

AA.VV.: *El teatro romano. Puesta en escena*, Zaragoza, 2003. Volumen de 24 por 29'5 cms., encuadernado en rústica, 183 páginas, plantas y láminas en color. ISBN 84-8069-316-9

Gracias a la colaboración del Ayuntamiento de Zaragoza y la Fundación "La Caixa" se organizó, durante el año 2003, una exposición itinerante con el título que precede, la cual tuvo sede en la Lonja de Zaragoza, el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida y la Sala Vimcorsa de Córdoba. Tenía como objetivo poner en valor los teatros romanos de estas tres ciudades, al tiempo de ofrecer al investigador y al público un nutrido número de monumentos de todo tipo relacionados con el arte escénico. Precede al extenso Catálogo una primera parte constituida por siete estudios redactados por prestigiosos investigadores que enriquecen el volumen con sus aportaciones.

El primer trabajo, de **I. Rodá de Llanza** es la **Presentación de la exposición**. En ella lo que se ha pretendido es *presentar el teatro como el reflejo de una sociedad en evolución, tanto en la escena como en el graderío, además de poner en relieve obras, argumentos, técnicas y formas de representación*, todo ello en cinco ámbitos bien definidos recogidos en el Catálogo, a saber: *Géneros y autores*, donde cobran protagonismo las máscaras; *Marco escénico*; *El teatro: religión y política*, donde se pasa del trasfondo religioso griego al culto imperial en época romana; *Representación de obras*, donde se ilustra la imagen del teatro en diversos soportes; *Actores y público*. Después de la presentación la Profesora Rodá se centra en recordar los diferentes tipos de géneros escénicos inspirados en los griegos, los de ascendencia etrusca y los genuinamente romanos (*comedia togata, mimos, pantomimos*), para pasar a referirse al monumento teatral propiamente dicho en una concisa evolución funcional desde sus modestos orígenes lígneos a su decadencia y abandono. Se refiere con la misma brevedad a los actores y a la utilización de máscaras para definir un tipo humano concreto, cerrando su trabajo con algunas reflexiones sobre el teatro moderno y antiguo.

El comisario de la exposición **O. Musso** escribe sobre **El teatro romano imperial y su puesta en escena** donde va a realizar un repaso de los que supone el teatro en Roma durante la república y el Imperio, con el recuerdo de los principales autores que cultivaron el género. Presta atención al desarrollo de los distintos géneros representados, comenzando por la *tragedia*. Sobre ella ofrece datos no frecuentes sobre la puesta en escena de obras perdidas a partir del siglo I d.C y sobre las tragedias latinas con-

servadas, que son las de Lucio Anneo Séneca. Continúa su análisis con la *comedia*, de la que hay noticias de representaciones en el siglo I d.C., si bien el favor del público se inclinaba más bien por el *mimo*, que ya había comenzado su andadura en el siglo anterior, en que los actores actúan sin máscaras. Para una mejor comprensión, el autor trae a colación un fresco de Pompeya con actores de mimo, que comenta, pasando a analizar el por qué del éxito de este género y del *pantomimo*, donde el actor lleva máscara de boca cerrada, gesticulando con el cuerpo en correlación con el canto del coro, que fueron desplazando a otros géneros como las *atelanas*. El autor no olvida referirse a otras representaciones menores como la *ctorodia* y los *tetimimos*.

