entre los rudos romanos, las furias de Aquiles, el grito rugiente de Ajax y solazarlos con la radiante belleza de Helena, aquella mujer que había acarreado a Grecia la nefanda guerra contra Troya. Cinco años más tarde, Gneo Nevio se presentaba en el teatro romano; y tras él Quinto Ennio, Marco Pacuvio, Plauto, Terencio, Estacio Cecilio y los Accios, descortezaban al pueblo romano, aun belicoso y rudo, con las suaves emociones de la acción trágica, o la risueña travesura de su vis cómica. Todos estos autores esparcieron sobre el pueblo romano las cultas enseñanzas del drama griego entre los años 514 y 561 *ab urbe condita*, sin que aun se hubiera llegado a la construcción estable de los teatros. Aprovechando las faldas de las colinas para el auditorio, levantaban escenarios de madera, que luego demolían inmediatamente que terminaba la serie de representaciones. A ningún espectador le era permitido permanecer sentado, porque eso, según su modo de pensar, hubiera dañado a las buenas costumbres. De ahí que el Senado en 599 ordenó, por especial decreto, que nadie osara contemplar sentado los espectáculos, ni aun a la distancia de una milla alrededor (Liv., *Ep.* 48, y Val. Máx., II, 4, 2), pues, según Cornelio Tácito, los asientos ofrecían el peligro de que la pereza llevase a los romanos a los teatros para pasar los días íntegros sin hacer nada (Tác., *Ann.* 14, 20). Durante todo el período de iniciación de la literatura, magnífica alborada del siglo de oro, los teatros, aun provisionales e inestables, no alcanzaron la majestuosa esplendidez que habían de ostentar en el siglo primero antes del Cristianismo.

*Primeras construcciones.* — Al general Gneo Pompeyo el Grande se debe la primera edificación permanente en piedra durante su segundo consulado. Y no sin gran resistencia del

Senado y del pueblo, por haber colocado en su teatro asientos para todos los espectadores. Pero el gran militar, que anhelaba cubrirse de gloria con aquel colosal teatro, capaz de soportar el estrépito de cuarenta mil romanos sentados (Plin., XXXIV, 24, 10), supo eludir la autoridad del Senado y de los tribunos, consagrando su pomposa obra a Venus, la diosa del placer y la belleza. Unos ciento cincuenta metros de diámetro ofrecía a la galería cómodos asientos para cuarenta mil espectadores, y si hemos de creer a Valerio Máximo, veíanse correr suavemente entre el público artísticos riachos, que Pompeyo había ideado para amortiguar los ardores del sol durante las representaciones (Valerio Máximo, II, 4, 6).

Tres años más tarde, el edil Marco Emilio Escauro quiso superar la grandiosa obra del vencedor de Mitridates y mandó construir un nuevo teatro, con asientos para ochenta mil espectadores, más suntuoso que el de Pompeyo y en cuyo escenario fulguraba el bronce macizo de tres mil estatuas (Plinio, *Hist. nat.*, XXXVI, cap. 2).

Este teatro, al que Plinio llama *opus maximum omnium, quae numquam fuere manu humana facta* (la mayor obra de las que jamás han sido levantadas por manos humanas) (XXXVI, 24, 10), estaba dotado de un amplio escenario de tres pisos. El primero ostentaba 120 columnas de mármol de 38 pies cada una (más o menos diez metros) de altura. En el segundo otras 120 de vidrio, lujo que, según Plinio, nunca más fué visto en Roma. Finalmente, el tercer piso lucía 120 columnas de finas maderas, todas enchapadas en oro. Tan inmensa era la magnificencia de este teatro que Plinio nos refiere que los trajes atálicos, cuadros pintados y ornamentación del coro, sobrantes en el teatro, que Escauro hizo transportar a su quinta Tusculana y que se quemaron en un incendio provocado por sus esclavos, valían cien millones de sextercios, cerca de diez millones de pesos. ¡Y sin embargo, este gigantesco teatro, obra de la locura de Escauro, al decir de Plinio (XXXVI, 24, 13), estaba destinado a servir tan solo un mes! (ib., cap. 2).

