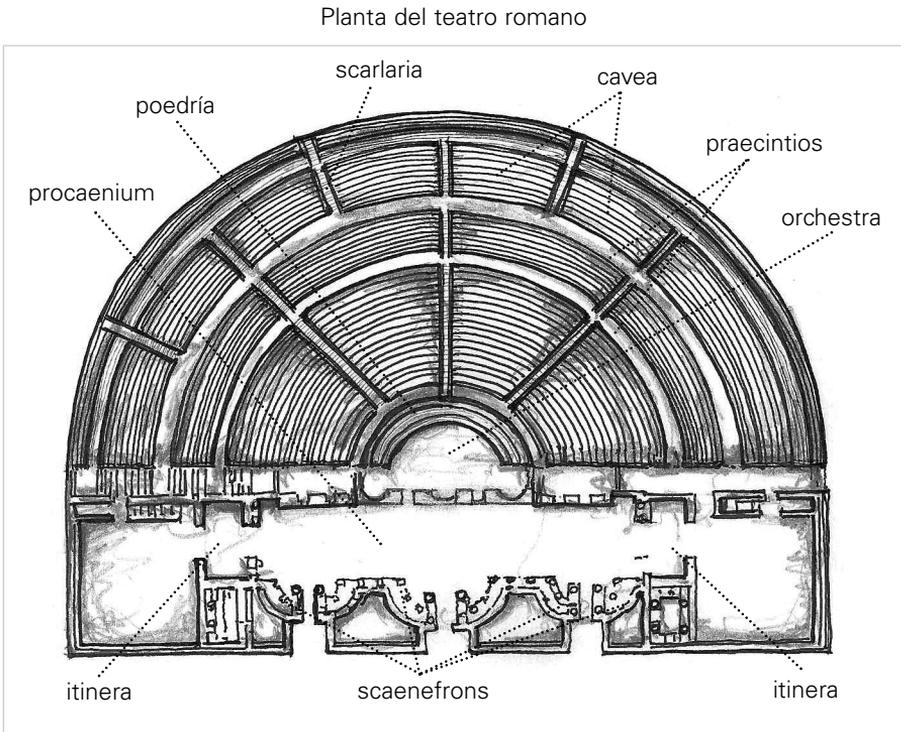


El edificio teatral romano

Durante muchísimo tiempo, los teatros son edificios provisionales, que se construyen, como las barracas de los saltimbanquis, aunque de proporciones muy distintas, en ocasión de ciertos espectáculos, y luego se derriban. Y esto ocurre no solo cuando son de madera, sino también, cosa singular, cuando se comienzan a fabricar de piedra y mármol. Es típico el caso del teatro que hizo construir el edil Scauro¹⁰⁹ en el 60 a.C., que era capaz de albergar ochenta mil personas, y fue derribado apenas un mes más tarde¹¹⁰.

Berthold argumenta que “el teatro romano nació del podio de tablas de los juglares”¹¹¹; en la realidad una tarima alargada, de madera, con un telón detrás (*siparium*). Posteriormente se le agregó una barraca, también detrás y también de madera, con tres puertas, recuperadas de la arquitectura teatral griega.



La pared detrás de esta barraca obtura el vínculo con el espacio más allá de este límite, que los griegos reservaban para el templo del dios al cual consagraban

la ceremonia, Dionisos. Esta barraca, un elemental camarín para los actores, “se convirtió en un lugar profano donde el actor se preparaba y se disimulaba antes de entrar a escena. El muro de fondo de la escena no es ya un lugar de transición de lo invisible a lo visible, sino un final, un cierre, un obstáculo”¹¹².

El primer teatro de piedra romano que se conservó en pie, sin ser destruido luego, fue levantado entre los años 55-52 a.C., a pedido de Pompeyo, quien quería celebrar con ello sus grandes victorias militares. Más tarde, ya en plena época del Imperio, Nerón lo hizo dorar por entero. Incendiado varias veces, fue reparado por los emperadores de turno y, por fin, por el rey bárbaro Teodorico, ya en la Edad Media.

Poco después de la decisión de Pompeyo, Augusto hizo erigir otros dos teatros, el teatro de Marcelo, para catorce mil espectadores, ubicado en el Campo de Marte (que aún existe, como reliquia), y el teatro de Ballo, para siete mil espectadores, espléndido por los ornamentos y sus cuatro columnas de ónix, situado a orillas del Tíber. “Uno y otro fueron inaugurados en el año 13 a.C., pero el teatro de Pompeyo continuó siendo en Roma el más grande todos”¹¹³.

Los teatros de piedra y mármol mantuvieron como base para el desplazamiento de los intérpretes un escenario denominado *proscenium*, heredero del *proskenion* griego pero de dimensiones más imponentes, de tal modo que invadía buena parte del círculo de la *orchestra* y se extendía de extremo a extremo del edificio. El *pulpitum*, el tablado total del *proscenium*, era de una profundidad sensiblemente superior al de su homólogo heleno.

En otros aspectos importantes el edificio teatral romano difiere del griego. En principio el teatro romano es una estructura que se yergue sobre la superficie y no aprovecha, como en Grecia, la ladera de una colina para el ámbito de los espectadores, realmente una rareza en una ciudad montada sobre siete colinas. Las gradas, la *cavea* latina, se elevaban sostenidas por una estructura arquitectónica similar a la de los actuales estadios de fútbol, atravesada por pasillos y escaleras, *praecinctios* y *scalaria* respectivamente, que facilitaban el acceso y la evacuación del teatro en pocos minutos.

