

Teatro, escenario de poder durante el período clásico¹

Carlos Revuelta Bravo
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. UPM
crevueltab@gmail.com

Palabras clave:

Espacio teatral. Poder. Antigüedad clásica. Público.

Resumen:

Considero que los teatros han sido –especialmente durante el período clásico– una de las realizaciones arquitectónicas capaces de reflejar mejor una sociedad y una cultura, de representar toda una serie de facetas que las acaban por retratar; entre ellas, las de acoger diferentes funciones de la ciudadanía, como lugar de asamblea política, administrativa o jurídica. Con el paso de los siglos, ese espacio teatral ha sido capaz de trascender su condición de lugar y convertirse en vehículo de expresión y exaltación personal del poder a la hora de conmemorar los actos más gloriosos de la Antigüedad clásica, pero también del pueblo y sus anhelos.

Theater, stage of power during the classical period

Key Words:

Scenic Space. Power. Classical Antiquity. The Public.

Abstract:

I perceive that Theaters—particularly during the classical period— have been one of the mayorarchitectural accomplishments able to reflect society and culture, to represent a wide range of facets that portray society and culture; among them, to stage different roles for the citizenship, such as place for gatherings regarding the political, administrative or the law statements. Over the centuries, that scenic space has been able to transcend his special condition to become a vehicle of expression and exaltation of personal power, to commemorate the most glorious events of the Classical Antiquity, but also, to accomplish the yearnings of the people.

¹ Este estudio se inscribe dentro de la tesis de investigación El público en el teatro: su influencia en la forma arquitectónica, desarrollándose en el programa DOCA de la UPM.

Introducción

El descubrimiento de una fortaleza de la Edad de Bronce en la Bastida de Totana, Murcia, ha supuesto una revolución en el campo de la arqueología. Los expertos se muestran perplejos, ante esa «maravilla de la poliorcética» – arte de defender y atacar plazas fuertes–, y curiosos: «qué diablos hacía en Murcia es algo que hay que dilucidar» [Antón, 2012].

Las técnicas de construcción de dicha fortaleza (es contemporánea de la segunda ciudad de Troya, con la que comparte soluciones en su diseño), hacen que se plantee la hipótesis de que fuera construida por gente proveniente de civilizaciones del Oriente Próximo, asentadas en Mesopotamia o Egipto, que llegaran huyendo de la crisis que azotó la región en dicho período (alrededor del 4300 a.C.). Su construcción «seguramente responde a un momento de cambio social y político –posiblemente la instauración de una primera estructura de tipo estatal– que requirió un aumento espectacular de la violencia»². Los estudiosos afirman que el hallazgo «replantea lo que se conoce sobre el origen de las desigualdades económicas y políticas de Europa, la formación del estamento militar y el papel de la violencia en la formación de tradiciones de identidad». ¡Ahí es nada!, una construcción como elemento generador o manifestación de un cambio de mentalidad y rumbo en un determinado momento de la historia del hombre.

1. El teatro como arquitectura generadora de cambios

La construcción en Atenas durante el siglo V a.C. de lo que se conoce como el Teatro de Dionisio será el origen de una tipología edilicia que también marcará una época y su evolución posterior; esta vez, en cambio, será una transformación pacífica, basada en la cultura, el arte y el amor a sus dioses. Situado a las faldas de la ciudadela de la Acrópolis –

² Las premisas básicas para la consecución de una estructura estatal son: un ámbito geográfico; un pueblo y un gobierno [Eiroa, 2009: 831].



corazón no solo de la ciudad sino de todo el Ática— esta arquitectura actúa como instrumento mediador entre los hombres y los dioses. En una primera época las ‘representaciones’ consistían básicamente en ritos religiosos relacionados con los ciclos de la naturaleza, formalizados mediante música y danzas ejecutados por un coro frente a una audiencia que les rodeaba.

Los orígenes del teatro occidental se pueden situar probablemente en Egipto, lugar que cumplió la función en diversas ocasiones de refugio para los dioses de la mitología griega. Allí formará parte de los ritos y procesiones en honor de sus dioses: Ra (dios del sol, 2.500 a.C.) y sobre todo Osiris (dios de la muerte, 1.500 a.C.). El rito de Osiris es reseñable por su parecido con las ceremonias griegas que posteriormente se celebrarán en honor de Dionisios: ambas ceremonias consistían en unas fiestas que se desarrollaban a lo largo de varias jornadas; en ellas participaba casi toda la población; ambas comienzan con una procesión con la imagen del dios montada sobre una barcaza sagrada acompañado de danzas y música, y las dos hacen referencia a la resurrección (indicio que demuestra su vinculación con ritos asociados a la agricultura, a la celebración de la renovación permanente del ciclo de la vida). El rito procesional del dios Osiris se podría relacionar con la idea de un viaje que se estructuraba mediante un esquema organizativo inicio-desarrollo-desenlace, que desde entonces pasó a ser común a todo tipo de representaciones³.

Lo que los griegos lograron, fue dotar a esas ceremonias de un espacio fijo, de una arquitectura, donde poder desarrollarse, lo que las diferencia de las procesiones egipcias: este hecho es determinante, ya que establece una división entre el ‘teatro oficial’ y el teatro callejero que, aunque con una línea de separación más difusa, aún hoy prevalece.

³ Véase Pierrotti, 2006: 2.



2. El teatro y la ciudad

2.1 Grecia

El modelo de arquitectura 'preteatral' surge en Creta hacia el 1800 a.C. Se trata de una serie de espacios (patios o zonas exteriores adyacentes) asociados a las grandes construcciones palaciales (Palacio de Festo⁴ y Palacio de Knossos), que funcionaban como centro político, económico y religioso de los núcleos de población. Posteriormente, ya en la Grecia continental, se formalizará el modelo de teatro clásico griego que hoy conocemos, auspiciado por el éxito del rito y de la institucionalización de la fiesta que acabarán por desplazar la temática teatral hacia planteamientos de carácter menos religioso y más relacionados con la naturaleza humana.