Parece que nadie hubiera intentado siquiera igualar la grandeza del teatro de Escauro. No obstante, otra maravilla sacudió el estupor de los romanos dos años más tarde. Cayo Escríbonio Curión, gran partidario de Julio César en la guerra civil, deseoso de celebrar los funerales de su padre con nunca vista magnificencia, dispuso la construcción de una inmensa mole de madera en forma elíptica perfecta para servir de circo a los gladiadores, por la tarde, y de teatro, por la mañana. Pero lo maravilloso de este maderamen consistía en que haciendo girar sobre sendos ejes las dos partes cóncavas de la construcción, quedaba convertido en dos teatros opuestos entre sí. Podríamos imaginar que en los focos de la elipse estaban los ejes de cada teatro, y al girar, abriéndose las dos curvaturas, soportando el peso de miles de espectadores, lo hacían hasta colocarse opuestamente en una recta los semiejes de la elipse. « He ahí al pueblo romano — exclama Plinio (XXXVI, 24, 25) —, vencedor de la tierra, domeñador del orbe, que reina sobre los pueblos y los reinos, que impone leyes a los extranjeros, que es como una parte de la divinidad inmortal para el linaje humano, helo ahí sentado sobre una máquina aplaudiendo sobre su propio peligro. ¡Y a la verdad que Cayo Curión sonreiría sarcásticamente, cuando repleto su Anfiteatro con miles y miles de espectadores, hacían girar furtivamente y de repente aquellas dos moles estupendas, que dajaban a los gladiadores enredados en sus mallas y tridentes, y presentaban ante los enardecidos ojos del público, sorprendido y chasqueado, un nuevo escenario lleno de ornamentos y con sus actores en acción. Y sin embargo Cayo Curión, dueño de tal obra, afirma Plinio que no era ni gobernador de pueblos, ni insigne por sus riquezas, y que nada tenía anotado en el censo, fuera de las discordias de los magnates (ib., 163).

Todo es hasta aquí suntuosidad, todo inmensidad. El arte aun no ha revelado sus encantos. Eso quedaba reservado al gran Augusto.

Este gran emperador encomendó al famoso arquitecto Marco Vitruvio Polión, la dirección técnica del teatro que Julio

César comenzara a edificar años antes, y que él deseaba terminar en honor de su estimado sobrino Marcelo, aquel joven idolatrado de los romanos, para cuya tumba solicitaba el inmortal Virgilio, que derramaran blancas azucenas y purpúras flores a manos llenas (*En.*, VIII, 883).

Vitruvio hizo levantar una cavea para treinta mil personas junto a un escenario soberbio de tres pisos, en que aparecían en el primero hermosos arcos apoyados en columnas dóricas, jónicas en el segundo y en el tercero corintias. Aun se conservan dos órdenes de columnas de aquel bello teatro inaugurado el año 13, antes de J. C., modelos de elegancia y buen gusto.

Todavía se conserva el muro externo de la cavea, ocupado hoy por habitaciones privadas, pues en la Edad Media la familia Savelli hizo construir dentro de la cavea su palacio, que hoy día pertenece a los Orsini.

El último teatro se debió al egregio general gaditano Lucio Cornelio Balbo el Mayor, primer extranjero que obtuvo en Roma los honores del triunfo, por sus heroicas victorias en Africa, y primero también que subió al Capitolio ostentando las insignias del consulado. En la entrada del Campo de Marte mandó construir en el año 13 antes de J. C. un regio edificio, si no tan espléndido como el de Marcelo, mejor que el de Pompeyo, aun cuando sus caveas sólo resistieran treinta mil espectadores.

Los teatros de Pompeyo, de Marcelo y de Balbo son conocidos por *tria theatra*, los tres teatros (*Suet. Aug.* 45), (*Ov. Ars. Am.*, III, 394, *Ov. Trist.*, III, 12, 24) y todos ellos responden a los tipos de arquitectura griega.

En las provincias romanas se construyeron muchos teatros a imitación de estos tres, entre los que merecen especial mención el de Herodes Attico en Maratón, el de Verona, el de Orange, el de Aspendo y el de Herculano.

Otros teatros de construcción reducida y siempre todos ellos techados, estaban destinados exclusivamente a la música y canto, con el nombre de Odeón. En ellos, generalmente, los

poetas recitaban sus composiciones para someterlas al juicio del público. Merecen citarse por su riqueza los contruidos por los emperadores Domiziano y Trajano. Pero estos odeones no son del tipo de los teatros y por eso nada más observaré sobre ellos.

