



**EL TEATRO ROMANO**  
LA PUESTA EN ESCENA

# EL TEATRO ROMANO

LA PUESTA EN ESCENA

FOTOGRAFÍA DE LA CUBIERTA

**Relieve con máscaras dionisiacas**

Musei Capitolini, Centrale Montemartini, Roma

# EL TEATRO ROMANO

LA PUESTA EN ESCENA

## LA LONJA

ZARAGOZA

abril · junio · 2003

## MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO

MÉRIDA

julio · agosto · 2003

## SALA VIMCORSA

CÓRDOBA

septiembre · noviembre · 2003

## AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

ALCALDE DE ZARAGOZA  
José Atarés Martínez

TENIENTE DE ALCALDE DEL ÁREA DE CULTURA,  
ACCIÓN SOCIAL Y JUVENTUD  
Verónica Lope Fontagné

DIRECTOR DEL ÁREA DE CULTURA,  
ACCIÓN SOCIAL Y JUVENTUD  
Rafael Ordóñez Fernández

JEFE DEL SERVICIO DE CULTURA  
Carmen Aguarod Otaí

GERENTE DE LA SOCIEDAD MUNICIPAL  
ZARAGOZA CULTURAL, S.A.  
José Luis Azón Soto

## FUNDACIÓN "LA CAIXA"

PRESIDENTE  
José Vilarasau Salat

VICEPRESIDENTES  
José Juan Pintó Ruíz  
Enrique Alcántara-García Irazoqui  
Alejandro Plasencia García

PATRONO-SECRETARIO  
Ricardo Fornesa Ribó

PATRONOS  
Joan Antolí Segura  
Francisco Bové Tarragó  
Antonio Brufau Niubó  
Marta Corachán Cuyás  
Ramón Fàbrega Sala  
Isidro Fainé Casas  
José Ramón Forcada Fornés  
María Isabel Gabarró Miquel  
Salvador Gabarró Serra  
Manuel García Biel  
Javier Godó, Conde de Godó  
M. Begoña Gortázar Rotaèche  
Federico Mayor Zaragoza  
Jorge Mercader Miró  
Miguel Noguer Planas  
Rosa Novell Bové  
Montserrat Orriols Peitivi  
Antonio Pie Mestre  
Mateu Puigròs Sureda  
Manuel Raventós Negra  
María Pilar Riart Gil  
Luis Rojas Marcos

VICESECRETARIO  
Alejandro García-Bragado Dalmau

## EXPOSICIÓN

PROMUEVEN Y ORGANIZAN  
AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA  
Área de Cultura, Acción Social y Juventud  
Servicio de Cultura

### FUNDACIÓN "LA CAIXA"

#### COMISARIOS

Isabel Rodá de Llanza  
Olimpio Musso

JEFE DEL SERVICIO DE CULTURA  
AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA  
Carmen Aguarod Ota

RESPONSABLE DE ARTES PLÁSTICAS  
FUNDACIÓN "LA CAIXA"  
Imma Casas

COORDINACIÓN TÉCNICA  
AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA  
Alejandro Salvador Zazurca  
Rosa Alastrué Carcasona  
Ana Armillas

FUNDACIÓN "LA CAIXA"  
Arantxa Egozcue  
Marta Ponsa

DISEÑO DEL MONTAJE  
Lluís Pera

RESPONSABLE DEL MONTAJE  
FUNDACIÓN "LA CAIXA"  
Carles Comas

COORDINACIÓN DEL MONTAJE  
FUNDACIÓN "LA CAIXA"  
Pedro Raboso

INFORMES TÉCNICOS DE CONSERVACIÓN  
Claustre Augé

TRANSPORTE  
EDICT Transporte Especial

SEGURO  
GDS Correduría de Seguros

## CATÁLOGO

EDITA  
AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA  
Área de Cultura, Acción Social y Juventud  
Servicio de Cultura

FUNDACIÓN "LA CAIXA"  
Departamento de Artes Plásticas

DIRECCIÓN CIENTÍFICA  
Isabel Rodá de Llanza  
Olimpio Musso

COORDINACIÓN TÉCNICA  
AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA  
Alejandro Salvador Zazurca  
Rosa Alastrué Carcasona  
Ana Armillas

FUNDACIÓN "LA CAIXA"  
Arantxa Egozcue  
Marta Ponsa

TEXTOS  
José Atarés Martínez  
José Vilasarau  
Isabel Rodá de Llanza  
Olimpio Musso  
Marc Mayer i Olivé  
Francisco Pina Polo  
Francisco Beltrán Lloris  
Ángel Ventura Villanueva  
Pilar Galve Izquierdo  
Francisco de Asís Escudero y Escudero  
Trinidad Nogales Basarrate

TRADUCCIÓN TEXTOS  
Target Traducciones  
Divisió S.I.G.O., S.L.

DISEÑO GRÁFICO  
Samuel Aznar. Artes Gráficas Con otro color

FOTOMECÁNICA  
Fot-jomar'd, S. L.

IMPRESIÓN  
Artes Gráficas Con otro color

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Archivo MAC  
Archivo MNAR  
Archivo MAN  
A. Aguado  
A. Ventura  
F. Beltrán  
A. Monterroso  
Gèza Alföldy  
John Patterson  
Gérard Blot  
G. Bullón  
F. Escudero  
M.P. Galve  
P. J. Fatás  
C. López  
Bildarchiv Berlin  
Antoni Canal  
Foto Mario, Sevilla  
Francesc Fernández, IMMR  
Álvaro Holgado  
Michael Kunst  
Ch. Larrieu  
Hervé Lewandowski  
Microfoto, Florencia  
I. Rodá de Llanza  
Humberto Nicoletti Serra  
Tonči Seser

© de los textos, los autores

© de las fotografías, los autores

© Photo RMN

© de la edición

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA  
Torreón Fortea. Torrenueva, 25  
50003 Zaragoza

FUNDACIÓN "LA CAIXA"  
Avenida Diagonal, 621  
08028 Barcelona

I.S.B.N. Ayuntamiento de Zaragoza  
84-8069-316-9

I.S.B.N. Fundación "la Caixa"  
84-7664-810-3

Depósito legal  
Z-794/03

## AUTORES FICHAS

Emilio Ambrona (E.A.)  
M<sup>a</sup> Dolores Baena (M.D.B.)  
Serena Baldini (S.B.)  
Juliette Becq (J.B.)  
Miguel Beltrán (M.B.)  
Anna Cafissi (A.C.)  
Boris Čargo (B.C.)  
Teresa Carreras Rosell (T.C.R.)  
M<sup>a</sup> Ángeles Castellanos (À.C.)  
Mónica Ceci (M.C.)  
Maddalena Cima (M.C.)  
Francesco Del Bravo (F.D.B.)  
Martine Denoyelle (M.D.)  
Fernando Fernández Gómez (F.F.G.)  
Joaquín García i Roselló (J.G. i R.)  
Florian Knauss (F.K.)  
Ursula Kästner (U.K.)  
Imrgard Kriseleit (I.K.)  
Ana María Liberati (A.M.L.)  
Marinella Lista (M.L.)  
Paolo Liverani (P.L.)  
Jaume Massó (J.M.)  
Teresa Llecha (T. LL.)  
Carmen Martín Gómez (C.M.G.)  
M. Martin (M.M.)  
Concepción Martínez (C.M.)  
Marc Mayer i Olivé (M.M. i O.)  
Inmaculada Mestres (I.M.)  
Catherine Metzger (C.M.)  
Harald Miesch (H.M.)  
Trinidad Nogales Basarrate (T.N.B.)  
Paola Olivanti (P.O.)  
Anna Rastrelli (A.R.)  
Rita Paris (R.P.)  
Sebastián Ramallo (S.R.)  
Paola Rubino (P. R.)  
Elena Ruiz (E.R.)  
Maurizio Sannibale (M.S.)  
Marta Santos Retolaza (M.J.R.)  
Marina Sapelli (M.S.)  
Hugues Savay-Guerraz (H.S-G.)  
Claude Sintès (C.S.)  
Giandomenico Spinola (G.S.)  
Emilia Talamo (E.T.)

## AGRADECIMIENTOS

Miguel Alba, Jessica Alhgren, Gèza Alföldy, José María Álvarez, Juan Andrés, Miguel Andreu, Franca Arduini, Sylvie Atamier, Lourdes Avellá Delgado, M<sup>a</sup> Dolores Baena, Antonio Barroso, Miguel Beltrán, María Bohanna, Angelo Bottini, Vinzenz Brinkmann, Francesco Buranelli, Paloma Cabrera, Sara Cascione, Guido Cornini, Stefano De Caro, Marco De Marco, Rosanna Di Pinto, Inés Díez, Miguel Ángel Elvira, Romana Erice, Sophie Féret, Fernando Fernández Gómez, Anna Gallina-Zevi, José García, Wilfred Geominy, Julià Guillamon, Wolf-Dieter Heilmeyer, Francesc Fernández, Florian S. Knauss, Michael Kunst, Eugenio La Rocca, Jacques Lasfargues, Isabelle Lhoir, Paolo Liverani, Ana María Liberati, Henri Loyrette, Teresa Llecha, Cristina Majnero, Luigi Mamone, Carles Marfà, Emilio Marin, Carmen Martín, Concepción Martínez, Jaume Massó, Harald Miesch, Miquel Molist, Anna Mura Sommella, Francesc Xavier, Nieto Prieto. Leila Nista, Rita París, Alain Pasquier, Christophe Piccinelli, Jan Pierrick, Gertrud Platz, Anna Rastrelli, Josep Antón Remolá, Elena Ruiz, Virginia Salve, José Ramón de Santiago, Tania Santiago, Marina Sapelli, Hugues Savay-Guerraz, Elke Schwichtenberg, Elisabeth Shepherd, Claude Sintès, Angels Soler, Roberto Stanco, Maja Stibilj, Emilia Talamo, Francesc Tarrats, Miquel Tresserra, Agustín Velázquez, Judit Verdaguer, Antonio Vicién, Dra. Villone, Fausto Zevi.

Akademisches Kunstmuseum, Bonn  
Antikensammlung de Munich  
Arheološki Muzej de Split  
Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia  
Centre d'Arqueologia Subaquàtica de Catalunya (CASC), Girona  
Comune di Roma – Sovraintendenza di Beni Culturale  
Consorcio Histórico-Artístico y Monumental de la ciudad de Mérida  
Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales, Murcia  
Grupo Ludi Scaenici  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Italia  
Musée de l'Arles Antique, Arles  
Musée de la Civilisation Gallo-Romaine de Lyon  
Musée du Louvre, París  
Museo Archeologico Nazionale, Florencia  
Museo Archeologico Nazionale, Nápoles  
Museo Arqueológico de Sevilla  
Museo Arqueológico Municipal de Cartagena  
Museo Arqueológico Nacional, Madrid  
Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba  
Museo Centrale Montemartini  
Museo Civico Archeologico di Fiesole  
Museu d'Arqueologia de Catalunya-Barcelona  
Museu d'Arqueologia de Catalunya-Empúries  
Museu de Mataró  
Museo de Ostia  
Museo de Zaragoza  
Museo della Civiltà Romana, Roma  
Museu Episcopal de Vic  
Museu Nacional Arqueològic de Tarragona  
Museo Nacional de Arte Romano de Mérida  
Museo Nazionale Romano, Roma  
Institut Municipal de Museus de Reus  
Museo Vaticano, Ciudad del Vaticano  
Soprintendenza Archeologica di Pompei  
Soprintendenza Archeologica di Roma  
Soprintendenza per i Beni arqueologici della Toscana-Firenze  
Soprintendenza per i Beni arqueologici delle Province di Napoli e Caserta  
Staatliche Museen zu Berlin



**José Atarés Martínez**

Alcalde de Zaragoza

A lo largo de los últimos años, el Ayuntamiento de Zaragoza ha recuperado y puesto en valor, dedicándolos a uso cultural, muchos y fundamentales elementos del patrimonio histórico y artístico de la ciudad, de lo que son buen ejemplo el Museo de las Termas Públicas de *Caesaraugusta*, el Museo del Puerto Fluvial de *Caesaraugusta*, el Torreón de la Zuda que, multiplicado su esplendor renacentista, se dedica hoy a Oficina Municipal de Turismo, la casa-palacio del siglo XV convertida en Escuela Municipal de Música y Danza, el antiguo Cuartel de Pontoneros, ahora sede del Centro Municipal de Rehabilitación, Conservación y Restauración de Patrimonio Cultural, el refectorio del antiguo Convento de Santo Domingo, transformado en Centro de Documentación del Agua y el Medio Ambiente, el antiguo Convento de San Agustín, cuyos centenarios espacios acogen el nuevo Centro de Historia de Zaragoza, y sobre todo el Museo del Teatro de *Caesaraugusta*, proyecto estrella en un conjunto de importantísimas actuaciones en el campo del patrimonio cultural, que no tiene antecedentes ni parangón en la historia reciente de Zaragoza.

La excavación y la consolidación de los notables restos arqueológicos que se conservan del Teatro de *Caesaraugusta* se complementan con la instalación de una cubierta translúcida para proteger permanentemente dichos restos, y se potencian y rentabilizan desde el punto de vista cultural mediante la realización de un ambicioso proyecto museográfico que incluye la construcción de un edificio de nueva planta para acoger el Museo del Teatro, dotado de los recursos tecnológicos más actuales, el acondicionamiento para visitas públicas del propio monumento, y la reconstrucción virtual del mismo utilizando un novedoso sistema de proyecciones audiovisuales de gran potencia y formato también monumental.

La inauguración y apertura al público del Museo del Teatro de *Caesaraugusta*, prevista para fechas muy próximas, será sin duda un extraordinario acontecimiento cultural y ciudadano, con repercusión en todo el territorio español dada la excepcional significación del proyecto, por lo que el Ayuntamiento de Zaragoza se planteó el pasado año la conveniencia de complementar dicho acontecimiento con una gran exposición dedicada al mundo del teatro en el ámbito de la cultura romana.

A partir de aquí, los técnicos municipales y los dos comisarios definieron el proyecto de *El teatro romano. La puesta en escena*, muestra de argumento, contenido e interés tan singulares que la Fundació “la Caixa” decidió, a petición del Ayuntamiento de Zaragoza, colaborar en su producción y en la posterior itinerancia, que la llevará a las ciudades de Mérida y Córdoba, nueva muestra de generosidad que agradecemos muy efusivamente a la Fundación.

Sin entrar en detalles, para lo que será necesario consultar con detenimiento este excelente catálogo, sólo diremos que la exposición está formada por piezas muy diversas, de excepcional valor histórico y cultural, pertenecientes a los más importantes museos arqueológicos españoles y de otros muchos países europeos, que nunca antes se había dedicado una gran exposición a esta temática, y que a su extraordinaria trascendencia científica y cultural se añaden los incontables atractivos que ofrece para toda clase de visitantes, desde los especialistas y estudiosos hasta los escolares, para quienes se ha preparado un programa didáctico especial, que contribuirá a que esta irreplicable muestra, junto a la inmediata inauguración del Museo del Teatro de *Caesaraugusta*, se convierta en un gran suceso cultural para los zaragozanos y los aragoneses de ahora y del próximo futuro.



**José Vilarasau**

Presidente de la Fundación "la Caixa"

Los teatros romanos de Emérita Augusta (Mérida), Caesaraugusta (Zaragoza) y Corduba (Córdoba), constituyen un patrimonio de un valor excepcional. Su valor va más allá de la arquitectura. Desde el siglo I a.C. el teatro fue un importante factor de romanización, complemento indispensable de las festividades públicas y religiosas, de la propaganda y del culto imperial. Bajo el mandato de Augusto, se construyeron en todo el mundo romano más de cien recintos permanentes dedicados a la representación de obras teatrales. La tragedia, de ascendencia griega, fue el género de cultura, cultivado por filósofos y emperadores. Sin alcanzar la dimensión multitudinaria de los espectáculos del circo y del anfiteatro, los géneros satíricos, el mimo y la pantomima, gozaron también de gran popularidad entre los romanos. Tragedias como "Fedra" o "Medea" de Séneca, comedias como "Milles Gloriosus" y "Alullaria" de Plauto, se siguen representando todavía entre nosotros. Nos acercan a la manera de ser y de sentir de unos hombres que vivieron hace dos mil años: las creencias religiosas, las ideas políticas, las jerarquías sociales.

La exposición "El teatro romano. La puesta en escena" propone una aproximación al fenómeno teatral desde la perspectiva de la arquitectura, de la historia y de las costumbres. Reúne una colección extraordinaria de objetos que abarcan la totalidad del mundo romano, desde Mérida hasta Split. Organizados en cinco ámbitos principales: los géneros teatrales, el marco escénico, religión y política, la representación, los actores y el público. La exposición presenta elementos arquitectónicos, maquetas, máscaras e instrumentos musicales, pinturas, mosaicos y vasos con escenas teatrales, retratos de autores, figuras de malabaristas y de famosos "histriones".

Los teatros romanos de la antigua Hispania han corrido diversa suerte. Zaragoza recupera estos días el conjunto arqueológico del teatro romano en el marco de un ambicioso proyecto cultural. El teatro romano de Mérida ha llegado hasta hoy en buenas condiciones de uso, mientras que en Córdoba continúan los trabajos de recuperación que se iniciaron hace a penas una década. Las excavaciones realizadas en los últimos años han permitido conocer mejor las características de estos recintos, su importancia en la configuración urbanística y su significación cultural. El catálogo de la exposición presenta la última hora de estas investigaciones.

La Fundación "la Caixa" quiere agradecer al Ayuntamiento de Zaragoza la oportunidad de participar en el proyecto de esta exposición, y poner de relieve la contribución de todos los museos e instituciones que han aportado sus fondos para reunir esta colección única. La Fundación quiere agradecer también el trabajo de los especialistas que han participado en este catálogo, y destacar especialmente la labor de los comisarios, Isabel Rodá y Olimpio Musso, que han sabido combinar el rigor científico con una vocación divulgativa y abierta al público.



# EL TEATRO ROMANO

## LA PUESTA EN ESCENA

### PRESENTACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

Isabel Rodá de Llanza

17

### EL TEATRO ROMANO IMPERIAL Y SU PUESTA EN ESCENA

Olimpio Musso

25

### PARA UNA HISTORIA DEL TEATRO ROMANO

Marc Mayer

35

### TEATRO Y SOCIEDAD EN EL OCCIDENTE ROMANO

Francisco Beltrán y Francisco Pina

41

### EL FUNCIONAMIENTO DEL TEATRO ROMANO DE CORDOBA

Ángel Ventura Villanueva

53

### EL TEATRO ROMANO DE AUGUSTA EMERITA

Trinidad Nogales Basarrate

63

### EL TEATRO DE CAESARAUGUSTA

Francisco A. Escudero y María Pilar Galve

75



# Presentación

Isabel Rodá de Llanza  
Comisaria de la exposición

## EL TEATRO ROMANO. LA PUESTA EN ESCENA. CONTENIDO DE LA EXPOSICIÓN

La exposición pretende mostrar más que el aspecto externo y monumental del teatro romano, su funcionamiento y la mecánica, contenido y recursos de los diversos tipos de espectáculos escénicos.

De esta manera, a través de los diferentes ámbitos, podemos realizar un recorrido desde el origen del teatro en lengua latina, su evolución, intentando distinguir entre teatro representado y teatro leído.

Se atiende a los diferentes géneros teatrales, empezando lógicamente por la tragedia y la comedia, pero insistiendo en los que gozaron de una mayor popularidad, es decir, el mimo y el pantomimo. No se dejan tampoco de lado los elementos esenciales de la coreografía, la música y la danza.

El ámbito 1 se centra en los géneros y los autores dentro de un espacio en el que cobran protagonismo las máscaras. El segundo ámbito se dedica al marco escénico para hacer más comprensible su funcionamiento. En el tercero se intenta plasmar el trasfondo religioso que tuvo el teatro del que se aprovechó la propaganda del culto imperial; los motivos teatrales sirvieron asimismo como temas para la ornamentación de monumentos funerarios. El cuarto ámbito se refiere a las propias representaciones teatrales que nos han llegado sobre los más diversos soportes: mosaico, pintura, vasos cerámicos, lucernas. También se ilustran los acompañamientos escénicos, en especial los instrumentos musicales. Cierra la exposición un quinto espacio centrado en los actos y el público, mostrando los diferentes personajes y, respecto a los espectadores, algunos asientos reservados y las consideradas fichas de entrada a las funciones.

El teatro en la época romana iba más allá de lo que podemos esperar de un género literario, para entroncar desde sus más remotos orígenes con la religión, en especial la del dios Dionisio [Figura 1](#); los elementos iconográficos constituyen un testimonio perenne. Y dentro de la religión, los teatros romanos jugaron un papel esencial para la propaganda dinástica y el culto imperial.

Gracias a la arqueología, conocemos cada día mejor los espacios para las representaciones, tanto en lo que concierne a las instalaciones provisionales como a los teatros estables, y también a las remodelaciones diversas que experimentaron ciertos teatros para adecuarlos a otro tipo de espectáculos, lo cual es especialmente frecuente en la mitad oriental del Imperio, donde los juegos de anfiteatro, a falta de edificios construidos a este propósito, tenían lugar en los teatros [Figura 2](#).

Un apartado que no deja de despertar interés y curiosidad es el dedicado a los montajes y a los decorados, la maquinaria y los trucos escénicos. Un hecho bien



Relieve marmóreo del podio de la escena del teatro de Perge (Turquía) con la representación del mito de Dionisio. Foto: I. Rodá.  
[Figura 1](#)



documentado es el del uso del telón que, a diferencia de los nuestros, no bajaba, sino que ascendía verticalmente desde una fosa situada delante de la escena [Figura 3](#).

Capítulo ampliamente representado es el de los actores que llevaban el rostro cubierto con máscaras cuyos tipos sabían reconocer de inmediato los espectadores; a excepción del mimo, en el que intervenían también las mujeres, los actores eran siempre hombres que interpretaban asimismo los papeles femeninos, revestidos de la correspondiente máscara [Figura 4](#). Es muy abundante la documentación arqueológica al respecto, lo cual ha permitido reunir aquí un elenco muy representativo en diferentes soportes.

Finalmente, el público. Las clases sociales privilegiadas tenían sus localidades reservadas, debidamente indicadas en lugar preferente. También las corporaciones ocupaban sectores acotados, según sabemos por las inscripciones grabadas en los asientos [Figuras 5 y 6](#), como las del teatro de *Tarraco* que se presentan en la exposición.

En suma, el objetivo último de *El TEATRO ROMANO. LA PUESTA EN ESCENA* es presentar el teatro como el reflejo de una sociedad en evolución, tanto en la escena como en el graderío, además de poner de relieve obras, argumentos, técnicas y formas de representación.

## LAS OBRAS TEATRALES

Si queremos ver el teatro romano como una creación original, más allá de sus precedentes griegos y de los elementos orientales presentes en los mismos, deberemos fijarnos en los géneros o formas de teatro que más cultivaron los romanos, de acuerdo con las preferencias del público al que iban dirigidos.

Teatro de Perge, cuya *orchestra* fue convenientemente adaptada en el siglo III d. C., mediante parapetos, para llevar a cabo combates de gladiadores y fieras salvajes.

Foto: I. Rodá.

[Figura 2](#)



Fosa del telón del teatro de Milos (Tripili).

Foto: I. Rodá.

Figura 3

Aparentemente, el teatro romano presenta las mismas características literarias que el griego, y sus formas principales serían también la tragedia y la comedia.

La tragedia romana, presente prácticamente desde los orígenes de la literatura latina, es sin duda alguna un derivado secundario de sus modelos griegos. Hay una general coincidencia en que no produjeron en su público el fenómeno catártico que producía entre los atenienses la tragedia griega. Era más bien un producto cultural, y de ahí el hecho de que el propio Julio César hubiera escrito en su juventud tragedias que después mandaría destruir, o bien que se discuta, con razón, si las tragedias de Séneca fueron o no representadas en su totalidad.

La comedia tuvo, aparentemente, mejor suerte. En realidad hubo dos formas de comedia: la fábula *palliata*, derivada directamente de los griegos, y la fábula *togata* que representa una adaptación a tipos romanos, una especie de comedia costumbrista con panaderos y tintoreros que se reconocen por las huellas de su oficio en su vestimenta y en su propio cuerpo, como el tinte en las piernas que causaba la hilaridad del público.

No cabe duda de que el valor literario principal fue alcanzado por la fábula *palliata*, dado que escribieron comedias de este tipo Terencio y Plauto. Esta comedia culta se inspiró fundamentalmente en la comedia nueva griega y, concretamente, en la obra de Menandro.

La *togata*, en cambio, a pesar de que parece haber tenido una gran popularidad que obtuvieron autores como Afranio o Titinio, no consiguió el relieve literario, o si se quiere escolar, suficiente, para que se nos conservaran textos en su total integridad y lo que sabemos de ella depende de las curiosidades o popularismos lingüísticos que quisieron recoger los gramáticos latinos.

El origen del teatro en Roma, no obstante, parece independiente de esta influencia griega. Cuenta Tito Livio que el teatro nace cuando jóvenes romanos quisieron imitar lo que hacían histriones etruscos, suplantando la personalidad de los personajes políticos más populares de Roma. La vena satírica quedaba clara y el carácter de crítica social que comportaba, también. De aquí que el teatro fuera objeto en la República romana de una rígida censura en todas sus especialidades.

El teatro antiguo, y el primitivo teatro etrusco y romano no fueron una excepción, se basa en la existencia de la máscara, en latín *persona*, de donde deriva personaje, que en etrusco se denomina *phersu*, derivado probablemente del griego *prosopon*. La representación etrusca de los histriones es conocida como farsa, en clara alusión a su condición de amalgama o de relleno y el hilo argumental se denomina *trica*, de donde viene intriga.

Las representaciones satíricas romanas evolucionan desde las primitivas formas etruscas a variantes más autóctonas entre las cuales conviene destacar la fábula *atellana* que parece derivar de la ciudad de *Atella* donde tendría su origen. La fábula atelana es una especie de comedia del arte con personajes estereotipados de los mismos perfiles. Un fanfarrón que lleva el nombre de *Buccus*, una especie de bocazas, un insulso e inocente enamorado, *Maccus*, un personaje orgulloso que se presenta incluso con cresta, de nombre *Cicirrus*, o bien un viejo avaro, taimado y deforme, de nombre *Dossennus*.

En suma, casi un juego entre arlequines, colombinas, alcahuetas, padres celosos, engaños e intrigas amorosas. Este género tuvo un cierto éxito entre el público romano y constituye por sí mismo, hasta época muy reciente, una de las vías más fértiles de improvisación teatral.

Parece, sin embargo, que el género más popular y de mayor pervivencia en el mundo romano fue el mimo. El mimo presenta como característica, al contrario de los demás géneros, el hecho de que los papeles femeninos son representados por mujeres. En el mimo y el pantomimo juega un papel preponderante la expresión corporal y también las acciones miméticas, es decir, imitativas. La



Monumento funerario, procedente de *Barcino*, de friso dórico con representación de una máscara trágica, conservado en el Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona.

Foto: MAC.

Figura 4



Inscripciones de los asientos reservados para algunas corporaciones ciudadanas en el teatro de Tasos.

Foto: I. Rodá.

Figura 5

popularidad de este género llevó a ciertos paroxismos a fin de satisfacer al público, tales como la *nudatio mimarum*, una especie de «striptease», o bien ejecuciones y torturas reales en escena.

El mimo, basado fundamentalmente en la acción, tiene evidentemente un texto muy limitado que describía el argumento.

## LOS EDIFICIOS

Roma contó muy tarde con edificios teatrales. Anteriormente, la representación se hacía mediante estructuras efímeras de madera; el primer teatro estable fue construido por Pompeyo Magno que lo justificó como anejo al Templo de la Libertad en Roma.

El teatro fue elemento indispensable de las festividades religiosas y públicas, siguiendo en ello las tendencias griegas. Las comedias de Plauto y de Terencio son un ejemplo evidente al indicar su tradición textual los festivales en que fueron representadas. El uso político del teatro ha sido ya comentado al hablar de sus orígenes en Roma; los ediles leen o se hacen leer las obras para controlar su contenido en aras no sólo de la moral pública sino de la conveniencia política.

Por lo que a la acción teatral respecta, hemos de destacar que las formas clásicas griegas prácticamente se bastan con los frentes de escena tradicionales de tres puertas que tienen un significado convencional para el movimiento teatral. Esto no impide que se añadan elementos de tramoya o incluso grúas de las que se descuelgan personajes de donde el famoso dicho *deus ex machina*. Evidentemente, cuando se trata de mimo o de pantomino, el decorado es más realista y complejo.

Vista general del teatro de Tasos (Grecia).

Foto: I. Rodá.

Figura 6



## PRESENTACIÓN DE LA EXPOSICIÓN

Los edificios proporcionan cada vez mejores adelantos para comodidad del público y eficacia escénica: cubiertas de tela protegen del sol en forma de toldos, o bien de la base del escenario se eleva un telón movido por complejos sistemas de poleas y contrapesos. Se añaden jardines (peristilos) y fuentes lujosamente decoradas de manera que constituyen, más allá de la propia representación teatral, espacios urbanos de recreo.

El teatro, como espacio público de representación, cobra múltiples usos que van seguramente desde asambleas a declamaciones y conciertos. Su espacio va siendo cada vez más profusamente ornamentado y se va vinculando a él, en época imperial romana, la representación dinástica como homenaje a la augusta familia. Las figuras de emperadores en edificios teatrales son más que frecuentes y los centros de exaltación o de culto imperial relacionados con estos edificios se repiten, al menos en época julioclaudia y flavia, momento de la construcción de la mayoría de los grandes teatros *Figura 7*.

La decadencia del teatro es evidente en época tardía cuando estos edificios son literalmente asaltados y ocupados por viviendas, comercios o talleres que se encaraman y se cuelgan de sus graderíos y escenario. Se trata de un indicio evidente de la seria condena a la que es sometido el teatro tradicional por parte del cristianismo.

## TEATRO Y SOCIEDAD. LOS ACTORES

El teatro representa a la sociedad en dos niveles distintos. En el escenario, donde incluso a través de personajes pretendidamente griegos, se representa la sociedad romana. Las formas grotescas de los esclavos, con atributos sexuales exagerados, se unen a las altisonantes bravatas de soldados fanfarrones o a las esperanzas frustradas de amantes bobalicones, ayudados por sirvientes que buscan su propio interés.

Lo mismo sucede en el graderío, donde un riguroso orden jerárquico hace patente la división en clases de la sociedad romana *Figuras 5 y 6*. Asimismo, las mujeres no son admitidas a todo tipo de espectáculos, aunque sí a los más populares.

Los actores gozan de gran fama aunque, como ha ocurrido durante muchos siglos, de un prestigio equívoco. Las compañías teatrales son estables y, a pesar de ello, itinerantes. Se las contrata para eventos concretos y, muy posiblemente, pueden ser comparadas con las de la Francia de Molière o bien con las compañías que actuaban en ferias y corrales de comedia en la España del Siglo de Oro.

Nos hemos detenido al empezar esta breve descripción en los orígenes del teatro romano, pero no hemos insistido demasiado en la íntima vinculación con las manifestaciones sociales que comporta el teatro, desde las procesiones funerarias donde personajes con máscara representan a los antepasados en la pompa circense que, a modo de desfile, precede a los espectáculos. En el fondo, la parodia, como ha sido demostrado, es el elemento esencial del teatro antiguo.

La máscara es el factor principal identificativo en las formas tradicionales donde los papeles, incluso los femeninos, son representados por hombres *Figura 4*. La rigidez expresiva de la máscara define al personaje que se mueve, además, con una gestificación codificada que el público comprende más allá de que tenga una forma realista. Algo así sucede, por ejemplo, con las representaciones sicilianas de marionetas («pupi») donde una codificación conocida por el público sirve para expresar, con un repertorio muy limitado, todo tipo de sentimientos y estados de ánimo.

## TEATRO ROMANO Y TEATRO MODERNO

El teatro moderno, considerando como tal incluso los principales teatros clásicos europeos, no ha bebido de estas fuentes primitivas o más populares, sino que se ha inspirado fundamentalmente en la tragedia o en la comedia. No hay literatura



Estatuas de Augusto, Tiberio y posiblemente Druso Menor procedentes de la denominada aula sacra del peristilo del teatro de Mérida, conservadas en el MNAR

Foto: A. Aguado.

*Figura 7*

europea que no tenga una producción importante de teatro de este tipo, que no oculta en ningún caso su raigambre grecorromana, hasta el punto de que en ciertas literaturas, como la inglesa o la francesa, llegan a constituir algunos de los momentos estelares de su producción.

Una de las características del Imperio romano, que lo hacen singularmente parecido a las circunstancias que vivimos hoy en día, es la generalización, o si se quiere globalización, de ciertos tipos de modelo de ciudad en los que está comprendido el teatro. Esto se traduce evidentemente también en una universalización de los usos que estos edificios comportan y en una estratificación social semejante para ocupar sus asientos. Las ciudades son en el fondo un reflejo de la Urbe por excelencia: Roma.

#### BIBLIOGRAFÍA

BEACHAM, R.C., *The Roman Theatre and its Audience*, Londres, 1991.

BEARE, W., *I romani a teatro*, Roma-Bari, 1993 (2.ª ed., trad. ed. inglesa).

BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton-Londres, 1961 (2.ª ed.).

D'ANDRIA, F., ed., *Lecce romana e il suo teatro*, Fondazione Memmo, Lecce, 1999.

DUPONT, F., *Le théâtre latin*, París, 1988.

GENTILI, B., *Theatrical Performances in the Ancient World. Hellenistic and early Roman Theatre*, Amsterdam-Uithoorn, 1979.

HUBERT, M.C., *Histoire de la scène occidentale de l'Antiquité à nos jours*, París, 1992.

INAMA, V., *I teatro antico greco e romano*, Milán, 1910 (reimpr., Milán, 1977).

LANCHIA, J., *Mosaïque et culture dans l'Occident romain (Ier-IVe s.)*, Roma, 1997.

PARIS, R., ed., *Persona. La maschera nel teatro antico*, catálogo de la exposición, Roma, 1990.

*Spectacula-II. Le théâtre antique et ses spectacles* (Lattes 1989), ed. Ch. LANDES-V. KRAMÉROVSKIS, Lattes, 1992.



# El Teatro Romano Imperial y su puesta en escena

Olimpio Musso  
Comisario de la exposición

## INTRODUCCIÓN: EL TEATRO EN ROMA

El teatro floreció muy pronto en Roma gracias a la aparición de Livio Andrónico, nacido en Tarento, en la Magna Grecia, hacia el 284 a.C. Llevado a Roma como esclavo por Lucio Livio, escribió tragedias según los modelos griegos, de las cuales nos quedan títulos tales como: *Achilles*, *Aegisthus*, *Ajax mastigophorus*, *Andromeda Danae*, *Tereus* y otras, también algunas comedias (*Gladiolus*, *Ludius*, *Verpus*) y algunos fragmentos. Después de Livio Andrónico hubo otros grandes autores: Enio, Accio, Pacuvio, Nevio, Cecilio Estacio, Plauto y Terencio, que dominaron la escena romana durante todo el periodo republicano. De estos autores nos quedan sólo títulos y fragmentos de obras, con la excepción de Plauto (veinte comedias completas) y de Terencio (seis comedias completas). Enio, Accio, Pacuvio y Nevio escribieron principalmente tragedias de argumento griego y algunas de argumento romano, las denominadas *fabulae praetextae* (que toman su nombre de la toga de los patricios romanos).

## EL TEATRO DURANTE EL PERIODO REPUBLICANO

Durante casi todo el periodo republicano, las puestas en escena teatrales utilizaban como escenario unas estructuras de tablas montadas para la ocasión (Dupont, pág. 33; Bieber, pág. 148) y que se desmantelaban tras la representación. El historiador Tácito en sus *Annales* (XIX, 20,2) afirma que los espectáculos se ofrecían sobre escenarios erigidos para la ocasión, con graderíos montados en el momento y que el pueblo asistía a las representaciones de pie. Por otra parte, Plauto señala que el pueblo podía estar sentado (Bieber, pp. 167 y ss.) posiblemente sobre bancos o graderíos de madera. Los actores llevaban máscaras, atuendos y calzado alto de estilo griego, salvo en la *fabula praetexta*, tragedia de argumento nacional, y en la *fabula togata*, comedia de argumento romano (que no debe confundirse con la *fabula palliata*, comedia de argumento griego). Puesto que llevaban máscaras, tenían que exteriorizar sus sentimientos mediante los movimientos y los gestos, especialmente de las manos. El espectáculo solía ir acompañado por instrumentos musicales; había piezas cantadas (*cantica*) que se intercalaban entre los diálogos (*diverbia*), intervalos de danza (*embolia*) y farsas finales (*exodia*).

No fue hasta los últimos años de la República cuando empezaron a edificarse teatros estables de piedra siguiendo el modelo de los teatros griegos del periodo helénístico. El primero fue el que erigió Pompeyo en Roma en el Campo de Marte en el 55 a.C. (Bieber, pp. 181 y ss.) que impresionó al pueblo por su imponente despliegue escénico, como afirma Cicerón (*Epistulae familiares VII, 1* de principios de octubre del mismo año); se emplearon seiscientos mulos en la representación de *Clytaemnestra* de Accio, tres mil copas en *Equos Troianus* de Livio Andrónico o de Nevio, soldados de caballería y de infantería con muchas armas (en obras como el *Clastidium* de Nevio o los *Aeneadae sive Decius* de Accio). Con ocasión de los «Ludi» organizados por Pompeyo se representaron también comedias y tragedias griegas además de farsas atelanas, como asevera una vez más Cicerón. A partir de este momento se multiplicó en Italia y en las provincias la construcción de teatros de piedra (Bieber, pp. 190-226).