M. Mayer titula su trabajo **Para una historia del teatro romano**, en el cual la idea principal conductora de todo el artículo es que el teatro itálico, pese a ser deudor indudable del griego, posee particularidades propias fruto del carácter de los pueblos que allí vivían, predominando en su producción una tendencia ácida y al mismo tiempo burlesca. Las representaciones más antiguas son las sicilianas, fechadas a partir del siglo VI a.C. Los oscos contribuyeron con la *atelana*, de la ciudad de Atella. Los personajes siempre son los mismos, estereotipados mediante máscaras que los identifican (*Bucco, Pappus, Maccus, Dossenus, Manducus, Ciccirrus*), aunque la trama varíe. Por su parte, los etruscos serán los inventores de los *fescennini versus* o diálogos festivos en versos alternos mantenidos en la ceremonias nupciales. En Roma, en 364 a.C., según Tito Livio, aparece la sátira (*satura*) con la que nacen los *ludi scaenici* cuyos actores etruscos recibían el nombre de *ludiones*. Al principio eran solo música, baile, bromas y versos fesceninos que van evolucionando con los *histriones*, ya con máscara, a obras más complejas que desembocan en la *fabula* o composición teatral romana cómica o trágica. Todas las representaciones estarán ligadas a los *ludi*. Estas formas de expresión escénica estaban lastradas por los convencionalismos de las máscaras y de la gesticulación. Escaparón a esta rigidez impuesta los mimos, nacidos en el siglo II a.C., los cuales imitan situaciones de la vida cotidiana sin máscara. El autor aborda en una segunda parte de su trabajo el análisis de las obras del teatro romano que se poseen completas o restos significativos. Comienza con la tragedia por la influencia griega como elemento de cultura elevada, que en Roma se orienta hacia la *fabula praetextata*, de carácter histórico; por otra parte, la *fabula palliata* entroncará más con la vena cómica y satírica. Recuerda el Prof. Mayer a autores como Livio Andrónico, Nevio, Titinio, Lucio Afranio y Tito Quincio Ata, para centrarse en los autores más importantes: Tito Macio Plauto (255-184 a.C.) y Publio Terencio Afro (190-159). Muy significativo es el hecho que la construcción de los teatros estables en Roma no es paralela con la gran época en la representación de las obras de la tragedia o de la comedia, que mueren prácticamente con la República, sino con el mimo y el pantomimo. La obra de Lucio Anneo Séneca es el último intento de resucitar el género, en cuyas obras se busca más la introspección y la profundización sobre el espíritu humano que buscar una catarsis como en el teatro griego.

F. Beltrán y F. Pina firman el trabajo **Teatro y sociedad en el Occidente romano**. En un primer apartado *Organización y financiación* comienzan por definir lo que los romanos entendían por el edificio (*theatrum*) y las representaciones (*ludi scaenici*). Estos últimos, no se han de considerar sólo como una faceta cultural sino como expresión de la vida cívico-religiosa. Por ello antes de cualquier representación había una *pompa* y un sacrificio ritual. Distinguen entre los distintos tipos de *ludi* (*Romani, Plebeii, Saeculares*, etc.) como introducción al tema del control de los juegos por la aristocracia senatorial y por la financiación con fondos públicos con la generosa aportación de los ediles que quieren destacar en su carrera política, y luego por los propios emperadores con el objeto de acrecentar su prestigio y como medio de propaganda de su persona. El coste viene dado por la construcción de la infraestructura teatral (paliada en el Imperio) y por el pago a los actores, que estaban agrupados en compañías. Las representaciones tenían un público minoritario en comparación con el anfiteatro y el circo, y más reducido aún en las tragedias prácticamente reservadas para un público culto. Los autores describen la ubicación de las distintas clases sociales en las gradas del teatro, basándose en los textos literarios y en las disposiciones legales contenidas en la *lex Roscia* (67 a.C.) y la propia ley de *Urso*, concluyendo que el espacio físico del teatro se convierte en escenario no solo de obras teatrales sino de manifestaciones políticas y sociales de todo tipo. La segunda parte del trabajo se centra el teatro en *Hispania*, abarcando aspectos diversos: el teatro como factor de romanización, precio de los espectáculos, distribución espacial de los asistentes según su condición social, construcción de teatros, evergetismo de los ciudadanos pudientes con el fenómeno del culto imperial en el teatro.

Los tres últimos trabajos son monográficos de los teatros respectivos de Córdoba, Mérida y Zaragoza, constituyendo el colofón lógico a la primera parte, más generalista. Por esta razón, los investigadores que firman estos escritos, además de abordar otros temas, profundizan más en el aspecto arqueológico y arquitectónico de los teatros. El primero de ellos es de **A. Ventura Villanueva** sobre **El funcionamiento del teatro romano de Córdoba**. Comenta, inicialmente, que si bien no existe documentación arqueológica de teatros en *Corduba* si hay textos (Salustio y Valerio Máximo) que refieren la celebración de *ludi* en honor de Metelo Pío tras sus victorias, que son, en su descripción de la *pompa*, un precedente del lujo y la propaganda imperial. Con la elevación del *status* de la ciudad en *colonia civium romanorum* los *duunviri* debieron establecer un calendario de festejos y por ello hubo de crearse una ordenación urbanística para su celebración. Así surgieron teatro, anfiteatro y circo como se demuestra en el conocido epígrafe del *flamen L. Iunius Paulinus*. El autor dedica las páginas siguientes a documentar la historia de las excavaciones del teatro a partir del año 1994, pese a lo cual solo ha podido ser rescatado un tercio del total del edificio. Pese a ello se poseen las dimensiones de la *cavea*, la mayor de *Hispania*. Los restos hallados permiten situar su construcción en época augustea, permaneciendo en servicio hasta finales del siglo III d.C. en que un terremoto lo arruina, comenzando desde este momento su

expolio y destrucción. En las líneas posteriores, nos describe cumplidamente las distintas partes del teatro, tanto en su interior como en su aspecto exterior susceptible de reconstrucción, estableciendo paralelismos con otros edificios teatrales, singularmente con el teatro de Marcelo en Roma.