He historiado sus construcciones y características en particular; pasaré ahora a presentar un esquema general, al que, más o menos con ligeras variantes, obedecían todas ellas.

*Descripción.* — El teatro romano, a imitación de su modelo el griego, constaba de tres partes esenciales: la gradería, la orquesta y el escenario, *cavea, orchestra et scena*.

La *cavea* ofrecía la forma de un semicírculo perfecto, a diferencia del modelo griego, que es más bien en forma de herradura, y constituye esto la característica de ambos tipos. Esa plancha semicircular y escalonada sobre una superficie cónica invertida, contenía varias series de *cunei*, graderías cuneiformes, con sus bases en la periferia y sus vértices al pie de la orquesta, separados por escalinatas, *scalaria*, de unos setenta centímetros de ancho, que daban acceso a cada fila, *gradus*. Hacia la mitad de los *cunei* atravesaba circularmente un andén, a veces dos, llamados *praecincciones* o *diazomas*. En la parte más elevada, una galería cubierta, apoyada en regia columnata, guardaba las escaleras de salida por las puertas vomitorias.

Catorce filas de asientos brindaban en el plano inferior y junto a la orquesta cómodo lugar a los *equites*, caballeros romanos, y a los senadores, pontífices y magistrados. Eran llamadas *sedilia*.

Separado de la *cavea* por unas callejuelas, *parodi*, erguía-se la construcción más solemne del teatro, el escenario, dejando entre sí un espacio casi circular llamado orquesta, que en los teatros griegos servía para los danzarines, pero que en el teatro romano no tuvo mayor aplicación, porque no existía en las obras dramáticas latinas el coro-actor.

El escenario, a su vez, dividíase en tres partes: el proscen-

nio, la escena (escenario, propiamente tal para nosotros) y el postscenio. Este último estaría representado en nuestros teatros por la parte ocupada por camarines y bastidores.

Los actores, colocados todos en la escena, se adelantaban para actuar al proscenio, y dialogaban desde el *pulpitum*, lugar elevado cuatro o cinco pies sobre el plano de la orquesta.

El fondo de la escena representaba un egregio palacio, generalmente real, con una gran puerta central (*valvae regiae*) y otra a uno y otro lado (*hospitalia*), que daban acceso al protagonista, deuteragonista y tritagonista, respectivamente. A ambos costados de la escena veíase la *parascena* con sendas puertas, una para los mensajeros, esclavos, etc., y la otra para los huéspedes o personajes que se fingía llegaban del mar.

El escenario, construído todo él de ricos materiales, era la única parte cubierta del teatro. La *orchestra* y la *cavea* no tenían techo, aun cuando Quinto Cátulo introdujo sombrear la *cavea* con un velo, y Claudio Pulero extendió hasta el escenario ricas tapicerías de tornasolados matices (Valerio Máximo, II, 4, 6).

*Decoración.* — La decoración del escenario se debió a Claudio Pulero, que substituyó las pinturas murales por tapices; éstos a su vez fueron substituídos sucesivamente con láminas de plata por Cayo Antonio, de oro por Petreyo y de marfil por Quinto Cátulo (*ibid.*).

Suprimo una infinidad de datos, en obsequio a la brevedad y al fin que en este artículo me propongo, y paso de inmediato a estudiar las dos grandes condiciones que debe reunir toda buena edificación teatral y que entre los teatros romanos parece haber descollado magistralmente. Tales son las ópticas y las acústicas.

*Condiciones ópticas.* — No olvidemos que nos hallamos en los siglos I antes y después del Cristianismo y por lo tanto es inútil recordar los anteojos de teatro, y que unos 20.000 es-

pectadores distaban entre sesenta y ochenta y cinco metros de los actores. Esa distancia hubiera inñuido necesariamente para que las facciones de los actores no llegasen con nitidez a la retina de los espectadores. De ahí que aquéllos debieran aumentar sus perfiles agrandando sus formas por medio de grandes caretas, que envolvían la cabeza entera. Posiblemente los rudimentos de las caretas los hallamos en el canto de los versos fesceninos y en las sáturas, en donde los actores se pintaron los rostros con borra de vino, con hollín y con minio. Más tarde usaron cortezas de árbol a manera de máscaras, lo que a su vez fué substituído por caretas de una especie de cartón o tela modelada. En la tragedia llegaron a distinguirse hasta veinticinco tipos y en la comedia hasta cuarenta y tres, perfectamente caracterizados.