## EL TEATRO EN EL PERIODO IMPERIAL

¿Cuáles son las características del teatro romano y de su puesta en escena durante el periodo del Imperio? Sabemos que se cultivó la tragedia, la comedia, el mimo, el pantomimo, la citarodia y la farsa atelana. Estos géneros subsistieron hasta el final del Imperio, sin embargo, los que alcanzaron más éxito fueron el mimo y el pantomimo. Mientras los géneros más nobles, la tragedia y la comedia con las citarodias y el pantomimo fueron desapareciendo a la llegada de la Edad Media, el mimo, que había englobado la farsa atelana, se perpetuó en Bizancio, donde continuó siendo el espectáculo estrella (Hunger, II, pp. 142-143). Desde el Imperio Bizantino se



Placa Campana con una escena del *Astianacte* de Accio.  
Museo Nazionale Romano delle Terme. Roma

Figura 1

difundieron por todo el Occidente latino, dando vida en época Renacentista a la denominada Comedia del Arte y, consiguientemente, al teatro moderno. De este modo, el arte de los antiguos actores no se perdió sino que constituyó un fértil sustrato para el renacimiento del teatro en el mundo moderno.

## Tragedia

Durante todo el siglo I d.C., diversas fuentes literarias dan fe de la representación de tragedias. Además de recoger dramas de autores clásicos como Accio, Enio, Pacuvio y Nevio, constan los nombres y algunos títulos de autores contemporáneos: Curiacio Materno, autor del drama extraviado *Nerón*; Pomponio Segundo, autor de tragedias, también extraviadas, como *Atreus*, *Armorum iudicium* y de una *praetexta* cuyo título es *Aeneas*. Es notoria la gran pasión del emperador Nerón por el teatro. Suetonio cuenta que Nerón recitó y cantó tragedias llevando trajes teatrales y máscaras, no sólo en el palacio sino también en los teatros (Suetonio, *Nero*, 10,2; 21,3). Su preceptor Séneca, le secundó hasta el punto de escribir nuevas tragedias especialmente para él. De un periodo posterior a la muerte del emperador parece ser la tragedia *Octavia*, que, aunque completa, no puede atribuirse a ningún autor. A partir del siglo I, las fuentes literarias no revelan representaciones de tragedias clásicas completas. Puede ser casual, como cree algún crítico (Jocelyn, pág. 49); sin embargo, es muy posible deducir que la tragedia clásica había sido suplantada por otro género de espectáculo, el pantomimo, que dominó la escena del periodo imperial junto con el mimo. No obstante, hay muchas fuentes figurativas: esculturas, bajorrelieves, mosaicos (como por ejemplo el del sacrificio de Ifigenia de *Emporiae*, presente en la exposición), pinturas, que retratan a personajes de la tragedia; todo esto confirma que se emplearon argumentos trágicos, tratados por los pantomimos y no sólo por los actores de tragedia propiamente dicha.

Un documento significativo es la «placa Campana» Figura 1 de finales del siglo I d.C. en que se representa la escena del *Astyanax* de Accio. En el centro, frente a una escena con las tres puertas representativas (la *regia* en el centro y las dos *hospitalia* en los laterales), un personaje femenino (Andrómaca) sujeta por un brazo a un niño (Astianacte) como protegiéndolo; a su izquierda un personaje masculino (Ulises) extiende la mano como pidiendo a la mujer la entrega del hijo; a la izquierda hay dos personajes, uno masculino y otro femenino, que podrían identificarse como siervos que desarrollaban la función del coro (Bieber, pág.163). Los actores visten al estilo griego, con máscaras y ropa apropiada para el papel (Ulises tiene una espada) y llevan los altos calzados trágicos (coturnos).

Las tragedias de Séneca (Córdoba 4 a.C. – Roma 65 d.C.) son las únicas de toda la producción dramática latina que han llegado hasta nosotros. Son nueve, una de las cuales, *Hércules en el monte Eta*, es de dudosa autenticidad por cuestiones de contenido y de estructura. Algunas de ellas han alcanzado fama en todo el mundo moderno y han sido muy imitadas: *Medea*, *Edipo*, *Hércules Furioso*, *Fedra*, *Tiestes*, *Agamenón*. Las mismas se presentan de manera completamente distinta a la de los modelos griegos de Esquilo, Sófocles y Eurípides. Para la crítica moderna eran poco teatrales, demasiado enfáticas y fueron juzgadas negativamente a partir de A. W. Schlegel en adelante. Contrariamente, los autores dramáticos del siglo XVI y posteriores parecieron apreciarlas y las imitaron abundantemente. Hoy es opinión generalizada que las tragedias de Séneca se escribieron para ser declamadas. En efecto, no hay pruebas fehacientes de ninguna representación de tragedias en teatros y las pocas pruebas que sustentan esa tesis han sido rebatidas (Musso, pp. 25-36). Las dificultades escénicas de algunos contextos (el asesinato de los hijos por parte de Medea, la presentación de los restos de los hijos de Tiestes tras el horrible banquete) pudieron superarse gracias a la mímica: el actor podía recurrir a la ficción, la esencia del teatro, y a la gestualidad para representar los objetos y las escenas más espeluznantes. El resultado dependía de su habilidad. Por esta razón, Séneca habría inventado un género dramático nuevo, que podría definirse como «tragedia mímica», que partiendo de los argumentos de la tragedia clásica, se sirve del gran arte

de los mimos; no puede, sin embargo, definirse como «mimo trágico», en tanto que el mimo propiamente dicho no trataba temas dramáticos, sino cómicos y satíricos (Musso, pp. 32-33).

### Comedia

La comedia, especialmente la de Plauto y Terencio, es un género que se representaba con toda seguridad en el siglo I d.C., como atestiguan distintas fuentes. Quintiliano (*Institutio oratoria*, XI, 3,182) hace mención de unos versos del *Eunuchus* de Terencio (vv. 46-48) con estas palabras: «¿Qué ocurriría si en una escena se hubiera de pronunciar:

*Entonces ¿Qué tendré que hacer? ¿No ir ni siquiera ahora  
que me buscan? ¿O es mejor que me prepare  
y hacer frente de una vez a las putadas?*

En este caso el actor debía emplear unas pausas que indicasen incertidumbre, modulaciones vocales, profusos movimientos de las manos y una variedad de gestos». También se representaban comedias en griego, como la de Germánico que fue mandada representar y premiar por parte del jurado de Nápoles, por su hermano, el emperador Claudio (Suetonio, *Divus Claudius*, XII 2).

En una copa de la denominada farsa fliácica del siglo IV a.C. *Figura 2* se representa una escena que tuvo que ser un punto de referencia y que fue utilizada en las puestas en escena del *Anfitrión* de Plauto, que el mismo autor define como tragicomedia: en la parte central, en alto, puede verse a Alcmena asomada a la ventana; a la izquierda, Zeus con una escalera se dispone a entrar en la habitación de la bella; a la derecha Mercurio sujetando un candil iluminado con la mano derecha tendida hacia el rey de los dioses.

Los actores llevaban máscaras y trajes cómicos. Las máscaras en este caso eran indispensables: Mercurio se disfraza de Sosia y Zeus de Anfitrión. El mimo, que generalmente no utilizaba máscaras, para poder representar la divertida farsa, debía hacer una excepción para que el juego de equívocos resultase más creíble. La mímica por sí misma en este caso no era suficiente.

Tras el siglo primero, la comedia se representó raramente, siendo sustituida por el mimo, tal como ocurrió con la tragedia, que fue suplantada por el pantomimo. Queda, sin embargo, el nombre de un autor del siglo II d.C., *Pomponius Bassulus*, traductor de Menandro y autor de comedias, como se lee en una inscripción sepulcral redactada por él mismo (*CIL IX 1164*). Se remonta al siglo IV o al siglo V d.C. la comedia en prosa rítmica, titulada *Querolus*, una imitación de la *Aulularia* de Plauto, de autor anónimo, que en época medieval se atribuyó a Plauto y alcanzó gran difusión.

### Citarodia

En la época helenística se impuso el uso de concursos de citarodia, donde los intérpretes cantaban piezas de diversos géneros, también teatrales, acompañándose con la cítara. El historiador Timeo de *Tauromenion*, como puede apreciarse en el Pseudo-Antígono (cap. 1) «cuenta que las cigarras de la comarca de *Locri*, confiante con la de *Region*, cantan, mientras que las que se encuentran en la comarca de *Region* son mudas». Se cuenta también un hecho aún más fantástico: los citarodos Aristón de *Region* y Eunomo de *Locri*, coincidieron en Delfos y rivalizaron sobre la elección del mejor intérprete de citarodias; el primero afirmaba que la elección debía recaer sobre su persona, puesto que *Region* era una colonia délfica, fundada por deseo de Apolo, mientras el segundo afirmaba que no había que dejar tocar la cítara a alguien que procedía de un pueblo donde las cigarras eran mudas. El resultado fue que, a pesar de que durante la contienda el de *Region* resultó claramente superior, Eunomo ganó por la siguiente razón: mientras cantaba, una cigarra se apoyó sobre su cítara y empezó a cantar; el público ante esta escena empezó a aclamarlo, decretando el final de la competición».



Crátera de una escena de farsa fliácica sobre Anfitrión y Alcmena.  
Museo Gregoriano Etrusco. Ciudad del Vaticano  
Figura 2

Temas de tragedias se cantaron frecuentemente, como confirma una inscripción de Delfos (hacia 194 a.C.), mediante la cual los de Samos homenajearon a su conciudadano Sátiro, hijo de Eumene, que «tocó el aulos solo, sin competidores en el ágora y fue elegido para ofrecer al dios, después del *agon gymnicus* en el momento del sacrificio en el estadio Pítico, un canto coral a Dionisio y un extracto de las *Bacantes* de Eurípides acompañado por la cítara».

Nerón amaba mucho este género de exhibiciones. Sabemos, gracias a Suetonio, que cantó los dolores del parto de Cánace del Eolo de Eurípides, Orestes matricida, Edipo ciego, Hércules loco; cantó en griego Edipo desterrado. Rivalizó con grandes actores como Epirote (Bieber, pág. 234). El emperador se hizo esculpir vestido como cítaredo sobre un modelo de Apolo y ordenó acuñar monedas en las que aparecía como cítaredo.

En todo el periodo imperial, las citarodias tuvieron un gran éxito y los mejores intérpretes fueron aclamados por el público romano. Se extendió la costumbre de componer música basándose en fragmentos extraídos de tragedias clásicas y cantarlas acompañándose con la cítara. Lo atestiguan inscripciones como la de Temisón de Mileto de la primera mitad del siglo II d.C.: «La Bulé y el pueblo de los milesios erigieron el busto de Tito Poplio Elio Temisón, hijo de Teodoto, que ganó los juegos Ístmicos, los de Nemea, cinco juegos panasiáticos y otros ochenta y nueve concursos, primero y único en musicar a Eurípides, Sófocles y Timoteo, por decisión de la Bulé». Estos cantores probablemente trabajaban también en el pantomimo.

### Atelana

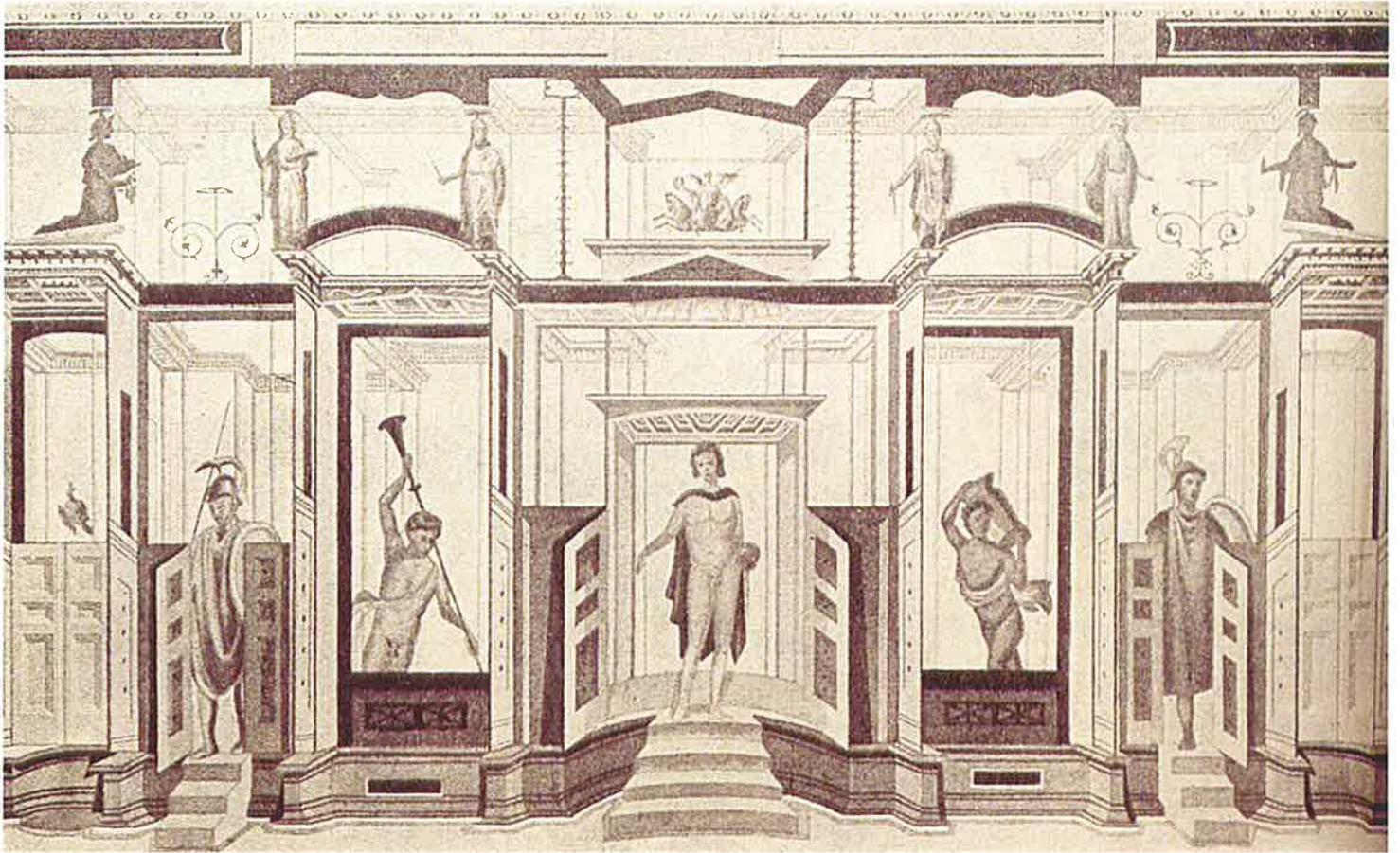
La farsa atelana, invención de los Oscos de *Atella*, se conocía en Roma ya en el siglo II a.C. (La Penna, pág. 393). Se trataba de farsas populares improvisadas de tono satírico; mezcla de versos y de prosa intercalada con términos rústicos; se empleaban máscaras fijas, cuyos nombres eran: *Dossennus*, *Maccus*, *Bucco*, *Manducus*, *Pappus*. En el siglo I a.C. hubo autores, sobre todo Lucio Pomponio y Novio, que le dieron dignidad literaria. Con el transcurrir del tiempo, las farsas atelanas se emplearon al igual que los dramas satíricos como apéndice de las tragedias (*exodia*). En la atelana, los papeles femeninos eran interpretados por actores de sexo masculino que eran libres y que escondían su identidad mediante máscaras (Giancotti, pág. 9).

A veces los actores se dejaban llevar por una arriesgada tentación: criticar a los poderosos. Por esta razón sufrieron trágicas consecuencias, como aquel actor que arremetió contra Calígula y fue quemado vivo en el anfiteatro por orden del emperador (Suetonio, *Calígula*, 27, 4). La popularidad de este género alcanzó su punto álgido en el siglo II d.C. durante el periodo de Trajano y de Adriano (Bieber, pág. 247) y tuvo éxito durante todo el periodo imperial, como demuestran las numerosas estatuillas y máscaras de terracota que representan los tipos característicos de la atelana, procedentes de todos los rincones del Imperio romano.

### Tetimimos

En el periodo imperial se pusieron de moda los espectáculos coreográficos acuáticos, denominados *tetimimos* por un estudioso moderno (Traversari) haciendo referencia al nombre de Tetis, diosa del mar. El foso de la orquesta de los teatros, se transformaba en un embalse cerrado alimentado por conducciones de agua (Bieber, pág. 237, pág. 253). Allí se representaban espectáculos de mimo con licenciosas exhibiciones de desnudos femeninos (Neppi Modona, pág. 316).

Marcial (*De spectaculis*, 26) nos propone una descripción: «un hábil coro de Nereidas jugueteó por toda la superficie y dibujó sobre las ligeras aguas una variada serie de cuadros. Hubo un tridente amenazador con rectos dientes y un ancla con curvos: creímos ver un remo y creímos ver una nave y que brillaba la constelación de los Dioscuros, grata a los navegantes, y que las amplias velas se inflaban con manifiesta curvatura. ¿Quién imaginó tan grandes destrezas en medio de las límpidas olas? O Tetis enseñó estos juegos, o los aprendió» (traducción de D. Estefanía).



Fresco de Pompeya con escena de mimo.  
Casa de los gladiadores. Pompeya

Figura 3

## Mimo

El género se introdujo en Roma en el siglo I a.C. El espectáculo era puesto en escena por actores sin máscaras y los papeles femeninos eran interpretados por las mujeres, que al final se desnudaban (*nudatio mimarum*). El término *mima* fue así transformándose en sinónimo de *meretrix* (Séneca, *Epist.* 97, 8). Valerio Máximo (*Factorum et dictorum memorabilium libri*, II 10,8) cuenta la siguiente anécdota referente a Catón el Censor: «Presenciando él mismo los juegos Florales, que daba el edil Mesio, el pueblo tuvo vergüenza de pedir que se desnudaran las mimas. Habiendo conocido este hecho por Favonio, gran amigo suyo que estaba sentado junto a él, salió del teatro, para que su presencia no impidiese la costumbre del espectáculo; le acompañó el pueblo con un gran aplauso cuando se iba y volvió a llamar a la escena el antiguo modo de burlas». Se trataba por lo tanto de una farsa, que se realizaba a menudo como final después de un drama o de una comedia, sustituyendo poco a poco a la atelana (Giancotti, pág. 19). Dos mimógrafos, Décimo Labelio y Publilio Siro, sin embargo, confirieron al mimo un carácter moral, con textos que incluían máximas que complacieron al severo Séneca (Musso, pp. 29-30). En un primer momento, los mimos populares se representaban sobre pequeños escenarios; más tarde, cuando fueron alcanzando la función de intermedios (*embolia*) o de finales (*exodia*), fueron representándose en escenarios teatrales de piedra (Giancotti, pág. 239). Véase al respecto una escena plasmada en un fresco de Pompeya, que comentamos a continuación [Figura 3](#).

La *scenae frons* es la de la tragedia, con la puerta *regia* en el centro y las dos *hospitalia* en los lados. En la *regia* aparece un joven héroe con la clámide, en las



Relieve de Trier con pantomimo y máscaras.  
Berlín, Antikensammlung

Figura 4

*hospitalia* dos guerreros armados hasta los dientes; en el fondo, entre los personajes principales dos esclavos, el primero con una jarra de vino, el otro con una antorcha, ocupado en preparar un banquete (Bieber, pág. 232). Los argumentos del mimo eran de lo más diverso: escenas de la vida popular, temas mitológicos, parodias de comedias y de tragedias: hubo también espectáculos pornográficos y esto les valió el odio de los padres de la Iglesia, que condenaron el mimo y la atelana tildándolos de ociosos, obscenos y deletéreos para el bello sexo (Tertuliano, *De Spectaculis* XVII). Tras la difusión de la religión cristiana, los mimos empezaron a parodiar los ritos de la nueva religión con el fin de congraciarse con los intelectuales paganos: eran muy frecuentes sobre todo las parodias del bautizo y del sacrificio de los mártires.

El éxito de público del mimo fue incesante y se transformó, junto con el pantomimo en el espectáculo preferido por las masas. No obstante, ¿qué era en realidad un mimo? ¿Cuáles eran los rasgos que lo caracterizaban y lo diferenciaban de otros géneros teatrales? Para contestar, hay que dirigir la mirada hacia un mimo griego del II siglo d.C., el denominado «Charition», cuya trama podemos reconstruir con facilidad (Musso, pág. 80). En el papiro donde se conserva el fragmento del mimo, pueden verse las siglas de los instrumentos que se utilizaban: tímpanos, crótalos, *scabellum*; el músico que tocaba este instrumento, el *scabillarius*, tocaba al mismo tiempo también el *aulós* (Musso, pág. 44). El texto se componía de prosa y versos y se trataba, por tanto, de una mezcla de recitación y de canto. El empleo de los instrumentos hace suponer que el coro (de las bárbaras) danzaba. Además del griego, se empleaba una lengua dravídica, el canara. Se trata de una parodia de *Ifigenia en Táuride* y del *Cíclope* de Eurípides. La acción se desarrolla rápida, sin interrupciones; el espectáculo dura unos veinte minutos y resulta paradójico y divertido. Al final posiblemente se llevaba a cabo la *nudatio* de las bárbaras borrachas. En definitiva, un espectáculo de corta duración, de ritmo cerrado, de argumento cómico, amenizado con música, cantos y danzas. A diferencia de otros espectáculos más nobles, como la tragedia y la comedia, no dejaba espacio para el aburrimiento. El espectáculo, finalmente, acababa a lo grande.

### Pantomimo

El pantomimo era un espectáculo en el cual un bailarín, llamado pantomimo, danzaba, y llevaba máscaras de boca cerrada, como puede observarse en el relieve de Tréveris Figura 4. En realidad éste no hablaba, sino que empleaba la gestualidad del cuerpo y de las manos para interpretar los distintos personajes y tramas.

El coro cantaba el texto de la llamada *fabula saltica* (libreto de danza), al cual se dedicaron también autores conocidos tales como Lucano, del que se recuerdan algunos títulos (*Atreo y Tiestes*, *Ajax*, *Niobe*, *Hercules Furens*), y Estacio, que escribió un *Ágave* para el célebre pantomimo Paris (Juvenal VII, 87). Se solían tratar temas trágicos y de esta forma el espectáculo fue sustituyendo poco a poco a la tragedia en el gusto del público. Generalmente el pantomimo era un bailarín; sin embargo se recuerdan también bailarinas, verdaderas artistas que alcanzaron una gran fama (Leppin). El espectáculo iba acompañado por una orquesta, que era la misma del mimo: auletistas, citaredos, percusionistas (de tambores, crótalos, tímpanos, *scabella*). En algunos casos la música tenía un papel preponderante, como señala Séneca (*Epistolas* XI, 84, 10. «En nuestras representaciones de pantomimas hay más cantores que espectadores en los teatros»). Algunos bailarines alcanzaron una enorme fama, siendo protegidos por los mismos emperadores, como Paris, que fue maestro de Nerón, y Pilades, predilecto de Trajano (Bieber, pág. 236). Son numerosas las inscripciones dedicadas a célebres pantomimos y pantomimos (Leppin). En la obra *La danza* de Luciano de Samosata (aprox. 120 – 180 d. C.), fuente de particular importancia en este tema, se cuentan algunos episodios significativos. Por ejemplo, en el capítulo 63 se escribe: «Un pantomimo famoso en época de Nerón, muy hábil, dicen, muy superior a cualquier otro por su capacidad de recordar todos los particulares de las historias y por la belleza de sus

movimientos, dirigió a Demetrio [filósofo cínico del siglo I d.C. que había criticado el arte del pantomimo] una petición, a mi juicio del todo razonable: le pidió que le juzgara sólo después de haberle visto danzar, prometiéndole exhibirse sin aulós ni canto. Y así hizo. Invitó a los percusionistas, a los auletistas y al coro a estar en silencio, luego representó en solitario en pantomimo el adulterio de Afrodita y Ares, el Sol que les descubre y Hefesto que les tiende una trampa envolviéndolos a ambos en su red. Los dos adúlteros en presencia de cada dios, ella avergonzada y él que intenta esconderse e implora y todo lo demás que había que contar de esa historia. Al final, Demetrio, que había apreciado muchísimo el espectáculo, concedió al pantomimo el máximo elogio prorrumpiendo en una exclamación y diciendo en voz alta: «No sólo veo, sino que oigo las cosas que haces y tengo la impresión que son tus mismas manos las que hablan». La desmesurada pasión por los pantomimos es refrendada también por San Agustín que en el *De civitate* (I, 32-33) cuenta que, cuando Roma en el 410 d.C. fue destruida por Alarico, los ciudadanos que consiguieron ponerse a salvo, refugiándose en la provincia de África, no tenían otra diversión: ir todos los días a aplaudir en el teatro a los actores de moda («competían en entusiasmarse cada día en el teatro por éste o aquel histrión»).

Hasta hace pocos años no quedaba ningún texto de la *fabula saltica*, que permitiese hacerse una idea de las características del espectáculo, de cuánto duraba o de cómo se desarrollaba el drama. Recientemente, se ha descubierto que un papiro del siglo IV d.C. guardaba el texto de un pantomimo, el denominado *Alcestis Barcinonensis* (Burlando), representado en la Facultad de Letras de la Universidad de Florencia el 17 de junio de 1999, por la moderna pantomima Sara Cascione; una última versión se presenta mediante el video de la exposición. Se trataba de una composición de 122 versos (hexámetros) que cuenta la muerte de Alcestis. Los personajes son: Apolo, Admeto, el padre y la madre de Admeto y Alcestis, mujer de Admeto. Admeto, devorado por la angustia, consulta a Apolo para preguntarle lo que le queda de vida. El dios le contestó que el momento de su final estaba cerca pero que podría sobrevivir si alguien se ofreciese en su lugar. Entristecido y gimoteando, reveló al padre el veredicto divino, rogándole que diese su vida; sin embargo, recibió un rechazo de su viejo padre. Se arrodilló entonces ante su madre, que sin corazón ni piedad se horrorizó ante esta petición, llegando a increpar a su hijo. Sólo Alcestis, viendo la desesperación del consorte, ofreció su vida. Dejó disposiciones respecto a sus hijos y a continuación preparó su lecho de muerte con especias, bálsamos y perfumes. Al llegar su hora, se acurrucó entre los brazos del marido mientras, con las manos rígidas, veía cómo sus uñas se ponían moradas y sentía el frío de la muerte que la envolvía subiendo desde los pies helados. Los versos, no exentos de elegancia, tuvieron que ser escritos por algún poeta de una cierta importancia. El drama presenta una novedad con respecto a la tradición del mito de Alcestis tratado por Eurípides: la presencia de la madre, que con su actitud despiadada hace subir el *pathos* dramático. La acción se desenvuelve rápida hacia el desenlace. Las músicas completan y recalcan el melodrama. Todo ocurre en menos de media hora. Por consiguiente, el pantomimo revela las mismas características del mimo: brevedad en la acción y rapidez de desarrollo. El público no tenía tiempo de aburrirse. Parece que los actores del mimo y del pantomimo tuviesen una filosofía común: el espectáculo, por bonito, conmovedor o divertido que sea, acaba por aburrir cuando va más allá de un cierto límite de tiempo. El éxito de los géneros del mimo y del pantomimo a costa de la tragedia y de la comedia, demuestra el inmenso arte de los actores y de los autores de los textos.

## APÉNDICE

### Ludi

Los *ludi* eran festivales públicos, organizados por el Estado, en los cuales se representaban espectáculos teatrales (*ludi scaenici*) y espectáculos circenses.

El calendario era el siguiente:

*Ludi Romani*: 4-19 de septiembre (4-12 *ludi scaenici*)

*Ludi Plebei*: 4-17 de noviembre (4-12 *ludi scaenici*)

*Ludi Megalenses*: 4-10 de abril (4-9 *ludi scaenici*)

*Ludi Cereales*: 12-19 de abril (12-18 *ludi scaenici*)

*Ludi Florales*: 28 de abril – 3 de mayo (3 mayo *mimos*)

*Ludi Apollinares*: 6-13 de julio (6-12 *ludi scaenici*).

En tiempos de Augusto, los espectáculos teatrales eran preponderantes (dos tercios); mientras que durante el Imperio creció el interés del pueblo por los espectáculos de circo y de anfiteatro. Hacia el final del periodo imperial, en el año 354 d.C., todos los espectáculos se habían multiplicado: los días dedicados a los *ludi* teatrales subieron a cien y los dedicados a los juegos de circo y de anfiteatro llegaron a ciento setenta y cinco (Bieber, pág. 227).

## BIBLIOGRAFÍA

[Antigonus Carystius], *Rerum mirabilium collectio*. Edidit Olympius Musso, Bibliopolis, Nápoles, 1985.

BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*<sup>2</sup>, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1961.

BURLANDO, A., *L'Alceste di Barcellona a teatro*, in «Orpheus», Rivista di umanità Classica e Cristiana, Università di Catania, N.S. Anno XXI - 2000. Fasc. 1-2, pp.17-25.

DUCKWORTH, G. E., *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1952.

DUPONT, F., *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Les Belles Lettres, París, 1985 (trad. italiana, Laterza, 1991).

GIANCOTTI, F., *Mimo e gnome. Studi su Decimo Laberio e Publilio Siro*, G. D'Anna, Florencia, 1967.

HUNGER, H., *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, I-II, Beck, Munich, 1978.

JOCELYN, H.D., *The Tragedies of Ennius*, Cambridge University Press, Cambridge 1967.

LA PENNA, A., *Aspetti e momenti della cultura letteraria in Magna Grecia nell'età romana*, in «La Magna Grecia nell'età romana. Atti del quindicesimo convegno di studi sulla Magna Grecia. Tarento 5-10 ottobre 1975», Arte Tipografica, Nápoles, 1976, pp. 392-410.

LEPPIN, H., *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Habelt, Bonn, 1992.

MUSSO, O., *Lo specchio e la sfinge. Saggi sul teatro e lo spettacolo antico e moderno*, Aletheia, Florencia, 1998;

NEPPI MODONA, A., *Gli edifici teatrali greci e romani*, Olschki, Florencia, 1961.



# Para una historia del Teatro Romano

Marc Mayer

Catedrático de Filología latina  
Universidad de Barcelona

## PARA UNA HISTORIA DEL TEATRO ROMANO

Son muchas las singularidades del teatro romano por más que pueda afirmarse, con razón, su profunda dependencia formal del teatro griego. La propia idiosincrasia del pueblo romano, sus condicionamientos históricos y geográficos y también la posterioridad cronológica producen una clara diferenciación incluso en los casos de préstamo no sólo de género y subgénero sino incluso de tema y argumento. Aunque la práctica totalidad de las formas teatrales griegas tuvieron su presencia en Roma, no por ello el teatro latino dejó de tener sus propias preferencias e innovaciones, que en ocasiones marcan una gran distancia respecto a los precedentes griegos.

Aunque frecuentemente se sitúa el elemento diferenciador en el carácter itálico, menos refinado que el griego en lo que concierne al tono burlesco y satírico no exento de grosería y de una punta de acidez (el «vinagre o causticidad itálico», el *italum acetum*), esta consideración adolece de una excesiva generalidad ya que conviene no sólo considerar a los romanos, sino también a los demás pueblos itálicos incluyendo a los etruscos y el helenizado sur en el momento de plantear esta cuestión. Resulta evidente que no existió un origen diferenciador común y que todo fue producto de un proceso que condujo a un estadio diverso del griego que fue cobrando una cierta uniformidad a medida que se fueron codificando, o si se quiere consolidando y generalizando, las distintas formas del teatro romano de las que tenemos hoy noticia. Hay consenso, sin embargo, en que las primeras manifestaciones autóctonas fueron lírico-cómicas y producto de una improvisación popular.

Las primeras representaciones de características más orgánicas parecen tener origen entre los siciliotas y concretamente en la Siracusa del s. VI a.C. y reciben nombres muy distintos en su desarrollo hasta el s. III a.C., como es el caso de los «dramas» de Epicarmo o los «mimos» de Sofrón hasta llegar a los *fliaci* de Rintón de Tarento; evidentemente esto representa la aportación primera de la Magna Grecia. La contribución osca viene marcada por la «*Atellana*» que toma su nombre de la ciudad campana de *Atella*. Se trata, en el caso de estas últimas, de argumentos sencillos con personajes estereotipados. La trama recibe el nombre de «*trica*» (*in trica*, intriga) y los personajes llevan máscaras que les identifican como *Maccus*, un tontorrón generalmente enamorado, *Bucco*, un bocazas, *Pappus*, un viejo inconsciente que se pone continuamente en situaciones inconvenientes, y, por último, *Dossennus*, un jorobado sagaz y astuto. Otros nombres se darán a personajes equivalentes a estos como el glotón *Manducus* o el estridente *Cicirrus*, que podrán substituir a *Dossennus* y *Maccus* respectivamente. La aportación etrusca está marcada por los *fescennini versus*, versos fesceninos.

Se ha relacionado, desde la Antigüedad, el origen del nombre de este género con *fascinus* (falo o miembro masculino); en realidad quizás no tengan nada que ver con esta pretendida etimología, que en todo caso tendría que ver con el valor apotropaico del miembro viril en el mundo antiguo. Se trata de unos diálogos festivos, en versos alternos, que se mantuvieron después en las ceremonias nupciales quizás por el valor de buen augurio anteriormente mencionado.

Una forma más elaborada fue la *satura* (sátira) con la que parecen nacer, en el 364 a.C. en Roma, al decir de Tito Livio, los *ludi scaenici* representados por *ludiones*, actores etruscos que al son de la música bailaban y fueron imitados por los jóvenes romanos que intercambiaban versos fesceninos y bromas ingeniosas al mismo tiempo; parece que los actores etruscos, llamados también *histriones*, representaban, con máscaras (*personae*) *Figura 1* obras más orgánicas que las características descritas que recibían el nombre de *saturae* con música y danza. Muy probablemente la *satura* pudo convergir con la *atellana* en ambiente romano, preparando el ambiente de la *fabula*, como se llamará la composición teatral romana ya organizada sea trágica o cómica a partir de Livio Andrónico en el siglo III a.C.

Codex Vaticanus Latinus 3868 (Ilustración del *Heautontimorumenos*).

Figura 1



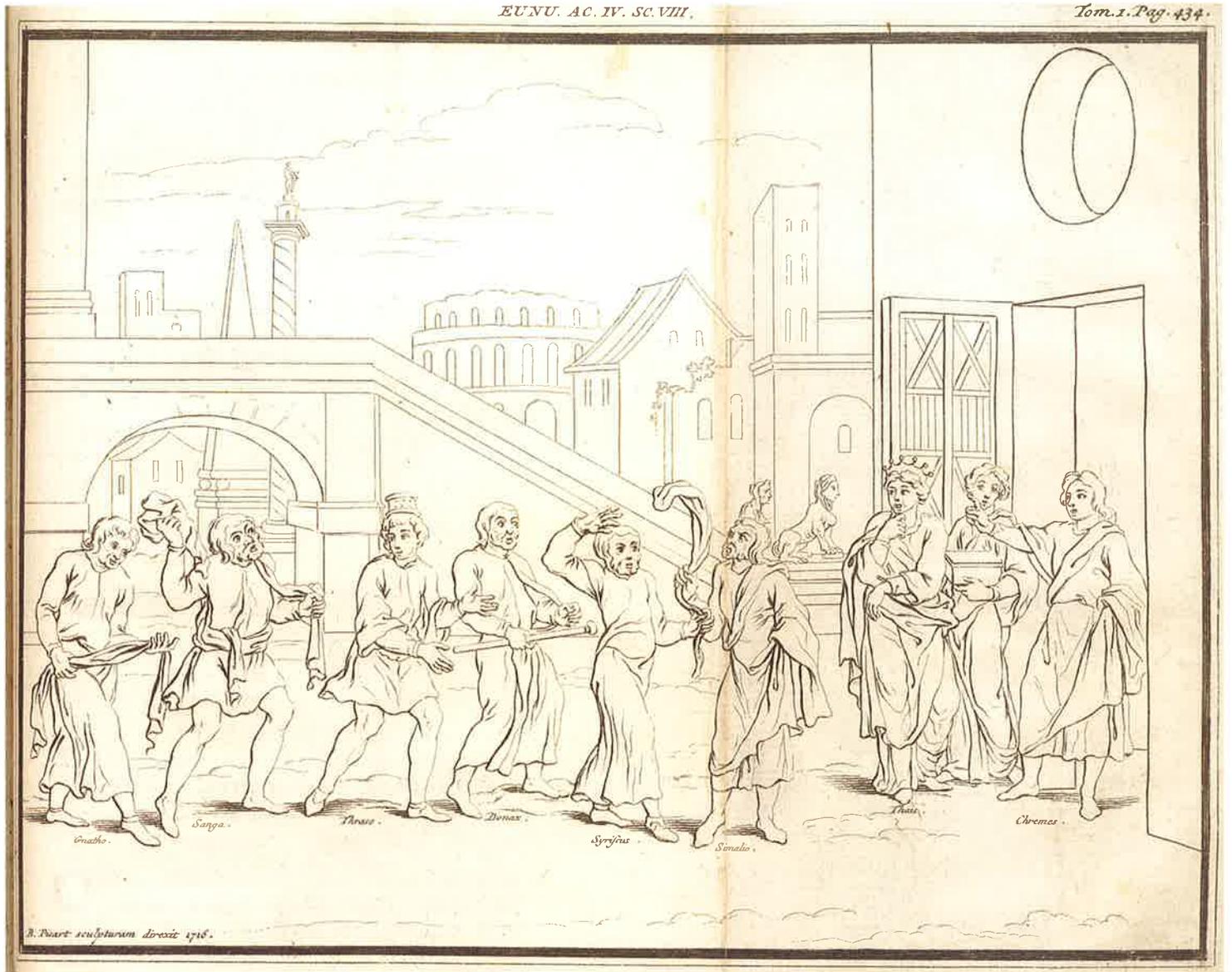


Ilustración de *Les comédies de Térence avec la traduction et les remarques de Madame Dacier*, vol. I, Rotterdam, G. Fritsch, 1717, entre pp. 434-435, (ilustración del *Eunuchus*).