El edificio teatral actúa como un sistema, como un mecanismo, donde se materializan distintos conceptos propios de la sociedad griega: comunidad, religión, poder, cultura, percepción de la naturaleza, etc. Muchos de esos conceptos serán posteriormente adoptados por los romanos que los desarrollan y adaptan a su propia idiosincrasia. Como afirma Juan A. Roche Cárcel [1989: 293]: «El desarrollo del edificio teatral también será paralelo al de la sociedad humana en general, y en particular, al de la ciudad en la que se asienta». El concepto griego de la política tiene que ver con el de ciudad y sus ciudadanos, y es precisamente la mirada del mito⁵ desde la perspectiva del ciudadano lo que hace que nazca la tragedia. Esta, surge asumiendo el papel de la mitología, trayéndola al presente, porque el dramaturgo griego «recurría al pasado mítico para dar una lección sobre el presente» [García Gual, 1997: 9].

⁴ En el caso más antiguo que conocemos, el teatro de Festo (entre el 2.000 y el 1500 a.C.) sabemos que se encontraba situado en la acrópolis y al sur del palacio, en un cruce de caminos. Tenía una planta más o menos rectangular, con un solo graderío que acometía en ángulo recto contra un muro del palacio; en una segunda versión, la «cavea» alcanza un desarrollo mayor, complementándose con una estructura perpendicular a aquella.

⁵ «La palabra griega “mythos” significa tanto mito, es decir, el relato tradicional que habla de los tiempos antiguos, de los héroes y los dioses, como argumento en el terreno del drama [...]. El hecho de que una misma palabra sirva para referirse al mito tradicional y al argumento teatral es de por sí mismo harto significativo [García Gual, 1992: 11].»



La localización de estos edificios en las ciudades que los acogen solía ser fronteriza, en un borde de las mismas, reflejando la dificultad de integrar una construcción de esas características (que había de construirse en una pendiente) y de ese tamaño dentro de un núcleo urbano; tal vez también debido a cuestiones de índole práctica. En la fase helenística (siglo IV a.C. hasta el siglo I a.C.) surgieron una serie de gobiernos locales en la zona de Jonia liderados por los antiguos generales de Alejandro, quienes ostentaron formas de gobierno semejantes a los de las realezas orientales. Esto influyó en la disposición de los teatros: como en el caso paradigmático de Pergamo⁶, donde se localiza en el centro de la población, convirtiéndose en un reflejo del sistema político ‘centralizador’ en el que todas las funciones se integran en un lugar, el «ágora», símbolo de la comunidad y espacio público por excelencia en el que se asienta el poder político –pero en este caso entendido como espacio cerrado a la ciudad, frente al modelo abierto romano–, y en una persona, el monarca [Martin, 1980: 33]; se dieron otros casos semejantes en las ciudades próximas de Halicarnaso o Sagalaso. En el período de mayor influencia romana, a partir del siglo I a.C., también fue habitual que se relacionara espacialmente el teatro con el «ágora»: por ejemplo en Argos, Cremna, Side, etc.

2.2 Roma y sus teatros

La mayor aportación romana en el campo teatral la llevaron a cabo sus ingenieros: conseguir poder desligar la construcción de dichos recintos

⁶ Población relacionada con Alejandro Magno, ya que fue uno de sus generales –Lisímaco– el que la convirtió en una gran ciudad y quien en el año 283 a.C. nombró a Filetero como gobernador de la misma, el cual, aunque nunca fue rey, fue el origen de una dinastía que terminó en el año 133 a.C. con el rey Atalo III, que legó a Pompeyo –como representante de Roma– su reino. Al papel de estos reyes debe la ciudad su gran esplendor como centro artístico y cultural (poseía la segunda biblioteca más importante de la época, después de la de Alejandría). Estos construyeron su palacio dentro de la «acrópolis» para resaltar su ascendencia divina y a ellos se debe también la construcción del teatro, que ocupa el centro geográfico y simbólico de la ciudad, sirviendo de intermediario entre la ciudad de los dioses –y del propio rey– y la del pueblo, actuando como escaparate político y social de su poder [Waltzing, 1968: 283-285].



de la presencia de un desnivel natural. Con ello lograron erigir los teatros donde mejor les convenía.

El primer teatro en la ciudad de Roma, según aparece citado en los textos, data del año 179 a.C. [Sear, 2006: 54] Era un edificio que se enmarcaba dentro de la operación de monumentalizar la zona del Circo Flaminió llevado a cabo por Emilio Lépido⁷, censor de la ciudad, con el dinero obtenido de los botines de las conquistas romanas en la zona oriental. Se trataba de una modesta construcción temporal, un graderío de madera al que se le asoció «un entarimado» que hacía las funciones de escenario⁸. Se construyeron, además del teatro, dos templos (Juno y Diana, cuyos juegos inaugurales se celebraron en el teatro) y una serie de edificios porticados; todo ello formaba parte de un proyecto para la regulación e institucionalización de las celebraciones triunfales que tenían en el templo cercano de Apolo la primera estación del recorrido de los festejos.

Ad aedem Apollinis, en nuestra opinión, debe clarificar que ambos componentes, teatro y escenario, tienen un referente visual claro en el templo de Apolo, hacia el que ambos deben literalmente orientarse (MONTERROSO, A.: «Via triumphalis per theatrum Marcelli. Símbolos de arquitectura en la Forma Urbis Marmórea», *RevArch*, 3-51). En virtud de ello, es posible que el graderío y el entarimado construidos por M. Emilio Lépido se pudieran haber orientado hacia el templo de Apolo, es decir, hacia el hogar del dios dueño del santuario en el que *theatrum* y *proscenium* se construyeron, máxime además si ambos ocupan el paso de la vía de los cortejos triunfales.

Desaprovechar las capacidades de aclamación de la *cávea* para las procesiones, no resulta del todo lógico, máxime cuando algo más adelante, la del Circo Máximo fue por siempre la más aprovechada para ello [Monterroso, 2010: 35-37].