Para que no surgiera la desproporción de la cabeza con lo restante del cuerpo, solían calzar boreguíes o coturnos, según se tratase de comedia o tragedia, dotados de gruesas suelas, apoyadas la mayor parte de las veces sobre altos tarugos a manera de zancos. Vistos así desde la cavea aparecían de tamaño natural, y como cada personaje tenía su careta determinada, jamás cabía confusión. Así salvaban el inconveniente de la distancia, que para nosotros hoy no existe, desde que poseemos los gemelos de teatro.

*Condiciones acústicas.* — Pero la buena o mala construcción de un teatro, no tanto se debe a sus condiciones ópticas, cuanto a las acústicas, puesto que una tragedia o comedia, interesa más por el diálogo de sus personajes que por la visibilidad de sus rostros.

Cada personaje actuante, como se ha dicho, llevaba una careta especial, dotada de una especie de trompetilla en la boca, por donde emitían la voz los actores, la cual sabemos que tiene la propiedad de robustecer los sonidos considerablemente. Esto, por un lado; pero lo más interesante en este punto reside en la construcción de la cavea.

He dicho anteriormente que la cavea se apoyaba sobre una



superficie cónica y cóncava invertida. ¿Fué esta disposición una simple imitación de las antiguas faldas de las colinas en que se reunían las gentes a contemplar las representaciones primitivas, o fué obra de los estudios de los arquitectos? Posiblemente haya influido lo primero, pero no es menos cierto que los arquitectos habían caldeado su inteligencia para establecer que por razones acústicas debían observarse reglas precisas en las proporciones, en las distancias, en los asientos de las graderías, en el perímetro de la cavea, en la colocación de los actores y en la supresión total de paredes circundantes y de techados. Los espectadores deben colocarse escalonadamente y los actores deben ocupar un lugar tal, que al emitir su voz hacia la cavea desde todos los puntos de ésta, suene sin interferencias sonoras y sin las resonancias molestas de los ecos.

El gran arquitecto Vitruvio, en el siglo I antes de J. C., nos explica con admirable precisión, la teoría de la transmisión del sonido, anticipándose muchos siglos a los físicos modernos y empleando casi los mismos términos. Dice así en el capítulo 3 del libro V, *De Architectura*, que he traducido procurando conservar escrupulosamente su propio lenguaje :

« Debe tenerse presente diligentemente que el lugar no sea sordo (insonoro), sino que la voz pueda espaciarse en él lo más claramente posible. Esto empero podrá hacerse así, si el lugar fuese elegido de modo que no sea impedida la sonoridad. Pues la voz es un aliento flúido y sensible al oído por el choque del aire. Ella se mueve en rotundaciones infinitas de círculos, como si arrojada una piedra en el agua tranquila, nacen innumerables círculos de ondas que creciendo del centro van extendiéndose con gran amplitud, a no ser que la estrechez del lugar o algún obstáculo las interceptare, el cual no permite que las señales de aquellas ondas lleguen hasta el final. Por lo tanto cuando son interceptadas por los encuentros, las primeras que redondean perturban los círculos de las que siguen. De igual modo la voz hace movimientos a modo de compás (círculos concéntricos).

Pero en el agua los círculos se mueven a lo ancho de la planicie; la voz no sólo avanza a lo ancho, sino también sube gradualmente a lo alto. De consiguiente, así como sucede en el agua por los círculos de las ondas, así en la voz, cuando ningún obstáculo interceptare la primera onda, no perturba la segunda, ni las siguientes, sino que todas llegan sin resonancia (confusión) a los oídos de los de más abajo y a los de más arriba. Así, pues, los viejos arquitectos, siguiendo las huellas de la naturaleza en sus indagaciones de la voz ascendente, hicieron las graderías de los teatros y buscaron por la proporción matemática y simetría musical el medio de que cualquiera que fuese la voz en la escena, llegase más suave y clara a los oídos de los espectadores. »

De modo, pues, que según Vitruvio, la gradería responde a una necesidad de acústica.