Figura 2

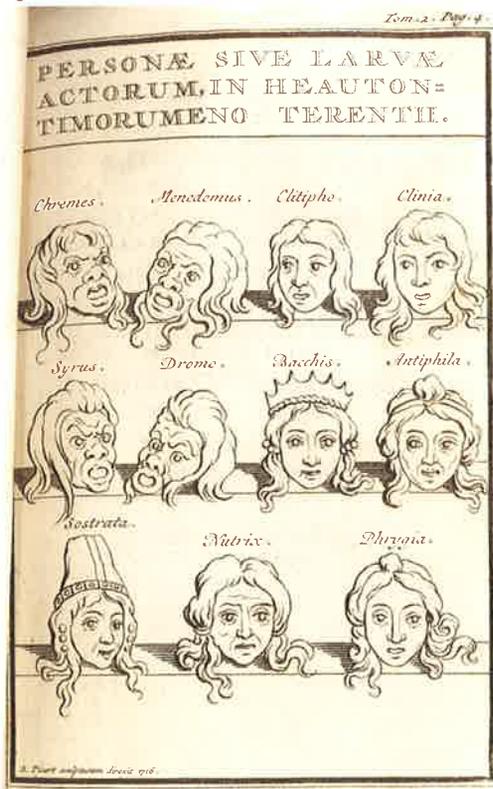


Ilustración de *Les comédies de Térence avec la traduction et les remarques de Madame Dacier*, vol. I, Rotterdam, G. Fritsch, 1717, entre pp. LXIV-LXV (retrato de Terencio)

Figura 3

Ilustración de *Les comédies de Térence avec la traduction et les remarques de Madame Dacier*, vol. I, Rotterdam, G. Fritsch, 1717, entre pp. 4-5, (máscaras del *Heautontimorumenos*).

Figura 4



La representación teatral estará, desde sus orígenes, vinculada a celebraciones, por lo general religiosas, conocidas con el nombre de *ludi* como es el caso de los *Plebei*, los *Florales*, los *Megalenses*, los *Apollinares*, los *Ceriales* o los *Romani* y los *Saeculares*.

Los teatros por otra parte no existieron hasta el 55 a.C. cuando Pompeyo el Grande se atrevió a construir uno permanente vinculándolo a un templo para disimular y hacerse perdonar su audacia. Anteriormente los teatros habían sido siempre estructuras efímeras de madera construidos para los *ludi* en los que la representación teatral competía no siempre con éxito, con otro tipo de espectáculos fueran funámbulos o circenses. La forma de representación estaba cargada de convencionalismos y condicionada por una gesticulación muy codificada que marcaba los distintos estados de ánimo de los personajes, y las máscaras y pelucas que cubrían rostro y cabeza de los actores, definiendo un personaje de expresión fija. Los personajes femeninos eran también reconocibles por medio de su caracterización pero eran representados por hombres, fruto en parte del origen sacral del teatro. Los actores representaban, además, diversos personajes utilizando precisamente la posibilidad que daban estos convencionalismos y las distintas máscaras y se organizaban en compañías teatrales (*greges* o *catervae*) que llevaban también músicos y cantores *Figura 2*. Su funcionamiento fue muy semejante al de los grupos de comedia ambulantes que han llegado a época moderna, y singularmente parecidas a las del teatro clásico; pueden hallarse también semejanzas entre los grupos que representaban «Atellanas» y los que hacían la denominada «Comedia dell'Arte» con personajes también estereotipados como Polichinela, Colombina o Arlequín.

Un sólo género escapó, por sus propias características, a la tiranía de la codificación de los personajes: el mimo. El mimo nace en el siglo II a.C. y se caracteriza por imitar situaciones incluso de la vida diaria, sin máscara, y porque los papeles femeninos son representados por mujeres. El mimo cobra consistencia literaria en el siglo I a.C. y convergerán en él las formas más populares del teatro precedente, como la «Atellana».

Sentados estos precedentes y premisas, entremos ahora en el teatro romano del que disponemos, más que de noticias y descripciones, de obras completas o restos y datos muy significativos de ellas.

La tragedia penetra en Roma por influencia griega y como un elemento de cultura elevado, aunque en una cronología mucho más avanzada que la de los grandes clásicos griegos y sin que tuviera para el pueblo romano el valor casi religioso y catártico que tuvo para los griegos.

La tragedia latina tuvo una vertiente derivada directamente de la cultura helénica, representada también con «coturnos», los zapatos altos típicos de la tragedia; recibía, esta versión, el nombre de «*fabula cothurnata*», y compite con una variedad mucho más cercana al sentimiento romano, que es una tragedia histórica que versa sobre acontecimientos reales y que recibe, por el vestido de sus personajes o personaje principal, el nombre de *fabula praetexta* o *praetextata* en función de la toga de magistrado que solía revestir. Livio Andrónico compuso tragedias de tema vinculado al ciclo troyano, sentido como antecedente de Roma. Así su *Achilles* (Aquiles), su *Aegusthus* (sobre el asesinato de Agamenón por Clitemnestra), o bien el *Equos Troianus* (el caballo de Troya), por nombrar sólo algunos títulos; otras fueron de tema más mitológico, como su *Danae* o su *Andromeda*. Compuso también por encargo *palliatae* de las que trataremos a continuación.

Nevio (nacido en torno al 270 a.C.) fue, como el anterior, un escritor múltiple, pero ciñéndonos a los géneros teatrales, compuso tragedias como el *Hector proficiscens* (Héctor yendo a su último combate con Aquiles) o bien una *Iphigenia* (que retomaba un argumento de Eurípides), por no dar más que algunos ejemplos.

Nevio entra definitivamente en un nuevo campo, la «*fabula palliata*», (de *pallium*, el vestido griego) que es en realidad una comedia derivada de la comedia media y nueva griega (siglo IV-II a.C.), con un peso muy importante de la obra de Menandro como modelo. La *palliata* de Nevio, como la posterior a este poeta, mezcla escenas y argumentos de diversas comedias griegas en una técnica que conocemos con el nombre de *contaminatio* (contaminación), que produce unos resultados bastante buenos y alcanza incluso un nivel muy notable de originalidad e independencia respecto a sus fuentes. Mediante este procedimiento, sumado a una carga alusiva contemporánea, se alcanzaba un alto contenido cómico que satisfacía al público romano con un distanciamiento muy evidente respecto a sus modelos, que no se ocultaban.

Si la tragedia tuvo un contrapunto más popular o cercano a los romanos como fue la *prætextata* en el caso de la comedia, la *fabula togata*, jugará este papel vinculando la *palliata* con los géneros del teatro satírico tradicionales en Roma; incluso en la *togata*, por su especialización, podemos distinguir subgéneros como la *tabernaria*, de corte muy popular, y la *trabeata* (por el vestido masculino) que hacía intervenir a los caballeros, la más industriosa y ágil clase social romana. En este tipo de obras hemos de destacar algunos autores que consiguieron representar con éxito la sociedad de la Roma republicana; así Titinio (a finales del siglo III a.C. que compuso al menos 15 obras de las cuales nos han llegado fragmentos) o bien Lucio Afranio (siglo II a.C.) que es el principal representante reconocido de la *togata* y que fue autor de al menos 43 obras de las que restan unos 300 fragmentos; títulos como *Libertus* (El liberto), *Prodigus*, (El pródigo), *Materteræ* (Las madrastras), nos pueden dar una idea del carácter popular de su obra. Por último, hemos de citar a Tito Quincio Ata, que tiene su éxito en el primer cuarto del siglo I a.C. y compone al menos doce *togatae* con títulos como *Socrus* (El suegro), *Nurus* (La nuera) o bien *Aquæ Calidæ* (quizás de ambiente termal). La *togata*, con sus cuadros costumbristas, se subsuma a la *Atellana* literaria a la que Pomponio había dado en el siglo I a.C. forma literaria; a su vez fue desplazada, a partir de la época de César, por el «mimo» que dominó, junto con el «pantomimo», el escenario hasta el final del imperio, por más que algunos autores intentaran resucitar viejos géneros<sup>1</sup>.

Dediquémonos ahora al periodo y los autores más importantes del teatro romano y concretamente a los dos escritores de *palliata* de mayor renombre: Plauto y Terencio. No obstante, hemos de recordar antes «al padre de la poesía latina», al poeta Enio (239-169 a.C.) nacido en *Rudiae*, que unía en sí las tres almas griega, osca y romana, y que compuso *prætextæ* patrióticas como las *Sabinæ* (sobre el rapto de las Sabinas) o *Ambracia* (sobre la conquista heroica de esta ciudad). Por lo que sabemos, compuso también otras veinte tragedias de ciclo troyano y mitológico, además de sus *Annales*, el poema épico por excelencia que sólo superará Virgilio.

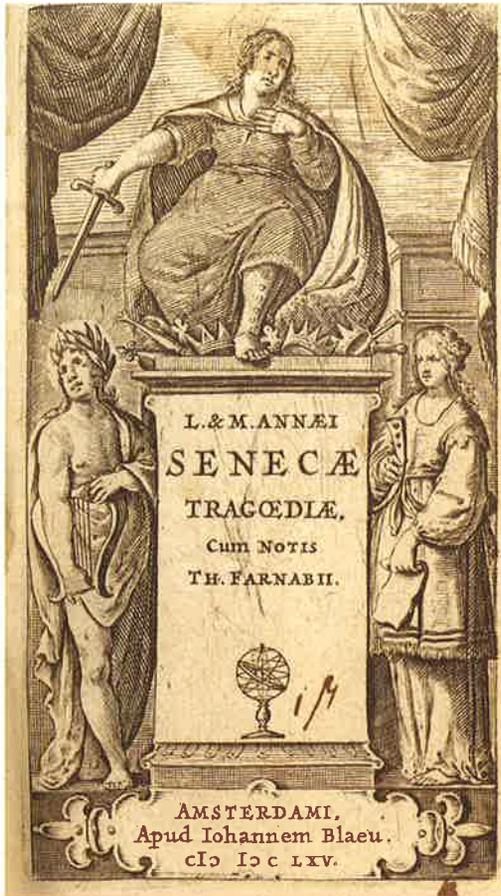
Plauto es un personaje cuya biografía se nos escapa y se ve envuelta en una tradición que la hace casi un argumento de los que el propio Plauto desarrolla. Su nombre parece haber sido Tito Macio Plauto y su origen, la ciudad umbra de Sarsina; parece haber tenido altibajos en su carrera teatral en la que alcanzó, por lo poco que sabemos, una gran popularidad, aunque la tradición cuenta que se tuvo que ganar la vida haciendo girar la muela de un molino, al caer, por deudas, en manos de un acreedor; de aquí parece haber derivado una comedia hoy perdida, el *Addictus* (Esclavo por deudas) que narraba su propia experiencia. Su vida parece haberse desarrollado entre el 255 y el 184 a.C. Se dedicó únicamente a la comedia, la *palliata*, y se nos han conservado, entre el 255 y el 184 a.C., año de su última representación datada, veintiuna comedias entre las cuales el *Miles gloriosus* (El soldado fanfarrón) o el *Amphitrio* (Anfitrión) que se mueven



Ilustración de *Les comédies de Térence avec la traduction et les remarques de Madame Dacier*, vol. I, Rotterdam, G. Fritsch, 1717, entre pp. 12-13, (prólogo).

Figura 5

<sup>1</sup> En época de César destacan Décimo Laberio y Publilio Siro, aunque puedan añadirse otros nombres como Lucio Valerio Núcula.



Frontispicio de la edición de las tragedias de Séneca, Amsterdam, 1665.

Figura 6

en temas de guerra, propios del momento en que escribe Plauto. Hay también referencias continuas en la *Casina*, donde Casina, la protagonista, no aparece en persona, y en *Cistellaria* (Comedia del cestito), o en los *Captivi* (Cautivos), donde se desarrolla el tema de los equívocos entre personas que dan tema también a *Bacchides* (las Baquiadas, dos hermanas), *Menaechmi* (los dos Menecmos). *Persa* y *Poenulus* introducen extranjeros y el *Pseudolus* nos muestra al esclavo que salva a su amo de sus problemas; el parásito adulator es el tema de *Curculio* (carcoma). *Asinaria* (la comedia de los asnos) o la *Aulularia* o la comedia de la olla. Los modelos de Plauto son fundamentalmente Menandro, Difilo y Filemón, a los que su genialidad en el manejo del latín y de las situaciones hace olvidar para recrear así una obra nueva y original.

En un ambiente muy distinto surge Terencio. Publio Terencio Afro es un esclavo cartaginés que, llegado a Roma, alcanza la libertad por su talento literario después de recibir una esmerada educación por parte de su amo el senador Terencio Lucano. Vivió entre el 190 y el 159 a.C. pero su carrera literaria como autor teatral parece haber sido muy corta y se escalona entre el 166 y el 160 a.C. Figura 3

Su relación de amistad con Escipión Emiliano, con Gayo Lelio y con Lucio Furio Filo hizo correr un rumor, recogido por los biógrafos antiguos de Terencio, según el cual estos importantes e influyentes personajes serían en realidad autores, o al menos coautores, de la obra que circulaba bajo el nombre del cartaginés. Así, las seis comedias que se nos han conservado, resultado también de la influencia griega, serían, en cambio, el fruto de esta colaboración, en forma de un cierto sentimiento aristocrático y de uso del lenguaje que alejaba a Terencio de Plauto. Sus comedias son todas ellas de enredo y versan sobre engaños entre padres e hijos como el *Heautontimorumenos* (El torturador de sí mismo) Figura 4, o bien en *Adelphoe* (Los hermanos), temas como *Hecyra* (La suegra) o *Eunuchus* (El eunuco) Figura 2, comedias de equívocos o bien *Formion* de nombre latino o la *Andria* (La muchacha de Andros) Figura 5, donde se narran historias amorosas y, de nuevo, equívocos.

Otros autores cultivaron los géneros literarios convencionales como la tragedia y la comedia pero a la postre sucedió, como hemos dicho, que, aunque en algún momento comedia y tragedia quisieron restaurarse, ya nada pudo oponerse al «mimo» y al «pantomimo». Podemos recordar al tragediógrafo Accio en el siglo I a.C., a Pacuvio en la tragedia y a Cecilio en la comedia, como herederos del gran Enio en el siglo III-II a.C. Turpilio, en el siglo I d.C. pretendió hacerlo con la «*palliata*». En época flavia algunos poetas intentaron hacer revivir la «*togata*», pero fueron esfuerzos inútiles. Solamente Lucio Anneo Séneca, el hispano todopoderoso, ministro de Nerón por un tiempo y gran filósofo, consiguió escribir una obra de envergadura excepcional que ha llegado hasta nosotros: sus ocho tragedias Figura 6 a las que se suma el *Hercules Oetaeus* (Hércules en el Eta), que resulta de atribución más discutida. Su obra trágica, sin duda alguna de representación muy difícil y dudosa, no buscaba la catarsis como la de los griegos, pero sí una introspección en el espíritu humano y una gran penetración psicológica que consigue momentos de gran fuerza dramática. Sus temas son los del ciclo troyano en parte como *Troades* (Las Troyanas) o bien *Agamemnon*, o temas tan universales como *Oedipus* (Edipo), *Phaedra* (Fedra), *Thyestes* (Tiestes) o *Medea*. El tema de Hércules, con su *Hercules Furens*, llega a una cima inalcanzable hasta el momento en su obra; Hay que mencionar también las Fenicias (*Phoenissae*, con el tema de Antígona). Se acostumbra a unir a la obra de Séneca la *Octavia*, de muy complicada atribución.

El teatro romano se cierra prácticamente después de una breve pero brillante trayectoria, en época republicana, de forma que en realidad la construcción de los grandes teatros no se corresponde con la creación de las grandes obras literarias que lo caracterizan y sí con un espectáculo, mucho más ágil y ligero como es el mimo y la pantomimo, del cual paradójicamente no tenemos más que noticias dispersas, anécdotas y algunos escasos nombres de actor.

## BIBLIOGRAFÍA

- Actas del Simposio: El teatro en la Hispania romana (Mérida, 1980)*, Badajoz, 1982.
- ARNOTT, W. G., *Menander, Plautus, Terence*, Oxford, 1975.
- BEACHAM, R. C., *The Roman Theatre and its Audience*, Londres, 1991.
- BEARE, W., *La escena romana*, Buenos Aires, 1972.
- BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, 1961.
- BONARIA, M., *I mimi romani*, Roma, 1965.
- BUECHNER, K., *Das Theater des Terenz*, Heidelberg, 1974.
- CÈBE, J. P., *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, París, 1966.
- DAVIAULT, A., *Comoedia togata. Fragments*, París, 1981.
- DUCKWORTH, G. E., *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, 1971.
- FRAENKEL, E., *Elementi plautini in Plauto*, Florencia, 1972 (trad. ed. alemana, 1922).
- FRASSINETTI, P., *Fabula Atellana*, Génova, 1953.
- GENTILI, B., *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari, 1977.
- GIANCOTTI, F., *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Mesina, 1967.
- KINDERMANN, H., *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg, 1979.
- LEFÈVRE, E., *Die Expositionstechnik in der Komödien des Terenz*, Darmstadt, 1969.
- LÓPEZ LÓPEZ, M., *Los personajes de la comedia plautina: nombres y función*, Lérida, 1991.
- PADUANO, G., *Il mondo religioso della tragedia romana*, Florencia, 1974.
- PERELLI, L., *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Florencia, 1973.
- SANDBACH, F. H., *Il teatro comico in Grecia e a Roma*, Roma-Bari, 1979 (trad. de la ed. inglesa, 1977).
- TALADOIRE, B. A., *Térence. Un théâtre de jeunesse*, París, 1972.
- VAN WAGENINGEN, I., *Scaenica Romana*, Groninga, 1907.

# Teatro y sociedad en el Occidente romano

Francisco Beltrán y Francisco Pina  
Universidad de Zaragoza

## ORGANIZACIÓN Y FINANCIACIÓN

En Roma, el teatro no existió como institución cultural autónoma, ni hubo como en Grecia concursos públicos entre autores por determinar la excelencia entre varias obras. La palabra *theatrum*, tomada del griego, significaba para los romanos el edificio en el que se celebraban las representaciones teatrales, a las que llamaban «espectáculos escénicos» (*Iudi scaenici*), porque constituían una parte de los juegos públicos celebrados en honor de los dioses. Elemento esencial de la identidad romana y de su cultura, la importancia de los juegos para la comunidad se aprecia en el hecho de que, en los días destinados a su celebración, se suspendía toda actividad profesional, comercial y pública, lo que facilitaba la asistencia de la población a los diversos actos programados. Los juegos no deben ser vistos sólo como un fenómeno lúdico: celebrados a la vez ante dioses y hombres, representaban un espacio de comunicación social en el que se inscribían formas de relación del romano con el mundo. Integradas en ese ritual, las representaciones teatrales no eran simplemente una actividad artística, sino una expresión de la vida cívico-religiosa, y como tales eran precedidas siempre de sacrificios rituales. Ese aspecto religioso permaneció siempre en mayor o menor medida, y es precisamente su relación con los cultos tradicionales romanos lo que impulsaría a los primeros padres de la Iglesia cristiana a condenar a los que asistían a espectáculos teatrales y circenses, no sólo por verlos como ámbitos de corrupción moral, sino sobre todo por considerarlos idólatras (Tertuliano, *Sobre espectáculos*, 7-9).

Los juegos comenzaban con una solemne procesión (*pompa*), que abría las ceremonias. Durante los días de fiesta se alternaban actos de diverso género: juegos circenses, juegos gladiatorios en el anfiteatro y espectáculos escénicos en el teatro, que se insertaron cronológicamente entre la *pompa* y las carreras en el circo. Contaban con representaciones teatrales de comedia, tragedia, mimo y pantomimo, en proporción que fue variando con el tiempo en función de los gustos del público.

Había diversos juegos públicos oficiales. Los más relevantes eran los que se celebraban en honor de Júpiter Óptimo Máximo, el dios supremo del panteón romano: los Juegos Romanos (*Ludi Romani*), los primeros en instaurarse y anuales desde el año 366 a.E., y los Juegos Plebeyos (*Ludi Plebei*), programados cada año desde el final del siglo III a.E. Junto a éstos, existían otros juegos celebrados regularmente: los Seculares, que conmemoraban el final de un siglo y el comienzo del nuevo; y los que honraban a diferentes divinidades: Flora, Apolo, Cibele y Ceres. En todos ellos, durante la época republicana, predominaron los espectáculos escénicos sobre los circenses. Junto a los juegos regulares, existía la posibilidad de que se organizaran otros extraordinarios, celebrados para señalar eventos particulares, como un éxito militar (Suetonio, *Vida de César*, 39), la inauguración de un templo o el final de un desastre natural. También existían ocasionalmente juegos privados, pagados íntegramente por algún individuo con el deseo de impresionar al pueblo con su generosidad y obtener así popularidad. Durante el Principado, se añadieron los celebrados con motivo de los aniversarios de los emperadores y en otras ocasiones relacionadas con los máximos gobernantes del Imperio.

De esta manera, el número de días dedicados anualmente a los juegos fue creciendo considerablemente, y dentro de ellos las jornadas dedicadas a las representaciones escénicas. Si al final del siglo III a.E. no debía de ser superior a doce, al comienzo del Principado, de los setenta y siete días programados en la ciudad de Roma para la celebración de juegos públicos, cincuenta y seis estaban dedicados a funciones teatrales. Desde entonces el teatro hubo de hacer frente a la competencia creciente del anfiteatro y, sobre todo, del circo, de modo que, mientras el número de días de juegos públicos fue aumentando, el porcentaje de los dedicados a espectáculos teatrales disminuyó.

Del mismo modo que la religión estaba en Roma dirigida por la aristocracia, también el contenido y el desarrollo de los juegos estaban sometidos a su control. En

consecuencia, todas las obras teatrales que eran representadas en público –basadas con frecuencia en los mismos mitos que formaban parte de las creencias religiosas o referidas a episodios históricos, o supuestamente históricos, que se remontaban al mismo origen de Roma– debían ser autorizadas por los magistrados que organizaban los juegos y, en última instancia, por el senado. De ello se encargaron durante la mayor parte del período republicano los ediles. Si bien buena parte de la financiación corría a cargo de fondos públicos, era habitual que los ediles, que estaban al comienzo de su carrera política, añadieran dinero propio para asegurar la brillantez de los juegos y agradar así a sus potenciales votantes en futuras elecciones. Desde el año 22 a.E., Augusto encargó la organización de los juegos públicos a los pretores. Sin embargo, desde entonces fueron por lo general los mismos emperadores los patrocinadores de unos juegos cuya celebración estaba cada vez más relacionada con la exaltación de su figura en el contexto del culto imperial. Puesto que cada emperador se esforzaba por superar a sus antecesores, los costes en la organización de los juegos llegaron a ser inmensos.

Los costes de los espectáculos escénicos se repartían fundamentalmente entre la adecuación de los edificios teatrales y la contratación de los actores. Hasta que se inauguró en el año 55 a.E. el primer teatro permanente en piedra de Roma, promovido por Pompeyo, era preciso construir en madera para cada ocasión una escena y un espacio para los espectadores con filas de asientos. Desde entonces, varios cientos de teatros fueron construidos en todo el Imperio romano. En general, tanto la construcción como el mantenimiento de los edificios teatrales, en Roma y en las provincias, correspondía al Estado, aunque era frecuente que magistrados y particulares contribuyeran con sus propios medios.

Los actores profesionales (*histriones*) estaban organizados en compañías (*grex*, *caterva*) poco numerosas –por lo general cuatro o cinco actores se repartían todos los papeles de una obra– bajo la dirección de un patrono (*dominus*). La mayoría tenían la condición jurídica de esclavos o libertos, y procedían sobre todo del Mediterráneo oriental, si bien también hay atestiguados actores occidentales, en particular de Italia. Recibían dinero por sus actuaciones, pero los salarios variaban sustancialmente en función de la fama de cada uno de ellos, y muchos debían de vivir en el umbral de la mera supervivencia. Al cabo del año, sólo se celebraban unas pocas representaciones teatrales en cada ciudad, de modo que los actores debían complementar sus ingresos con otras actividades artísticas y mediante giras teatrales por diversas ciudades.

En general los actores eran vistos como personajes vulgares y moralmente repudiados, hasta el punto de que fueron tratados por la ley romana como infames y su profesión como ignominiosa. Sin embargo, existieron notables excepciones. Se conocen en época tardorrepública actores como Roscio Galo y Clodio Esopo que llegaron a ser famosos en su época, convertidos en estrellas capaces de reunir grandes fortunas y bien vistos incluso entre los círculos aristocráticos. Durante el Principado, sobre todo durante el siglo II, los actores de mayor éxito fueron los pantomimos de la *familia Caesaris*, quienes, al servicio del emperador, no sólo actuaban en Roma, sino que realizaban giras por Italia y por las provincias occidentales del Imperio. Algunos de ellos llegaron a recibir honores municipales e inscripciones honoríficas en lugares públicos en ciudades provinciales. Grafitos de Pompeya muestran hasta qué punto el público podía entusiasmarse por los actores, llegando incluso a crear grupos de partidarios de uno u otro.

## EL PÚBLICO TEATRAL

Aunque en ningún caso se reducía a una elite, la parte de la población que asistía al teatro era una minoría en comparación con el circo y con el anfiteatro (el número total de asientos existentes en los tres teatros de Roma en el siglo I d.E. era aproximadamente la mitad del anfiteatro Flavio (Coliseo) y muy inferior al



Escena y *orchestra* del teatro romano de *Sabratha* (Libia).  
Foto: Géza Alföldy  
Figura 1

aforo del Circo Máximo, en el que cabían unos 255.000 espectadores). El público variaba según los géneros. Comedia y mimo gozaban de un público de diversa procedencia, porque los temas, por su cotidianeidad, eran de fácil comprensión. El de la tragedia era en cambio más selecto, compuesto sobre todo por quienes habían tenido contacto con la cultura griega.

Los espectáculos eran anunciados mediante rótulos pintados en los muros exteriores de los teatros. Hombres y mujeres de todas las categorías sociales estaban autorizados a asistir a las representaciones teatrales, pero los espectadores no podían elegir libremente su asiento. La subdivisión del espacio en el edificio teatral, que suponía la reserva de lugares determinados según la categoría social, política y jurídica del público, ofrecía una imagen completa de la población romana, estructurada sobre la base de la existencia en ella de libres y esclavos, extranjeros y ciudadanos, diferenciando dentro de estos últimos entre la plebe y los órdenes de los senadores y los caballeros Figura 4.

La ubicación de los espectadores fue reglamentada mediante diversas disposiciones legales durante la época republicana, hasta culminar con una detallada ley promulgada por Augusto (Suetonio, *Vida de Augusto* 44). Al parecer los esclavos podían asistir al teatro, pero con la prohibición de sentarse salvo que sobraran asientos, reservados para las personas libres. Los esclavos debían colocarse en la parte superior de la *summa cavea*, en la zona más alta del graderío. Ese es el espacio en el que se situaría también la plebe más humilde sin toga (*pullati*), así como las mujeres, aunque es posible que las esposas de caballeros y senadores pudieran acceder en compañía de sus maridos a las filas más próximas a la escena. De acuerdo con Suetonio, las vestales disponían de una ubicación especial frente a la tribuna del pretor, que presidía la representación. En cuanto a los niños, los pobres ocuparían como sus padres la *summa cavea*, pero quienes dispusieran de educadores privados serían colocados junto con éstos en lugares reservados del teatro. El grueso de la plebe ocupaba la parte principal de la *media cavea*, en la porción central del graderío, justo por encima de las filas de los caballeros. Es posible que hubiera sitios reservados para militares y tal vez también para veteranos del ejército, así como para los funcionarios públicos (*apparitores*) que trabajaban para los magistrados y para el emperador (escribas, pregoneros, alguaciles, etc.). Los soldados que hubieran sido condecorados con la *corona civica* por su valor disfrutaban del privilegio de sentarse inmediatamente detrás de los senadores, incluso por delante de los *equites*.

Por lo que respecta a los extranjeros, aquéllos que disfrutaban en Roma de la condición de huéspedes fueron expulsados por Augusto de la *orchestra*, donde aparentemente habían disfrutado del privilegio de sentarse junto a los senadores durante la República tardía. Sin embargo, algunos embajadores, reyes y príncipes fueron autorizados con posterioridad a sentarse en ese lugar destacado (Tácito, *Anales* XIII 54). En cualquier caso, tales huéspedes oficiales siguieron disfrutando de asientos suficientemente honorables, aunque probablemente por detrás de los caballeros.

En los asientos más próximos a la escena se ubicaban los miembros de la aristocracia romana, caballeros y senadores. Desde el año 67 a.E., la ley Roscia obligaba a reservar las primeras catorce filas del graderío a los miembros del orden ecuestre. No es seguro que disfrutaran de este privilegio también fuera de Roma, pero hay indicios de que así sería, como por ejemplo una inscripción realizada sobre una de las gradas inferiores del teatro de *Arausio* (Orange, Francia), reservada para caballeros, y la noticia transmitida por Asinio Polión en una carta dirigida a Cicerón en la que afirma que, en los juegos organizados por Balbo en *Gades* (Cádiz), había en el teatro catorce filas de asientos reservadas a los caballeros (Cicerón, *Cartas a familiares* X 32,2).

En cuanto a los senadores, desde el año 194 a.E. se les reservó asientos separados del resto del pueblo (Livio XXXIV 44). Durante las últimas décadas republicanas debieron de tener derecho a sentarse en la *orchestra*, justo bajo el escenario, privilegio que se recoge en la ley de la colonia hispana de *Urso*, sin duda redactada a imagen y semejanza de Roma. Probablemente se acomodaban en sillas móviles, tal vez con los nombres de sus propietarios pintados sobre ellas. La normativa introducida por Augusto confirmó la posición de privilegio de los miembros del orden senatorial, al decretar «que siempre que se diesen espectáculos públicos, la primera fila de asientos quedase reservada para los senadores».

La reserva de plazas podía realizarse horizontalmente por filas (*gradus*) o verticalmente por bloques de asientos (*cuneus*). Las mismas gradas podían estar rotuladas con inscripciones o signos señalando los grupos o individuos a los que correspondían. En todo caso, la separación de los diversos ámbitos estaba clara, también desde el punto de vista arquitectónico. En el teatro norteafricano de *Sabratha* [Figura 1](#), por ejemplo, se conserva el pequeño muro que aislaba las seis filas de los notables de la ciudad del resto del graderío, señalando la diversidad jerárquica del cuerpo social. Los romanos introdujeron además como novedad en sus teatros la instalación de tribunas de honor (*tribunalia*) sobre las entradas laterales al edificio, creando palcos suplementarios cuyo interés radicaba precisamente en su aislamiento respecto a los espectadores situados en el mismo nivel.

### Panem et circenses: TEATRO Y POLÍTICA

El hecho de que el teatro constituyera una representación completa de la sociedad romana hacía factible su utilización como instrumento político, sobre todo a partir del siglo I a.E., como muestra Cicerón, quien afirma que había hombres públicos que eran recibidos en el teatro con aplausos o silbidos, e incluso que había quien tenía miedo de ir al teatro por temor a que un recibimiento adverso mostrara una merma en su popularidad (Cicerón, *Filípicas* I 36-37). Estas observaciones indican que ya entonces los espectáculos escénicos se habían convertido en un lugar para expresar opiniones sobre cuestiones políticas de actualidad.

Especialmente durante el Principado, el teatro –como el anfiteatro y el circo– se convirtió en escenario de manifestaciones políticas. En una época en la que las asambleas populares habían perdido las funciones legislativas y electorales que las habían caracterizado durante la República, el pueblo encontraba en el teatro un lugar alternativo para mostrar, bien su descontento por determinadas leyes (Suetonio, *Vida de Augusto* 34) o por el deficiente abastecimiento de cereales a la ciudad (Tácito, *Anales* VI 13), bien su deseo por honrar a un personaje público, en especial a un emperador (Suetonio, *Vida de Augusto* 58). Es obvio que una protesta o reivindicación no era necesariamente atendida por el emperador, a quien generalmente iba dirigida, pero éste se sentía en ocasiones obligado a ceder ante la presión popular para no perder su reputación (Suetonio, *Vida de Tiberio* 47).

El público mostraba su opinión mediante gritos, silbidos, signos con las manos, aplausos o silencios ostentosos. Tales manifestaciones, que podían surgir espontáneamente durante una representación, o bien ser provocadas de manera premeditada por parte de grupos contratados para ello, estallaban a partir de un incidente percibido por todos los presentes simultáneamente y que estuviera en relación con el tema de la protesta o podía ser visto como tal: la recitación de un verso al respecto (Suetonio, *Vida de Augusto* 53), la entrada del emperador o de otra personalidad en el recinto, un comentario en voz alta, etc. En el caso de las manifestaciones planeadas de antemano, por lo general formando parte de una campaña más amplia, los presentes eran incitados mediante rumores o a través

## TEATRO Y SOCIEDAD EN EL OCCIDENTE ROMANO

de individuos que actuaban como provocadores, y solían culminar en desórdenes callejeros. En época de Nerón se hicieron famosos los llamados Augustianos, una claqué formada por aplaudidores profesionales al servicio del emperador (Suetonio, *Vida de Nerón* 20; Tácito, *Anales* XIV 15).

Con todo, la conocida frase de Juvenal (X 81: «panem et circenses»), interpretada en sentido literal, es poco más que un tópico. Es difícil aceptar que en una ciudad de aproximadamente un millón de habitantes, como era la Roma imperial, hubiera una mayoría de la plebe desocupada que viviera exclusivamente del pan entregado por el estado y cuya única ocupación fuera asistir a los juegos. Sólo un número de días determinado estaba dedicado a los juegos al cabo del año, y el aforo de circo, anfiteatro y teatro era limitado (por ejemplo los asientos de los tres teatros permanentes existentes apenas suponían el 1% de la población total), por lo que no parece razonable pensar en los juegos como medio de supervivencia de una parte sustancial de la población, aunque su papel propagandístico es indiscutible.

## EL TEATRO EN HISPANIA

El teatro desempeñó en las provincias del Imperio el papel de transmisor de ideas y valores propios de la romanidad en un ámbito predominantemente indígena, constituyendo desde ese punto de vista un elemento fundamental en el proceso de integración cultural que denominamos romanización. Como en Roma, las representaciones teatrales provinciales formaban parte de juegos públicos dedicados a determinadas divinidades. Si bien la estructura de los *ludi* en la metrópoli no es extrapolable sin más a las ciudades provinciales, éstas se guiaban en general por ese modelo. Esto es mostrado en Hispania por la ley de *Urso* (Osuna, Sevilla), colonia de ciudadanos romanos fundada por iniciativa de Julio César inmediatamente después de su asesinato en el año 44 a.E. Entre las diversas disposiciones de la ley Ursonense, se encuentra regulada la celebración de juegos públicos. Éstos debían ser organizados por los principales magistrados anuales de la colonia, los dos duunviros (capítulo 70). Las fechas habían de ser fijadas al comienzo del año de acuerdo con los decuriones locales y debían durar un mínimo de cuatro días, ocupando con los festejos al menos la mitad de las horas útiles de cada uno de esos días. Los juegos, a los que el texto de la ley se refiere como *ludi scaenici*, tenían que dedicarse a los dioses capitolinos romanos (Júpiter, Juno y Minerva), aunque se añade un genérico «a los dioses y diosas». Cada duunvir debía gastar en esos juegos al menos dos mil sestercios de su propio peculio, a los que se añadía como máximo una cantidad igual procedente de los fondos públicos. Esto significa que la magnificencia de los juegos coloniales dependía de la voluntad política y de la generosidad de los duunviros de turno.

La ley (capítulo 71) contiene también prescripciones semejantes en relación con la segunda magistratura colonial en importancia, los ediles, quienes debían gastar dos mil sestercios de su patrimonio en la organización de espectáculos escénicos, unidos a un máximo de mil sestercios de las arcas públicas. Tres de los días correspondientes a los juegos edilicios eran dedicados a los dioses capitolinos, pero el cuarto lo era a la diosa Venus, divinidad tutelar de *Urso* por ser antepasada mítica del fundador César. En este caso, Venus era honrada con juegos circenses en el circo o gladiatorios en el foro de la colonia.

El magistrado encargado de la organización de los espectáculos escénicos debía velar por la correcta distribución de los asientos teatrales, tanto entre los colonos, que constituían la población de pleno derecho de *Urso*, como entre los residentes en la colonia que legalmente fueran ciudadanos de otras ciudades (*incolae*), los huéspedes de la comunidad e incluso los simples transeúntes. Al igual que en Roma, en *Urso* (capítulos 125-127) —y hay que suponer que también en otras colonias hispanas como *Caesaraugusta* y *Emerita Augusta*— debían reservarse



Inscripción de Agripa, en el aditus del teatro de Emerita.