Sería Pompeio quien erigiera el primer teatro permanente de la ciudad de Roma, en el Campo de Marte, inaugurado el 55 a.C. para

⁷ Marco Emilio Lépido fue una persona muy influyente en el urbanismo romano de la época (primera mitad del siglo II a.C.). En el 180 a.C. fue señalado Pontífice Máximo y el año siguiente censor de Roma. En esa época levantó el primer teatro en la ciudad y se encargó de la renovación del Capitolio y de la construcción de varios templos, entre ellos el templo de Juno y Diana. Construyó el gran almacén «Porticus Aemilia», la Basílica Aemilia y el puente y vía del mismo nombre. Por todo ello, Zevi, 1997: 81-115, le señala como la personalidad más influyente en el urbanismo romano del momento.

⁸ Titus Livio: *Ab. urb. cond.*, citado en Jiménez Sánchez, 1998: 51.



conmemorar sus victorias en las guerras de Pontos, Bithynia y Syria. Fue el teatro más grande que nunca se construiría en Roma y uno de sus edificios más magníficos, y, como otros teatros que se levantaron posteriormente en el Campo de Marte (por ejemplo el teatro Balbo), tenía un carácter triunfal: estaba construido como inmensa ofrenda a la ciudad.

El siguiente gran teatro construido en Roma sería el teatro Marcelo, comenzado por Julio César en el año 46 a.C. e interrumpido el año de su muerte (44 a.C.). César intentó competir con Pompeyo levantando un teatro en la zona más sagrada de Roma –la del Capitolio⁹. Al estar situado cerca del barrio judío y del río Tíber (a la altura de la Isla Tiberina), esto acarrearía dificultades a la hora de encajar el edificio; por ello nunca pudo competir en cuestión de tamaño con aquel. Este teatro fue finalmente completado por Augusto (alrededor de los años 17 al 13 a.C.).

3. El teatro como reflejo de una sociedad

El Teatro como idea nace con el hombre y es algo inherente a su condición, surge de la necesidad que tenemos de expresarnos. Como herramienta de comunicación ayuda a explicar lo que somos, nuestros anhelos y deseos, sentimientos y comportamientos. Se trata de una forma de lenguaje que ha evolucionado hasta convertirse en un concepto de gran complejidad; lo que le ha permitido ser reflejo del mundo que nos rodea.

Esta concepción del teatro como un espejo de la vida viene enriquecida por algunas de sus relaciones con la cultura, el arte, la educación, la religión, lo social y lo político, la economía o simplemente el ocio. A lo largo de su historia la proporción de estos componentes en el teatro va a ir variando con el fin de servir a los intereses de ciertas personas o grupos. Esta posibilidad hace que surja la polémica entre los que piensan

⁹ Existe la constatación arqueológica de la destrucción del templo de ‘Pietas’ y de Diana en el Foro Holitorio; y aun así, se encuentran algunos detractores de esta, por otra parte, comúnmente aceptada teoría, que sitúan el Teatro de César al norte del foro que levantó con su propio nombre [Coarelli, 1997: 383].



que el teatro debe tener una función cultural, artística, educativa y social; o bien debe ser simplemente un medio para que la gente se divierta.

3.1 Grecia

La sociedad griega estaba dividida en ciudadanos libres, no ciudadanos y esclavos. Solo los primeros –exceptuando a las mujeres y menores– tenían derecho a ostentar cargos públicos y a participar en política. Los que carecían de la ciudadanía se llamaban «metecos»: se trataba de emigrantes dedicados al comercio y a la artesanía que estaban obligados –al menos en Atenas– a ampararse bajo la protección de un ciudadano. Tras el pago de una pequeña suma anual, pasaban a adquirir la mayoría de los derechos de un ciudadano, como la protección del Estado en sus negocios y vida diaria; así como también sus obligaciones: pagar impuestos y cumplir el servicio militar (no tenían permiso para poseer tierras ni para casarse con un ciudadano). Los ciudadanos eran una minoría y se dedicaban principalmente al comercio o la agricultura por cuenta propia. Las mujeres griegas tenían muy restringidos sus movimientos fuera del clan familiar. Dentro de dichos clanes tenían asignado un espacio propio: el «gineceo».

Una de las pocas ocasiones en que las mujeres participaban de los eventos sociales era en los espectáculos teatrales. Estos congregaban a grandes masas: los teatros mayores acogían en torno a los 15.000 espectadores (Dódona, Megalópolis o Perge), existiendo aforos de alrededor de 17.000 personas en Atenas (200.000 habitantes libres y 200.000 esclavos) y Corinto, en Éfeso –el mayor– y Epidauro se rondarían las 24.00 localidades; los teatros medianos estaban entre los 10.000 (Pérgamo) y los 5.000 espectadores (Delphos, Delos, Mileto, Priene, etc.) y los más pequeños alrededor de los 3.000. «Estas cifras son sorprendentes, si se tiene en cuenta la población total de cada una de estas ciudades en el período clásico» [Roche Cárcel, 1989: 328], especialmente si las comparamos con



cualquier ciudad de provincias española de la actualidad; también hay que remarcar que los días de representación eran muy escasos a lo largo del año.

El teatro trágico desde su creación por Tespis alrededor del 530 a.C. (con el apoyo del ‘tirano’ Pisístrato, a quien también se le atribuyen las obras del primer teatro ateniense), pervivió durante algo más de un siglo hasta su paulatina decaída. Hemos de señalar que tanto la tragedia como la comedia representaban en cierta manera las dos facciones sociales atenienses: por un lado estaría la aristocracia y su amor por los héroes mitológicos; por otro, el pueblo y su culto a Dionisio y a la libertad.

La estructura de la sociedad helénica y la misma tradición mítica le confirieron una singular libertad, una libertad de expresión que se acompañó de un afán auténtico por utilizar el teatro como vehículo de una profunda visión del mundo y la condición humana. Esa visión trágica desarrolla los temas heredados de las leyendas heroicas y las confiere de un nuevo sentido, como ejemplo y lección cívica, como dramática evocación de un terrible y espectacular pasado que suscita y alivia la compasión y el terror, en cuanto que el espectador descubre bajo las máscaras heroicas la humanidad sufriente, y el dolor y la muerte como constituyente de la grandeza del hombre. La tragedia murió cuando el mito dejó de ser el vehículo adecuado a las preocupaciones e inquietudes del pueblo griego [García Gual, 1992: 15].