Como consecuencia de la ya mencionada desacralización de la ceremonia, la *orchestra* griega, el círculo donde actuaba el coro, quedó disminuido, reducido a la función de recinto intermedio entre público y actores y lugar de privilegio para ciertos espectadores, pues ahí se instalaban los asientos preferenciales, *poedria*, para magistrados y grandes personalidades.

La *skené*, el austero muro donde Sófocles colgó los primeros decorados, se transformó en el *scaenae frons*, profusamente adornado y atravesado por las ya citadas tres puertas. En los extremos del *scaenae frons*, dos muritos perpendiculares

con pequeñas puertas, *itineras*; de acuerdo con una convención teatral aceptada por el espectador romano, por una de ellas el personaje llega de la plaza pública y por la otra va hacia ella.

Se especula que en estos teatros romanos se comenzó a usar el telón para marcar el comienzo y el fin de la representación. Esta hipótesis es puesta en duda, se considera que el uso del telón se implementó mucho más tarde, en el Renacimiento, cuando se inició el proceso de formación del llamado *teatro a la italiana*.

En la comedia latina se recurrió a la escenografía verbal. Las tres puertas al fondo del *proscenium* eran, en la ficción, las de las casas de los personajes involucrados en la historia. Por delante de esta fachada circulaba el trazado de una calle griega, ámbito de acción exclusivo de todas las fábulas latinas (la comedia griega no usaba interiores, la romana tampoco).

[Con] insistencia [...] los personajes hacen notar de dónde vienen, a dónde se marchan, qué les ha ocurrido mientras han estado fuera de escena, a quién pertenece una casa u otra, qué ocurre en sus interiores, etc.¹¹⁴

En *Anfitrión*, de Plauto, la calle pertenece a la ciudad de Tebas; en *La comedia de la olla*, *Las báquidas* y *Casina*, también de Plauto, a la ciudad de Atenas, lo mismo que en *La muchacha de Andros*, de Terencio.

No obstante la pérdida de religiosidad del teatro latino es frecuente la presencia en los escenarios de la comedia de un ara o pequeño altar dedicado al dios tutelar y doméstico, cuya ubicación exacta es motivo de debate. En *Anfitrión* y en *La comedia de la olla* estos altares están dedicados al dios Pan y al dios Lar respectivamente.

El público estaba compuesto por todas las clases sociales, incluidos los esclavos, pero principalmente por soldados, ya que como consecuencia de las prolongadas guerras púnicas, y la creación de las legiones romanas, el estado militar era una condición frecuente entre los hombres en edad y condiciones de tomar las armas. En varias comedias Plauto se complace en dirigirse a estas milicias que habían pasado buena parte de su vida en campañas militares. Es probable, anotan algunos historiadores, que el mismo Plauto haya sido militarizado y obligado a intervenir en las batallas de los romanos contra el cartaginés Aníbal. La suposición se desprende del adecuado uso del lenguaje castrense en sus comedias.

Pero reiteramos que el público era mucho más amplio y su acceso estaba facilitado por la gratuidad y el beneficio de tanto tiempo libre. Una buena descripción de estos espectadores la dan los historiadores Aries y Duby.

Consecuencia de esto [vale decir de las facilidades de concurrencia], y del enorme gusto que muestran los romanos por la asistencia a los espectáculos circenses y teatrales, es la acumulación en los teatros de una masa ingente e informe, de toda condición y edad, que convierte el recinto en una auténtica jaula de grillos, donde los actores tienen que esforzarse, a riesgo de perder la voz, para hacerse oír¹¹⁵.

Este clima de fiesta y desorden es también captado por algunos prólogos de las comedias latinas. Plauto reclama en *Los cautivos* la cercanía del público más alejado para que el actor sea escuchado, y en *El cartaginesillo* les grita a los esclavos “que no asalten los asientos, para que los libres tengan sitio, o si no, que compren su libertad”. A renglón seguido, en ese mismo prólogo, trata de hacer callar a este público, que si le creemos al pregonero, que es quien llama a la cordura y la disciplina, estaba formado por los mencionados esclavos, más prostitutas, nodrizas que habían traído los niños de pecho, matronas parlanchinas con sus maridos, etc. Puede tratarse de una exageración cómica de Plauto, pero que sin duda esta descripción arranca de una base real.

Colaboraba con el bullicio el enorme aforo¹¹⁶ de los teatros romanos, parecidos en esto a la capacidad que tenían los griegos. Los teatros de Mérida y de Zaragoza (en la Hispania romana) podían contener seis mil espectadores; el de Pompeyo, ya citado como primer teatro de piedra, veinte mil.

Hay discusiones acerca del papel del Estado en la actividad (subyace, por supuesto, el modelo griego, donde el Estado tenía un indudable rol organizador), pero ronda la idea de que en algún momento el dramaturgo-empresario quedó librado a su suerte y sus beneficios dependían del favor del público. Se deduce esto de la sagacidad y prudencia que siempre aplicó Plauto, incapaz de usar el escenario para desairar o aburrir al espectador.

Sin embargo, puede asegurarse que en la época republicana los espectáculos contaban con organización y aporte económico oficial, pero que esta ayuda raramente cubría el gasto total. La diferencia era sufragada por los ediles, que por haber sido elegidos por votación popular, hacían el esfuerzo financiero para mantener la simpatía y el favor del pueblo que acudía, como ya se dijo, en forma gratuita.

En la época imperial los fondos estaban destinados a los *ludi* que contaban con más aprecio, los circenses y de los de gladiadores, quedando en duda si los escénicos recibían algún estipendio estatal.