Foto: F. Beltrán

Figura 2

asientos de honor en la *orchestra*, como lugar de máximo privilegio junto a la escena, para los decuriones y para los magistrados coloniales de cada año. Se fija una multa de cinco mil sestercios para quien infrinja la norma y se acomode en esos lugares sin estar autorizado para ello. Se reserva además la *orchestra* al gobernador de la Hispania Ulterior, provincia a la que pertenecía *Urso*, a los magistrados del pueblo romano, es decir, aquellos magistrados de Roma que circunstancialmente se encontraran en *Urso*, a los senadores y sus hijos presentes en la ciudad, y al *praefectus fabrum*, funcionario al servicio del gobernador provincial. En otro capítulo de la ley (66), se concede asimismo a los principales sacerdotes de la colonia, pontífices y augures, el privilegio de sentarse en los lugares reservados a los decuriones tanto en el teatro como en los juegos gladiatorios.

Siguiendo el ejemplo de las colonias, es posible que también los municipios hispanos incluyeran entre sus normas internas la obligación de distribuir espacialmente a los asistentes a los juegos según su condición social. Sin embargo, el capítulo 81 de la ley del municipio de *Irni* (o *Irniium*) en la provincia Bética, datada en época Flavia, hace una referencia general a la ordenación de los espectáculos, pero no prescribe ninguna ubicación predeterminada de los asistentes.

A diferencia de lo que ocurría en el Oriente helenizado, en donde el teatro contaba con una tradición multisecular profundamente enraizada en la vida comunitaria, en el Occidente romano tanto los espectáculos escénicos como los edificios específicos destinados a albergarlos son innovaciones que empiezan a popularizarse tan sólo a partir de mediados del siglo I a.E. como parte integrante de las nuevas corrientes culturales activadas por el régimen inaugurado por Augusto. Todavía a mediados del siglo I d.E. las representaciones teatrales debían suponer una relativa novedad en las regiones más apartadas de Hispania o, al



Inscripción de dos sacerdotes del culto imperial en la *orchestra* del teatro de *Italica* (Santiponce, Sevilla).

Foto: F. Beltrán

Figura 3

menos, eso es lo que se desprende de un suceso recogido por Filóstrato en su *Vida de Apolonio de Tiana* (V 9) acontecido en la desconocida ciudad bética de *Ipola* (?), en donde la población quedó primero pasmada ante el espectáculo de un actor calzado con altos coturnos y ataviado con ropaje escénico, y huyó despavorida después, cuando empezó a declamar tras su máscara, cual si el demonio les persiguiera aullando...

Probablemente las compañías dramáticas, en el curso de sus giras por las regiones más apartadas de Occidente, se toparan con reacciones semejantes, ilustrativas de la falta de familiaridad de las poblaciones rurales con las representaciones dramáticas, sobre todo con las de tradición griega. Sin embargo en las grandes ciudades, los edificios teatrales y los espectáculos escénicos empezaron a convertirse, desde comienzos del Principado, en elementos habituales de la vida urbana. Así queda reflejado a comienzos del reinado de Augusto por Vitruvio, el teórico de la arquitectura, para quien el teatro constituía junto con los templos –y,

cabría añadir, los foros— uno de los polos fundamentales en torno a los que debía articularse la trama urbana. De hecho, muchas de las nuevas ciudades hispanas fundadas o reformadas a partir del cambio de Era reservaron dentro de sus circuitos amurallados grandes parcelas para acoger esas enormes moles de cemento y piedra que, una vez construidas, pasaban a dominar la fisonomía urbana. Es el caso de *Tarraco* (Tarragona), *Baetulo* (Badalona), *Carthago Nova* (Cartagena), *Caesaraugusta* (Zaragoza) Figura 4, *Bilbilis* (Calatayud), *Corduba* (Córdoba), *Gades* (Cádiz), *Malaca* (Málaga), *Emerita Augusta* (Mérida) Figura 2 u *Olisipo* (Lisboa), entre muchas otras.

La construcción de estos edificios exigía el desembolso de sumas enormes: 400.000 sestercios costó la edificación del teatro de la pequeña ciudad africana de *Metauro*, cifra equivalente al cuádruple de la fortuna que debían acreditar quienes aspiraran a formar parte del senado local de una ciudad provincial importante o bien al salario mensual de 5.000 operarios manuales. Por ello, no era infrecuente que, ante las dificultades de los gobiernos municipales para afrontar tales inversiones, fueran potentados locales quienes las asumieran, según queda de relieve en las múltiples inscripciones que registran la financiación por particulares de la erección de estos edificios o de una parte de ellos, o bien su embellecimiento como ocurre, por ejemplo, en *Malaca* o *Italica* (Santiponce, Sevilla) Figura 3. Tal pudo ser el caso también del teatro de *Gades*, cuya existencia certifica Cicerón para el año 43 a.E. (*Cartas a familiares* X 32, 2), fecha en la que el gaditano Cornelio Balbo, colaborador de César y futuro cónsul de Roma (39 a.E.), hizo representar en él una obra de carácter autobiográfico para conmemorar su elección como magistrado local: el protagonismo de Balbo en la renovación urbana del recién creado municipio romano de *Gades* (Estrabón III 5,3), así como su gusto por este tipo de edificios —algunos años después, en 13 a.E., hizo erigir en Roma el tercer teatro en piedra de la ciudad, cuyos restos pueden contemplarse hoy en la *Crypta Balbi*— son hechos que inducen a valorar la posibilidad de que fuera él también quien asumiera los costes de la erección del teatro de Cádiz.

La financiación de tales construcciones por particulares ilustra en grado máximo el fenómeno del evergetismo, por el cual las clases dominantes invertían una parte de sus fortunas en embellecer su ciudad y erigir edificios públicos, así como en costear espectáculos y cualesquiera acciones —banquetes, repartos de viandas, entradas gratuitas a los baños, etc.— que redundaran en beneficio del bienestar de la comunidad: el pueblo esperaba de sus dirigentes tales larguezas, que, por otra parte, reportaban a los benefactores prestigio y popularidad, al tiempo que contribuían a legitimar, a los ojos de sus conciudadanos, el ejercicio del poder político. Las inscripciones muestran cómo los teatros se convirtieron en un lugar privilegiado para realzar con *ludi scaenici* todo tipo de acontecimientos, desde la inauguración de un edificio donado por un particular hasta la obtención de un sacerdocio o de una magistratura —según veíamos en el caso del gaditano Balbo—, pasando por la conmemoración de aniversarios y efemérides de todo género.

Los teatros estaban diseñados originalmente para albergar representaciones escénicas en cualquiera de sus formas: fueran las viejas tragedias y comedias de tradición griega, o las nuevas formas romanas como la *atellana*, el mimo o la pantomimo. Sin embargo estos edificios eran adecuados también para acoger otras manifestaciones artísticas como la música, el canto o la danza y hasta para servir de escenario a competiciones atléticas o espectáculos acrobáticos. Es comprensible que edificios tan costosos no quedaran reservados tan sólo para la representación de *ludi scaenici* y otros espectáculos, que, por frecuentes que fueran, sólo cubrían una pequeña parte del calendario, sino que se procurara rentabilizarlos utilizándolos también para cobijar reuniones multitudinarias de carácter no festivo como las asambleas de carácter político, administrativo o judicial, función perfectamente comprobada en el norte de África y en el Oriente griego. Además, en su condición de lugar frecuentadísimo —*celeberrimus locus*— sus

paredes podían ser aprovechadas para exhibir anuncios o documentos de interés público como bien queda ilustrado el caso del teatro de Afrodias de Caria, en la actual Turquía. De hecho y recogiendo esta multifuncionalidad característica de muchos edificios antiguos, se ha llegado a afirmar que en Occidente el teatro era una forma arquitectónica vacía, es decir no predeterminada para una función precisa.

Entre esas otras actividades que los teatros podían acoger, las más recientes investigaciones ponen de manifiesto cómo este edificio se convirtió rápidamente en un escenario privilegiado del culto imperial. Diversos factores favorecieron este empleo. Por una parte, la celebración de los *ludi scaenici* en el contexto de festividades en honor de los dioses cívicos confería a estas construcciones una acusada connotación festivo-religiosa. Por otra, los teatros no sólo permitían acoger cómodamente a grandes multitudes, sino que lo hacían de manera ordenada merced a las estrictas normas que regulaban la ocupación de los graderíos, de suerte que se constituían en proyecciones orgánicas y jerarquizadas de la comunidad, y, por lo tanto, en escenarios idóneos para ceremonias que pretendían afirmar la cohesión de la sociedad y expresar su respeto y fidelidad a la casa imperial. Finalmente, la *frons scaenae* con la rica decoración arquitectónica y estatuaria que la asemejaba al interior de un *aula regia* o sala de recepción real constituía un espacio majestuoso, idóneo para las ceremonias de culto dedicadas a los emperadores.

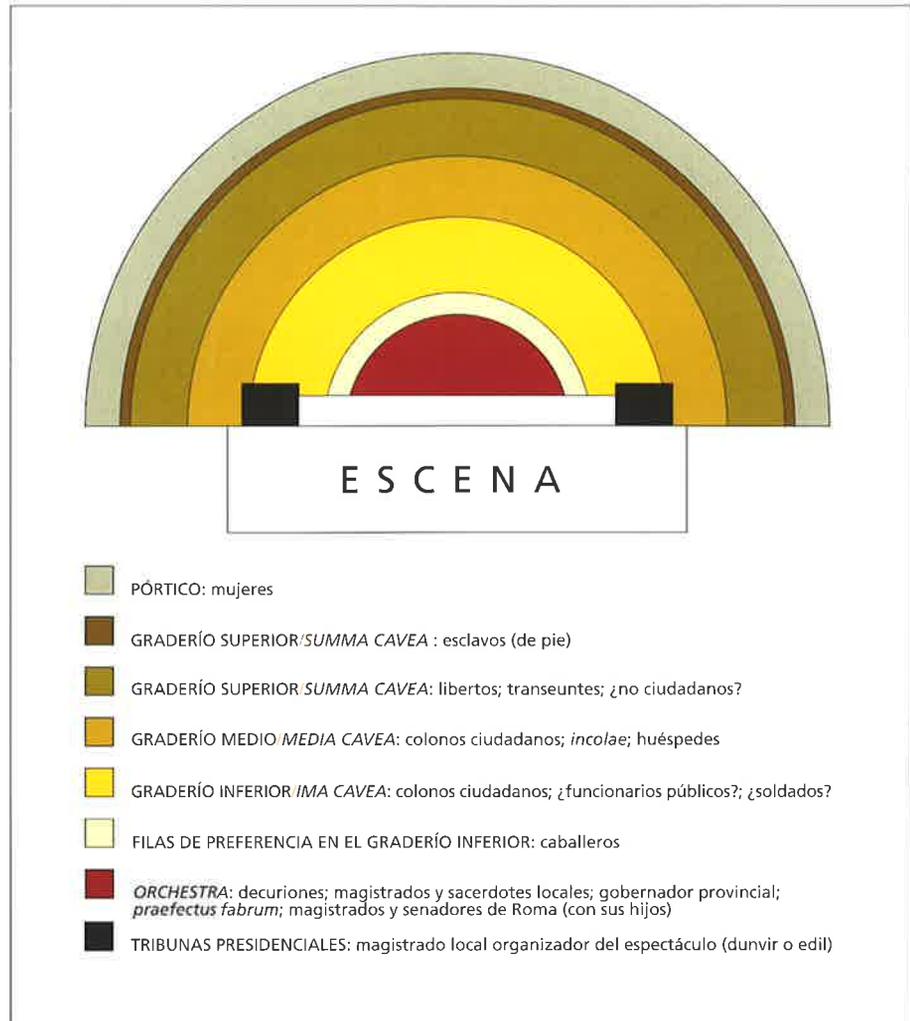
Las inscripciones en honor de los príncipes y las estatuas que los representaban, así como las capillas específicas preparadas para el culto, ponen de manifiesto en numerosos teatros la utilización de estos edificios con tal propósito. Así, en *Emerita Augusta* varios epígrafes datados en el año 16-15 a.E. muestran que el edificio fue costeado por Marco Agripa Figura 2, el yerno y estrecho colaborador de Augusto, mientras que otros enclavados en un recinto construido en la parte inferior del graderío y datables en época de Trajano, señalan la existencia de una capilla consagrada al culto imperial. Por su parte, el teatro de *Carthago Nova*, también construido en tiempos de Augusto, fue erigido en honor de Gayo y Lucio César, los herederos del emperador, según se desprende de los epígrafes monumentales que corrían sobre los accesos al proscenio. La vinculación del edificio con el culto imperial queda también de manifiesto en la frecuente implicación de sacerdotes consagrados al mismo en la erección o embellecimiento de los teatros como ocurre en *Italica* o en *Olisipo*.

Aunque en el Occidente latino las ceremonias ligadas al culto del emperador no estén documentadas todo lo bien que sería de desear, las diversas vinculaciones señaladas entre estos rituales y los teatros permiten postular un desarrollo que no diferiría mucho del atestiguado en las ciudades orientales, donde estas celebraciones, junto a los juegos y los sacrificios, comportaban procesiones solemnes que recorrían la geografía urbana y en las que, frecuentemente, los teatros constituían una etapa fundamental de las ceremonias. Así, por ejemplo, con tal motivo en la ciudad laconia de *Gition*, en tiempos de Tiberio, una procesión que partía de los templos de las divinidades protectoras de la ciudad, tras detenerse para inmolar un toro *pro salute imperatoris* en el santuario de culto imperial, desembocaba en el teatro, al que para la ocasión se habían trasladado las efigies cultuales de Augusto, Livia y Tiberio, ante las que se realizaban ofrendas de vino e incienso, tras las que daban comienzo los *ludi scaenici*. También en Éfeso, ciudad emplazada en la actual costa egea de Turquía, los bustos de la familia imperial eran transportados en procesión hasta el teatro en el curso de diversas festividades.

En su condición de espacios públicos, los teatros constituían un espacio idóneo de representación social para la puesta en escena y en valor del poder y la jerarquía social, por lo que –junto a necrópolis y foros– eran probablemente los puntos urbanos en los que se concentraba una mayor densidad de mensajes epi-

Distribución hipotética de los espectadores en el teatro de *Caesaraugusta* (según la ley Julia teatral y la ley de *Urso*)  
Francisco Pina Polo

Figura 4



gráficos, si bien preferentemente reservados a las manifestaciones de piedad hacia los dioses y los emperadores, o a la conmemoración de la generosidad de los prohombres que habían financiado su construcción o embellecimiento. A cambio apenas suministran información acerca de los profesionales del espectáculo que, por su escasa consideración social, quedaban excluidos de este espacio de representación solemne. Sólo algunos epitafios hispanos guardan memoria de estas gentes humildes como el *dissignator* (acomodador) Tito Servio Claro, en Córdoba, la *secunda mima* (segunda actriz de mimo) Cornelia Nothis, en *Emerita Augusta* –ambos libertos y con sus inscripciones presentes en la exposición–, el *exodiarius* (cantante) Patricio, en *Pax Iulia* (Béja), el *lyricarius* (recitador al son de la lira) Cornelio Aprilis, en *Aurgi* (Jaén) o el *mimographus* (compositor de mimos) Emilio Severiano, en *Tarraco*.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *El teatro en la Hispania romana* (Mérida 1981), Badajoz, 1982.
- AA.VV., *Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de Arquitectura romana 2*, Murcia, 1993.
- ABASCAL, J. M. y RAMALLO, S. F., *La ciudad de Carthago Nova: la documentación epigráfica*, Murcia, 1997.
- BEACHAM, R. C., *The Roman Theatre and its Audience*, Londres, 1991.
- BEARE, W., *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, Londres, 1950.
- BOLLINGER, T., *Theatralis licentia. Die Publikumsdemonstrationen an den öffentlichen Spielen im Rom der früheren Kaiserzeit und ihre Bedeutung im politischen Leben*, Winterthur, 1969.
- CLAVEL-LÉVÊQUE, M., «L'espace des jeux dans le monde romain: hégémonie, symbolique et pratique sociale», *ANRW II* 16,3, 2405-2563.
- DUMONT, J.CHR. / FRANÇOIS-GARELLI, M. H., *Le Théâtre à Rome*, París, 1998.
- FUCHS, M., *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum*, Maguncia, 1987.
- FUGMANN, J., *Römisches Theater in der Provinz*, Aalen, 1988.
- GROS, P., «Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique», en W. Trillmich y P. Zanker (eds.), *Stadt und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, Munich, 1990, 381-390.
- KINDERMANN, H., *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburgo, 1979.
- KOLB, F., *Agora und Theater, Volks- und Festversammlung*, Berlín, 1981.
- KOLENDO, J., «La répartition des places aux spectacles et la stratification sociale dans l'Empire romain. À propos des inscriptions sur les gradins des amphithéâtres et théâtres», *Ktéma* 6, 1981, 301-315.
- LANDES, CHR. (ed.), *Spectacula II. Le Théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, 1992.
- LE GLAY, M., «Épigraphie et théâtres», en Chr. Landes (ed.), *Spectacula II. Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, 1992, 209-221.
- LEPPIN, H., *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn, 1992.
- NOGALES, T., *Espectáculos en Augusta Emerita*, Badajoz, 2000.
- NOGALES, T. (ed.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida, 2002.
- POCIÑA PÉREZ, A., «Los espectadores, la Lex Roscia theatralis y la organización de la cavea en los teatros romanos», *Zephyrus* 26-27, 1976, 435-442.
- RAWSON, E., «Discrimina Ordinum: The Lex Julia Theatralis», *PBSR* 55, 1987, 83-114.
- SAVARESE, N. (ed.), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bolonia, 1996.
- SCODEL, R. (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor, 1993.
- SLATER, W. J. (ed.), *Roman Theater and Society*, Ann Arbor, 1996.
- TRILLMICH, W., «Un sacrarium de culto imperial en el teatro de Mérida», *Anas* 2-3, 1989-1990, 87-102.
- VEYNE, P., *Le pain et le cirque. Sociologie historique d'un pluralisme politique*, París, 1976.
- WEEBER, C. W., *Panem et circenses. Massenunterhaltung als Politik im antiken Rom*, Düsseldorf, 1983.

# El funcionamiento del Teatro Romano de Córdoba

Ángel Ventura Villanueva

Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad de Córdoba.

Las únicas noticias literarias que narran la celebración en *Corduba* de *ludi scaenici* se refieren a época republicana; a un momento anterior, por tanto, a la construcción en época augustea del monumental teatro documentado por la arqueología, del que nos ocuparemos más adelante. Se trata, en concreto, de las fuentes que recuerdan la estancia en nuestra ciudad del procónsul Quinto Cecilio Metelo Pio durante el invierno del año 74 a.C. (RODRÍGUEZ OLIVA, 1993, 193; BELTRÁN, 1997, 312-315). El episodio, aunque puntual y anecdótico, tiene el mérito de ser pionero respecto a los valores propagandísticos e ideológicos que el teatro asumirá para el posterior régimen imperial, por lo que merece la pena tratarlo con detenimiento:

«*At Metellus in ulteriorem Hispaniam post annum regressus, magna gloria concurrentium undique, virile et muliebre secus, per vias ac tecta omnium visebatur. Eum quaestor C. Urbinus aliique, cognita voluntate, cum ad cenam invitassent, ultra Romanum ac mortalium etiam morem curabant, exornatis aedibus per aulae et insignia, scenisque ad ostentationem histrionum fabricatis; simul croco sparsa humus et alia in modum templi celeberrimi. Praeterea tum sedenti transenna demissum Victoriae simulacrum cum machinato strepitu tonitruum coronam capiti imponebat, tum venienti fere quasi deo supplicabatur...*» (Sall., *Hist.* II 70 M).

«*Metelo regresado a Hispania Ulterior después de una ausencia de un año, era acogido con grande gloria por multitudes de hombres y mujeres que de todas partes acudian a verlo desde calles y tejados. El cuestor Cayo Urbino y otros, conociendo sus gustos, le invitaron a una comida, obsequiándolo no ya por encima de las costumbres romanas, sino de las de cualquier mortal; adornando las estancias con tapices y estatuas, erigiendo escenarios para representaciones histriónicas, esparciendo de azafrán la tierra, y otras cosas, al modo de los más famosos templos. Además, estando él sentado, aparecía, bajando por un cable, una estatua de Victoria con un artificioso estrépito de truenos y depositaba una corona en su cabeza; se le hacían plegarias como si un dios hubiese aparecido...*»

«*...quid enim sibi voluit princeps suorum temporum Metellus Pius tunc cum in Hispania adventus suos ab hostibus aris et ture excipi patiebatur? cum Attalici aulaeis contectos parietes laeto animo intuebatur cum inmanibus epulis apparatusimos interponi ludos sinebat? cum palmata veste convivia celebrabat demissisque lacunaribus aureas coronas velut caelesti capite reciepiebat?*» (Val. Max. 9.1.5).

«*...¿qué se proponía el príncipe de su tiempo Metelo Pio, cuando en España permitía que su llegada fuese festejada por sus enemigos con altares e incienso? ¿Cuando se regocijaba contemplando las paredes cubiertas con tapices atálicos y permitía que unos opulentos festines fuesen interrumpidos por costosísimas representaciones? ¿Cuando celebraba convites envuelto en una toga bordada de palmas y recibía en su, diríase, divina cabeza áureas coronas que se desprendían del techo?*»

Frente a la narración aséptica y objetiva de los hechos que ofrece Salustio, Valerio Máximo recrimina la celebración en una «*horrida et bellicosa provincia*», lejos de Roma, de este particular triunfo no oficial. En efecto, buena parte de los elementos del relato apuntan al carácter triunfal de la ceremonia desarrollada: la ocasión –derrota del enemigo sertoriano Hirtuleyo, muerto en combate–, la procesión festiva entre la multitud, los sacrificios, la vestimenta –*tunica palmata*–, los banquetes, la organización de *ludi scaenici*, la «epifanía» de la Victoria, la corona de oro. Todo ello con la aparejada ostentación y lujo de carácter privado, que explican en parte el tono de reproche del historiador: «*odit populus Romanus privatam luxuriam, publicam magnificentiam diligit*» (Cic., *Pro Murena* 76). Pero también, y en particular, nos transmite la indignación que produjo entre los contemporáneos *veteres et sanctos viros* los honores quasi-divinos otorgados al viejo general Metelo, más propios de las monarquías helenísticas que de la *severitas* y *moderatio* exigibles a un *imperator* republicano. De hecho, algunos elementos remiten directamente a Pérgamo, como la decoración con tapices atálicos; pero también presenta sabor heleno la propia representación



teatral. No sabemos qué obras, o incluso qué géneros dramáticos, representaron los histriones en aquella ocasión: ¡hasta resulta sorprendente su mera presencia en la *Uterior* en momentos tan tempranos! (cfr. Filóstrato, *Vit. Apol. Tyan.* V, 91). Ahora bien, aún desconociendo el origen de estos actores, la influencia griega es evidente por las técnicas escenográficas descritas: empleo de la *mechané* para la espectacular aparición de la estatua de Victoria, auténtica *dea ex machina*, así como del *bronteion* para los efectos acústicos tronantes (Pólux, *Onomasticon*, 4. 124-32). Sofisticaciones que deben servir, además, para aquilatar la complejidad de la *scaena* construida en *Corduba* para la ocasión, al estilo de las que se levantaban en Roma con similar carácter temporal (Plin. *Nat. Hist.*, 35, 23 y 36, 114-115). Como bien ha resaltado F. COARELLI (1997, 563-566), este colofón teatral no era otra cosa que una emulación consciente de la ceremonia de coronación del *basileus* y, más concretamente, de la protagonizada algunos años antes, en 88 a.C., por Mitrídates del Ponto, enemigo acérrimo de Roma y aliado de Sertorio, contra quienes había dirigido sus campañas bélicas Metelo:

«A Mitrídates, que se encontraba en Pérgamo, se manifestaron muchos presagios divinos: en particular, una estatua de la diosa Victoria que portaba una corona, hecha descender sobre él por los pergamenos mediante una máquina, se rompió cuando iba a coronarle, y la corona, cayendo por el teatro, se rompió en el suelo.» (Plutarco, *Syll.* 11, 1-2).

Pocos años después tan criticados usos monárquicos acabarían por imponerse en Roma como manifestación evidente del tránsito de la República al Principado. Y el escenario para ellos fue el *Theatrum Lapideum*, inaugurado en el 55 a.C. y desde entonces lugar fundamental para la exhibición pública del poder unipersonal. A las representaciones allí desarrolladas acudirá su constructor Pompeyo, y

Fotografía aérea de las excavaciones en el teatro romano de Córdoba, mayo 2002.

Foto: A. Ventura.

Figura 1

posteriormente César, luciendo vestimenta triunfal y portando corona de oro, privilegios ambos extraordinarios concedidos por el Senado (ZORZETTI, 1991, 281-282). Más adelante, con Augusto, se fijará el tipo arquitectónico teatral, difundándose por las regiones occidentales del Imperio, al tiempo que se concretarán sus funciones supradramáticas. Los teatros de provincias servirán como espacios de autorrepresentación de la sociedad jerarquizada, donde mostrar la lealtad hacia el emperador y desarrollar los rituales de culto dinástico (GROS, 1990; GEBHARD, 1997).

Tras este episodio precoz y extraordinario, hemos de esperar a época augustea para encontrar las causas que motivaran la erección de edificios de espectáculos permanentes en *Corduba* a lo largo del siglo I d.C.: teatro, anfiteatro y circo. Sin duda, un papel determinante jugó la elevación de *status* a *colonia civium romanorum*, de *cognomen Patricia*, que las acuñaciones documentan con anterioridad al año 14 a.C. Sería entonces cuando la *lex coloniae* impondría a los duunviros la obligación de establecer un calendario festivo, similar al de la *Urbs*, con fechas fijas dedicadas a *ludi* o *munera* reglamentarios (MELCHOR - RODRÍGUEZ NEILA, 2002, 137-156) y regularía otros aspectos relacionados con tales celebraciones, según el ejemplo de la *lex Ursonensis*: gastos, distribución de localidades por clases sociales (*discrimina ordinum*), divinidades a quien se dedican los juegos, etc... (caps. 64, 125-127: GONZÁLEZ, 2002, 86-88). A estas necesidades «estatutarias» se añadirían las de carácter urbanístico, habida cuenta del papel que teatros, anfiteatros y circos desempeñan en cuanto símbolos de urbanidad romana (GROS, 2002, 27-40). Y por último, las necesidades derivadas de su capitalidad administrativa de la *provincia Baetica* y sede del culto imperial provincial (PANZRAM, 2002, 167-181), como demuestra la inscripción del *flamen L. Iunius Paulinus* quien, a finales del siglo II d.C., conmemoró su elección para el alto cargo sacerdotal con la donación evergética de estatuas por valor de 400.000 sestericios y la celebración de *munera (gladiatoria), ludi (scaenici) y circenses* (CIL II<sup>7</sup>, 221).

De los edificios de espectáculos con que contó la *Colonia Patricia* en época imperial, es sin dudas el teatro el que, hoy por hoy, mejor conocemos; al tiempo que se nos muestra como el más destacable por la magnificencia de su arquitectura y la riqueza de su ornamentación. Identificados por vez primera sus restos en 1994 por el equipo del Seminario de Arqueología de la Universidad de Córdoba, dirigido por la Profra. Dra. Pilar León (VENTURA 1996, 153-168 ; VENTURA, 1997, 33-54; MÁRQUEZ-VENTURA, 1997), las recientes campañas de excavación de los años 1998-2002, dirigidas por C. Márquez, A. Monterroso, y quien estas páginas suscribe, han descubierto aproximadamente un 30% de su superficie, así como buena parte del entorno urbanístico monumental en que se insertaba. Disponemos con ello de elementos de juicio suficientes para recrear en su totalidad la *cavea*, mientras que desconocemos por completo el edificio escénico. Es por tanto un yacimiento «vivo», que seguirá investigándose en el futuro. Más aún, por el hecho casual de encontrarse justamente bajo la sede del Museo Arqueológico Provincial, actualmente en proceso de ampliación y reforma (GODOY-BAENA 2001) Figura 1.

En efecto, el teatro romano de Córdoba Figura 2 se localiza en los alrededores de la actual Plaza de Jerónimo Páez; espacio urbano que constituye la fosilización de la *orchestra*. La *cavea*, de trazado semicircular, presenta un diámetro de 124,23 m (= 420 pies romanos), lo que convierte al patriciense en el mayor teatro de los conocidos en *Hispania*: apenas 6 metros menor que el Teatro de Marcelo en Roma (129,8 m), supera a los edificios de Cádiz (*Gades*, 120 m), Zaragoza (*Caesaraugusta*, 105 m), Clunia (91 m), Cartagena (*Carthago Nova*, 87,6 m), Mérida (*Emerita Augusta*, 86,6 m), y Sagunto (82 m) (AA.VV. 1983; AA.VV. 1993). No se han localizado todavía las inscripciones conmemorativas de la inauguración del edificio, pero otros epígrafes que componían su ambiente epigráfico (altares, reservas de asientos de gradas, pedestales honoríficos, etc.),

## EL FUNCIONAMIENTO DEL TEATRO ROMANO DE CÓRDOBA

permiten datarlo con seguridad en época augustea (*CIL* II<sup>2</sup>/7, 253), y muy probablemente con anterioridad al año 5 d.C. (*CIL* II<sup>2</sup>/7, 225). Tales inscripciones documentan, además, la presencia en el edificio de las más notables familias locales de la época (*Annaei, Mercellones Persinii, Marii, Numisii*, etc.), en lo que opinamos pudo ser un proyecto directamente auspiciado por el *Princeps* (VENTURA, 1999).

Por otro lado, el material más moderno recuperado en los estratos fundacionales de cimentación consiste en terra sigillata Aretina, concretamente en una estampilla del ceramista *Sextus Annius*, cuya producción se inicia en el 15 a.C. El edificio cordobés se concluyó, pues, durante los 20 años que median entre el 15 a.C. y el 5 d.C. En cualquier caso, el proyecto habría sido planteado desde el mismo momento de la *deductio* colonial, reservándose el espacio necesario para su construcción en la ampliación urbana meridional augustea, una vez desmontado el periclitado lienzo sur de la muralla republicana (LEÓN, 1999; VENTURA, 1999).

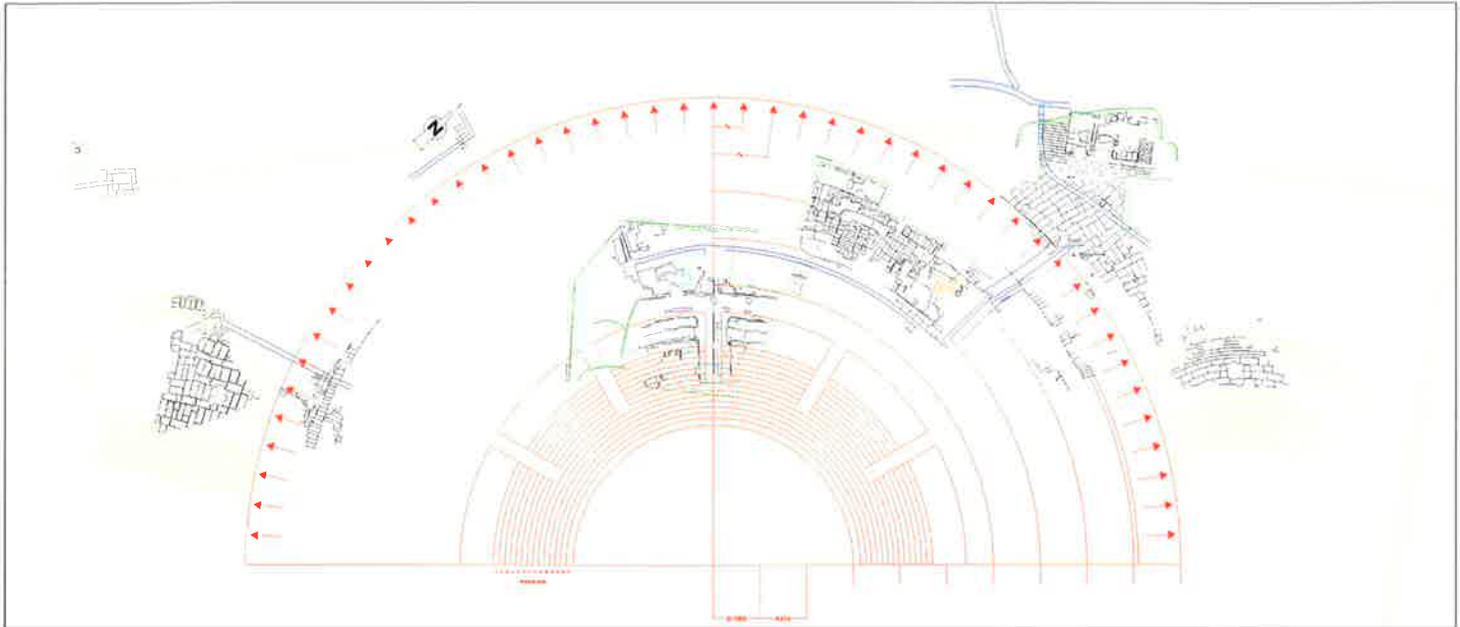
El teatro estuvo en uso durante casi 300 años hasta que, en el tercer cuarto del siglo III d.C. (250-275 d.C.), un terremoto lo dañara seriamente (VENTURA-MONTERROSO, 2002). Las excavaciones han documentado derrumbes y amplias grietas provocadas por el seísmo, que afectan al graderío de la *ima cavea* e incluso al terreno geológico sobre el que ésta se apoya. A partir de entonces comenzó un lento proceso de expolio, que abarcaría toda la Antigüedad Tardía. Comenzaron saqueándose los elementos arquitectónicos y ornamentales marmóreos, a lo largo del siglo IV d.C. Posteriormente (siglo V d.C.) el edificio se convirtió en cantera, siendo despojado de los sillares de piedra calcarenita que componían las potentes subestructuras de *opus quadratum* de la *media* y *summa cavea*, hasta sus mismos cimientos. Por último, se documenta un horno de cal con el que se «reciclaron» un buen número de gradas marmóreas durante el siglo VI d.C. Después el espacio se urbaniza y adquiere un carácter residencial que ha perdurado desde la Alta Edad Media hasta nuestros días.

La *cavea* se orienta hacia el sureste (Figura 2), en contra de las disposiciones vitruvianas a este respecto (*Arch.* V, 3), sin duda porque influyeron en mayor medida imperativos topográficos y urbanísticos. En efecto, el edificio se asienta sobre un desnivel natural correspondiente a la terraza cuaternaria del río Guadalquivir. Así lo indica la propia toponimia de este sector de «Córdoba la llana», pues el yacimiento está delimitado hacia el E. por la calle «Cuesta de S. Benito», y atravesado por la denominada *c/* «Cuesta de Pero Mato». El entorno del edificio se urbanizó, al mismo tiempo, con un conjunto de plazas aterrazadas, pavimentadas con grandes losas de piedra caliza y comunicadas entre sí mediante escalinatas; las más cercanas a la *cavea* de planta curvilínea (*gradus*) (Figura 3). Tales terrazas, articuladas en cinco niveles, bordean por completo la fachada del teatro, con una disposición simétrica al este y al oeste de la *cavea*. En la denominada Terraza Superior 1 Oriental se han documentado los restos de un recinto que albergaba un altar monumental (MÁRQUEZ-VENTURA, 1997, 176-180). El conjunto presenta un aspecto escenográfico que recuerda complejos religiosos helenísticos o santuarios laciales republicanos (MÁRQUEZ, 1998 c). Paralelos para esta articulación se encuentran, a pequeña escala, en el teatro de *Tusculum* (DUPRÉ *et alii*, 1999), y en el de Verona a escala similar (FUCHS, 1987); al tiempo que se sospechan para el caso hispano de *Carthago Nova* (RAMALLO, 2002, 105).

El subsuelo, de naturaleza arcillosa, no permitió labrar en él las gradas, por lo que el edificio, a pesar de insertarse en una pendiente, debió ser alzado sobre *substructiones*, como si de un llano se tratase. Sólomente la *ima cavea* se apoya sobre el terreno. Éste fue recortado mediante una galería anular de circulación de la que parten 5 *vomitoria* radiales hacia la *orchestra*, que dividen el graderío en 6 *cunei* espaciados 30° cada uno (Figura 3 y 5a). Esta distribución, que se ajusta al trazado modulador del teatro latino propuesto por Vitruvio (*Arch.* V,6), se documenta en



El Teatro romano de Córdoba en la ciudad antigua y en el tejido urbano actual. Topografía: J.A. Camino y J. Molina, Delineación: M. A. Carmona, Figura 2



Hipótesis de restitución de las plazas aterrazadas. Modulación y ubicación de puertas en fachada de cavea (según A. Ventura.)

Delineación: M. A. Carmona.

Figura 3

Filas de gradas (n<sup>os</sup> 9 y 10 de *ima cavea*) conservadas in situ.

Camas de *caementicium* en forma de plano inclinado, para ajustar sobre ellas las piezas marmóreas en forma de cuña que componen las gradas.

Foto: A. Monterroso.