3.2 Roma

Los romanos comenzaron siendo una pequeña comunidad agrícola en una zona marcada por un terreno pobre, limitado al sur por una zona de marismas y sin salida directa al mar, aunque eso sí, estratégicamente colocada en la desembocadura del Tíber. Esta localización fue fundamental para garantizar su futuro desarrollo comercial. Rodeados de enemigos, su principal virtud fue imponerse a ellos y hacerse con sus riquezas.

Desde la fundación de la ciudad de Roma, la guerra formó parte de la vida de sus ciudadanos, obligados a prestar servicio militar durante gran parte de ella. El pueblo y el ejército eran uno: la palabra «populus» deriva de «populari» (talar) y «popa» (el que hiere a su víctima). Hay que resaltar el papel jugado por los militares en la política romana: si en las «polis» griegas los magistrados controlaban al estamento militar, en Roma el



ejército y sus mandos fueron adquiriendo un protagonismo cada vez más relevante en el gobierno, proceso que culminó con la militarización durante el siglo III d.C.

La sociedad estaba dividida en patricios y plebe. La plebe podía incorporarse a los clanes de los nobles mediante una relación de «cliente» o protegido, a cambio de la prestación de servicios. Aparte, estaban los esclavos que se consideraban como una posesión. Dentro de la organización social la familia era la estructura más sólida, y al frente de ella se situaba el patriarca. La mujer era respetada pero no tenía ninguna participación en la política.

Un porcentaje muy pequeño de la población poseía buena parte de la riqueza total. Gran parte de esta riqueza provenía de la expansión romana: en el 167 a.C., Roma llegó a sojuzgar casi todo el mundo conocido por aquel entonces. Con las victorias de los ejércitos romanos, sus generales saquearon las ciudades derrotadas y trajeron con ellos maestros, filósofos, literatos, poetas, artistas, etc. —a veces como cautivos, otras acompañando a las tropas vencedoras—. Todos ellos encontraron pronto ocupación, bien al servicio del propio estado ó bien trabajando para particulares de alto rango¹⁰. Los inmigrantes llegados a Roma tuvieron gran influencia sobre las sobrias tradiciones romanas introduciendo nuevas costumbres, entre ellas la del teatro. Poetas extranjeros como Livius Andronicus¹¹, junto a otros de origen romano como Titus Macius Plautus o Publius Terentius forman la base de lo que hoy se conoce como teatro romano.

Frente a los poetas, que cumplían un papel muy destacado en la exaltación personal de dirigentes y nobles, pero en un ámbito más íntimo y

¹⁰ «el astrólogo de Tiberio, el famoso matemático Trasilo, el médico de Claudio, Jenofonte de Cos, y su bibliotecario Ti. Claudio Balbilo de Alejandría, por no mencionar las cohortes de literarios y científicos encontrados en Roma bajo Augusto. En estas profesiones, como Virgilio observó en un pasaje famoso (Eneida, 6.847 y ss.), los griegos tenían concedida la supremacía» [Matthew, 1988: 858].

¹¹ Livio Andrónico fue hecho prisionero con la toma de Tarentum por los romanos (272 a.C.). Pese a que la historia lo considera el primer autor de tragedias en latín, posiblemente se tratara de un simple traductor, aunque nunca se le podrá negar su papel como creador del género en Roma. También es reconocido por ser el introductor de los distintos géneros griegos (poesía épica; tragedia; comedia y, quizás incluso, de la poesía lírica) en Roma.



cercano a estos ya que dependían económicamente de ellos, los dramaturgos se movían en un entorno más amplio y público y no necesitaban tanto de un protector privado. Vivían directamente de su trabajo, ya fuera a través de encargos para espectáculos oficiales o mediante iniciativas privadas. Los actores se organizaban en «troupe» lideradas por el «magister gregis». Este además de ser el director de la compañía, hacía las veces de primer actor y, en numerosas ocasiones, escribía las obras representadas (como sucedería posteriormente en el teatro Isabelino). Son los casos de Plauto y Terencio, aunque con distinta repercusión: el primero con éxitos arrolladores, el segundo con reiterados fracasos. Que una obra gustase o no permitía la subsistencia de los actores, si bien es cierto que el tipo de teatro abarcado en este estudio (es decir, dejando de lado las manifestaciones callejeras) estaba generalmente subvencionado por personas adineradas o el propio estado. Los actores buscaban riqueza y fama, y algunos de sus nombres han pasado a la historia del teatro: Esopo, Arbústula, Roscio, Paris, Ambibio Turpión, etc.

El espacio teatral se convierte en el marco ideal para celebrar la ciudadanía romana, como lugar de asamblea política, administrativa o judicial (especialmente en ciudades de tamaño medio o pequeñas). Acudir a los actos que se celebraban en los teatros era una fiesta, entendida esta como una de las citas obligadas en la vida social y cívica. Era la principal oportunidad que tenía el ciudadano para conocer su lugar dentro de la sociedad según la localidad que ocupara dentro de la «cavea», acorde con el estrato social al que pertenecía. En el teatro el pueblo podía observar la dignidad y grandeza de sus líderes, la riqueza y magnificencia de sus invitados y la propaganda política desplegada en el frente de escena; además de mantenerse ocioso y ‘distráido’.



4. El teatro como espacio y expresión de poder

Si dirigimos nuestra atención sobre la cuestión espacial del teatro, es interesante partir de su definición y ver las distintas acepciones que encontramos para la voz teatro en el diccionario de la Real Academia de la Lengua, [1970: 1247-48]:

Edificio o lugar destinado a la representación de obras dramáticas/ 2. Sitio o lugar en el que se ejecuta una cosa a vista de numeroso concurso/ 3). Escenario o escena/ 4. Práctica en el arte de representar/ 5. Conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo, de una época o de un autor/ 6. Profesión de actor/ 7. Arte de componer obras dramáticas/ 8. Literatura dramática/ 9. fig. Lugar en el que ocurren acontecimientos notables y dignos de atención/ 10. Lugar donde una cosa está expuesta a la estimación o censura de las gentes.

Como podemos ver, la mitad de las acepciones hacen referencia al teatro como lugar; la otra mitad se dividen entre las que lo definen como literatura, profesión (escritor o actor) o forma de representación. Sirva esto como ‘manifiesto’ de la naturaleza dual del teatro: la de ser espacio y obra dramática; componentes que en ciertos momentos concurren dando lugar a la representación, aunque su estado habitual es la de estar separados.