*Proporciones geométricas.* — En cuanto a las proporciones geométricas de estas graderías, establece varias normas.

Tomando como centro el de un triángulo equilátero, cuya base coincida con el frente de la escena, se circunscribirá a compás una semicircunferencia. Luego se trazarán otros tres triángulos equiláteros, de tal modo que resulten los vértices inscritos en los de un dodecágono regular. El espacio comprendido entre esta circunferencia constituirá la *orchestra*.

La cavea se delimitaba por una semicircunferencia de gran radio dividida en cuñas *cunei* por los radios que iban del centro a la periferia pasando por el vértice de los triángulos inscritos. Así se formaban seis cúneos. En los teatros griegos eran cinco, porque los arquitectos de Grecia circunscribían tres cuadrados en vez de cuatro triángulos.

Sobre estos radios corrían las *scalaria*, escalinatas que daban acceso a las graderías (*gradus*), en que se dividía cada cúneo. Según las dimensiones de las caveas, se dividían por uno o dos pasadizos llamados *præcinctiones*. En la parte superior de la cavea se erguía el pórtico cubierto, apoyado en

una majestuosa columnata, que servía para dar acceso a las vomitaria o puertas de salida.

*El pueblo y el teatro.* — Estas construcciones estupendas no fueron sin embargo objeto de la purificación del sentimiento, porque el pueblo romano quería reír y jamás llorar. Por eso la tragedia no floreció en Roma como en Grecia, y la comedia apagó con sus careajadas las débiles antorchas del sentimentalismo, para degenerar en las grotescas escenas del *mimus* y más tarde del *pantomimus*. Es cierto que a veces en el foro la elocuencia vibrante de Cicerón desató las lágrimas del pueblo y de los jueces y que aquellos corazones endurecidos por el fragor de las batallas se ablandaron ante la toga acuchillada y empapada en la sangre, aun tibia de aquel ídolo de las masas populares, que se llamó Julio César; pero quizá más que efecto de una emoción desinteresada, fué el choque de las iras cohibidas. Aquel pueblo que antes bregara por formar un vastísimo dominio, aguerrido, acostumbrado al orgullo de la pujanza, siempre gozoso de chapalear en las charcas de sangre humeante de los vencidos, enriquecido de carne humana, traficante de esclavos, sólo hallaba placer en pedir a voces *panem et circenses* (Juvenal, X, 80), pan y circo. ¡La mesa pública y la sangre de los gladiadores!

La poesía, la música, las artes en general, fueron galardón de unos pocos espíritus privilegiados. Pero el pueblo, aquella turba errabunda de millones, aquellas fieras de la guerra, sólo encontraban su ocio imperturbable y placentero en la contemplación impassible de los bramidos de las fieras, que dilaceraban a los prisioneros, o en el brutal esfuerzo con que los lanistas hundían su espada en el cuello del caído, cuando el César, desganado y aburrido, bajaba su pulgar desde el podio.

Al teatro acudían tan sólo cuando no sabían qué otra cosa hacer. Cansados de las termas, aburridos de las lecturas de los poetas, cuyos versos sólo terminaban cuando alguien les ofrecía una buena cena, hastiados de las murmuraciones idén-

ticas de las peluquerías, especie de clubs de alacraneo de aquel entonces, concurrían a presentar sus téseras y comenzaban a ascender por las scalaria sin aliento, dispuestos a perder la representación, si algún funámbulo arlequinesco aparecía en la calle. ¿Y qué les importaba que Terencio hiciera representar su magistral *Hecyra*? Antes del segundo acto el teatro quedó vacío por dos veces sucesivas. ¡*Hecyra* quizá hubiera arrancado alguna lágrima! Los funámbulos de la calle los harían reír acaso a carcajadas. ¡*Panem et circenses!* Sólo buscaban diversión.

De ahí que los teatros llegaron a desaparecer y en el naufragio de sus colosales muros, surgieron las monumentales arcadas del Coliseo, donde los atletas, los gladiadores y los aurigas brindarían a las muchedumbres la ocasión de saturar sus anhelos : ¡*Panem et circenses!* ¡Pan y diversión!

ANÍBAL MOLINÉ.