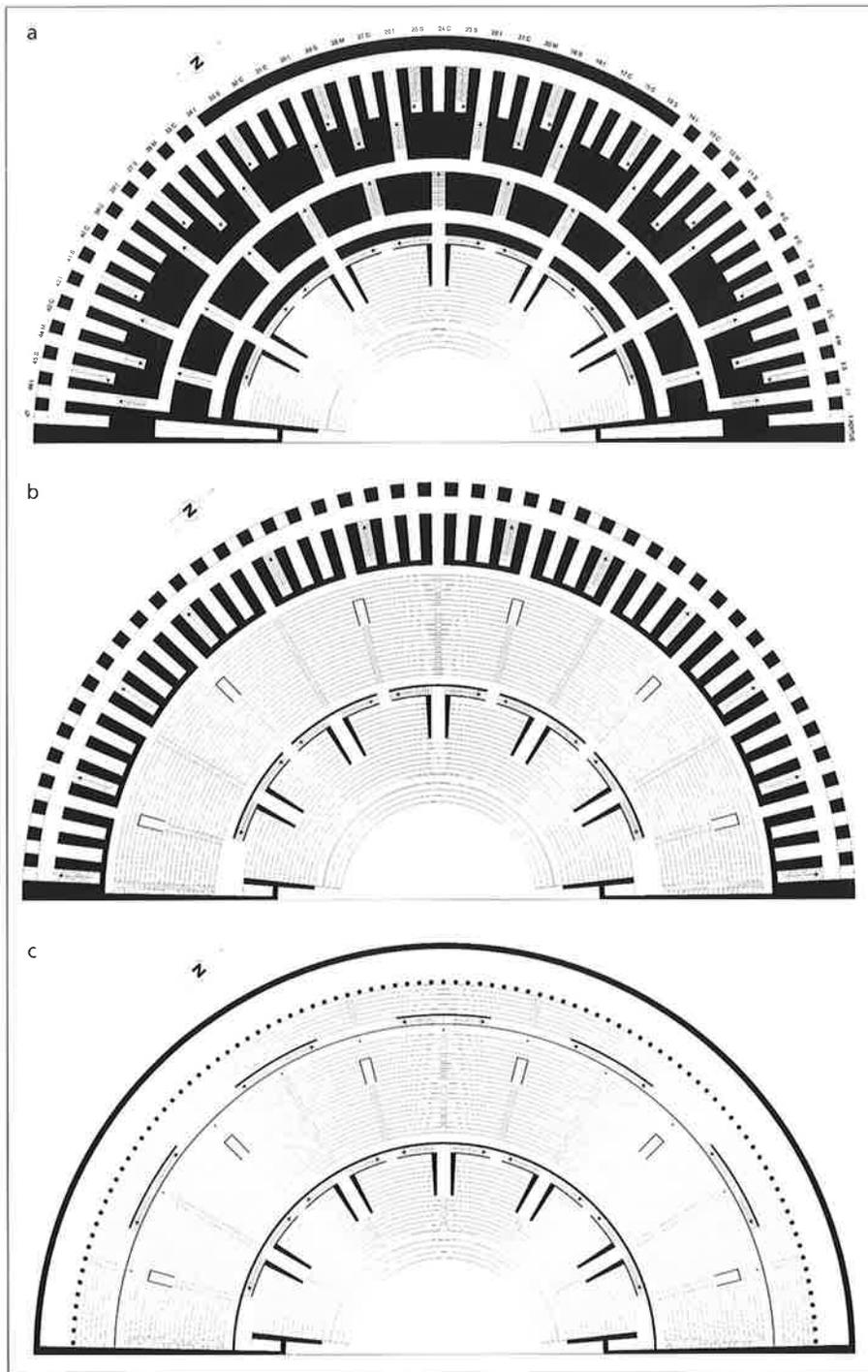
Figura 4



el teatro hispano de Zaragoza, aunque en éste sólo comparece el vomitorio axial, habiéndose sustituido los otros cuatro por *scalariae* (AA.VV. 1993, 96). El terreno, una vez recortado de esta manera, fue «forrado» con paramentos de *opus quadratum* para conformar una especie de «cajones» macizos que, coronados por una cama de *opus caementicium* en forma de plano inclinado, sostenían las gradas. Éstas destacan por su morfología y materia prima: todas son piezas de mármol blanco labradas en forma de cuña. Efectuadas mediciones sobre un centenar de ejemplares, todos se ajustan al canon vitruviano (*Arch.* V, 6), pues miden entre 65 y 75 cm de «huella» (2-2,5 *pedes*) y entre 37 y 43 cm de «alzado» (1 *palmipes* -1,5 *pedes*).

Dentro del ámbito de excavación se conservan dos filas de gradas *in situ* pertenecientes a la *ima cavea* (filas n<sup>os</sup> 9 y 10), así como las «camas» de tres filas más (Figura 4). Este tipo de grada encuentra su paralelo en un edificio paradigmático: el Coliseo de Roma (VENTURA, 1999, Figura 7-8). En él, la forma «triangular» de las gradas tiene la función de aligerar el peso que debían soportar las bóvedas inclinadas de sostén. Pero en el caso de Córdoba, incluso se disponen con esta morfología sobre el terreno natural. Tampoco cabe argumentar que esta peculiaridad responda a un intento de ahorrar el preciado mármol: los bloques paralelepípedos originales no se aserraron por el plano diagonal para obtener dos gradas de cada uno, sino que fueron toscamente desbastados y los desechos de labra, abundantísimos, empleados como *caementa* del mortero de base. Opinamos que, descartadas razones tectónicas y económicas, la morfología de las gradas debe explicarse por motivos ideológicos. Quizás se esté emulando en *Colonia Patricia* el modelo de grada del Teatro de Marcelo, hoy por hoy desconocido.

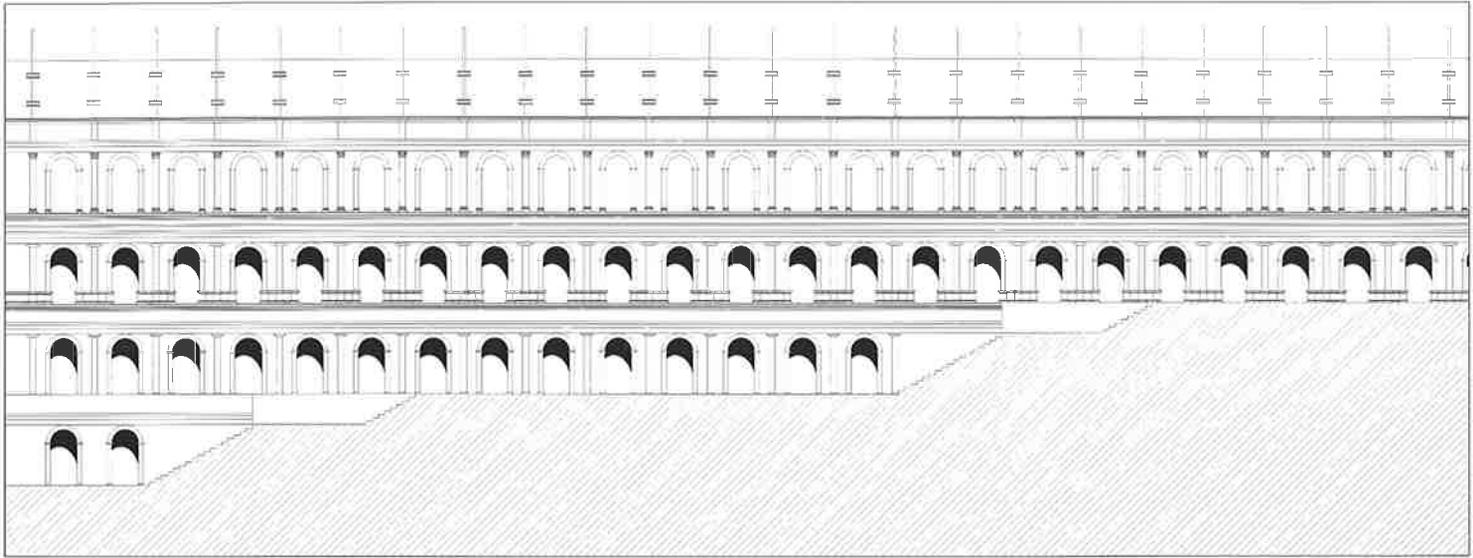
*Media* y *summa caveae* se levantan sobre *substructiones*, que constan en planta de tres galerías abovedadas de circulación, anulares y concéntricas, ubicadas a diferente altura: la ya mencionada galería inferior, excavada en el terreno; una galería intermedia, sin acceso directo al graderío y destinada, fundamentalmente, al drenaje de aguas freáticas; y el ambulacro de fachada, en el que se abren las puertas de acceso desde la Terraza Media. Las tres galerías aparecen trabadas entre sí por potentes muros radiales de *opus quadratum* (Figura 5a). Estos muros radiales enmarcan cajas de escaleras que, debidamente cubiertas por bóvedas inclinadas, permiten la comunicación entre galerías, o bien constituyen *vomitória* que desembocan en la *cavea*, o bien ascienden a un cuarto ambulacro anular, ubicado justo encima del ya citado de la fachada para, desde aquí, acceder a la *summa grada*.



Ensayo de restitución arquitectónica de la cavea.  
Plantas de:  
(a) substrucciones y circulación  
(accesos desde Terraza Media),  
(b) sección a nivel orden Jónico y  
(c) sección a nivel orden Corintio  
(según A. Ventura.)  
Delineación: M. A. Carmona.  
Figuras 5a, 5b y 5c

tion y su *porticus* Figura 5 b-c. Esta superposición de *ambulacra* perimetrales se corresponde a la superposición de órdenes en la fachada, articulada mediante el «Theatermotiv».

En la Terraza Media se abre el mayor número de puertas de ingreso. Constituye, por tanto, el punto de vista principal de la fachada, donde se observa un «Theatermotiv» canónico, aunque de aspecto tosco, parecido al del teatro de *Sabratha* (CAPUTO, 1959) Figura 6: tres arcadas superpuestas enmarcadas por órdenes ficticios decorativos (dórico, jónico y corintio), sostenidos por pequeñas pilastras (40 cm de anchura) y labrados en los sillares de piedra calcarenita que componen el alzado. Cada orden mide, desde la basa a la cornisa, 6 m. de altura. Añadiendo el correspondiente ático sobre el orden corintio, para anclar en él los postes del *velum* –cuya presencia viene asegurada por las ménsulas o



Alzado de la fachada de la cavea. Desarrollo de la mitad oriental (según A. Ventura.)  
Delineación: M.A. Carmona.  
Figura 6

«Pfanenkonsolen» de piedra caliza micrítica gris recuperadas (GRAEFE, 1979) tendríamos una altura de unos 22 m. A ello cabe añadir el desnivel remanente hasta la Terraza Inferior (6 metros más), donde se abrían los accesos al *aditus maximus*, resuelto en la fachada externa a modo de podio por debajo del orden dórico, como se documenta por ejemplo en el Teatro Grande de Pola (FISCHER, 1996, 165-172). Desde el interior, dado que la *ima cavea* se encuentra excavada 3 m por debajo del nivel de suelo de la Terraza Inferior, la diferencia de cota entre la orquesta y el ático de la cávea alcanza los 31 m, dimensiones comparables a los 32,6 metros de altura total del Teatro de Marcelo (FIDENZONI, 1970, 43).

El proyecto teórico de esta fachada consta de 47 arcos, espaciados 3,75°, en cada orden Figura 3. Tal proyecto se vió modificado por la configuración aterrizada del entorno, que limita y articula al mismo tiempo los accesos a través de las arcadas abiertas de los órdenes dórico y jónico Figura 6. Por contra, los arcos del nivel superior corintio serían ciegos, pues tal orden constituye el muro de fondo de la *porticus in summa gradatione*. Las 47 puertas internas del ambulacro perimetral con acceso desde la Terraza Media conducen, de manera diferenciada, a los distintos *maeniana* (*discrimina ordinum*).

Por lo que se refiere al graderío Figura 5c, a partir de los elementos supérstites cabe restituir una *orchestra* de unos 35 m de diámetro, dentro de la cual se ubicarían los asientos de la *proedria*. Tras ella, y separada por *balteus* y *praecinctio*, una *ima cavea* que consta con seguridad de 6 *cunei* y 14 filas de gradas, ajustándose por tanto a las disposiciones al respecto de *lex Roscia* y la *lex Iulia Theatralis* (EDMONDSON, 2002).

La *media cavea* constaría de 20 filas de gradas, divididas mediante *scalariae* y *vomitoria* alternos en 12 *cunei*. Más arriba es posible restituir una *summa gradatione* sobre podio con 6 filas de gradas, similar a la del teatro de *Leptis Magna* (CAPUTO, 1987). Son destacables las escalerillas anulares documentadas para acceder a la *praecinctio* externa de la *ima cavea*, solución que proponemos, también, para el acceso a las gradas de la *summa cavea*, siguiendo el paralelo del Teatro de Marcelo y el más cercano de Málaga (AA.VV., 1993, 192). Por último, la *cavea* se cierra con un pórtico de coronación –del que se han recuperado fustes, capiteles y cornisas marmóreas–, tal vez ocupado por matroneo, a juzgar por las inscripciones de reserva de asiento con nombres femeninos recuperadas en su perímetro (VENTURA, 1999). El graderío así organizado tendría una capacidad de entre 10.000 y 15.000 espectadores.

Tamaño y estructura de la *cavea*, permeabilidad absoluta de ésta mediante pasillos radiales y galerías anulares, jerarquización de los accesos, organización de la

fachada con órdenes superpuestos («Theatervotiv»), detalles ornamentales como una clave de arco decorada con máscara (MARQUEZ, 1998 a-b), graderío completamente marmorizado desde el principio,...: todas estas características diferencian y hacen destacar al teatro patriciense respecto a los demás ejemplares hispanos, al tiempo que remiten directamente al Teatro de Marcelo en Roma (FIDENZONI, 1970). La precocidad con que se emula el paradigma urbano, así como la participación de maestranzas locales que utilizan técnicas edilicias arcaicas para su ejecución (*opus quadratum* en lugar de *caementicium*), explican las desviaciones respecto al modelo, apreciables sobre todo en el aspecto macizo y achatado de la fachada **Figura 7**, el mayor número de arcos de que consta y la tosquedad de su decoración arquitectónica.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., *Actas del Simposio: El Teatro en la Hispania Romana (Mérida 1980)*, Badajoz, 1983.
- AA.VV., *Teatros romanos de Hispania. Cuadernos de Arquitectura Romana 2*, Murcia, 1993.
- BELTRÁN FORTES, J., «Luxuria helenística en la Hispania tardorrepública», *Xaïpe. Homenaje al Prof. F. Gascó (Sevilla 1995)*, Sevilla, 1997, pp. 311-327.
- CAPUTO, G., *Il Teatro di Sabratha e l'architettura teatrale africana*, Roma, 1959.
- CAPUTO, G., *Il Teatro augusteo di Leptis Magna (scavo e restauro 1937-1951)*, Roma, 1987.
- COARELLI, F., *Il Campo Marzio*, Roma, 1997.
- DUPRÉ, X., AQUILUÉ, X., MATEOS, P., NÚÑEZ J., y SANTOS, J. A., *Excavaciones arqueológicas en Tusculum. Informe de la campaña de 1997*, Roma, 1999.
- EDMONDSON, J., «Public Spectacles and Roman Social Relations», *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 41-63.
- FIDENZONI, P., *Il Teatro di Marcello*, Roma, 1970.
- FISCHER, G., *Das römische Pola. Eine archäologische Stadtgeschichte*, Munich, 1996.
- FUCHS, M., *Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und Westprovinzen des Imperium Romanum*, Maguncia, 1987.
- GEBHARD, E. R., «The Theater and the city», *Roman theater and Society. E. Togo Salmon, Papers I* (W. J. Slater, ed.). Ana Arbor, Univ. of Michigan Pres, 1997, pp. 113-127.
- GODOY, F., BAENA, M. D., «Programa museológico y concepto de reservas. Proyecto de ampliación y rehabilitación del Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba», *PH Boletín 34*, Sevilla, 2001, pp. 110-116.
- GONZÁLEZ, J., «Leyes, espectáculos y espectadores en Roma», *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 79-90.
- GRAEFE, R., *Vela erunt. Die Zeltdächer der römischen Theater und ähnlicher Anlagen*, Maguncia, 1979.
- GROS, P., «Théâtre et culte impérial en Gaule Narbonnaise et dans la péninsule ibérique», en W. Trillmich y P. Zanker (ed.), *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit (Madrid 1987)*, Munich, 1990, pp. 381-390.
- GROS, P., *Manuel d'architecture romaine I. Les monuments publics*, París, 1996.
- GROS, P., «La fonction politique des monuments du spectacle dans le monde romain sous le Haut-Empire», *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 25-40.



Reconstrucción 3D de la fachada del teatro cordobés (Background 3D-A. Ventura)  
**Figura 7**

- LEÓN, P., «Itinerario de monumentalización y cambio de imagen en Colonia Patricia (Córdoba)», *Archivo Español de Arqueología* 72, 1999, pp. 39-56.
- MÁRQUEZ, C., «Modelos romanos en la arquitectura monumental de Colonia Patricia Corduba», *Archivo Español de Arqueología* 71, 1998 a, pp. 124-133.
- MÁRQUEZ, C., *La decoración arquitectónica de Colonia Patricia*. Córdoba, 1998 b.
- MÁRQUEZ, C., «Acerca de la función e inserción urbanística de las plazas en Colonia Patricia», *Empúries* 51, 1998 c, pp. 63-79.
- MÁRQUEZ, C., VENTURA, A., «El teatro romano de Córdoba. Apuntes sobre su hallazgo», *Axarquía* 18, Córdoba, 1997, pp. 166-183.
- MELCHOR, E., RODRÍGUEZ NEILA, J. F., «Sociedad, espectáculos y evergetismo en Hispania», *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 135-155.
- PANZRAM, S., *Stadtbild und Elite: Tarraco, Corduba und Augusta Emerita zwischen Republik und Spätantike. Historia Einzelschriften 161*, Stuttgart, 2002.
- RAMALLO, S., RUIZ, E., *El teatro romano de Cartagena*, Murcia, 1998.
- RAMALLO, S., «La arquitectura del espectáculo en Hispania: teatros, anfiteatros y circos», *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 91-117.
- RODRÍGUEZ OLIVA, P., «Transformaciones urbanas en las ciudades de la Baetica durante el Alto Imperio», *XIV Congreso Internacional de Arqueología Clásica. Pre-Actas I. Ponencias*, Tarragona, 1993, pp. 189-195.
- VENTURA, A., *El abastecimiento de agua a la Córdoba romana II. Acueductos, ciclo de distribución y urbanismo*, Córdoba, 1996.
- VENTURA, A., «La recuperación de la Córdoba romana: los edificios de espectáculos», en: *Vivir las ciudades históricas. Coloquio internacional sobre ciudades modernas superpuestas a las antiguas, 10 años de investigación (Mérida 1996)*, Badajoz, 1997, pp. 33-54.
- VENTURA, A., «El teatro en el contexto urbano de Colonia Patricia (Córdoba): ambiente epigráfico, evergetas y culto imperial», *Archivo Español de Arqueología* 72, 1999, pp. 57-72.
- VENTURA, A., MONTERROSO, A., «Estudio sucinto de la campaña de excavación 1998-2000 en el Teatro Romano de Córdoba: la Terraza Media Oriental», *Anuario Arqueológico de Andalucía 2002*, tomo III, 2002, e.p.
- VENTURA, A., MÁRQUEZ, C., MONTERROSO, A., CARMONA, M. A., edd. *El Teatro Romano de Córdoba*, Córdoba, 2002.
- ZORZETTI, N., «Osservazioni su significato e funzione del Teatro nella cultura romana», en M. Verzár-Bass (ed.): *Il Teatro romano di Trieste*, Roma, 1991, pp. 264-283.



# El Teatro romano de Augusta Emerita

## Forma y función de un edificio emblemático

Dra. Trinidad Nogales Basarrate

Museo Nacional de Arte Romano  
Departamento de Investigación

En la arqueología romana destaca sobremanera el Teatro de *Augusta Emerita*, por ser el edificio mejor conservado de todos los espacios de la antigua colonia y capital lusitana y por su singularidad tanto en forma y soluciones arquitectónicas como en elementos ornamentales y decorativos. Gracias a todo esto podemos restituir en gran medida la fisonomía del teatro y determinar, por tanto, que se trata de una estrella del patrimonio peninsular y mundial, como así fue reconocido por la Unesco para el yacimiento emeritense. Además, aún hoy perdura su uso como recinto destinado al espectáculo en el período estival en el internacional Festival de Teatro Clásico de Mérida.

El conocimiento del teatro emeritense se remonta a las fuentes antiguas, esencialmente viajeros y eruditos que, en lo que podríamos llamar una fase prearqueológica, vienen a describir las ruinas del imponente complejo, junto al vecino anfiteatro.

Poseemos una ingente producción de grabados y menciones antiguas que, en especial desde el siglo XVIII con las excavaciones del Marqués de Valdeflores y Villena, vienen a recordarnos la sensibilidad de todos cuantos contemplaron las moles emergentes de «aquel niño dormido en los brazos de un gigante», palabras de Mariano José de Larra para expresar el esplendor latente de la antigua *Augusta Emerita* en la Mérida que él conoce.

La excavación sistemática del complejo teatral comenzó a principios del siglo XX, y podríamos afirmar que aún serían precisas nuevas campañas para determinar y perfilar algunos problemas e hipótesis que quedan pendientes, pues, como todos los edificios utilitarios, es fruto del devenir de los siglos, y lo recuperado en las excavaciones nos permite apenas conocer sólo en parte esa secuencia evolutiva.

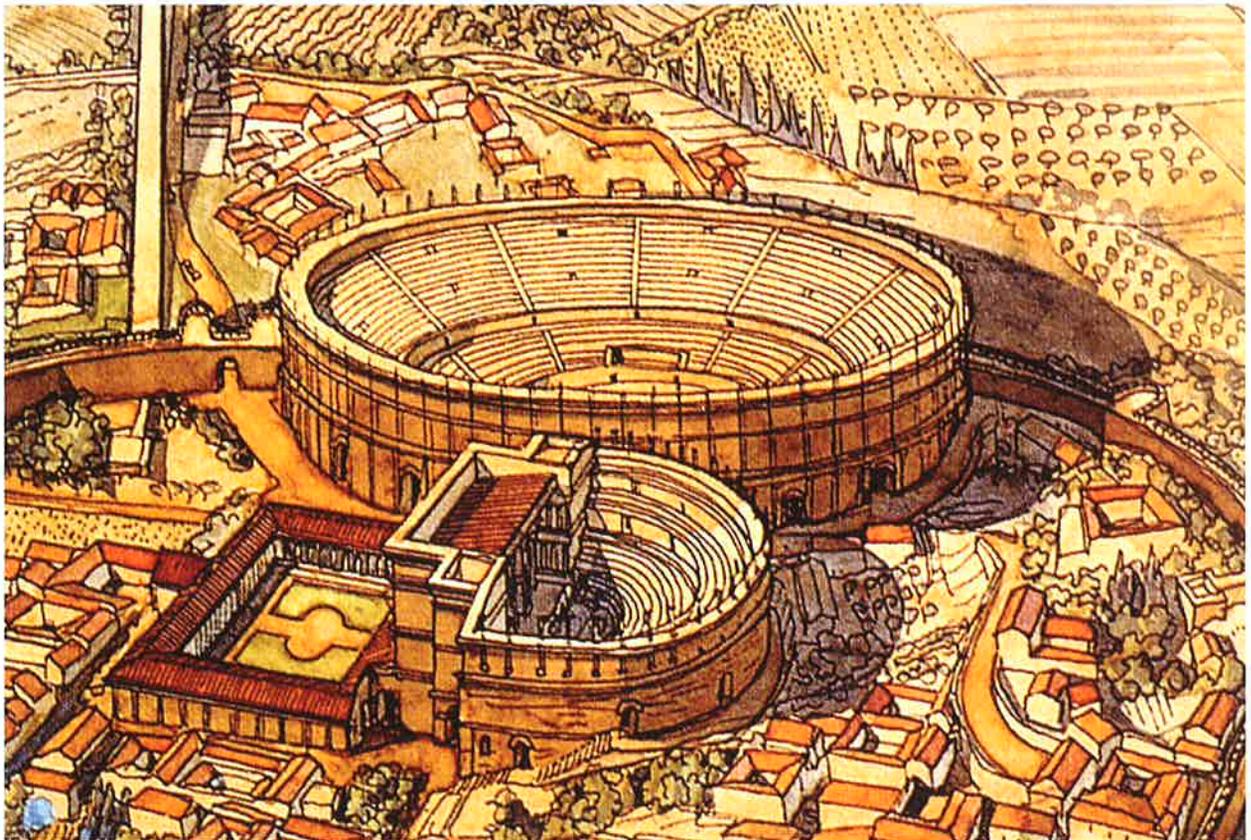
En síntesis, el teatro emeritense se erige en los primeros momentos de la vida colonial, exactamente en el año 16-15 a.C. como sabemos por la epigrafía conmemorativa del tal evento. Apenas unos años más tarde se inician nuevos cambios en el complejo monumental, se trata de las reformas del período julio claudio, que ocuparán todo el primer siglo d.C. Los reinados de Trajano y Adriano, desde fines del siglo I a comienzos del II, completarán nuevos espacios en el mismo. Finalmente, ya en el siglo IV, en el período constantiniano, se documentan epigrafiamente nuevos cambios en el teatro. De ahí se enlazaría su progresivo abandono y reutilización ulterior para acabar siendo «redescubierto» en los albores del siglo XX por los insignes arqueólogos D. José Ramón Mélida y D. Maximiliano Macías, responsables de su recuperación arqueológica.

## UBICACIÓN DE LOS EDIFICIOS DE ESPECTÁCULOS

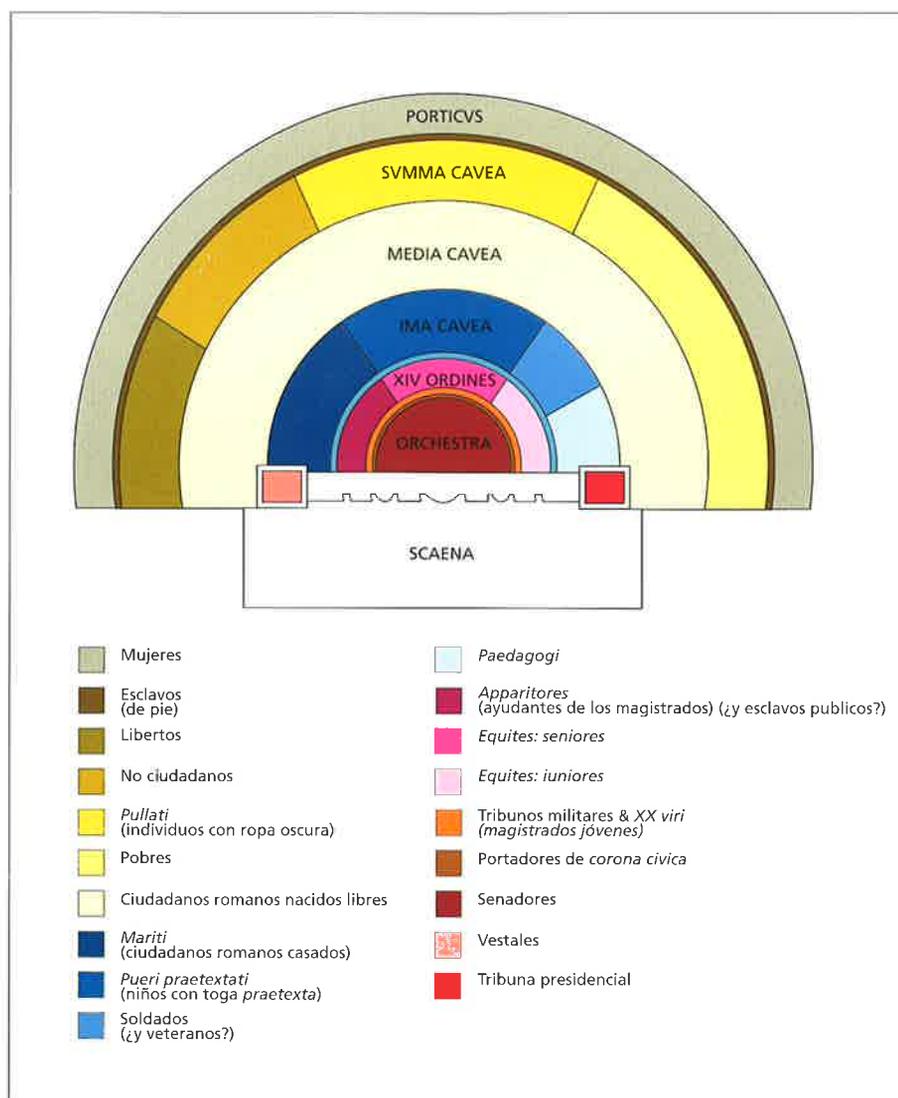
La planificación de la colonia romana se realizó con miras de futuro, dejando a lo que parece intramuros espacios libres que se fueron ocupando en el curso del tiempo. Tras la ejecución de las obras de infraestructura higiénica urbanas, cloacas y conductos de aguas, y la edificación del puente como elemento de articulación y comunicación de las vías externas del territorio emeritense con respecto de la trama urbana, se acometieron tempranamente los trabajos relativos a la dotación de las áreas lúdicas a la nueva fundación. La creación de una *regio* o zona específica de espectáculos públicos es evidente desde la fundación colonial.

Los edificios de espectáculos, teatro, anfiteatro y circo, poseen una posición periférica intencionadamente. Teatro y anfiteatro se articulan en un extremo intramuros, existiendo todavía hoy algunas lagunas a la hora de plantear con rigor la unión de las fachadas externas del anfiteatro y la muralla urbana. El circo, cerca de los anteriores, ya se construye totalmente fuera del recinto urbano, junto a las vías de salida hacia el este. Los tres se ubican en un extremo colonial.

Teatro y anfiteatro se trazaron teniendo en cuenta la orientación de las dos *viae* principales del tejido colonial, *decumanus* y *kardo*, con una ligera desviación que se atribuye a motivos topográficos de la zona.



Distribución social de los espectadores del teatro según J. Edmondson.  
Foto: archivo M.N.A.R.  
Figura 2



En el caso de los teatros son perceptibles dos tipos de esquemas, aquellos que se localizan en pleno núcleo urbano, generalmente junto al foro, o bien otros –como el emeritense– que se sitúan ya en la periferia urbana. Tanto de uno como de otro ejemplo hay sobrados paralelos en la Península y en otras provincias romanas. Figura 1.

## EL TEATRO DE AUGUSTA EMERITA: DISTRIBUCIÓN DE LOS ESPACIOS.

La arquitectura teatral en Hispania se define entre época de Augusto y el período flavio, en el último tercio del siglo I d.C. La urbanización de los nuevos asentamientos y colonias tiene en el teatro un elemento de cohesión urbana imprescindible.

El teatro, como bien definirían P. Zanker y P. Gros, permite reunir de forma ordenada y jerarquizada a la población además de servir de espacio introductorio de los cultos dinásticos, previos a la instauración del culto imperial. Por estas razones, los teatros serán los edificios de espectáculos más destacados en toda la primera etapa altoimperial. Posteriormente, a partir de época flavia, serán los anfiteatros y circos los que recibirán el testigo en el ámbito urbano como espacios de reuniones multitudinarias. Figura 1 y 2.

El teatro emeritense, como buena parte de los peninsulares, responde en esencia a los dictados normativos de Vitruvio, que reorganizan la base del teatro griego y le incorporan nuevos elementos acordes con las necesidades y funciones

Vista aérea del teatro y anfiteatro.  
Foto: J. Rueda, Archivo del M.N.A.R.  
Dibujo ideal del complejo del teatro y anfiteatro.  
Según Golvin, Alvarez y Nogales. Archivo M.N.A.R.  
Figura 1



Puerta del aditus maximus con la inscripción inaugural del teatro y restos del primitivo enlucido de estuco.

Foto: C. López.

Figura 3

otorgadas al teatro romano. Las recomendaciones vitruvianas en la orientación del teatro, buscando la mejor salubridad del recinto, se sacrifican en ocasiones en los ejemplos hispanos por motivos económicos, por la utilización escenográfica del paisaje o por el mejor acomodo a las condiciones acústicas, además de las razones topográficas obviamente.

Las partes básicas del teatro son *cavea* y *scaena*, a las que puede unirse el pórtico tras la escena, *porticus post scaenam*, como en el ejemplo de *Emerita*.

La *cavea*, graderío articulado en los tres sectores preceptivos *ima*, *media* y *summa*, se cimenta en parte sobre el llamado cerro de San Albín para ahorrar en esfuerzo constructivo. Adopta forma semicircular y se distribuye radialmente en los tramos o *cunei*. En sentido horizontal hay que mencionar las citadas separaciones mediante un sistema de pasillos o *praecinctions*. El apoyo de la *cavea*, además del terreno natural para ciertas zonas, se sustenta en el muro externo corrido en la fachada al que salen los accesos de los *vomitoria*, galerías de comunicación interna.

Antes de comenzar el desarrollo de la *cavea*, el espacio inferior de máxima dignidad era la *orchestra*, área semicircular reservada al coro y pavimentada con mármoles. Tenía la *orchestra* emeritense tres gradas de mármol donde se colocaban sillas móviles, *subsellia*, generalmente elaboradas en materiales nobles dado que se destinaban a senadores y primeras autoridades tanto municipales como provinciales. El acceso a estos sitios de privilegio se realizaba a través de pasillos abovedados, *itinera*, cuyo exterior se coronaba por sendos dinteles en granito en los que se conservan las inscripciones de la inauguración del monumento, donde se refiere al yerno de Augusto, Marco Agripa, como posible donante del complejo en el año 16-15 a.C. Sobre estos dos corredores se disponían dos tribunales. [Figura 3.](#)

El graderío inferior, *ima cavea*, posee veintidós filas de asientos. Se conserva una inscripción, grabada en uno de los escalones de la misma, que indica el espacio reservado para los *equites*, caballeros. Dice: E X D, lo que algunos han interpretado: *equites decem decreto (decurionum)*. Esta inscripción, y otras reflexiones espaciales, han servido para calcular el aforo del teatro entre 5500-6000 personas. Es complejo pronunciarse al respecto, ya que el sector superior, *summa cavea*, desaparecido en bastante medida, albergaría un elevado número de espectadores.

La *media cavea*, con cinco filas de asiento como la superior, servía para distribuir a la plebe libre.



Frente escénico del teatro de Mérida. Estatuas del programa decorativo de la escena: Dios Plutón, emperadores en traje militar y Diosa Ceres.

Foto: C. López.

Figura 4

La *summa cavea*, graderío final con mayor deterioro en su estado de conservación, es difícil restituirla en su estado primigenio, ya que de ella sólo se recuperaron los siete núcleos de hormigón que formaban su interior, naturalmente recubierto exteriormente por sillería granítica. Estos siete elementos, los únicos que afloraban al exterior antes de excavar el recinto, fueron conocidos tradicionalmente como «Las Siete Sillas», vinculando la tradición popular estos restos al repertorio legendario emeritense. La *summa cavea* se destinaba a los más desfavorecidos.

Desconocemos si el graderío emeritense se remataba, como en otros ejemplos del Imperio, por una *porticus in summa gradatione*, galería anular porticada que daba cobijo al género femenino, precedido por esclavos.

La escena se separaba del graderío mediante un elemento constructivo, el *pulpitum*, decorado con estatuaria y, a veces, epígrafes. Desde este pequeño muro ornamental o *proscenium*, con su pertinente *contabulatio*, se daba paso al foso del *hyposcaenium*, donde se custodiaban los telones teatrales.

El área escénica, tanto el frente –*scaenae frons*– como el espacio posterior ajardinado –*porticus post scaenam*–, responden bastante bien a los cánones vitruvianos. Posiblemente el frente escénico que hoy contemplamos, plenamente marmorizado y receptor de uno de los más señeros complejos decorativos estatuarios hispanos, no corresponda a la estructura coetánea a la inauguración del teatro. De la primitiva escena monumental, en granito y estuco, apenas quedan restos en la cimentación del podio y en los accesos a los *itinera*. Figura 4.

El frente monumental actual se fecha entre mediados del primer siglo y la segunda centuria. Los grupos escultóricos de la escena reflejan el universo del poder y

## EL TEATRO ROMANO DE AUGUSTA EMERITA

el divino, mezclándose ambos en imágenes de emperadores y dioses que confluyen en un mensaje común, la exaltación y equiparación de ambos mundos corroborada con el culto a los gobernantes, el culto imperial.

Lamentablemente, no se han recuperado muchos datos epigráficos que nos permitan trazar una secuencia nítida de los dedicantes, patronos y emperadores bajo cuyo mando se efectuaron las varias reformas de la escena emeritense, pero cabe pensar que, siguiendo el patrón al uso, las sucesivas dinastías no escatimaron esfuerzo y medios a la hora de dignificar y dejar huella en un espacio tan emblemático, como tímidamente refieren algunas inscripciones.

La *porticus post scaenam* estaba ajardinada y facilitaba el acceso al interior del recinto mediante sendos laterales. Además de servir como espacio para el esparcimiento, con sus espléndidos jardines, articulaba todo el área trasera del complejo y la ponía en contacto con la trama viaria externa. *Figura 5.*

### EL EDIFICIO TEATRAL COMO REFLEJO DE LA JERARQUÍA SOCIAL ROMANA.

La distribución hipotética de los espectadores, efectuada recientemente en el plano diseñado por J. Edmondson para la muestra *Ludi Romani*, respondía a las normas dictadas por la legislación vigente, analizada en el mismo trabajo por J. González. Y posiblemente esta normativa se aplicaba en provincias como Lusitania.