Si en cambio nos centramos en el factor político (algo que por otra parte es difícil de separar del aspecto social) y su relación con la propia naturaleza de la pieza teatral –la acción, la manera en que se disponen en ella los diálogos y personajes, las distintas localizaciones y los tiempos en que se desarrolla, etc.–, vemos como la obra dramática ha funcionado en múltiples ocasiones como altavoz del sentir del pueblo, asumiendo las salas teatrales un papel de foro de ‘expresión popular’, rol frecuentemente cargado de crítica y que en no pocas ocasiones ha actuado como catalizador de muchos conflictos. Esta capacidad nunca ha pasado desapercibida para los que gobiernan, utilizándola frecuentemente a favor de sus propios intereses. Hoy en día seguimos asistiendo de vez en cuando a estas expresiones de rechazo (por ejemplo. la crítica a la guerra de Irak), aunque cada vez son menos frecuentes; como corresponde a una complaciente



sociedad donde –en la mayoría de los casos– prevalece la búsqueda de diversión, de pasar un buen rato, tratando de conseguir que nos olvidemos de las preocupaciones que pueblan nuestra vida diaria.

4.1 Grecia

Desde una perspectiva histórica habría que destacar «el papel ejercido por los estadistas atenienses del siglo VI –Solón, Pisístrato y Clístenes– pues no hay que olvidar que fueron los impulsores de los certámenes dramáticos y de su institucionalización social» [Roche 1989: 79] y que utilizaran el poder de convocatoria de estas representaciones para influir sobre el ciudadano. Tras la caída de dichos dirigentes, Atenas pasará a estar gobernada por una ‘democracia’: el poder ejecutivo recaía en las manos de 400 senadores, que pertenecían fundamentalmente a la aristocracia, un sistema que, con variaciones, duró más de quinientos años. El Estado ateniense impondrá a sus ciudadanos más pudientes la obligación de hacerse cargo de distintos servicios públicos, entre los cuales se pueden destacar la gestión y financiación de la construcción de los barcos de guerra, de los grupos de atletas que participaban en distintas ceremonias y de los coros teatrales.

La tragedia evolucionó en el panorama de la Grecia clásica hasta convertirse en una herramienta de poder: «no es sólo una forma de arte: es una institución social que la ciudad, por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales» [Roche Cárcel, 1989: 262]. Ese carácter comunitario es muy importante, porque muchos ciudadanos acudían al teatro –como posteriormente ocurrirá durante el Imperio romano– para poder reafirmar su rol dentro de la sociedad¹². En Grecia los teatros eran utilizados como locales para acoger las asambleas

¹² «Las representaciones trágicas formaban el núcleo de los actos festivos de las Grandes Dionísias y de las Leneas, fiestas y espectáculos para todos los ciudadanos, sin distinción de rango ni clase social [...]. Hasta los ciudadanos más pobres podían acudir a los espectáculos gracias al fondo creado para ese fin por la democracia de Pericles» [García Gual, 1992: 6].



populares, algo, que en ocasiones, los convertía «en peligrosos focos de agitación democrática» [Jiménez Sánchez, 1998: 52].

4.2 Roma

El «evergetismo» o práctica del altruismo por parte de los más ricos y poderosos está directamente relacionado con el nacimiento de una oligarquía que se consideraba así misma una clase superior, algo que acabaría sucediendo: «los magistrados que posteriormente irán a engrosar las filas del Senado» saldrán casi exclusivamente de ella, en un sistema parecido a la Cámara de los Lores en Inglaterra.

Los magistrados estaban obligados a ciertas tareas: supervisión del culto público, vigilancia de los mercados y mantenimiento del orden y las obras públicas; también de organizar los juegos. Para esto último recibían una cantidad fija, lo que solo alcanzaba para organizar unos juegos menores. Únicamente si el edil se mostraba generoso podría optar, gracias al fervor del pueblo, a las magistraturas superiores [Jiménez Sánchez, 1998: 65-66]. Los grandes prohombres (Pompeyo, César y, sobretudo, Augusto) adoptaron con éxito las modas extranjeras del mecenazgo¹³ y se apropiaron de los «ludi» o juegos como manera de aumentar su poder y autoridad¹⁴. Estos eran la principal forma de entretenimiento para el pueblo romano, y su organización y financiación (cediendo asientos gratis) fue la mejor y más rápida manera de conseguir los votos necesarios para abrirse las puertas del gobierno de las provincias: posición que les permitía recuperar con creces el dinero invertido.

Cuando Augusto convierte la República en Imperio (27 a.C.), será cuando el teatro alcance un punto álgido asociado al culto del emperador como deidad, fenómeno que comienza en las provincias –donde había

¹³ «Los reyes helenísticos establecieron la tradición del mecenazgo que los romanos después adoptarían» [Sear, 2006: 12].

¹⁴ Sobre el tema de los «ludi» ver Jiménez Sánchez, 1998. Un trabajo muy extenso y completo sobre el tema, que incide con gran acierto en la vertiente política de los mismos, que constituye la parte central de su trabajo de tesis.



construido numerosos teatros asumiendo el papel del Estado¹⁵– para luego trasladarlo a la ciudad de Roma. Detrás de esta práctica encontramos una incomparable oportunidad a la hora de conmemorar los actos más gloriosos desde una perspectiva de exaltación personal y la necesidad de justificar ante su pueblo sus ansias imperiales, a las cuales se enfrentaron fuertes grupos de oposición. Pero gracias a la inmensa fortuna heredada, Augusto se convirtió en una especie de mecenas de la patria: bajo su mandato «el soberano tenderá a identificarse con el Estado» [Jiménez Sánchez, 1998: 72].

Es muy interesante comprobar que los emperadores controlaban todos los medios de producción relacionados con el espectáculo –desde los edificios, pasando por las personas que trabajaban en ese sector e incluso los animales y su alimentación–. En el caso concreto de la edificación, encontramos que la construcción de cualquier obra nueva se podía acometer por un particular sin tener que solicitar un permiso imperial; sin embargo, la legislación (siglos IV y V d.C.) establece que existan algunas excepciones a esto: la construcción de un circo, un teatro o un anfiteatro. La edificación de cualquiera de esas tres tipologías era una prerrogativa imperial.