La Dra. **T. Nogales Basarrate** se ocupa de **El teatro romano de Augusta Emerita. Forma y función de un edificio emblemático**. En un preámbulo recuerda que el teatro es el monumento arqueológico mejor conservado de la ciudad y el más visitado por los viajeros y eruditos de los siglos pasados. Su interés arqueológico data del siglo XVIII, si bien es necesario esperar hasta principios del XIX para que se lleven a cabo excavaciones metódicas. El edificio nace en los inicios de la colonia, con adiciones y restauraciones en los siglos siguientes. Con el anfiteatro y el circo, está dentro de un urbanismo definido, en una posición periférica intencional. La Dra. Nogales pasa a continuación a una descripción del monumento en sus distintas partes, el cual, en su conjunto, responde a los enunciados de Vitruvio, con algunas modificaciones como es habitual en los teatros hispanos. Destaca primeramente la *orchestra* con tres gradas de mármol para colocar las *subsellia* de los personajes importantes. La *cavea* poseía las tres divisiones tradicionales: la *ima cavea* con 22 gradas, la *media* con 5 filas, y la *summa* con siete, si bien no se sabe si se remataba con una *porticus in summa gradatione*. Lo que sí parece estar más claro es el aforo, calculado entre 50 a 60000 mil espectadores. Pasa luego a la descripción del *pulpitum* y de la *scaenae frons* donde había estatuas de dioses y emperadores que *reflejan el universo del poder y el divino*. Luego, la autora, incide sobre la distribución de la población en el recinto teatral, a la que reúne de forma jerarquizada y ordenada, lo que permite hacer llegar cualquier mensaje a todo el mundo, singularmente la propaganda del culto imperial. En el *porticus post scaenan* existió una *aula sacra* con estatuas de Augusto, Tiberio y un príncipe julio-claudio no identificado, mientras que en la *ima cavea* hubo un *sacrarium* con estatuillas de *lares* y *genii* consagradas al emperador, que por las inscripciones sabemos es Trajano. En el último apartado recuerda a algunos de los protagonistas del espectáculo, concretamente a *Cornelia Nothys*, segunda mima, a la que sus compañeros de trabajo *Solemni* y *Halyi* dedican el epígrafe. En un *herma* del que falta el retrato, posiblemente de bronce, se puede leer la inscripción del *tibicen Quintus Vibius Fuscus*.

El último trabajo, de **F. de A. Escudero y M.P. Galve**, nos ilustra sobre **El teatro de Caesaragusta. Espacios y formas** dando comienzo con breves indicaciones topográficas, para continuar hablando de la fecha inicial de la construcción del teatro —en época de Tiberio— y de las reformas a finales del siglo I d.C. El núcleo principal del trabajo se refiere a descripción meticulosa de las distintas partes estructurales del teatro en sus espacios internos y en la fachada exterior de veintinueve arcos destacándose como el edificio, al estar construido en una planicie, debía destacar en la silueta de la ciudad. Es interesante constatar la presencia de mármoles de diversas procedencias mediterráneas para la decoración de la *orchestra* y de la *scaena*, de la cual proceden algunos restos escultóricos de interés, especialmente la cabeza, en mármol pario, de

una mujer de la familia julio-claudia y un torso monumental de Diana o, mejor, de la *dea Roma*. Muy interesante, además, el hecho de poseer una infraestructura en la escena capaz de sustentar un decorado, cuyas evidencias arqueológicas parecen confirmadas en pozos para sostener los postes o la maquinaria, y la larga fosa para recoger el lienzo del telón.

Debe señalarse, como importante, la selecta bibliografía que se recoge al final de cada uno de los trabajos, así como las ilustraciones correspondientes a lo que en ellos se explica.

La segunda parte del volumen está dedicada al **Catálogo**, dividido en los cinco ámbitos mencionados al principio. De él tan solo resaltaremos la altísima calidad de las piezas y su gran interés arqueológico, puesto que sería imposible en este marco reducido dar cuenta de los cuarenta y cuatro autores de las fichas y esbozar una reseña, que sería siempre parcial, de la rica documentación reunida entre epígrafes, mosaicos, esculturas, relieves, terracotas, bronce, y otros objetos, alrededor de doscientas piezas, recopiladas gracias a la colaboración de una treintena de organismos y museos de varios países europeos.

Luis Baena del Alcázar