La *lex Roscia theatralis* (67 a.C.) y la *lex Iulia theatralis* (20-17 a.C.) vinieron a establecer la distribución jerarquizada de los espacios teatrales según las categorías sociales y la disponibilidad financiera. La normativa legal quedaba pues tempranamente regulada con estas dos disposiciones. Pero la preocupación por regular la distribución del público en los espectáculos teatrales se remonta varios siglos, como nos refiere detalladamente J. González en su artículo. Será en el 194 a.C. cuando, según Livio, se produzca un primer intento de «ordenar» a los espectadores que, desde hacía ya un casi un siglo, veían en peligro su integridad física en ciertos espectáculos.

La pirámide social romana en época imperial se dibujaba con toda claridad a la hora de colocarse en el teatro. Las mujeres estaban relegadas a un secundario papel, y su situación en el último lugar, separadas del resto mediante una fila de esclavos en pie, dejaba bien claro su papel social. Algunas de las mujeres de la casa imperial buscaron el subterfugio de acompañar a las Vestales en Roma para escapar de esta arrinconada posición. Cabe imaginar que las esposas de los notables provinciales, muchas de ellas encargadas de los cultos oficiales, buscarían un camino adecuado para dejar constancia de su presencia, y a buen seguro que ello sería con la ayuda de su familia.

La indumentaria también fue regulada para evitar errores y, sobre todo, para identificar la escala social y favorecer el incremento de la dignidad de los espectáculos.

Las medidas de Augusto procuraron facilitar la accesibilidad de todos los estamentos. Se tuvieron en cuenta las clases emergentes para no herir susceptibilidades y se procuraron erradicar ciertos privilegios que no hacían sino producir desórdenes públicos en estas concentraciones de masas donde los asistentes iban «a ver y ser vistos». No olvidemos que el teatro era un importante acto social de evergetismo, mediante el cual un benefactor procuraba ganarse el favor popular y rentabilizar la inversión en su carrera política.

Respecto a este último aspecto, el patrocinio teatral por parte de los ciudadanos romanos, poseemos escasa información para el caso de *Augusta Emerita*. Sin embargo, para el resto de la Península no son pocos los datos de estos frecuentes casos de evergetismo que cultivaron numerosos aspirantes a una larga carrera política en los territorios hispanos. Hay que diferenciar entre patrocinio destinado a financiar actividades y un segundo destinado a los edificios y complejos teatrales.

Visión general del peristilo del teatro de Mérida.  
Foto: C. López.  
Figura 5



Aunque en época de Augusto hubo un afanado intento de revitalizar el teatro clásico, y hay un ejemplo hispano en la familia gaditana de los Balbos, sin embargo los patronos preferían otros actos de evergetismo más populares, en el anfiteatro o circo. No cabe la menor duda de que las obras escénicas, *ludi scaenici*, eran sazonadas con alusiones y referencias a la sociedad del momento, tras la que se envolvían críticas, alabanzas o sátiras al poder establecido.

Los grandes evergetas invertían preferiblemente en la construcción, monumentalización o redecoración de cualquier edificio teatral, ya que su obra tenía bastante permanencia y quedaba atestiguada por la inscripción alusiva en lugar destacado y les procuraba honores públicos. Balbo en *Gades* edificó un monumento imponente para asombro de sus conciudadanos y no sabemos si los *ludi* que ofreció en la misma ciudad los pagó de su erario privado o del público.

La epigrafía emeritense, en concreto las inscripciones de sus dinteles alusivas a Marco Agripa, yerno de Augusto, nos lo presenta como el gran patrono colonial, hacedor de este monumento y, sin duda, benefactor del complejo.

La frecuencia, entidad y coste de estos programas lúdicos públicos era muy variada. Hay documentación peninsular al respecto de la legislación y organización de los juegos, y sobre ella se vislumbran aspectos tan lógicos como la mayor carestía de unos espectáculos frente a otros, la popularidad de los mismos según la frecuencia, etc.

El perfil social de los patrocinadores de estos espectáculos es diverso. Naturalmente abundan los del *ordo decurionum*. Teniendo en cuenta la importante carga ideológica de los juegos, los sacerdotes del culto imperial eran un colectivo mayoritario en la organización de los mismos. [Figura 2.](#)

## PROPAGANDA POLÍTICA EN EL RECINTO TEATRAL

Como referimos algunas líneas más arriba, el teatro era una suerte de microcosmos que plasmaba la escala social en toda su estructura, y los poderosos veían en este espacio un espléndido telón de fondo para desplegar cuantos mensajes desearan hacer calar sobre sus conciudadanos.

El culto imperial se vio tempranamente asociado al teatro. En el edificio emeritense se dispuso un recinto específico, dentro del peristilo ajardinado o *porticus post scaenam*, que conocemos como *aula sacra*. En esta habitación, que simbó-

## EL TEATRO ROMANO DE AUGUSTA EMERITA

licamente estaba alineada en el eje axial del frente escénico, coincidiendo con la *valva regia*, se localizaron las estatuas retrato de un grupo imperial. Se trata del conocido retrato *capite velato* del fundador de la colonia, Octavio Augusto, y de su sucesor e hijo adoptivo Tiberio, así como un joven príncipe de la dinastía julio-claudia, tal vez Druso o Nerón.

Las estatuas formaban uno de esos grupos dinásticos que se expandieron por todo el Imperio en el primer siglo como excepcional vehículo de propaganda política. Se trataba de mostrar a los garantes del Imperio, a los grupos familiares que, de este modo, cerraban cualquier duda al respecto de los problemas de sucesión y de la incertidumbre que la desaparición del gobernante había planteado desde tiempos ancestrales. Augusto, en el trio estatuario emeritense, muestra a su hijo adoptivo como la continuidad de su línea en un futuro inmediato y al joven príncipe como la seguridad y esperanza del futuro algo más lejano. Todo un mensaje político.

El frente escénico, con su monumentalidad y posición privilegiada, fue otro de los marcos más destacados para desplegar el repertorio de imágenes. De un lado estaban los dioses, con sus atributos y dimensión sobrehumana, colocados posiblemente en el segundo cuerpo de escena como si de un Olimpo simbólico se tratara. De otra parte, aunque siempre interconectado con la esfera divina, se abría un ciclo imperial que tenía distintas plasmaciones. Se nos mostraba al emperador divinizado, tipo Júpiter, en todo su solemne aspecto e idealizado. También se colocaron estatuas de emperadores en traje militar, estatuas que calaban por su denso mensaje en un territorio y una colonia donde la presencia militar era más que arraigada. Estos programas estatuarios parece que estuvieron presentes desde la *inauguratio* del monumento, y que alcanzaron su máximo apogeo en el segundo tercio del siglo I d.C. *Figura 4.*

Dentro de la estructura de la *cavea*, exactamente en la base de la *ima cavea*, se alojó un *sacrarium*, es decir un espacio acotado con epígrafes y estatuillas de *lares* y *genii* consagradas al emperador. La inscripción monumental refiere el año 105 d.C. como fecha de ejecución de este nuevo espacio en el complejo teatral, en pleno reinado de Trajano. Los elementos decorativos, relieves con amontonamientos de armas, se ajustan a la perfección con la ideología dominante de este ciclo imperial, y especialmente en su vertiente pública cultural.

Actualmente estamos trabajando sobre una nueva hipótesis en relación al culto imperial en el teatro emeritense y su plasmación en imágenes en época constantiniana. Se trataría de asociar sendos fragmentos colosales de una estatua militar imperial, aparecidos en las excavaciones del teatro, con una posible efigie colosal de Constantino que creemos iría situada sobre un pedestal en la fachada externa del teatro, concretamente en el punto de confluencia de las fachadas de teatro y anfiteatro. El modelo hemos de buscarlo en la propia capital del Imperio, donde la estatuaria colosal constantiniana no hace sino recoger el testigo de las obras altoimperiales que acapararon los espacios públicos de foros, templo y edificios de espectáculos. En esta línea se ha de señalar el paradigmático coloso de Nerón como prototipo que marcaría una serie, y su ulterior recuperación frente al anfiteatro flavio, el Coliseo de Roma.

## LOS PROTAGONISTAS DEL ESPECTÁCULO EMERITENSE

A pesar de que no es abundante la información al respecto de estos personajes que vivieron y trabajaron por y para el teatro, los documentos emeritenses nos ofrecen algunos datos de cierta calidad e interés informativo.

Es sabido, la profesión teatral apenas poseía reconocimiento en la Antigüedad, pero no es menos cierto que las mujeres, dentro de esta general valoración, ocupaban el escalafón inferior. Los prejuicios sociales al respecto de la profesión se han mantenido en nuestras mentalidades, abandonándose afortunadamente hace ya bastantes años.



Inscripción funeraria de la mima Cornelia Nothys.  
Foto: C. López.  
Figura 6

En una sencilla placa en mármol, posiblemente como cubierta de su austero y pobre enterramiento, se recuerda a la persona de *Cornelia Nothys*, y son dos compañeros de la compañía teatral, *Sollemni* y *Halyi*, los que le dedican la inscripción, presente en la exposición. Esta mujer, que no sabemos si fue o no emeritense, se ganaba la vida como *secunda mima*, dentro de una *grex* teatral, cuyos componentes poseen raigambre oriental, a juzgar por sus denominaciones. **Figura 6.**

Otro documento emeritense, un epígrafe, es un pedestal de tipo *herma*, ya que llevaría la caja para aplicar el retrato posiblemente en bronce del difunto, alude a un *tibicen* llamado *Quintus Vibius Fuscus*. Estos músicos, tocadores de la *tibia*, solían intervenir en los cortejos ceremoniales, procesiones y representaciones teatrales. Su actividad era bastante solicitada, y no son pocas las representaciones relivarias e iconográficas de variados tipos que incluyen a estos profesionales. En este caso, cabe imaginar que este *tibicen* actuaría en las representaciones teatrales emeritenses.

Otros componentes formarían la empresa teatral, si cabe este término. Estas compañías las formaban diferentes miembros, que estaban especializados en un espectáculo y eran contratados por los editores de los juegos. Los grupos teatrales formaban las *greges scaenici*, que podían ser de propiedad estatal o privada.

Las compañías teatrales eran pequeñas y privadas, las formaban personas de la servidumbre y esclavos, que solía representar varios personajes en la misma obra. No se conocen, al contrario que en la gladiatura o el circo, compañías que actuaran a nivel imperial sino solamente a nivel regional.

La cartelera de las representaciones teatrales se solía regular mediante la contratación y determinadas contraprestaciones que se han estudiado a través de los textos antiguos de los propios autores teatrales como Plauto o Terencio. Se solía alquilar la escenografía y el atrezzo de la puesta en escena. También se alquilaban los artistas del espectáculo. Como los actores eran esclavos o libertos pertenecían a un *dominus*, propietario, que era quién recibía los beneficios del negocio. Además, los actores debían estar siempre disponibles para él, aunque ya no le pertenecieran.

En síntesis el hecho teatral se organizaba mediante el compromiso contraído por un personaje público, ya fuera un magistrado o el propio emperador en el Imperio, para la celebración de cualquier conmemoración o evento de *ludi scaenici*. El erario público y el patrimonio personal servían para financiar dichos actos. Generalmente varios funcionarios públicos ponían en marcha el espectáculo, pero esencialmente el gerente, quien se encargaba de contratar los servicios. La selección de las obras corría a cargo de otros profesionales, literatos y personas con mayor juicio crítico para valorar la calidad de las piezas. Otros intermediarios entraban en liza para el alquiler de los elementos de la obra. Un pregonero anunciaba el espectáculo por la población. El acomodador se encargaba de colocar a cada cual en su lugar y, finalmente, la compañía de actores daba comienzo a la representación.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., (ed.), *El teatro en la Hispania romana*, Badajoz, 1982.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J. M., y otros (ed.), *Conjunto Arqueológico de Mérida Patrimonio de la Humanidad*, Salamanca, 1994.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J., «Observaciones sobre el teatro romano de Mérida», *El teatro en la Hispania romana*, Badajoz, 1982.
- ÁLVAREZ SÁENZ DE BURUAGA, J., *Materiales para la historia de Mérida (de 1637 a 1936)*, Los Santos de Maimona, 1994.
- ARCE, J., «Mérida tardorromana (284-409 d.C.)». *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Madrid, 1982.
- BARRERA, J. L., «Teatro romano de Mérida». *Gran Enciclopedia Extremeña*, tomo 9.
- BEACHAM, R. C., *The Roman theatre and its audience*, Londres, 1991.
- BLÁZQUEZ, J. M., «Religión y urbanismo en Emerita Augusta», *Archivo Español de Arqueología*, vol. 55, 1982, núm. 145-146.
- CASILLAS, I., «Los jardines de Mérida», *Mérida. Excavaciones Arqueológicas*. 1996, pp. 303-328.
- CEBALLOS, A., «Semblanza de los profesionales de los espectáculos documentados en Hispania», en Nogales Basarrate, T. y Castellano Hernández, A. *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 119-134.
- DURÁN CABELLO, R., *Estudio arquitectónico del Teatro y Anfiteatro de Augusta Emerita: nuevas bases arqueológicas para la historia de la ciudad*. Tesis Doctoral inédita. Madrid, 1995.
- DURÁN CABELLO, R., *La última etapa del teatro romano de Mérida. La versura oriental y los sellos latericios*, Cuadernos Emeritenses, 14, Mérida, 1998.
- EDMONDSON, J., «Public spectacles and Roman Social Relations», en Nogales Basarrate, T. y Castellano Hernández, A. *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 41-64.
- GARCÍA IGLESIAS, L., Epigrafía romana de Augusta Emerita (extracto de Tesis Doctoral). Madrid, 1973.
- GARCÍA IGLESIAS, L., «La hipotética inscripción del Teatro de Mérida, reconstruida por Hübner». *R.E.E.*, XXX, 1, 1975.
- GONZÁLEZ, J., «Leyes , espectáculos y espectadores en Roma», en Nogales Basarrate, T. y Castellano Hernández, A., *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 79-90.
- GONZÁLEZ, C., «La organización de la cartelera en el teatro romano», *Latomus* 60, 4, 2001, pp. 890-899.
- GROS, P., «Théâtre et culte imperial en Gaule Narbonnaise et dans la Péninsule Ibérique», *Stadtbild un Ideologie. Die Monumentalisierung hispanische Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, Munich, 1990.
- GROS, P., «La fonction politique des monuments du spectacle dans le monde romain sous le Haut-Empire», en Nogales Basarrate, T. y Castellano Hernández, A., *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 25-40.
- HAUSCHILD, T., «La situación urbanística de los teatros en la Península Ibérica», *El teatro en la Hispania romana*, Badajoz, 1982.
- HOLGADO, A., «Teatro y público en la Roma antigua», *El Teatro en la Hispania romana*, Badajoz, 1982.
- MARINER BIGORRA, S., «El teatro en la vida de las provincias hispanas», *El Teatro en la Hispania Romana*, Badajoz, 1982.

MELCHOR, E. y RODRÍGUEZ NEILA, J. F., «Sociedad, espectáculos y evergetismo en Hispania» en Nogales Basarrate, T. y Castellano Hernández, A. *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 135-156.

MÉLIDA, J. R., *Excavaciones en Mérida. Memoria acerca de las practicadas en el año 1915*, Madrid, 1916.

MENÉNDEZ-PIDAL ÁLVAREZ, J., «Algunas notas sobre la restauración y atención prestadas a los monumentos emeritenses», *Augusta Emerita*, Madrid, 1976.

NOGALES BASARRATE, T., *Espectáculos en Augusta Emerita. Monografías emeritenses 5*, Badajoz, 2000.

NOGALES BASARRATE, T. y CASTELLANO HERNÁNDEZ, A., *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002.

RAMALLO ASENSIO, S., «La arquitectura del espectáculo en Hispania: teatros, anfiteatros y circos», en Nogales Basarrate, T. y Castellano Hernández, A., *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, pp. 91-118.

TRILLMICH, W., «Un sacrarium de culto imperial en el Teatro de Mérida». *Anas*, 2-3 (1989-1990).

TRILLMICH, W., «Colonia Augusta Emerita, die Hauptstadt von Lusitanien». *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen Republik und Kaiserzeit*, Munich, 1990.

TRILLMICH, W., «Novedades en torno al programa iconográfico del Teatro romano de Mérida», *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania*, Madrid, 1993, pp 113-123.

TRILLMICH, W. y otros, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römische Kaiserzeit*, Maguncia, 1993.

TRILLMICH, W., *Die Präsenz des Kaiserhauses im Theater der Colonia Augusta Emerita*. (En prensa).



# El Teatro de Caesaraugusta

## Espacios y formas

Francisco de A. Escudero

María Pilar Galve

Ayuntamiento de Zaragoza

*Caesaraugusta* se asentó sobre un terreno bastante llano a orillas del Ebro y no muy lejos de la desembocadura del Huerva, río que la contorneaba por todo su costado oriental y por parte del meridional, si bien a distancia, posiblemente por el miedo que podían representar sus crecidas. En esta situación, la mayor parte del solar tenía un suave declive hacia el Ebro, que también existía en la zona sur hacia el Huerva, en sentido contrario al anterior, creándose un dorso elevado que hacía de divisoria de aguas. En este dorso, que se corresponde con la calle Verónica, es donde se levantó la parte posterior de la cávea sobre cámaras abovedadas Figuras 1 y 2. Sus potentes cimentaciones se hunden en el terreno natural, y sus pavimentos exteriores se asientan sobre los aterrazamientos realizados en parte con restos de casas preexistentes. Pero no todo el edificio se había construido sobre una superficie uniforme, pues, buscando una economía constructiva, el terreno natural del centro de la cávea, y de la parte norte del teatro, fue rebajado para apoyar directamente sobre él el graderío, evitando complejas estructuras.

Esta disposición condiciona necesariamente los volúmenes interiores del teatro, de los que son sólo espacios diáfanos el pórtico exterior, el pasillo de circulación interior, o *crypta*, y las cámaras situadas entre ambos. Por otra parte, obliga también a que las vías que se dirigen a la *orchestra* sigan un trazado descendente, Figuras 1 y 2.

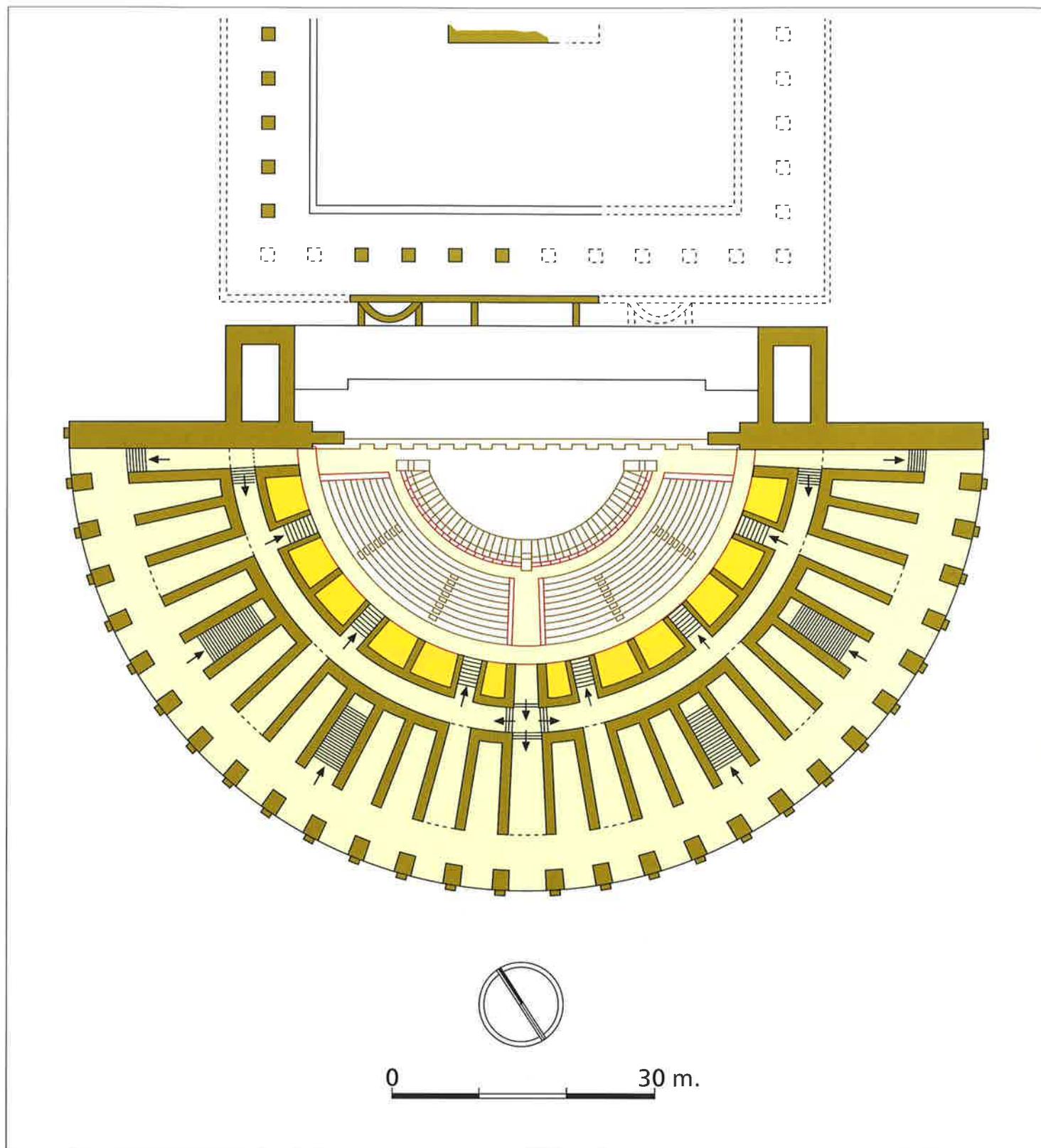
El teatro se empezó a erigir durante el principado de Tiberio –momento en que se construyeron los edificios más representativos de la colonia– sufriendo una reforma bastante considerable a finales del siglo I –en época de la dinastía flavia–, de la que aún no llegamos a comprender todo su alcance, aunque con seguridad tuvo como objeto aumentar su grandiosidad y apariencia. Llegó a afectar a

Vista de la *orchestra* y la *cavea*.

Foto: F. Bernad

Figura 1





Esquema de la planta del teatro seccionada a la altura de la *praecinctio* de la *ima cavea*.

Dibujo: A. Blanco

Figura 2

NOTA:

Se ha falseado parte del dibujo para poder recoger todo el esquema de circulación correspondiente a la primera planta.



Aditus central visto desde la parte posterior.  
Foto: G. Bullón  
Figura 3

algunas partes estructurales, quedando modificados considerablemente los *aditus*, rehaciéndose completamente la *orchestra* y la *frons pulpiti*, suponemos que la parte inferior del graderío y su apariencia general, el *hyposcaenium*, y el *pulpitum*, y no hay que descartar que también lo fuera la escena. El área porticada septentrional fue también objeto de esta reforma.

El teatro tiene 105 m de diámetro de cávea, quedando por definir aún el límite septentrional del gran pórtico yuxtapuesto al *postscaenium*. Tenía éste planta rectangular o cuadrada, y galerías de doble crujía. El hallazgo en el límite norte de la excavación, en el espacio libre del pórtico, del extremo de una cimentación de notables dimensiones que lo centraba, obliga, se interprete como se interprete lo que sustentaba, –templo, edículo ...– a considerar todo el conjunto como de notables dimensiones (si este pórtico fuera cuadrado el teatro tendría una longitud total en torno a los 138 m). Tal como vemos hoy las cosas, es seguro que el teatro era la pieza central de una unidad urbanística monumental, donde los posibles jardines hallados al este de la plaza de San Pedro Nolasco y las grandes termas públicas de la calle de San Juan y San Pedro se situaban, respectivamente, al este y al norte de este pórtico.

Estaba construido básicamente en hormigón (*opus caementicium*), y sólo sus fachadas, además de los muros de las vías que limitan, y el cuerpo de la escena eran de sillería de alabastro, si bien también cimentadas en hormigón. La piedra no duró mucho en el edificio, pues a finales del siglo III le fue arrancada para construir la muralla que entonces se erigía. Así, desde ese momento, la obra apareció descarnada y disminuida, y perdió radicalmente su aspecto original y sus funciones.

Para quien contemplara *Caesaraugusta* desde el sur a comienzos del siglo II, cuando ya el teatro había adquirido su aspecto definitivo, su enorme masa, aligerado por el color claro de su piedra y las arcuaciones de sus galerías, había de ser el elemento definidor de un paisaje sustancialmente llano a diferencia de lo que sucedía en otras ciudades hispanas, en las que sus teatros permanecían recostados en mayor o menor medida en laderas. Nada había de sobresalir tanto del tejido urbano, formado por casas de una sola planta, dos a lo sumo, como este gran edificio, tanto más cuanto que los demás monumentos de la ciudad, templos y foro, se erigieron en su zona más baja, ya muy cercanos al río. La muralla romana, que fue un símbolo distintivo de la ciudad desde su construcción hasta finales de la Edad Media, no debía existir en ese momento, pues cabe la posibilidad de que la colonia estuviera desprotegida hasta avanzado el siglo III, cuando precisamente su edificación, fue la causa del expolio del teatro.

### LA CAVEA Figuras 1 y 2

Si algo hemos dicho del entorno que en aquella época podía existir por el lado norte del teatro, nada sabemos en cambio de lo que rodeaba el gran semicírculo de la cávea, y sin embargo, es de la única fachada de la podemos hacernos una idea cabal. Estaba estructurada al menos en dos pisos, posiblemente tres si se añadió un pórtico *in summa gradatione* (con estas características hemos calculado una altura hipotética de unos 22 m en la parte de la cávea). Estos pisos eran galerías corridas de arcos de medio punto que, comparados con otros de edificios similares, tenían una proporción entre anchura del pilar y luz del arco que resultaba más favorable al vano que al macizo. Es muy posible que el arco central estuviera singularizado arquitectónicamente, puede que también decorativamente, al tener mayor luz que los demás y ser el inicio de una entrada fundamental, que ponía en comunicación directa el exterior y el centro de la *orchestra* Figura 3. Esta entrada es poco común en otros teatros, que se bastaban con los tradicionales *aditus* laterales.

Traspasada la fachada por cualquiera de sus 29 arcos, nos encontraríamos en el interior de una galería anular que sigue la curva de la *cavea* Figura 4. Es el origen de todos los caminos que llevan a todas las partes del graderío, y a la *orchestra*.

Este espacio, lugar de encuentro entre el abierto y luminoso exterior y los oscuros interiores, estaba cubierto por una alta bóveda anular, y tenía por límite interno otra teoría de arcos, que se corresponde con la de la fachada, y por cuyos vanos se daba acceso a cámaras que en unos casos eran ciegas, en otros contenían escaleras para ascender a la *media cavea* y, por último, otras eran pasillos descendentes que enlazaban con la galería interior (*crypta*), dispuesta en la zona media del teatro y concéntrica a la exterior **Figura 5**. Debían de ser significativas desde el punto de vista espacial, las tres rampas que atravesaban de parte a parte el interior del edificio uniendo el exterior con la *orchestra*, especialmente la central, que partía ambas galerías en dos secciones. Sólo la galería exterior, naturalmente también la que se le superponía como segundo piso, y los *aditus* laterales estaban alzados en sillería, aunque con toda seguridad sus bóvedas eran de hormigón; obra pétreo que estaría en manifiesto contraste con las paredes y bóvedas de las cámaras, de la *crypta* y de la vía central que mostraban el hormigón desnudo de la obra.

Como ya hemos dejado entrever, conforme se adentra uno en el edificio se va descendiendo, de forma que la galería exterior se encuentra a mayor altura que la central, y ésta, a su vez, más elevada que la *orchestra*. Esta disposición condiciona necesariamente las pendientes de las pasos transversales de comunicación, que son descendentes cuando unen las dos galerías, o llegan directamente a la *orchestra*, horizontales cuando no tienen la pretensión de comunicar dos espacios diferentes, y ascendentes cuando son escaleras que unen el interior del edificio con las *praecinctiones*, pasillos entre gradas que diferencian las secciones de la *cavea*.

Las cámaras mencionadas se sitúan entre la galería exterior y la interior, tienen una disposición radial, y por ello, aun tendiendo al rectángulo, son algo más anchas en su inicio que en su final; los muros que las separan son los muros radiales, que junto a los otros anulares, constituyen el armazón de todo el teatro y el soporte de gran parte del graderío.

Seis de estas cámaras son pasillos que comunican las dos galerías semicirculares. Están distribuidos de forma regular, de manera que cada uno se encuentra abocado a una escalera que arrancaba desde la *crypta* y desembocaba en la *praecinctio*. Así pues, para alcanzar directamente una determinada sección de la parte baja del graderío, *ima cavea*, había que atravesar un determinado arco del porche exterior y la galería, y descender por una rampa hasta la *crypta*, desde la que partían las escaleras ascendentes de los vomitorios **Figura 5**, a cielo abierto, hasta la *praecinctio*, desde donde se podía ya descender a las gradas que se encontraban por debajo de ella. Las bóvedas de estas cámaras-pasillo eran de medio cañón, pero abocinadas y rampantes, en consonancia con su suelo.

También atravesando un arco determinado de la galería exterior se podía acceder a los sectores de la *media cavea*, mediante las escaleras alojadas en cuatro de las cámaras repartidas a lo largo del porche, abarcando cada una toda la anchura del departamento. El ascenso concluía por encima de la bóveda anular de la *crypta*, donde se situaba la *praecinctio* que estaba por encima de las gradas de la *media cavea*. Lógicamente estas cámaras se cubrían también con bóvedas rampantes que mantenían una inclinación menor que la de la escalera, de forma y manera que la altura del espacio iba disminuyendo a lo largo del ascenso **Figura 6**.

Desde estas escaleras, cuando en su ascenso superaran la altura de los trasdoses de las bóvedas de las cámaras contiguas, se debía acceder girando a izquierda o derecha, o en ambos sentidos, al segundo piso de cámaras que se superponían a las inferiores que no alojaban escaleras. En ellas se encontrarían los ramales de escalera de ascenso al piso superior de la galería externa, semejantes pero en sentido contrario a las precedentes. Y desde esta galería alta, posiblemente por escaleras adosadas a la pared interior, se llegaría a la *praecinctio* superior, que dominaba y daba acceso a las gradas de la *summa cavea*, la sección más



Galería exterior del teatro.

Foto: G. Bullón

**Figura 4**

*Crypta* y vomitorio.

Foto: G. Bullón

**Figura 5**



Cámaras. La de la izquierda es ciega, la del centro es un paso a los vomitorios y la de la derecha contenía una escalera que llevaba a la media cavea. Foto: G. Bullón

Figura 6



elevada del graderío. Desde esta *praecinctio*, y con el mismo tipo de escaleras, se alcanzaría, de existir, la *porticus in summa gradatione* y las gradas de madera que se alojaran en el pórtico. En realidad nada nos ha llegado del segundo y tercer piso del teatro, pero tal como lo hemos descrito parece ser la única forma de entender la circulación de las partes superiores.

Los dos arcos del extremo y el central del porche marcaban el inicio de los ejes más señalados del edificio, los *aditus*. Eran largos corredores que por medio de rampas, descansillos y algún tramo de escalones, unían directamente el exterior con la *orchestra*. Los laterales [Figura 7](#) se encontraban en el diámetro de la estructura y discurrían entre paredes de sillería, al contrario que el central [Figura 3](#), que mostraba el hormigón visto. Los tres se cubrían con bóveda de cañón rampante de hormigón, que concluía antes de alcanzar el espacio abierto de la *orchestra*, cuando sus trasdoses llegaban a igualar la altura del graderío. Desde ese punto, el resto del camino discurría a cielo abierto, y desde allí la entrada central también tenía sus flancos de sillería.

Los tres *aditus* tenían comunicación con la *crypta*, el central atravesándola y creando un cruce de vías y un espacio perfectamente definido, manifestado no tanto en las bóvedas, pues el eje axial concluía y volvía a iniciarse mediante arcos abiertos en los muros dejando a la bóveda anular todo el protagonismo, como en el suelo, donde realmente se establece la singularidad del espacio, quedando aquí claro el dominio del *aditus*; por su pendiente impone la necesidad de un rellano cuadrado, algo más bajo que el piso que en todo su ámbito mantiene la *crypta*, y desde el cual se salvan los desniveles hacia los cuatro lados por medio de escalones. También la progresión de las rampas de los *aditus* laterales se debía ver interrumpida por rellanos en sus confluencias con la *crypta*, con mayor altura de suelo, diferencia de niveles que se salvarían con escalones.

Podemos imaginar como la luz, gradualmente, era la encargada de definir y articular el espacio interno del teatro, pasando matizada desde el exterior a través del filtro del pórtico, que actúa como un diafragma, hasta las cámaras, y más tenuemente, por un número de vías limitadas, hasta la *crypta*, iluminada también por los pozos de luz en que se transforman los vomitorios. Los *aditus* juegan un papel trascendental al ser ejes visuales que ponen en comunicación directa los espacios y luces de la *orchestra* con los del exterior del edificio. Pero si bien esta percepción es inmediata, queda aminorada en parte porque sus trazados no permiten ver desde el exterior, pongamos como ejemplo el caso del *aditus* central, más allá del pavimento de la *orchestra*, quedando oculta por las bóvedas la arquitectura escenográfica del fondo.



*Aditus* oriental con su rampa.

Foto: G. Bullón

Figura 7

Ningún elemento tenemos que pueda atribuirse a la decoración de la fachada, que la podemos imaginar como una superposición de órdenes con sus basamentos, columnas, entablamentos, arcos y molduras; tampoco ha quedado nada de la decoración, si es que la tuvo, de la arcuación interior de esta galería, y podemos seguir con esta ausencia aplicada a los arcos de salida de los *aditus*. Conocemos que en una primera época las cámaras ciegas, por lo menos, tenían un pavimento de piezas de cerámica, pero hoy aún no sabemos si este pavimento fue afectado por la reforma.

Poco hemos de decir del graderío, del que sólo nos ha quedado el hormigón escalonado de una parte de la *ima cavea*. Sabemos que estaba dividido por las *prae-cinctiones* en las tres secciones habituales: *ima*, *media* y *summa cavea*. Pero no sabemos en cambio la terminación final de las gradas que, por algunos indicios, hemos llegado a pensar que serían de sillares de alabastro, en los que estarían talladas las escaleras para moverse por cada una de las secciones. Si todo esto



Orchestra.  
Foto: F. Escudero  
Figura 8

resulta convencional, no lo es, y ya lo hemos dicho, el corte central que dividía en dos partes la *ima cavea* dada la existencia excepcional de un *aditus* central [Figura 3](#).

### LA ORCHESTRA [Figura 8](#)

A través de los numerosos accesos descritos, los espectadores llegaban a sus asientos desde donde podrían contemplar ante ellos un recinto luminoso, espacialmente acotado. Cualquiera que fuera el lugar al que dirigieran su mirada, encontrarían un perfecto espacio semicircular, cerrado por delante por una fachada de alrededor de veinticinco metros de altura, que mayoritariamente estaría construida en alabastro, espléndidamente decorada. De su alzado nada ha perdurado, si se exceptúan algunas piezas decorativas y escultóricas de las que luego hablaremos. No obstante, si descendían con la vista hacia la *orchestra* semicircular, llamaría su atención una sucesión de estructuras concéntricas. En primer lugar una *praecinctio*, o pasillo, que recorría por el exterior la *orchestra*, comunicando la salida de los tres *aditus*. Este pasillo discurría entre la primera grada y un pretil (*balteus*) que impedía el paso hacia el centro, salvo donde desembocaban los *aditus*. El *balteus* era ancho, con su base (lo único conservado) formada por sillares de arenisca predominantemente rojizos, y algunos grises, que con seguridad habían formado parte del *balteus* original; porque hay que decir que todo lo que ahora estamos describiendo pertenece a la reforma flavia. El *balteus* limitaba por el exterior la *proedria*, amplio arco de losas de caliza gris (de 2,6 m de anchura) dispuestas algo inclinadas hacia el centro, que constituía el lugar donde se disponían los asientos de los principales de la ciudad y de los visitantes ilustres. El colorido oscuro y la textura de las piedras, tanto de la *proedria* como del *balteus* habían de resaltar más los tonos claros del mármol pulido que pavimentaban el semicírculo interior.

La zona interna de la *orchestra*, pavimentada en mármol, calizas y brechas marmóreas recibía también los asientos de espectadores honorables cuando no era utilizada para el desarrollo de las representaciones teatrales. Este suelo estaba compuesto por placas rectangulares (*opus sectile*) de diverso tamaño, dispuestas de forma ortogonal en función del lado recto de la *orchestra*. Apenas puede intuirse el dibujo que podrían formar, ya que lo conservado es escaso y se ciñe casi exclusivamente a los extremos del semicírculo, faltando la zona central y la próxima al escenario. Precisamente era en estos espacios donde este tipo de pavimentos alcanzaba más complejidad en su composición. En el centro de nuestra *orchestra* parece que se habían colocado las placas más grandes, algunas de las cuales son mármoles como el «giallo antico» (Túnez) de tonalidad amarillenta dorada, el de Carrara (Italia) de color blanco, el de «portasanta» (isla de Quíos, Grecia) de color gris-rosado, el de Afyon (Turquía) de color blanco y violeta y el «broccatello» (Tortosa, España) de color jaspeado violáceo, entre otros, mármoles en general más cotizados que el resto. La calidad de las piezas y la vivacidad de su colorido, además de su ordenada disposición, ofrecerían sin duda un espléndido panorama a esta superficie, la más profunda de todo el teatro.