Augusto, en el aspecto de la edificación de teatros y la restauración del patrimonio existente, desarrolló una labor pionera y de gran envergadura: acabó el Teatro Marcelo en honor de su nieto, Marco Claudio Marcelo; acometió las obras para la mejora del circo Máximo; incitó a Estalio Tauro a levantar el primer anfiteatro de piedra en Roma (29 a.C.) y al rico cónsul gaditano C. Cornelio Balbus a construir su propio teatro¹⁶ [Monterroso, 2010: 30]. Pero la labor de Augusto no se quedó en la construcción, sino que fue más allá potenciando la transformación del

¹⁵ Augusto construyó por propia iniciativa numerosos teatros (Vienne, Arles, Nîmes, Orange, Lattakia, etc.) y fomentó entre sus más allegados este tipo de iniciativas: Agrippa, su general y amigo, construyó el de Mérida, el Odeón de Atenas, el teatro de Ostia; Juba II el teatro de Caesaria; el hijo de Herodes el teatro de Beirut; etc. [Sear, 2006: 12-23].

¹⁶ El Teatro de Balbus se construyó con parte del botín obtenido para conmemorar la victoria de este sobre los Garamantes en el año 19 a.C. Tenía un diámetro de 95 m. y un aforo de 8460 localidades; en la ceremonia de su inauguración Balbus accedió al teatro en un bote debido a que este se inundó por una crecida del Tíber [Sear, 2006: 11-23].



modelo de teatro romano, especialmente en lo referente a la escena. Sabía que, dada la imposibilidad de estar personalmente presente en todos los territorios dominados, era necesario crear una serie de mecanismos capaces de transmitir el control del poder central a través del propio frente de la escena teatral: es en su época cuando crece en altura y esplendor, reflejando sus inmejorables posibilidades de ostentación y divulgación, presentando ante el pueblo un guión exquisitamente cuidado mediante las estatuas erigidas, las inscripciones conmemorativas y las obras escenificadas.

La tutela imperial se extendió a todo lo que tuviera que ver con el espectáculo: los juegos ‘especiales’ (gladiadores y cacerías) pasaron a ser exclusividad del emperador y el número de días de juegos aumentó hasta alcanzar la cifra de 78, de los cuales 55 eran de espectáculos teatrales¹⁷ [Jiménez Sánchez, 1998: 76-91]. Los juegos sirvieron como medio para distraer al pueblo, pero también para controlarlo; especialmente durante los períodos de crisis. Una de las ocasiones más destacadas fue cuando Roma estuvo afectada por una gran hambruna en el año 383 d.C., lo que motivó la expulsión de todos los extranjeros de la ciudad; siendo los actores el vehículo que utilizará el emperador para distraer a la población y evitar problemas de orden público. De ahí que ambos gremios, el de los actores (en especial el de las actrices) y los panaderos, tuvieran unas características propias que los diferenciaban del resto de los ciudadanos (con la excepción de los aurigas y alguna otra profesión como la de los armadores). Esto les convertía prácticamente en esclavos del propio Estado: no podían abandonar sus profesiones –tampoco sus herederos– ni casarse entre ellos (panaderos, profesionales del circo o del teatro); de hecho, si un conductor de auriga se casaba con un miembro de los panaderos aquel pasaba a dicha corporación – signo claramente indicador de qué era más importante para el Estado–, eso sí habiendo perdido previamente su patrimonio (según una de las leyes del

¹⁷ En el tiempo de los Antoninos (96-192 d.C.), período que marcó el siglo de oro del Imperio romano (Trajano, Adriano, Antonio y Marco Aurelio), Trajano tras la segunda Guerra Dácida llegó a celebrar 123 días seguidos de juegos por lo que Marco Aurelio llegó a limitar el número máximo de días festivos al año en 135.



Codex Theodosianus, 371 d.C.). Ante el incumplimiento de estas leyes se imponían castigos severos, todo en favor de que pudieran ejercer sus profesiones sin trabas, llegándose incluso a que los aurigas fuesen inviolables –a no ser por penas de brujería y envenenamiento ejercido sobre sus rivales–, de tal manera que si cometían un delito no se les podía condenar, pues su propia profesión se entendía ya de por sí como una condena a muerte [Jiménez Sánchez, 1998: 110-116].

El teatro desde la época de Augusto (63 a.C.-14 d.C.) se había convertido en un foro fundamental de expresión que compensaba la pérdida de representabilidad ciudadana en la política¹⁸: existía el derecho de «acclamatio» y de «exhibitatio» o abucheo. Mientras en el anfiteatro, y más aún en el circo, se concentraban grandes cantidades de público, esto no sucedía en el teatro. En este último destacaba la relación directa establecida entre el observador y el observado, donde el interés del público se encontraba más concentrado y focalizado; aunque, según podemos dilucidar por la gran cantidad de comentarios hechos por los escritores romanos de la época, lo que generalmente faltaba en los teatros era atención; de ahí la necesidad de mantener el orden, lo que obligó a crear el papel de los «praeco», o pregoneros, que intentaban hacer callar a las masas ruidosas. En los casos de disturbios más graves era la milicia la que se encargaba de restablecer el orden: los soldados acuartelados en Roma, frente a lo que pueda parecer, desempeñan un papel más enfocado a la defensa interior del sistema que a una protección frente a enemigos exteriores.

5. El público en el teatro

La experiencia de ir a una representación no se acaba en ella misma, sino que trasciende posteriormente. El público experimenta unas vivencias que van más allá de la realidad; estas se extienden desde antes de que

¹⁸ «La ciudad de Éfeso ofrece casos de plateros organizando manifestaciones en el teatro contra las enseñanzas de San Pablo para no perder su negocio en la manufactura y venta de imágenes de Artemis de Éfeso, [...]». Matthews, 1988: 873.



empiece hasta después de que termine la obra. Acudir al teatro –en muchas fases de la historia de la humanidad– ha tenido un componente de acto social muy importante en la vida de una persona: ya sea porque el propio espectador formara parte del espectáculo; por haber sido una herramienta capaz de mostrarle la posición que ocupaba dentro de la sociedad o porque en determinados momentos el edificio teatral pasó a cobijar toda una serie de actividades paralelas que le permitían desarrollar su vida social. Para que todo esto pudiera ocurrir era fundamental la presencia del edificio teatral, elemento que posibilita que dichas experiencias tengan lugar.