Al fondo de la *orchestra* se encontraba el muro llamado *frons pulpiti*, que debería elevarse desde el suelo de aquella metro y medio aproximadamente. Su parte superior marcaba la altura a la que se encontraba el escenario (*pulpitum*) y resaltaba el desnivel entre la *orchestra* y la plataforma de madera que formaba el *pulpitum*. Ha llegado hasta nosotros completamente arrasado y sólo en algunos puntos quedan leves huellas de salientes rectangulares, que quizá enlazaran con entrantes curvos. Nada de lo hallado en la excavación puede relacionarse con la espléndida decoración con que solían estar dotados estos frontales.

A partir del frente del púlpito, la tarima de madera, verdadero escenario, soportaba las idas y venidas de los actores, y los veía salir y entrar por las puertas situadas en el frente escénico (*valvae*) y en los laterales (*versurae*). El púlpito era un potente entarimado sustentado por delante en la *frons pulpiti*, por detrás en la



Plataforma de la escena y ala sur del pórtico septentrional.

Foto: F. Escudero

Figura 9

plataforma escénica y en el centro en unos pilares situados en el *hyposcaenium* (espacio bajo el escenario, o *pulpitum*). Para descender al interior del *hyposcaenium*, el entarimado solía presentar trampillas que se utilizaban para llegar a la maquinaria de la tramoya y permitir el funcionamiento de los telones. Del *pulpitum* nada se ha conservado, lo cual no es de extrañar dado que era de madera, sí en cambio alguno de sus soportes de piedra.

### EL FRENTE DE LA ESCENA Figura 9

La cimentación de hormigón de la arquitectura de la escena se conserva íntegramente, y aunque despojada de la totalidad de la piedra que formaba el *podium*, ha conservado múltiples huellas del asiento de sus grandes sillares. Este *podium* debía elevarse hasta alcanzar la cota del *pulpitum*, por lo que es posible que llegara a tener hasta tres capas de sillares de dos pies de altura (0,60 m).

Sabemos que al frente escénico se destinaban en el momento de construcción sumas elevadísimas para su ornamentación, y que se continuaba embelleciendo progresivamente, sin que hubiera cambios profundos en su estructura. En realidad, poco se puede decir del alzado y la planta de esta parte de nuestro teatro, ya que son escasísimos los elementos reales para intentar otra cosa que no sea deducir datos sobre su tamaño.

Sería una hermosa fachada monumental compuesta por dos órdenes superpuestos, la columnata inferior corintia de cerca de diez metros de altura, y otra que desconocemos, que debió alcanzar quizá los siete metros. Atendiendo a la correspondencia de cotas con respecto a la parte superior de la *cavea* y, en el caso de que ésta hubiera tenido galería superior (*porticus in summa gradatione*), la escena se hubiera coronado con un tornavoz de al menos seis metros de altura. De todos modos, no queda eliminada la posibilidad de que hubiese estado dotada de un tercer cuerpo de columnas (tercer orden). Así pues, debió de alcanzar de veinticinco a treinta metros de altura sobre el plano de la *orchestra*. Si tuvo dos o tres órdenes, no afecta a su grandiosidad, pero no hay duda de que el espectador vería una hermosa fachada palaciega con tres monumentales puertas (*valvae*), seguramente flanqueadas por edículos con columnas, por las que los actores entrarían o saldrían según lo marcara el guión. Por la época de su construcción debe pensarse que esta arquitectura tendría una planta y un desarrollo vertical relativamente sencillo, lejano del movimiento barroco de momentos posteriores. En las alas laterales se abrían las grandes puertas de las *versurae*, que daban paso a los *parascaenia*, torres rectangulares que flanqueaban la escena y permitían acceder a sus partes más elevadas. Hacia el exte-

Ala meridional del pórtico norte.  
Foto: M.ª P. Galve  
Figura 10



rior de los *parascaenia* solía haber, en muchos teatros, estancias de representación (*aulae* y *basilicae*) alineadas con la prolongación de la línea de la cávea. La ausencia en este teatro de dichas estancias, genera al exterior unos profundos entrantes en vez de una arquitectura con un volumen único.

La mayor parte de los restos pétreos decorados se han encontrado reutilizados en construcciones de época islámica y, sobre todo, en el relleno del *hyposcaenium*, por lo que hemos de suponer que pertenecían al frente de la escena. Son unas pocas decenas de elementos muy fragmentados, entre los que destacan un gran capitel corintio, otro jónico y fragmentos de fustes de columnas estriadas y lisas, de basas, de cornisas de diseño curvo, y un casetón decorado con una roseta. Como se ha dicho, poco para intentar una reconstrucción previa a un estudio exhaustivo que, seguramente, permitirá avanzar en su reconstrucción.

Del ciclo estatuario de la escena nos han llegado igualmente escasos elementos, aunque significativos, y de todas formas muy importantes dado el escaso elenco de escultura romana encontrada en Zaragoza.

Han aparecido restos de seis esculturas, dos de ellas sobresalientes. La más importante es una bella cabeza de tamaño algo menor que el natural, en mármol de Paros (Grecia), que representa sin duda a una joven princesa de la familia Julio-Claudia, de difícil atribución por presentar los rasgos indefinidos propios de la escultura de la época [Figura 11](#). El segundo es un torso de tamaño monumental, identificable por las características de su vestimenta como de Diana cazadora, o, quizá, de la diosa Roma [Figura 12](#).

Los otros restos son un pequeño torso, quizá infantil, de mármol oriental; fragmentos de tres pies desnudos de gran tamaño pertenecientes por lo menos a dos esculturas diferentes [Figura 13](#), dos de ellos de mármol pirenaico pulido; y trozos de un brazo desnudo también perteneciente a una escultura monumental. A todo ello hay que añadir numerosos restos de drapeados, que en buena medida debieron pertenecer a esculturas de personajes togados.

El valor artístico de este conjunto es muy diverso, pues si bien el torso de la diosa es algo tosco, en cambio la cabeza y dos de los fragmentos de pies, un talón especialmente [Figura 13](#), son de excelente factura, algo carente de fuerza expresiva el retrato de la princesa, pero de gran finura la labra del segundo, que posiblemente perteneciera a una figura heroizada de emperador.

Podemos presumir que habría más estatuas erigidas en otras zonas del teatro, como en los pórticos –tanto en el semicircular como en el cuadrado–, en las galerías superiores, en los coronamientos del edificio, y en otras partes significativas del recinto, pero de todo esto nada nos ha llegado.

Hay que decir que estas esculturas deben pertenecer a épocas diferentes, pues si bien la cabeza se adscribe a la época julio-claudia, el pie anteriormente citado, por su pulimento, debe de ser posterior. No es esto raro si tenemos en cuenta que las sustanciales reformas de finales del siglo I, también debieron dejar su huella en la escultura y la decoración.

Del programa iconográfico resultante, a partir de la forma tan fragmentaria como nos ha llegado, podemos decir que se mezclaban esculturas de tamaños diversos y los dos temas más habituales utilizados en la iconografía teatral: dioses del panteón romano y personajes de la familia imperial. El primero como resabio de la antigua religiosidad de la que no se podía prescindir, y el segundo como una parafernalia del poder y del nuevo culto imperial que lo justifica. Suponía el conjunto la escenificación de una ideología, de la que el teatro es su lugar de representación.

Si bien el culto a la personalidad se inicia al final de la República, el culto imperial nace con el Principado como una necesidad de mantener el nuevo régimen político que se hacía imprescindible para controlar el enorme Imperio que se estaba creando. En este contexto, *Caesaraugusta*, colonia de ciudadanos romanos, ya fuera por iniciativa local o por directrices llegadas desde Roma, muy posiblemente por la conjugación de ambas, fue una ciudad que desde su fundación mantuvo una especial relación con la Casa Imperial y lo que ella representaba. Un programa iconográfico como el que podemos intuir en el teatro tenía en esta ciudad una larga tradición que se hace patente en sus monedas. En éstas, las alusiones a la Casa Imperial y a su culto son las más nutridas de las que figuran en las emisiones hispanas, y posiblemente de todas las locales del Imperio. Se sabe por las monedas cómo *Caesaraugusta* honró y halagó a miembros de la familia confiriéndoles el duunvirato: Germánico lo tuvo en época de Augusto, y Calígula, Nerón y Druso, en la de Tiberio.

Si en las monedas de Augusto y Tiberio había prevalecido el factor sucesorio, y con Tiberio, además, la exaltación de Augusto como fundador del Imperio, la ascensión de Calígula al Principado, vista con esperanza por ser hijo del amado Germánico, llevó a *Caesaraugusta* a plasmar también un mensaje nuevo. Ya no es la idea del futuro lo que se expresa, sino la valoración de un pasado que justifica, centrado en los antepasados y en Augusto, presentado éste, ya sin ambages, divinizado. Ahora es Agripa, Germánico y Agripina, abuelo y padres de Calígula, los protagonistas de los tipos monetales. El programa iconográfico del teatro no debía de coger de nuevas a los ciudadanos de la colonia pues enlazaba con el final de estas acuñaciones, continuando una tradición de relaciones con la Casa Imperial que ya venía de antiguo.

## EL PÓRTICO Figuras 9 y 10

Del cuadripórtico columnado situado al norte del teatro y del que hemos hablado al comienzo, sólo han llegado hasta nosotros partes de sus crujías sur y oeste. Sabemos que se construyó en el primer momento, pero desconocemos como se reestructuró el espacio después de la reforma, pues con seguridad se anuló su galería oeste. Sus vanos eran adintelados, con una luz de más de 3,8 m, y con seguridad sus cubiertas eran de madera. Sabemos también que en el interior del pórtico, y puede suponerse que en disposición central, hubo una estructura compuesta de un basamento de *opus caementicium* y alzado de sillería (se han conservado sólo dos sillares). Es imposible de momento restituir a estos restos, cuya continuación se encuentra bajo la calle San Jorge, su forma y su función dado que la parte vista es escasísima. Con este pórtico, el teatro de *Caesaraugusta* se une al extendido prototipo de teatros urbanos que ofrece a los ciudadanos una zona de reunión y esparcimiento.



Cabeza de princesa Julio-Claudia.

Foto: P. J. Fatás

Figura 11

Torso monumental de Diana cazadora  
o diosa Roma.  
Foto: G. Bullón  
Figura 12



### EL TEATRO PRIMITIVO, LA REFORMA Y EL TELÓN

En varias ocasiones a lo largo de este trabajo se ha hablado de una reforma fundamental acaecida en el teatro a finales del siglo I. No parece que hubiera más, al menos sustanciales, hasta el siglo III en que fue prácticamente desmantelado para aprovechar sus piedras para la construcción de la muralla. La reforma de que hablamos afectó principal y sustancialmente al entorno de la *orchestra*. Así la parte final de los muros que limitan el graderío fue desmontada en parte (*aditus* laterales) o completamente (*aditus* central) para asentar la sillería que desde ese momento limitará la salida de estas vías al exterior. Esto no llevó consigo el aumento de su anchura pero sí un cambio en su apariencia. Esta obra motivó la construcción de otros muros de hormigón en el *aditus* central, sustituyendo a los desmantelados, y la refacción de su bóveda. Pensamos que las losas de caliza foraminífera, que pudieron forrar el graderío en origen, fueron sustituidas por sillares, donde también serían talladas las escaleras. Más radicales fueron las modificaciones acaecidas en la *orchestra*, pues nada de lo que ahora podemos ver es original: el *balteus*, la *proedria*, la *frons pulpiti* y el enlosado pertenecen a esta reforma. Aún es pronto para poder afirmarlo, pero parece que la *orchestra* julio-claudia pudo tener una cota diferente, quizá superior, a la conocida flavia. Así mismo, debieron cambiar la parte baja del graderío y las rampas de acceso de los *aditus*, que fueron recreadas y alterada su pendiente. Los pilares de la fosa de la escena (*hyposcaenium*), dispuestos para soportar la tablazón del *pulpitum*, corresponden a este momento, lo que supondría también alteraciones en esta estructura del teatro. Es probable que, dado la importancia de los cambios, éstos afectaran, como hemos apuntado, a la pavimentación, y a otros elementos de los que no poseemos referencia en ninguna de las dos fases. Con seguridad debió ampliarse el programa decorativo del teatro para dar cabida a los ideales de la dinastía en el poder, e incluso, pudieron renovarse algunas decoraciones de la escena. Sobre los cambios del pórtico norte ya se ha hablado y no vamos a incidir más en ello.

Hemos dejado para el final dos instrumentos en donde las alteraciones fueron totales pues se llegó hasta su anulación. En este caso ya no afectan a la estruc-

tura y la decoración del teatro, sino a la forma y aparato con que se representaban las obras teatrales. Nos referimos al telón y al foso de la *orchestra*. Hay que decir que la anulación del segundo no fue llevada a cabo a finales del siglo I, como todas las demás que hemos citado, sino ya en tiempos de Claudio o Nerón.

Con anterioridad a la reforma y desde la época de su construcción, los espectadores que asistían al teatro cesaraugustano podrían contemplar una fosa situada en el eje perpendicular de la *orchestra*, junto a la *frons pulpiti*, cuyo significado desconocemos. No obstante, resulta imposible resistirse a la propuesta de su uso como parte integrante, sino principal, de las representaciones teatrales. Las huellas que aparecen en el fondo pueden indicar que serviría como alojamiento para algún tipo de maquinaria que se utilizara en las representaciones en la época julio-claudia. Las causas de este cambio en el funcionamiento de la *orchestra* del teatro romano de Zaragoza deberían ser explicadas por la naturaleza de un uso o de un espectáculo que se anuló o que dio preferencia a otro tipo de escenografías. Pudo ser que en su interior ocultara una máquina escénica que en un momento determinado se elevara para ser vista por los espectadores. De lo que no cabe duda es de que esta gran fosa constituye un elemento escénico muy importante en el teatro de *Caesaraugusta*, y sorprende el hecho mismo de su existencia ya que la *orchestra* teatral romana, en general, no esconde otras infraestructuras que no sean drenajes. Así, no hemos hallado otro paralelo que la fosa del teatro de Siracusa, cuyo significado es controvertido, yendo desde su consideración como un elemento ritual a su utilización como escondite de músicos y cantores. El hecho es que la fosa del teatro de *Caesaraugusta* se colmató en un momento anterior a la colocación del nuevo pavimento sin que sepamos la razón. Cabe especular, para concluir, que pudiera utilizarse solamente en la ceremonia inaugural, dando cobijo además a una maquinaria, que dejó de funcionar en aquel momento.

En la época julio-claudia el *hyposcaenium* tuvo una gran importancia. En este espacio se alojaba un elemento notabilísimo en el funcionamiento de un teatro clásico: la maquinaria del telón (*aulaeum*). Realmente los espectadores no podrían observar sino un telón de fibras decorado con motivos o escenas pintadas, que iba elevándose o descendiendo para ocultar o descubrir el escenario cuando la representación así lo requiriera. Por fortuna, en la excavación de la fosa de la escena se ha conseguido conocer parte del conjunto, como son algunos pozos excavados en las gravas, que serían diez, situados de manera equidistante. Nada conocemos del sistema de funcionamiento. Así pues, sólo se han conservado estos pozos para albergar los contrapesos del telón que descansarían en una piedra plana en el fondo, y asociados a cada uno un poste, de los que nos ha llegado un poco de la madera encastrada en fuertes regatones de hierro. Todo el conjunto estaba enlazado por una especie de canal longitudinal del que se ha conserva su huella en las gravas y que probablemente alojaría el telón enrollado.

Con todo, y a pesar de la importancia de esta reforma, de muchos aspectos concretos no llegamos a vislumbrar todavía su alcance. Será necesario aún bastante reflexión, estudio y tiempo para ir madurando, y posiblemente rectificar, algunas de las ideas expuestas, habida cuenta que en el momento en que esto se escribe, el proceso de excavación todavía no ha concluido aunque ya esté en su recta final.



Pie de escultura monumental.

Foto: P. J. Fatás

Figura 13

# CATÁLOGO

GÉNEROS Y AUTORES

89

MARCO ESCÉNICO

119

EL TEATRO: RELIGIÓN Y POLÍTICA

131

REPRESENTACIÓN DE OBRAS

141

ACTORES Y PÚBLICO

163



# GÉNEROS Y AUTORES



### Relieve de Menandro con una Musa

Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Ciudad del Vaticano

N.º inventario: 9985

Mármol blanco

40,5 x 56,5 x 8,6 cm

El relieve es conocido desde finales del siglo XVI. En el siglo XVII formaba parte de la colección Rondinini de Roma, adquirido en 1838 por los Museos Vaticanos.

La pieza tiene algunas lagunas en los ángulos y se han perdido algunos elementos de restauración en el borde superior e izquierdo. Una sección en la parte superior está rota y rehecha.

Periodo de Tiberio

El relieve, bastante conocido, representa al poeta cómico Menandro (343?- 291 a.C.) el autor más famoso y apreciado de la Comedia Nueva griega. El poeta está representado sentado, según una iconografía que probablemente se ha difundido solamente en los relieves y nunca se usó en la escultura propiamente dicha. Enfrente, de pie, hay una figura femenina elegantemente vestida, que debía mantener una máscara escénica, ahora perdida, en su mano derecha. Se trata tal vez de una Musa; sin embargo, algunos quieren ver en ella a la misma Glicera, la mujer amada por el poeta, según el rétor Alkiphron.

Las dos máscaras apoyadas en la mesa entre los dos personajes han sido interpretadas de manera diferente, atribuyéndoles uno u otro de los 44 tipos de personajes recordados por la Comedia Nueva, sin embargo no es posible llegar a tener certeza de su identificación, porque la lista de los caracteres transmitidos en el siglo II por el rétor Julio Pólux podría tener diferencias con relación a la época a la cual se remonta el prototipo helenístico de donde deriva el relieve.

La doble puerta semiabierta que se ve al fondo podría ser un armario o una librería con las estanterías para los volúmenes enrollados.

El relieve debía servir como decoración de una estancia de una *domus* de alto nivel, tal vez una biblioteca, poniendo de manifiesto la cultura literaria del dueño de la casa.



### Díptico de la musa y del poeta (calco)

Museo della Civiltà Romana. Roma

N.º inventario: M.C.R. 3779 y 3780

Yeso alabastrino (original)

34 x 14 cm; 34 x 14 cm

Calco del original conservado en Monza, en el Tesoro de la Catedral

Calco: ca.1930, original: 500 d.C.

A la derecha puede contemplarse un personaje sentado en un rico trono. Tiene en su mano izquierda un volumen. Podría tratarse de uno de los siete filósofos paganos, que después de la clausura de la Escuela de Atenas por parte de Justiniano, encontraron refugio en la corte de Cosroes II.

A la izquierda aparece una Musa que toca con el plectro una cítara. En el fondo se aprecian unas columnas corintias que sustentan un fastuoso arquitecno.

#### BIBLIOGRAFÍA:

*Catálogo Museo della Civiltà Romana*, Roma 1982, pág. 686.

A. M. L.



### Cabeza de pseudo-Séneca

Museo Archeologico Nazionale. Nápoles  
N.º inventario: 150196

Mármol lunense, con corrosiones, desconchados y fracturas que afectan a la superficie, huellas de martillazos sobre el rostro y el pelo, nariz casi totalmente seccionada, la parte inferior del cuello es curva, de modo que podría ser introducida en el tronco de una estatua o más bien en una herma.

35 x 21 cm

Stabiae (fue encontrada tapiada en el exterior de una casa de labranza de la aldea de Pranche, en el término municipal de Pimonte). Tercer cuarto del siglo I d. C.

Se trata de una de tantas réplicas (más de cuarenta) del denominado pseudo-Séneca, así llamado tras el descubrimiento de una herma bicípita del filósofo con un retrato de Sócrates, provista de inscripción original del nombre que se encontró en 1813 en la Villa Mattei, en el Celio de Roma, contradiciendo la interpretación que Fulvio Orsini propuso en su *Imagines Illustrium*, de 1598, donde reconocía el retrato del filósofo romano, como de tipo helenístico, que mejor concordaba con la idea del aspecto fisonómico del pensador latino que se tenía a través del estudio de los documentos antiguos. Una de las réplicas más interesantes del tipo de retrato helenístico es el famoso bronce procedente del peristilo de la Villa dei Papiri de Herculano, copia del del siglo I d. C. que reproducía a su vez el original del siglo III – II a. C.

Se trata con toda seguridad del retrato de un poeta o mejor aun, de un dramaturgo aun desconocido. Se baraja la hipótesis de algunos nombres célebres como Menandro, Aristófanes, Filemón y por último, el poeta latino Enio.

Esta réplica procedente de Stabiae, ciudad que se vio también afectada junto con las más



conocidas Pompeya y Herculano, por la erupción del Vesubio del 79 d. C., causa impacto en el espectador por su gran fuerza expresiva, la calidad del moldeado y por las dimensiones, ligeramente superiores al natural, que la diferencian de las otras copias también conservadas en el Museo de Nápoles. Impresiona por el *pathos* que transmiten sus ojos y su boca semiaabierta y por la posición no frontal de la cabeza, girada ligeramente hacia la derecha.

Esta réplica traduce, en un lenguaje violentamente dramático, las características típicas del original medio-helenístico; la barba rala, el pelo suelto con mechones esbozados con efecto pictórico, el rostro marcado de manera extremadamente realista por una telaraña de arrugas hechas de profundos surcos, cavidades oculares profundas, con párpados pesados y ojeras hinchadas.

Nos complace subrayar que la réplica encontrada en Castellammare di Stabia ratifica la primacía, en cuanto al número de copias de pseudo-Séneca en territorio campano y se baraja la hipótesis que ésta proceda de una de las ricas y lujosas villas que surgen en las laderas de Varano, de Scansano y Gragnano, pertenecientes al *ager* de Stabiae.

#### BIBLIOGRAFÍA:

MAIURI, A., «Una nuova replica del ritratto del "Pseudo-Seneca"» en *Notizie degli Scavi di Antichità*, 1933, p. 336-338, lám. VIII.

SCATOZZA, L., «La scultura greco-romana» *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli*, 1,2 Roma-Milán, 1989, p. 140-1, 214, con bibli. anterior.

M. L.

### Relieve ornamental

Museo Archeologico Nazionale. Nápoles  
N.º inventario: 6619

Mármol

25,5 x 33 cm

Pompeya

Siglo I d. C.

Se trata de un panel rectangular esculpido por ambos lados y destinado a decorar los peristilos de las casas pompeyanas, al igual que muchos otros relieves parecidos encontrados en Pompeya y que, como atestiguan muchas pinturas, se colocaban sobre pequeños pilares. Estos representan, junto con los distintos tipos de *oscilla*, un aspecto típico de la decoración escultórica de los jardines.

En el lado principal se representan máscaras pertenecientes a personajes de la Comedia Nueva; a la izquierda la de *Panchrestos* (el joven perfecto) con grandes ojos abiertos y espesa cabellera que le cae sobre los hombros, al lado de la figura de un sátiro imberbe de relieve plano; a la derecha vemos la máscara del *theraponoulos* (el sirviente de pelo rizado) con barba corta, labios carnosos, boca abierta, nariz chata, frente muy arrugada, ojos con pupilas marcadas y larga cabellera hacia atrás. Abajo, completando la disposición triangular de toda la composición, se representa la máscara del *hegemon presbytes* (el anciano principal) orientada hacia arriba, con barba rectangular que fluye formando cuatro bucles en espiral que rodean, junto con los largos bigotes, la apertura de una boca sutil.

En la parte posterior, en relieve plano y enmarcadas por una larga banda lisa, se enfrentan dos figuras, una, la de la izquierda, de sátiro imberbe con un amplio mechón de pelo elevado sobre la frente y a la derecha, un viejo calvo con barba rizada y fluyente.

#### BIBLIOGRAFÍA:

Dwyer, E. J., «Pompeian oscilla collection», in *Römische Mitteilungen* 88, 1981, 2 p. 287, n.º 157, lám. 129, 1-2 con bibliografía anterior.

P. R.



### Máscara trágica

Colección arqueológica de Issa – colección regional del Arheološki Muzej, Split

Croacia

N.º inventario: Fb 3061

Terracota

8,5 x 8,3 cm

Vis (antigua Issa)

Siglo III a. C.

Máscara teatral trágica realizada en arcilla marrón mediante molde y encontrada en un contexto funerario durante las excavaciones de la necrópolis helénica de la ciudad antigua de Issa. El rostro está enmarcado por una densa cabellera peinada hacia arriba. Encima de los ojos, particularmente grandes y abiertos, se observan los párpados y sobre ellos las cejas arqueadas. La nariz, completamente recta, desciende casi hasta la boca, de forma ovalada y abierta. Alrededor de la cavidad bucal se percibe el ligero grosor de los labios. El mentón y una parte de la mandíbula están parcialmente reconstruidos. La máscara tiene una expresión triste.

La máscara, teatral en este caso, colocada en la tumba tiene un significado apotropaico relacionado con el rito de encomendar el alma del difunto a la protección de Dionisio.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KIRIGIN, B., *Otok Vis v helenizmu*, catálogo de la exposición, Ljubljana, 1986, p. 36, núm. 238.

KIRIGIN, B., *Issa grčki grad na Jadranu*, Zagreb, 1996, p. 104.

B. Č.



### Relieve con máscaras dionisiacas

Musei Capitolini

Centrale Montemartini. Roma

N.º inventario: 2147

Mármol

30 x 40,5 x 6 cm

Roma, de la *domus* de Fulvio Plautiano en el Quirinal

Periodo Antonino

En una roca, una máscara de Ménade se contrapone a una máscara de Pan, coronadas ambas con una guirnalda de hiedra y corimbos. Un tirso y una *sinx* completan el cuadro dionisiaco de la representación. La parte posterior está decorada en bajorrelieve con las máscaras de un sátiro y de un papisileno apoyadas sobre una roca, que tiene delante un árbol.

Desde el punto de vista estilístico, se nota una finura de cincelado, con un efecto metálico en los párpados y las cejas y en las finas arrugas del rostro de Pan; el uso del trépano marca profundamente los mechones del pelo y de la barba, creando un contraste colorista con el suave modelado de los rostros. El ejemplar, muy semejante estilísticamente a un relieve del Kunsthistorisches Museum de Viena (Cain, p. 152, 212, n. 99, fig. 50-51), puede ser datado dentro del periodo Antonino.

#### BIBLIOGRAFÍA

CAIN, cit., p. 143-146, 208 s., núm. 86, fig. 37-38.

HUNDSALZ, cit., p. 225, K 133.

MARIANI, cit., p. 20 ss., fig. 3 b, 5 a.

MUSTILLI, cit., p. 52, nn. 8-11 d, tav. 35, 146 f.

REEDER WILLIAMS, cit., p. 34, nota 14.

E. T.



### Relieve con máscaras dionisiacas

Musei Capitolini

Centrale Montemartini, Roma

N.º inventario: 2128

Mármol

30 x 44 x 6 cm

Roma, de la *domus* de Fulvio Plautiano en el Quirinal

Primera mitad siglo I d. C.

Al lado de un *thimaterion* están representadas tres máscaras dionisiacas, apoyadas sobre franjas rocosas donde se dispone un lienzo. A la izquierda aparece en primer plano una máscara de Dionisio con barba, peinado arcaico con largos bucles hasta el hombro y una diadema; en segundo plano, en bajorrelieve, hay una máscara de sátiro. A la derecha está representada una máscara de una mujer joven con peinado arcaico parecido al de Dionisio, coronado por una *stephane*, que se puede identificar con Ariadna. La escena está caracterizada además por la añadidura de atributos dionisiacos, un tirso y una lira.

La pieza es bastante similar a la anterior en cuanto a esquema y estilo, que subrayan la expresividad y la mímica de las máscaras, así como la caracterización de la tipología teatral expresada por los complejos peinados representados con refinada precisión en sus detalles.

#### BIBLIOGRAFÍA:

CAIN, cit., p. 208, núm. 83, fig. 25

HUNDSALZ, cit., p. 224, K 132.

MARIANI, cit., p. 20 s., fig. 4 b.

MUSTILLI, cit., p. 51, nn. 8-11 a, tav. 36, 149.

E. T.



### Relieve con máscaras dionisiacas

Musei Capitolini

Centrale Montemartini, Roma

N.º inventario: 2129

Mármol

30 x 42,5 x 4,5 cm

Roma, de la *domus* de Fulvio Plautiano en el Quirinal

Periodo Flavio

A una máscara de Dionisio con barba, con guirnalda de corimbos, se contrapone una máscara femenina con corona de rosas de cuatro pétalos, que podría ser Ariadna; ambas presentan un peinado con prolijos mechones que bajan sobre los hombros en largos bucles. A la derecha, en segundo plano, está en bajorrelieve una máscara de sátiro. Un cuerno y una cesta llena de fruta completan el cuadro dionisiaco de la representación.

La parte posterior está decorada con una máscara de Paposileno apoyado sobre una roca que tiene delante un cuerno potorio; enfrente hay un fuego encendido sobre un altar rupestre.

El acentuado uso del trépano realza de manera muy plástica, los peinados y las guirnaldas de flores y corimbos de Dionisio y de Ariadna, que contrastan con efectos de claroscuro con el delicado modelado de los rostros, un estilo que anula la fija expresividad característica de las máscaras teatrales. Tiene mucha semejanza con un grupo de relieves del Vaticano, de Villa Albani

(Vaticano: Cain p. 207 ss., n.79, 91, 94 figs. 39-40, 45) de la John Hopkins University (Reeder Williams, p. 32 ss., tav. 9, 1-2) y otro proveniente de la Casa de los Amorcillos Dorados de Pompeya; estos dos últimos con decoración en la parte posterior casi idéntica. La homogeneidad estilística y formal de esta serie de relieves, en gran parte proveniente de Roma, permitió formular la hipótesis de la existencia de un taller urbano del periodo Flavio, como lo demuestra el ejemplar de Pompeya que puede ser considerado una de las obras más recientes de la ciudad vesubiana (Reeder Williams, p. 32 -39; Cain, p. 143-146).

#### BIBLIOGRAFÍA:

CAIN, cit., p. 143-146, 208 s., núm. 86, fig. 37-38.

HUNDSALZ, cit., p. 225, K 133.

MARIANI, cit., p. 20 ss., fig.3 b, 5 a.

MUSTILLI, cit., p. 52, nn. 8-11 d, tav. 35, 146 f.

REEDER WILLIAMS, E., «A Roman Theater Relief at the Johns Hopkins University», *Antike Kunst* 21, 1978, p. 34, nota 14.

E. T.

### Relieve con máscaras trágicas

Musei Capitolini

Centrale Montemartini. Roma

N.º inventario: 2127

Mármol

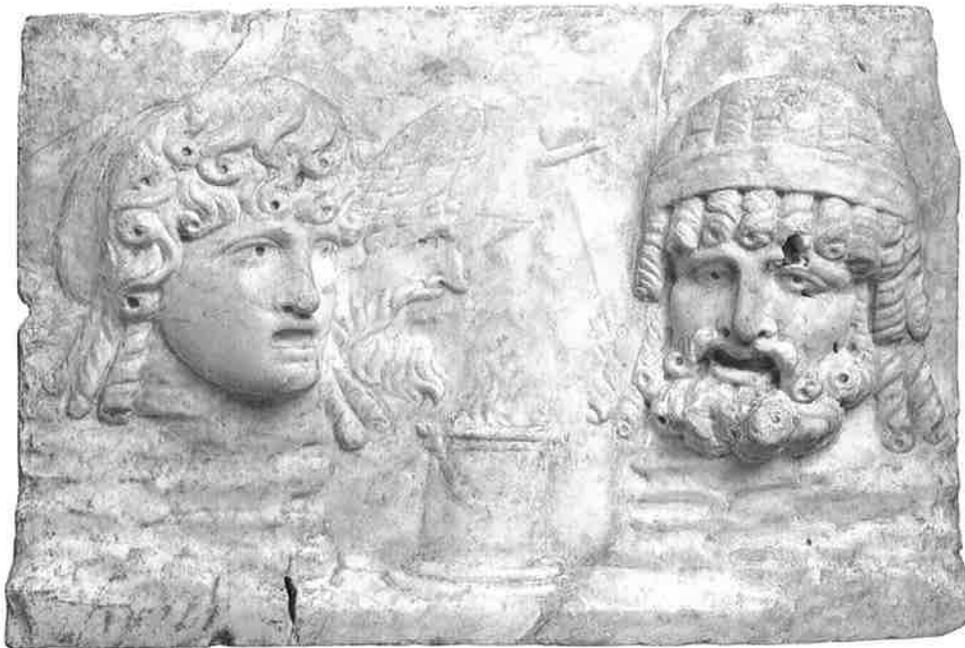
29,5 x 44 x 5,5 cm

Roma, de la *domus* de Fulvio Plautiano en el Quirinal

Primera mitad del siglo I d. C.

Junto a un altar encendido y adornado con guirnaldas, aparecen representadas tres máscaras trágicas, apoyadas en unas franjas rocosas. A la izquierda aparece, en primer plano, una máscara femenina con *onkos*, que deja colgar de su frente unos largos mechones de pelo ensortijados y con *kekriphalos*, que mantiene el resto del peinado en bucles largos hasta los hombros; en segundo plano, en bajorrelieve, hay una máscara masculina con barba con *onkos* y bucles en la frente. A la derecha está representada otra máscara masculina con barba y *onkos*, del mismo tipo que las anteriores, identificable como un personaje regio por la presencia en el fondo de un cetro.

El relieve forma parte de un tipo de máscaras decorativas, que nace en el periodo tardo republicano y adquiere gran difusión a partir de la época de Augusto, hasta el periodo de Nerón, para continuar después hasta el bajo imperio. Las placas con máscaras teatrales de género trágico, cómico y satírico debemos asimilarlas a los relieves de forma redonda o de pelta decorados refinadamente con motivos dionisiacos, que derivan de ornamentos *-oscilla-* característicos de los santuarios, de los lugares de culto al aire libre y de las fiestas en honor a Dionisio (Virg., *Georg.* 2, 385 s.). Las pequeñas placas colgadas en las ramas de los árboles y máscaras teatrales apoyadas en mesas, tal como pueden admirarse en la copa de los Tolomeo o en el *kantharos* de Berthouville en París (Cain, pp. 165 s.) o tal como se describen en la gran procesión de Tolomeo II Filadelfo en Alejandría y en el triunfo en Éfeso de Marco Antonio, celebrado como *neós Dionysos* (Plut., *Ant.* 926 A) conferían una atmósfera muy particular a los bosques y santuarios rupestres, teatro de las danzas de los sátiros, silenos, ménades y de las representaciones enmascaradas dedicadas al dios del vino. Abundando en esta costumbre nace un nuevo género decorativo, que en la forma y en los temas representados sintetiza simbólicamente un paraíso idílico, una atmósfera sacra que se vuelve a proponer en la esfera privada, en los jardines o en las lujosas habitaciones de las *domus* de los ricos compradores romanos, profundamente fascinados por el fasto de las cortes helenísticas y, sobretudo, de la de Tolomeo. Una imagen de este nuevo gusto decorativo podemos encontrarla en un fresco (de Pompeya, *Riscoprire Pompei*, catálogo de la exposición, Roma 1993, p. 328 s., n. 241: A. Ciarallo, L. Capaldo) donde aparece pintado el ángulo de un lujoso jardín lleno de pájaros y animales varios, donde entre matas y flores sobresalen finos y elegantes bustos que sustentan pequeños relieves con temas dionisiacos. Son



muchas las series de placas de este tipo que se encuentran en el ámbito privado y numerosas las descubiertas en las casas pompeyanas.

Nuestro relieve procede, junto con otros tres ejemplares de la misma tipología, (tres relieves anteriores) de una suntuosa *domus* descubierta a comienzos del siglo XX en el Quirinal y tal vez de la época de Fulvio Plautiano, prefecto del pretorio de Septimio Severo y suegro de Caracala. Las placas fueron halladas en el interior de un entorno decorado de manera lujosa, con suelo de mosaico con teselas blancas y negras, bordeado por una cenefa de alabastro y paredes recubiertas de mármol de una altura aproximada de 1,70 m. Como coronamiento del revestimiento marmóreo se descubrió un largo nicho en la pared, probablemente para la colocación de los relieves con máscaras, encontrados entre la ceniza y carbón, a los pies del muro.

Los cuatro ejemplares estaban, por lo tanto, colocados uno al lado del otro en un esquema de friso continuo, según una concepción decorativa distinta de la originaria para esta clase de decoración, que preveía una disposición a la vista de los relieves y su lectura por ambas caras para mostrar así también la parte posterior, a menudo decorada como en algunos de nuestros relieves modernos. La colocación a modo de friso y a la altura de los ojos mostraba, no solamente el valor artístico de las placas, sino su valor como antigüedad. Se trataba, de hecho, de preciosos y significativos objetos anticuarios (los dos se remontan a la primera mitad del siglo I d. C., uno al periodo Flavio y el otro al periodo Antonino), seleccionados por el dueño de la casa, que también en este caso como en otras decoraciones y adornos escultóricos (Centrale Montemartini, p. 112; Pettinau) manifestaba una refinada cultura de coleccionista de obras de arte.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BERTOLETTI, M., CIMA, M., TALAMO, E., *Sculture di Roma antica. Collezioni dei Musei Capitolini alla Centrale Montemartini*, Roma, 1999, p. 112.

BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961, p. 158, fig. 573.