El teatro junto a la arquitectura doméstica y la sagrada forma un trinomio que ha acompañado al hombre desde el origen de su actividad constructora. Tiene la propiedad –como pasa con la arquitectura en general– de servir de testigo de la sociedad que lo utiliza, no solamente a partir del estudio de las características del propio edificio, sino de las personas que acuden a él como usuarios. La representación o espectáculo nace en las ocasiones en que se presentan el espacio y el hecho teatral unidos, haciendo referencia a algo que atrae nuestra atención en un lugar concreto y, que por tanto, necesita de la presencia de un público para poder existir.

5.1 Grecia

Desde que los espectáculos formaban parte de la vida normal de las distintas ciudades griegas, el público se organizaba en función de las distintas categorías y estamentos sociales.

La ciudad griega estaba desarrollada en una red de asociaciones: como dijo Aristóteles, eran esas asociaciones las que crearon el sentimiento comunitario, el de la asociación voluntaria, que era el rasgo esencial de la polis: los lazos de parentesco de sangre iban unidos a múltiples formas de agrupaciones política, religiosa y social, y al compañerismo por un fin determinado, ya fuera viajar, beber o enterrar muertos. [Murray, 1988: 239].



Dentro del auditorio, había «kerkides» o diferentes zonas parciales que se reservaban para los miembros del gobierno, para los efebos, para las mujeres, los extranjeros, las distintas fraternidades, etc. Hay que destacar que los griegos eran un pueblo en el que su «demo» o lugar de origen era muy importante, convirtiéndose este en una unidad administrativa, fundamental a la hora de gestionar la inscripción en la lista de ciudadanos. Aún más relevante era la pertenencia de un ateniense a una fraternidad que dominaba su vida social, incluido el aspecto religioso: «Cada fratía veneraba a un dios varón y a una diosa hembra» [Murray, 1988: 237].

Ese carácter comunitario y religioso va a ir con el paso del tiempo transformándose. Uno de los símbolos de esa evolución va a ser el coro: si en un comienzo del teatro era el protagonista absoluto, posteriormente, con la aparición del actor, del individuo, ese papel principal le va a ser arrebatado por el segundo, especialmente cuando los actores sean varios y sus acciones y diálogos pasen a ser el foco de atención del espectador. Estos cambios afectarán a la forma del propio edificio, ya que la aparición de los actores traerá consigo la necesidad de que se les viese y oyese; de ahí surgen la escena y el frente escénico.

El teatro como contenedor, como edificio, comienza a adaptarse a la nueva importancia que va tomando el teatro como concepto, obligándose a evolucionar ante las nuevas exigencias: tanto las propias del hecho teatral en sí, como las del acomodo del público que acude cada vez en mayor número a las representaciones. Existe un momento en el que el teatro dejó de ser un acto participativo para la mayoría, es decir cuando el número de espectadores superó al de actores, siendo ese instante cuando los asientos empezaron a introducirse en los teatros. En su pico de mayor esplendor, el Teatro de Atenas logró un aforo que rondaba los 14.000-17.000 asientos, dispuestos en 78 filas que, a su vez, se dividían en trece sectores en forma de cuña o «kerkides», mediante unas escaleras que conducían a los espectadores a sus localidades. El anillo perimetral de la orquesta permitía a las autoridades el desplazamiento en torno a la misma, dado que tanto



dichas autoridades como sus invitados de prestigio se sentaban en 67 sillones. Estos asientos se distinguían del resto por su majestuosidad: eran de mármol, con respaldo curvo y ocupaban la primera fila. El sillón ubicado en el eje de simetría del teatro se reservaba al sumo sacerdote de Dionisio, colocado a su vez sobre una especie de plataforma elevada respecto a los asientos circundantes. Las últimas hileras de piedra del graderío eran prolongadas con gradas de madera para un público menos favorecido. Los asientos localizados en los extremos laterales de dicho graderío tenían una visión deficiente y se reservaban a las mujeres, a los extranjeros y a los que acudían con retraso.

5.2 Roma.

La sociedad romana se organiza en los «ordines», grupos con diferentes funciones en la comunidad que a su vez, poseían diferentes grados dignatarios entendidos como cada uno de los puestos a ocupar por los colectivos con status diferenciado [Rodríguez Gutiérrez, 2001: 81].

Los romanos se sitúan muy cerca de la escena, tratando de aprovechar al máximo la mejor zona del teatro dentro de la propia orquesta. Las primeras filas de asientos se colocan sobre la misma en una zona denominada «locus senatorius»: lugar ocupado por los senadores, magistrados y militares de alto rango. Limitando esta zona de asientos honoríficos, se levanta una barrera, el «balteus», que crea una separación psicológica entre el mundo real y el representado, reforzando física y visualmente la disgregación entre el público vip y los demás espectadores que tomaban asiento en el resto de la «cavea». Solo había una excepción, los sitios de honor o «tribunalia», una especie de palcos localizados sobre los pasillos laterales, que sirven de acceso a los personajes más importantes: en unos se sentaban los altos magistrados que tenían la jurisdicción y solían pagar por los espectáculos; y en los de enfrente, las vestales o sacerdotisas (a partir del 24 d.C., también era el lugar ocupado por la emperatriz: moda instaurada por Livia). La posición de estos palcos estaba elevada sobre la



escena, de tal manera que quedaban a la vista del resto de los espectadores. Es importante señalar la atención que suscitaban estas personalidades sobre el resto del público, anticipando algo que luego fue habitual en el teatro Barroco y en la Ilustración, con los palcos colocados en el proscenio de los teatros.

El graderío se dividía en tres zonas principales: en la «*ima cavea*» o parte baja se sentaban los ayudantes de los magistrados, alguaciles y guardias de los tribunales, los escribas, los funcionarios del Estado –señalados con una vestimenta especial–, los familiares del emperador, los representantes de los distintos gremios y los tribunos militares; la «*media cavea*» acogía a los plebeyos, exceptuando a los célibes a los que se les prohibía el acceso, y a otros ciertos grupos (los militares, los joyeros, los batidores de cobre o los curtidores de odres para el vino) a los que se reservaban asientos; la «*summa cavea*» ocupaba la parte más alejada y tenía accesos independientes, allí se localizaban los pobres, las mujeres y los esclavos. Estos últimos se situaban de pie al fondo; aunque existieron periodos, por ejemplo en los años finales del siglo III a.C. y principios del siguiente, en los que tenían el acceso prohibido. Las mujeres, dependiendo de la época, se sentaban allí junto a los hombres o en zonas exclusivas (existiendo siempre una separación entre las matronas y las prostitutas). Los extranjeros (colonos, residentes extranjeros, y visitantes) ocupaban unas zonas especiales reservadas para ellos, bien en la parte de atrás o bien en los laterales; eran las localidades con peor visibilidad. Si se trataba de dignatarios extranjeros se les revestía con los ornamentos propios de los senadores o pretores y podían sentarse con el resto de autoridades, algo que solo sucedía en el teatro; en el resto de los recintos (anfiteatro y circo) no existía esta posibilidad, quedando así reflejada una vez más la mayor jerarquización del público en el teatro.



6. Conclusiones

En este artículo se pretende mostrar la estrecha relación que, desde su nacimiento, se estableció entre el teatro y el poder. Con el estudio del teatro en la Antigüedad clásica, visto desde una perspectiva eminentemente social, asistimos a un proceso evolutivo que parte de un concepto inicial del teatro como medio de relación entre hombres y dioses, para pasar a una fase en la que se convertirá en vehículo de una profunda visión del mundo y de la condición humana, y acabar siendo un espectáculo pensado para el entretenimiento. Podemos ver como el ocio sirve como sustituto para un pueblo que poco a poco es obligado a ejercer un papel cada vez de menor relevancia en la toma de decisiones y que es dirigido con mano férrea por sus dirigentes, quienes desde un momento temprano descubren las posibilidades políticas y de ‘utilidad pública’ del teatro.

Uno de los principales testimonios de esta evolución la encontramos en los propios edificios teatrales y en su arquitectura, aunque este estudio esté más centrado en cómo se diseñan para poder alojar en condiciones a una público que va aumentando, que en mostrar su evolución como tipología arquitectónica –algo que por otra parte ha sido, y aún hoy es, foco de abundante investigación–. En los teatros griegos el público rodea a los protagonistas creando un espacio de protección, íntimo, que posibilita que el espectador se convierta en un participante más de la acción dramática. Con el éxito del drama, esta concepción espacial se ve alterada para adecuarla a acoger mayores audiencias y adaptarse a las nuevas exigencias de la dramaturgia. Ya en Roma, el drama deviene espectáculo y entretenimiento, el espectador busca estar lo más cerca posible de la escena. Para establecer la diferencia decisiva que se crea entre el teatro griego y el romano a la hora de distribuir a los espectadores, podríamos concluir que mientras los teatros griegos buscaban unir al público y a los actores, los teatros romanos enfrentaban a unos con otros. La acción se desarrollaba frente al público y no entre él.



Concluimos que lo que ambos tipos de espacio teatral comparten, es la preocupación institucional por que las salas establecieran una disposición jerarquizada de sus localidades, distribución que en muchos casos fue regulada e impuesta por el propio Estado.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN, Jacinto, « La Troya de Murcia», *ELPaís*, 28 de septiembre de 2012.
- COARELLI, F., *Il Campo Marzio. Dalle origini alla fine della Repubblica*, Roma 1997.
- EIROA, Jorge J., *Prehistoria del mundo*, Ed. Sello Editorial, 2009.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Teatro y Sociedad en la Gracia clásica*, Ed. Departamento de Publicaciones de la Resad de Madrid, 1992.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio, *Poder Imperial y espectáculos en Occidente durante la Antigüedad Tardía*, tesis por la Universidad de Barcelona, Facultad de Geografía e Historia, 1998.
- MARTIN, Roland, L'espace civique, religieux et profane dans les cités Grecques de l'Archaïsme à l'époque Hellénistique, en *Architecture et Societé. De l'Archaïsme grec à la fin de la République Romaine*, Rome, Actes du Colloque International, CNRS-École Française, 1980, en ROCHE CÁRCEL, Juan A., *La Escena de la Vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*, Publicaciones Universidad de Alicante, 1989, 301.
- MATTHEWS, John, «Vida y Sociedad romanas», BOARDMAN, John; GRIFFIN, Jasper y OSWYN Murria (coords.), *Historia Oxford del Mundo Clásico 2, Roma*, Ed. Alianza 1988.
- MONTERROSO, Antonio, «La Scanae Frons en los teatros de Roma. Entre liturgia, formas y modelos», RAMALLO ASENSIO, Sebastián F. y RÖRING, Nicole (coords.) *La scaenae frons en la arquitectura teatral romana*, Editores científicos, Universidad de Murcia, Fundación Teatro Romano de Cartagena 2010.



- MURRAY, Oswyn, «Vida y sociedad en la Gracia clásica», BOARDMAN, John, GRIFFIN, Jasper y OSWYN Murria (coords.), *Historia Oxford del Mundo Clásico I. Grecia*, Ed. Alianza, 1988.
- ROCHE CÁRCEL, Juan A., *La Escena de la Vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*, Publicaciones Universidad de Alicante, 1989.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Olivia, «El espacio teatral y su regulación jurídica en la época romana, estructura y legislación», escrito basado en su Tesis, *El teatro romano de Itálica. Estudio arqueo-arquitectónico dentro del Departamento de Historia y Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid*, 2001.
- PIERROTTI, Nelson, El teatro dramático en el Antiguo Egipto, [en línea] en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, diciembre 2006. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-dramatico-en-el-antiguo-egipto-0/>, [consultado 29-11-2013], 1-8.
- SEAR, Frank, *Roman Theatres. An architectural Study*, Oxford University Press Inc., New York, 2006.
- WALTZING, J.P., *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, II, Roma 1968.