CAIN, H. U., «Chronologie, Ikonographie und Bedeutung der römischen Maskenreliefs», *Bonner Jahrbücher* 188, 1988, p. 208, núm. 83, fig. 25.

HUNDSALZ, B., *Das dionysisches Schmuckrelief*, Munich, 1987, p. 224, K 132.

MARIANI, L., «Di alcune altre sculture provenienti dalla Galleria sotto il Quirinale», *BullCom* XXX, 1902, p. 20 ss., fig. 4 a.

MUSTILLI, D., *Il Museo Mussolini*, Roma, 1939, p. 51, nn. 8-11 b, tav. 36, 148.

PETTINAU, B., «Il volto romano: due ritratti tardo antichi dal Quirinale», *Boll. dei Musei del Comune di Roma*, n.s., XIV, 2000, pp. 5-27.

WEBSTER, T. B. L., «Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play», *BullClassStud* 20, 1967, p. 97, IS10.

Sobre la *domus* de Fulvio Plautiano y su decoración ver: BONFIGLIETTI, R., «Gli Orti di C. Fulvio Plautiano sul Quirinale», *BullCom* XXIX, 1901, pp. 145-175.

E. T.



### Fragmento de placa frontal de una tapa de sarcófago: escenas de teatro

Musée du Louvre. París  
 Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines  
 N.º inventario: MA 950, MA 3192, MA 3193  
 Mármol blanco  
 60 x 54,5 x 8 cm; 43 x 65,5 x 7 cm  
 Origen desconocido. Antigua colección Campana. Adquirido por el Louvre en 1863  
 Segundo cuarto del siglo III d. C.

El fragmento A, en tres trozos, representa una escena de tragedia con tres personajes. En el centro, un rey de teatro que lleva una máscara con barba, dotado de abundante cabellera ceñida con una cinta, sostiene un cetro trenzado. Tras él, un servidor sin máscara lleva en sus hombros un objeto pesado, ¿un baúl quizás? A la izquierda, vuelta hacia el rey, resta la cabeza de otro personaje que lleva una máscara imberbe con una tupida peluca rizada. Detrás de estos personajes, una cortina y una puerta de dos batientes.

En el fragmento B, restos de una escena de comedia con tres personajes muy incompletos, ninguna cabeza se ha conservado. A la izquierda, un actor de pie parece envolverse en su manto. A la derecha, un segundo personaje que sostiene un *pedum* se arrodilla hacia la izquierda. Del último actor sólo queda la parte inferior del cuerpo. Los tres personajes llevan la misma indumentaria, una prenda pegada al cuerpo, con agujeros y un amplio manto drapado. En la parte baja del panel está representado un curioso instrumento circular, incompleto, con cinco apéndices verticales.

Este panel que representa a actores de comedia debe relacionarse con un pequeño fragmento

del Museo Nazionale Romano (MNR 9059 + 9171) y un elemento de sarcófago publicado como procedente de Roma, Vigna S. Ambrosio. En estos dos elementos, los personajes cuyas cabezas conservadas llevan máscaras juveniles, se ha considerado que son esclavos de la Nueva Comedia. Además, el panel de la Vigna S. Ambrosio muestra dos representaciones de un instrumento circular con apéndices. Se han interpretado, bien como pequeños órganos hidráulicos, o bien como instrumentos para producir llamas o destellos. El fragmento de la tapa del Louvre entraría, por tanto, en una pequeña serie de sarcófagos romanos con representaciones teatrales.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BARATTE, F., METZGER, C., *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*, París, 1985, núm. 9, p. 38-40.

HÉRON DE VILLEFOSSE, A., *Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques et romaines, catalogue sommaire*, París, 1896, núm. 950.

MUSSO, L., y SAPELLI, M., *Sarcophagi di vita umana nel Museo Nazionale Romano, Atten des Symposiums «125 Jahre Sarkophag-corpus»*, Marburg 4-7 octubre, 1995, Maguncia, 1998, p. 26-27, fig. 10, 3-4-5.

© Photo RMN-CH. LARRIEU

C. M.



### Fragmento de sarcófago, Musas y poeta

Musée du Louvre. París  
 Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines  
 N.º inventario: MA 29  
 Mármol blanco  
 153 x 133 x 13 cm  
 Origen desconocido. Antigua colección Borghese, adquirido por el Louvre en 1808  
 Ca. 250 d. C.

Parte derecha de la cara principal de un sarcófago. Delante de una cortina colgada, pueden verse un poeta y tres Musas. El poeta, en primer plano, está sentado en un asiento bajo y entre los pies del mismo aparece una máscara trágica. El anciano poeta, calvo, con barba corta, vestido con una túnica y un manto, sostiene un *volumen* enrollado en la mano izquierda y levanta la derecha en un gesto declamatorio. Detrás de él, se encuentra Melpómene, con el rostro vuelto hacia la izquierda, calzada con coturnos y apoyándose en una clava. Se le afronta Urania con los dos brazos levantados. A la izquierda, Clío está representada de frente, sus brazos están rotos, aunque quedan algunos elementos de las tablillas.

Este fragmento de panel pertenece a la abundante serie de los sarcófagos de Musas. Se atribuye generalmente a mediados del siglo III.

Pieza bastante restaurada.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BARATTE, F. y METZGER, C., *Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne*, París, 1985, p. 176-177, núm. 86.

VISCONTI-CLARAC, *Description des antiques du Musée Royal*, París, 1820.

WEGNER, M., *Die Musensarkophage. Die antiken Sarkophagereliefs V*, 3, Berlin, 1966, núm. 73, p. 5-36.

© Photo RMN

C. M.



### Máscara cómica femenina

Museo Nazionale Romano. Roma  
N.º inventario: 38845  
Mármol blanco  
66 x 64 x 34 cm  
Tal vez de Villa Adriana, Tívoli  
(antes en el Palazzo Braschi)  
Siglo I-II d. C.

La máscara representa uno de los personajes femeninos de la Comedia Nueva. Los ojos abiertos de par en par y estrábicos parecen soportar la protuberancia de los párpados; el rostro está caracterizado con arrugas y piel flácida, señales éstas de edad avanzada y sin duda de un trabajo minucioso dirigido a expresar el carácter. Los cabellos, que, desde el centro de la cabeza se dividen en mechones que se transforman después en tirabuzones, están adornados con un pequeño elemento. Esta máscara ha sido identificada con el personaje descrito por Pólux como la «vieja delgada o pequeña loba», número 28 de la lista, o como la «vieja crispada», número 32 de la lista, mientras se considera más apropiada la descripción correspondiente al tipo número 29, a la «vieja gorda» caracterizada por «gruesas arrugas... y una cinta que le ciñe el cabello».

La máscara está hueca en la parte posterior y presenta en la parte superior un profundo encaje para el perno metálico necesario para colgar la escultura a la pared, donde estaba colocada como elemento decorativo.

El ejemplar, junto a otros colocados en el Claustro de Miguel Ángel del Museo Nazionale Romano desde el inicio del siglo xx, se conservó con anterioridad en el Palazzo Braschi de Roma; su procedencia de la Villa Adriana, no probada, como en el caso de la máscara de esclavo, debería llevarnos a la decoración de uno de los edificios teatrales del complejo. La comparación más próxima la constituyen las máscaras del teatro de Marcelo (ver P. Ciancio Rossetto, *Le maschere del teatro di Marcelo*, *BCom* 88, 1982-83) donde decoraban los trompillones del arco de la fachada exterior, tal como atestiguan algunos diseños de final del siglo xv (A. Pertosa, *Maschere Teatrali nelle collezioni romane di antichità*, in *Studi Urbinati* LX, 1987).

#### BIBLIOGRAFÍA:

D'ANDRIA, F., *Lecce Romana e il suo teatro*, Lecce, 1999, p. 69 y fig. a p. 67 (R. París).

GIULIANO, A., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 2, Roma, 1982, n. I, 57 (M. Cima).

PARIS, R., *Persona. La maschera nel teatro antico*, 1990, p. 43, n. 6 (R. París).

R. P.



### Máscara cómica de esclavo

Museo Nazionale Romano. Roma  
N.º inventario: 38842  
Mármol blanco  
67 x 49 x 30 cm  
Tal vez de Villa Adriana, Tívoli  
(antes en el Palazzo Braschi)  
Siglo I-II d. C.

La máscara representa uno de los esclavos de la Comedia Nueva. Los elementos que caracterizan este ejemplar permiten su identificación clara con el «siervo principal que tiene una 'sphaera' de cabellos rojo fuego, las cejas levantadas, con la piel unida sobre las cejas y que, entre los siervos, corresponde al viejo principal entre los libertos», el tipo número 22 de la lista de Pólux. El peinado va hacia atrás, la barba está dispuesta alrededor de los labios, con una forma similar a una concha. Las cejas están muy curvadas hacia el centro de la frente y después hacia las sienas. La frente fruncida y otros rasgos confieren al rostro un aspecto inquieto, correspondiente al estado de ánimo del personaje, según la tendencia del género de la Comedia Nueva de Menandro, como en el arte figurativo de la época helenística, para expresar la interioridad del individuo.

La escultura pertenecía al mismo ciclo del ejemplar anterior al cual les remitimos.

#### BIBLIOGRAFÍA:

D'ANDRIA, F., *Lecce Romana e il suo teatro*, Lecce, 1999, p. 69 y fig. (R. París).

GIULIANO, A., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 2, Roma, 1982, n. III, 4 (M. Cima).

PARIS, R., *Persona. La maschera nel teatro antico*, 1990, p. 43, n. 7 (R. París).

R. P.



### Máscara de Ceres

Museo Nazionale Romano. Roma  
N.º inventario: 38841  
Mármol blanco  
82 x 68 cm  
Villa Adriana, Tívoli (antes en el Palazzo Braschi)  
Siglo II d. C.

La máscara representa a la diosa Ceres con un enredado peinado con una corona de espigas sobre el mismo, y que constituyen el atributo principal de esta divinidad. En los laterales del rostro caen los tallos de las espigas entrelazados con cintas, acompañando el cabello que se junta en mechones debajo del mentón. El trabajo de los rasgos de la cara es similar al ejemplar siguiente (núm. inv. 38840) revelando la misma matriz estilística. Análoga debía de ser su función decorativa en uno de los edificios teatrales.

Ceres (asimilada a la griega Deméter) es la diosa de la fecundidad de la tierra, estrechamente relacionada con Dionisio y Perséfone. La presencia de una máscara de esta divinidad con las características de una máscara teatral, no correspondiente a un personaje conocido de la escena, puede encontrar explicación en los significados simbólicos más tradicionales atribuidos a Ceres, a los ritos ctónicos y a las celebraciones en su honor, en un espíritu de intensa religiosidad, que preveía también formas de representación.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GIULIANO, A., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 2, Roma, 1981, n. IV, 2 (M. Cima).

R. P.



### Máscara de Pan

Museo Nazionale Romano. Roma  
N.º inventario: 38840  
Mármol blanco  
80 x 65 cm  
Villa Adriana, Tívoli  
(antes en el Palazzo Braschi)  
Siglo II d. C.

La máscara representa al dios Pan, reconocible claramente por los pequeños cuernos en la frente (ambos restaurados, uno en yeso y el otro en mármol) y por las orejas de cabra. Los ojos abiertos de par en par están dibujados por unas incisiones decididas de los párpados y de los iris, con la pupila hundida. El cabello ondulado enmarca el rostro hasta por debajo del mentón.

Esta divinidad, que tiene apariencia de hombre y de macho cabrío, pertenece al mundo pastoril y campestre, es fruto de la unión del dios Hermes con una ninfa. Estrechamente ligado a Dionisio y a su mundo, aparece en los cortejos y danzas dionisiacas, acompañándose de sátiros, silenos y ménades.

La escultura reproduce una máscara de escena utilizada en una representación teatral, tal vez en el Drama Satírico.

Su procedencia de Villa Adriana está atestiguada por fuentes del siglo XIX. La máscara probablemente se utilizaba como elemento de decoración en uno de los edificios teatrales de la villa.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GIULIANO, A., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 2, Roma, 1981, n. II, 69 (M. Cima).

R. P.



### Máscara trágica masculina sobre acroterio de sarcófago

Museo Nazionale Romano. Roma  
N.º inventario: 872  
Mármol blanco  
43 x 41 cm  
Museo Kirkeriano  
Final del siglo II d. C.

La máscara está representada sobre un acroterio angular perteneciente a la tapa de un sarcófago (el ángulo izquierdo está restaurado). Representa uno de los personajes de la tragedia, caracterizado por el peculiar peinado con *onkos* y largos tirabuzones que se disponen ordenadamente alrededor de la cara, enmarcándola. La cara tiene los ojos dilatados y la boca abierta, bigotes hacia abajo y barba rizada. Puede ser reconocido como uno de los personajes de edad madura del género trágico, descritos en el libro IV de la obra de Julio Pólux, el *Onomasticon*, en la parte dedicada a la forma del saber del teatro, con los números 4, 5 y 6 de la lista de las máscaras de la tragedia.

El uso de la máscara en ámbito funerario es frecuente, más allá de sus valores decorativos, por la acepción simbólica atribuida a este objeto y por sus relaciones con el mundo de Dionisio que hacen referencia a la inmortalidad del alma.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GIULIANO, A., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 1, Roma, 1979, n. 1 (M. Sapelli).

PARIS, R., *Persona. La maschera nel teatro antico*, 1990, p. 53, n.12 (R. Paris).

R. P.



### Máscara trágica masculina sobre acroterio de sarcófago

Museo Nazionale Romano. Roma  
N.º inventario: 874  
Mármol blanco  
48 x 37 cm  
Museo Kirkeriano  
Final del siglo II d. C.

El ejemplar es similar al anterior al que remitimos al lector, y del que difiere únicamente por algunos detalles de talla (está en mejor estado de conservación).

#### BIBLIOGRAFÍA:

GIULIANO, A., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 1, Roma, 1979, n. 2 (M. Sapelli).

PARIS, R., *Persona. La maschera nel teatro antico*, 1990, p. 53, n.13 (R. Paris).

R. P.



### Máscara cómica masculina

Museo Nazionale Romano. Roma

N.º inventario: 764

Mármol blanco

Altura 26 cm

Procedencia desconocida

Siglo II d. C.

La escultura representa una máscara teatral del género de la comedia. El cabello (la parte superior está restaurada) está peinado como una corona al rededor de la cabeza y cae en mechones ondulados. La boca, muy abierta, subrayada por una barba corta, los ojos, abiertos de par en par con la frente fruncida, expresan el carácter del personaje que la máscara quiere representar, probablemente un esclavo, según las descripciones que nos han llegado gracias a Julio Pólux en el *Onomasticon*. La estilización de los rasgos de esta máscara no permite la atribución a un personaje específico de la comedia.

El objeto era utilizado como elemento decorativo, probablemente en un jardín de una villa.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GIULIANO, A., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 3, Roma, 1982, n. V 21 (M. Cima).

R. P.



### Máscara femenina

Museo Nazionale Romano. Roma

N.º inventario: 118

Mármol blanco

36 x 26 x 7 cm

Adquisición (Simonetti, 1893)

Siglo II d. C.

La máscara marmórea representa un personaje femenino y es muy similar a la máscara anterior y a la siguiente (n. inv. 120), excepto en el peinado, en este caso con grandes rizos en la frente, con tirabuzones en las mejillas. Como en el otro caso, no es posible avanzar hipótesis interpretativa alguna acerca del personaje. La parte inferior del rostro está restaurada y le falta la punta de la nariz.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GIULIANO, A., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 1, Roma, 1979, n. 7 (R. Paris).

PARIS, R., *Persona. La maschera nel teatro antico*, 1990, p. 53, n. 11 (R. Paris).

R. P.



### Máscara femenina

Museo Nazionale Romano. Roma

N.º inventario: 120

Mármol blanco

34 x 32 x 7 cm

Adquisición (Simonetti, 1893)

Siglo II d. C.

La máscara marmórea representa un personaje femenino. La expresión de la cara, con boca y ojos muy abiertos y sobre todo el peinado con tirabuzones y con alto *onkos* en la frente, nos lleva a creer que se trate de una máscara de tragedia; sin embargo lo genérico del ejemplar no permite su identificación con uno de los personajes descritos por Pólux en su obra. Podría, de hecho, tratarse de la graciosa y pequeña hetera, o del joven moreno o del joven delicado de la lista de la comedia.

La ausencia de agujeros en la escultura hace pensar que el objeto estaba colocado sobre una base como elemento decorativo de algún espacio al aire libre de una villa. A este respecto, se cita la comparación de un ejemplar muy similar hallado en la gruta de Tiberio, en Sperlonga.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GIULIANO, A., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 1, Roma, 1979, n. 8 (R. Paris).

PARIS, R., *Persona. La maschera nel teatro antico*, 1990, p. 53, n. 10 (R. Paris).

R. P.



### Máscara de hombre joven

Musée du Louvre. París  
 Département des Antiquités grecques,  
 étrusques et romaines.  
 N.º inventario: CA 1958  
 Arcilla  
 Altura 17 cm  
 Amisos, hoy Kara-Sasun (Turquía)  
 Mediados del siglo II a. C

Este emplazamiento de Asia Menor, antigua Amisos, ha suministrado un número importante de esas «máscaras para colgar», así llamadas por los orificios (dos apreciables aquí en la parte posterior) que habrían permitido que colgaran, en la época helenística, de las paredes de un santuario.

La ofrenda era probablemente la reproducción de arcilla de una máscara escénica original hecha de un material perecedero, hoy desaparecido, que periódicamente se intenta identificar mediante la lista de papeles de personajes establecida tardíamente por Julio Pólux en el *Onomasticon* (siglo II de nuestra era). Debido a los restos de engobe blanco que quedan en la máscara, se puede tender, como algunos estudiosos, a reconocer el color rosado de una joven sirvienta de comedia o el de un joven rubio de tragedia, descrito por el autor latino. Sin embargo, habría podido desaparecer una capa de color de la máscara y en ese caso, los abundante bucles se asemejarían más a las descripciones de los cabellos del «joven delicado» o del «soldado afeminado» de la comedia. Los

restos de rojo en el cabello nos orientan hacia esta última identificación.

El particular peinado, hecho de mechones entremezclados con cintas enrollándose alrededor de una corona rematada por una especie de diadema, no es habitual en una joven. En todo caso, no está comentada en el *Onomasticon*.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BERNABÒ-BREA, L., *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Naples, 1998, p. 59, fig. 65. (máscara trágica 10 de Pólux).

BESQUES, S., *Musée National du Louvre, Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs, étrusques et romains III, époque hellénistique et romaine, Grèce et Asie mineure*, Paris, 1972, p. 87, D 510, lám. 111D (máscara cómica 13 o 16 de Pólux).

SUMMERER, L., *Hellenistische Terrakotten aus Amisos*, Stuttgart, 1999, p. 74, p. 155, p. 156, p. 185; cat. MII 13, lám. 27 (máscara cómica 13 o 16 de Pólux).

WEBSTER, T. B. L., *Monuments illustrating New Comedy*, 3ª ed., Londres, 1995, vol. 2, p. 210, 3DT 68 (máscara cómica 33 ? de Pólux).

© Photo RMN - HERVÉ LEWANDOWSKI.

J. B.



### Máscara cómica masculina

Museo Nazionale Romano. Roma

N.º inventario: 2005838

Mármol blanco

Altura 27 cm

Procedencia desconocida

Siglo II d. C.

La escultura representa una máscara teatral del género de la comedia. Tiene una cabellera espesa ceñida por una corona. Este elemento, constituido por un enlazado de vendas y elementos vegetales, enrollados en un anillo metálico, podrían llevarnos a uno de los personajes de condición servil de la Comedia Nueva de Menandro. El elevado estado de corrosión del rostro no permite formular atribuciones precisas. Puede establecerse una comparación de los elementos que caracterizan la máscara con una estatuilla de tocador de cítara (ver M. Bieber, *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton 1961, fig. 341).

La máscara era utilizada como elemento decorativo, probablemente en un jardín de una villa.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GIULIANO, A., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 3, Roma, 1982, n. VI, 1 (M. Cima).

R. P.



### Máscara arquitectónica

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida

N.º inventario: 27218

Mármol

21 x 21 cm

Mérida

Siglo II d. C.

Por la morfología de la obra cabe pensar que estaría adosada a una superficie parietal, dentro de un recinto monumental. Su hallazgo, dentro de un contexto arqueológico poco preciso pero cercano al recinto teatral emeritense, nos anima a considerar su posible relación con espacios anejos a los recintos de espectáculos, y particularmente al teatro. Esta máscara, junto con la siguiente, podrían ornar los aledaños del teatro emeritense, como sucede en el singular ejemplo de Ostia.

Fragmento de la parte superior de una máscara teatral femenina de carácter arquitectónico, de tamaño cercano al natural. Lo que se conserva del rostro nos muestra sendos mechones de cabellos ondulados trabajados casi individualmente, así como la zona frontal amplia y despejada junto a los dos perforados en el círculo del iris y pupila. El empleo del trépano en las pupilas aumenta la teatralidad de la pieza, con un evidente contraste entre las zonas lisas y las de relieve.

#### BIBLIOGRAFÍA:

NOGALES BASARRATE, T., *Espectáculos en Augusta Emerita*, Monografías Emeritenses 5, Badajoz, 2000, 140. lám. XXV B.

NOGALES BASARRATE, T., Y CASTELLANO, M. A., *Ludi Romani*.

*Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, 189.

T. N. B.



### Máscara arquitectónica

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida

N.º inventario: 14154

Mármol

29 x 27 cm

Mérida

Siglo II d. C.

Fragmento muy deteriorado de la parte central de una máscara teatral femenina de carácter arquitectónico, de tamaño cercano al natural, muy similar a la precedente.

Lo que se conserva del rostro nos muestra el nacimiento en movidos mechones de cabellos ondulados trabajados casi individualmente, así como los dos ojos perforados en el círculo del iris y pupila. El empleo del trépano en las pupilas aumenta la teatralidad de la pieza, con un evidente contraste entre las zonas lisas y las de relieve.

Por la morfología de la obra, cabe pensar que estaría adosada a una superficie parietal, dentro de un recinto monumental. Su hallazgo carece de un contexto arqueológico preciso. Esta máscara, junto con la precedente dada su semejanza tanto temática como técnica, podrían formar parte de los complejos monumentales en los aledaños del teatro emeritense, como sucede en el citado ejemplo de Ostia.

#### BIBLIOGRAFÍA:

NOGALES BASARRATE, T., *Espectáculos en Augusta Emerita*, Monografías Emeritenses 5, Badajoz, 2000, 60, lám. XXV C.

NOGALES BASARRATE, T., Y CASTELLANO, M. A., *Ludi Romani*.

*Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, 190.

T. N. B.



### Máscara teatral

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

N.º inventario: 4662

Piedra caliza

22,50 x 21 x 13,50 cm

Córdoba

Primera mitad del siglo I d. C.

Máscara de tipo trágico que representa a un personaje de ceño fruncido, pupilas trepanadas y frente con marcadas arrugas. Se relaciona con un monumento funerario, formando parte posiblemente de un friso decorativo, ya que se halló en la necrópolis oeste, en el Camino Viejo de Almodóvar, en un contexto claramente sepulcral, donde también se recuperó una lápida y se detectaron estructuras funerarias.

#### BIBLIOGRAFÍA:

*Anales de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Córdoba 1927-1928*, Córdoba, pp. 101-130.

AA.VV., *El Teatro Romano de Córdoba*, Catálogo de exposición, Córdoba, 2002, pp. 239-240.

M. D. B.



### Pinax con máscara teatral

Museu Salvador Vilaseca. Reus

N.º inventario: 3118

Mármol blanco

24 x 29 x 5 cm

Tarragona

Pieza conocida desde el siglo XVII, cuando se hallaba empotrada en una casa señorial de la calle Cavallers. Hacia finales del siglo XIX, pasó a formar parte de la colección del barón de Ortaffá, en Reus.

Siglo II d. C.

Placa de mármol que presentaba, originalmente, relieves en ambos lados. Una de las caras fue posteriormente repicada y sólo pueden apreciarse dos bultos que corresponden a sendas máscaras afrontadas. En la otra cara se conserva en buen estado, en bajo relieve, una máscara teatral de heroína afrontada a un cilindro que sostiene un objeto ovalado (según E. M. Koppel, se trataría de un *tympanon* sobre columna).

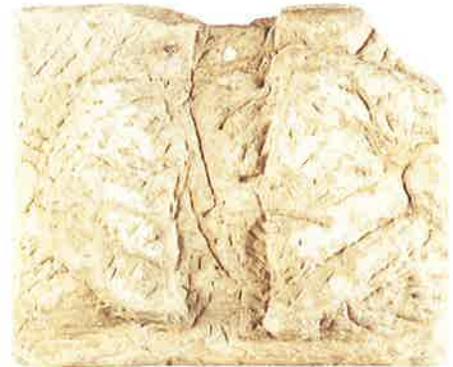
#### BIBLIOGRAFÍA:

GARCÍA Y BELLIDO, A., *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, 1949, núm. 438, pp. 431-432, lám. 312.

KOPPEL, E. M., «Los relieves decorativos de Cataluña», *Empúries*, núm. 48-50, 1986-1989, pp. 13-14 y 19-20 (figs. 14-15).

VILASECA, L., «Baco en el Museo Municipal de Reus», *Revista del Centro de Lectura*, Reus, 1954, pp. 15-19 (fig. 1).

J. M.





### Antefija con máscara teatral

Museo Arqueológico Nacional. Madrid

N.º inventario: 16610

Cerámica

49,5 x 13,6 cm

Procedencia desconocida

Primera mitad del siglo I d. C.

Pieza fabricada a molde formada por ímbrice y antefija.

El largo ímbrice semicircular tiene en su extremo más ancho y en la parte baja la antefija. El *onkos* o peluca está formado por tirabuzones verticales y paralelos que caen desde la parte superior de la frente y a ambos lados de la cara que es ligeramente ovalada, efecto conseguido por los pómulos alargados. Las cejas, párpados y el iris están muy marcados para dotar de expresividad la mirada. Nariz recta y boca abierta en forma de embudo.

Según el historiador romano Plinio fue Botades de Sicyone el primero que decoró con figuras el

borde de los tejados de los templos. Estas terracotas tenían una finalidad arquitectónica y decorativa y su origen se sitúa en Grecia a lo largo del siglo VI a. C.

Los etruscos, y más tarde los romanos, continuaron adornando los tejados con este tipo de elementos arquitectónicos en el que las máscaras teatrales ocupan un papel importante como elemento decorativo.

#### BIBLIOGRAFÍA:

RAMOS, M. L., «Las antefijas del Museo Arqueológico Nacional» en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XII, Madrid, 1994, pp. 58-59.

Á. C.



### Aplique con máscara

Museo Arqueológico Nacional. Madrid

N.º inventario: 1926/15/72

Bronce

3 x 3,3 cm

Bolonia (Cádiz)

Siglo I d. C.

Aplique decorativo de bronce fundido y alta perfección técnica que representa una máscara cómica tradicional de la Comedia Nueva.

Muy populares, las máscaras teatrales sirven de elementos decorativos para muchos objetos de la vida cotidiana. Esta pieza formaba parte de un ajuar funerario hallado durante las excavaciones efectuadas por Pierre París entre 1921 y 1927 en la ciudad y necrópolis de *Baelo Claudia*.

Entre el año 41 y el 48 *Baelo* se convierte en *Municipium Civium Romanorum Claudium Baelo*. La nueva y próspera ciudad se preocupará por levantar edificios políticos, religiosos y culturales al igual que otras ciudades del Imperio. El teatro erigido entre los años 60 y 70 de nuestra era, sigue el esquema constructivo habitual de los teatros romanos y es hoy uno de los monumentos más importantes del yacimiento bético.

#### BIBLIOGRAFÍA:

PARÍS, P., *Fouilles de Belo. Tome II. La Nécropole*. París, 1926, p. 189.

Á. C.



### Máscara de Pan

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

N.º inventario: 27749

Mármol

40 x 22,5 cm

Córdoba

Siglo I d. C.

Máscara identificada con el dios Pan por los rasgos característicos de orejas apuntadas, cuernos caprinos y ceño fruncido. De gran calidad técnica en su ejecución, tanto el pelo como la barba y bigote presentan mechones ondulados. Por su parte, las pupilas se hallan perforadas por el trépano, indicándose así mismo los orificios nasales y la boca. La máscara conserva en su parte posterior superior restos de una argolla de hierro que serviría para suspender la pieza, ya que su forma no permite otro sistema de colocación. Por el tema representado, sistema de suspensión y paralelos se asocia a ambientes domésticos, a la decoración en los intercolumnios de peristilos.

#### BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV., *El Teatro Romano de Córdoba*, Catálogo de exposición, Córdoba, 2002, pp. 237-238.

M. D. B.



### Antefija

Museo Arqueológico Nacional. Madrid

N.º inventario: 1940/27/ARC/714

Cerámica

13,9 x 12 cm

Arcóbriga, Monreal de Ariza (Zaragoza)

Finales del siglo I al II d. C.

Antefija con representación de máscara teatral trágica. El personaje masculino que se reproduce en la pieza arquitectónica lleva barba y *onkos* formado por una serie de mechones paralelos que caen sobre la frente y a ambos lados de la cara.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BELTRÁN LLORIS, M., (ed.), *Arcóbriga*, Zaragoza, 1987, p. 60, lám. XXIV.

RAMOS, M. L., «Las antefijas del Museo Arqueológico Nacional» en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XII, Madrid, 1994, pp. 58-59.

RAMOS, M. L., *Las terracotas arquitectónicas en la Hispania romana: la Tarraconense*, Monografías de Arquitectura romana 3.2, UAM, Madrid, 1996, p. 414.

Á. C.



### Antefija

Museo Arqueológico Nacional. Madrid

N.º inventario: 1940/27/ARC/6

Cerámica

14 x 9 cm

Arcóbriga, Monreal de Ariza (Zaragoza)

Finales del siglo I al II d. C.

Antefija con representación de máscara trágica. Aunque la pieza está incompleta pueden verse los rasgos más característicos que definen a este tipo de apliques decorativos arquitectónicos. Es un personaje masculino barbado con todos los rasgos fisionómicos muy marcados que lleva *onkos*, realizado, en la parte superior, mediante formas semicilíndricas paralelas decoradas con dos cordones o cintas. A ambos lados de la cara, la peluca cae ya en mechones lisos dispuestos en forma diagonal.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BELTRÁN LLORIS, M., (ed.) *Arcóbriga*, Zaragoza, 1987, p. 60, lám. XXIV.

RAMOS, M. L., «Las antefijas del Museo Arqueológico Nacional» en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, tomo XII, Madrid, 1994, pp. 58-59

RAMOS, M. L., *Las terracotas arquitectónicas en la Hispania romana: la Tarraconense*, Monografías de Arquitectura romana 3.2, UAM, Madrid, 1996, p. 419.

Á. C.



### Fragmento de máscara teatral

Consortio ciudad Monumental  
Histórico-Artística y Arqueológica  
de Mérida

N.º inventario: M-316

Cerámica

8,6 x 7,4 x 1,6 cm

Mérida

Fragmento de máscara teatral de terracota. Conserva dos resaltes plásticos que posiblemente representen parcialmente el gesto; también conserva parte de unos de los huecos para ver y una pequeña perforación para la sujeción de la máscara.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GERMÁN RODRÍGUEZ, F., *Materiales de un alfar emeritense: Paredes finas, lucernas, sigillatas y terracotas*, Cuadernos Emeritenses 11, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, fig. 25 núm. 15.

E. A.

### Aplique en forma de máscara trágica femenina de tipo dionisiaco.

Museo Archeologico Nazionale. Florencia

N.º inventario: 1727

Bronce

14,3 x 10,2 cm

Siglo II d. C.

Base incompleta; superficie corroída.

El rostro oval, con los grandes ojos redondos huecos en el centro, con sobrecejas marcadas, nariz ancha en su base y gran boca con orificio circular en el centro, provista de peluca con tres tipos de rizos, hechos con tenacillas (*calamistrum*), atados en la frente por una cinta, que caen sobre los hombros en mechones de diversa longitud, y de los que los inferiores se rizan en serpentina hacia el exterior. La máscara está sujeta por un elemento semicircular incompleto y posee en el exterior otro elemento hemisférico unido al orificio de la boca, del cual cuelga un tercer elemento curvo, tal vez destinado a la aplicación sobre un soporte.

A. R.





### Surtidor de fuente con máscara teatral

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida

N.º inventario: 36.422

Bronce fundido

14 x 11 cm

Barbaño (Montijo-Badajoz). Villa romana  
de «Torre Águila»

Siglo II d. C.

Esta pieza se asocia al ambiente de refinamiento de ciertos propietarios rurales, en cuyas *villae* campestres incorporaban aquellos temas decorativos de su gusto, entre los que el teatro tenía un destacado lugar. Las máscaras teatrales se incluían en los ciclos favoritos del jardín romano, ejerciendo un cierto papel de carácter mágico, como en el caso de los *oscilla* domésticos, donde los asuntos teatrales y los ciclos báquicos ocupan un lugar preferente.

La obra, aplique de fuente que representa una máscara teatral trágica, constituía el surtidor del agua, adosado posiblemente a un fondo parietal. La pieza la componen dos elementos, un tubo para ajustar a la tubería de canalización interna y el aplique de la máscara, por cuya boca salía el agua, de ahí su gran cavidad al efecto, y tal vez por los ojos.

La máscara trágica lleva el cabello distribuido en dos fajas de bucles superpuestos sobre la frente, formando la característica diadema doble que enmarca el rostro, y dos hileras de bucles superpuestos en cuerpos paralelos a ambos lados de la cara.

#### BIBLIOGRAFÍA:

LOZA AZUAGA, M. L., *La decoración escultórica de fuentes de Hispania romana*. (Tesis Doctoral en microfichas), Málaga, 1993.

NOGALES BASARRATE, T., *Espectáculos en Augusta Emerita*, Monografías Emeritenses 5, Badajoz, 2000, 137, lám. XXII.

NOGALES BASARRATE, T., Y CASTELLANO, M. A., *Ludi Romani*, *Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, 181.

RODRIGUEZ MARTÍN, F. G., *Arqueología de la villa romana de Torre Águila*, (Tesis de Doctorado), Cáceres, 1993, lám. XII, núm. 113.

T. N. B.



### Lucerna romana

Arheološki Muzej, Split, Croacia  
 N.º inventario: Fc 1132  
 Arcilla  
 11,2 x 7,5 x 3,6 cm  
 Podgrađe (antigua *Asseria*)  
 Segunda mitad siglo I d. C.



Lucerna de terracota de color castaño. En el disco, entre los dos agujeros para el aceite, se encuentra una máscara cómica representando probablemente al esclavo protagonista de la Comedia Nueva. Presenta el cabello peinado hacia arriba, la frente arrugada y los ojos ampliamente abiertos. La nariz es ancha y la boca incisa amplia y semicircular. En la orla se encuentran dos prominencias en forma de prisma y en el fondo el sello FESTVS. Lucerna tipo Loeschke IX a.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 185, núm. 292.

B. Č.



### Lucerna romana

Arheološki Muzej, Split, Croacia  
 N.º inventario: Fc 620  
 Arcilla  
 11,3 x 7,6 x 3,5 cm  
 Solin (antigua *Salona*)  
 Siglo I d. C.

Lucerna de color naranja acastañado. Sobre la orla hay tres prominencias prismáticas perforadas para poder colgarla. En el disco, entre dos agujeros de aceite, se encuentra una máscara de esclavo de la Comedia Nueva. La cara está enmarcada por el cabello y la frente arrugada. Los ojos son de forma almendrada y la nariz ancha y prominente. Presenta una boca incisa semicircular. La lucerna contiene dos agujeros de aire. Falta el fondo. Tipo Loeschke IX b.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BUJIĆ, F., *Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata XX*, Spalato, 1898, p. 21.

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 195, núm. 330.

B. Č.



### Lucerna romana

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: Fc 1270

Arcilla

8,2 x 6,1 x 2,2 cm

Solin (antigua *Salona*)

Primera mitad siglo II d. C.

Lucerna de color marrón claro, un poco dañada en la parte izquierda del disco, en el interior del cual se encuentra la máscara de anciano. Su cabello está peinado hacia arriba y es muy espeso. Los ojos, sobre los cuales destacan las densas cejas, tienen forma almendrada. La nariz es pequeña y los espesos bigotes se confunden con una larga barba. La boca está abierta. En la parte baja del mentón se halla ubicado un pequeño orificio para el aire. Localmente se observan restos de color marrón oscuro. En el fondo se encuentran dos pequeños círculos. Lucerna de tipo Loeschke L I b/c2.

#### BIBLIOGRAFÍA:

INÉDITO

B. Č.

### Lucerna romana

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: Fc 1204

Arcilla

10,4 x 7 x 3,6 cm

Podgrađe (antigua *Asseria*)

Siglo I – inicios siglo II d. C.

Lucerna de arcilla roja grisácea. Sobre el disco se encuentra la máscara trágica con el *onkos* característico entre los dos orificios para verter el aceite. La cara está bellamente dibujada con todo detalle y el cabello peinado en alto sobre la frente e indicado mediante pequeñas líneas verticales. A ambos lados del rostro caen dos regulares masas de pelo. Los ojos son almendrados y están ligeramente inclinados. Presenta nariz prominente y boca está abierta. En el fondo se encuentra el sello FORTIS dentro de tres círculos concéntricos. A ambos lados del disco de la lucerna se encuentran dos prominencias en forma de prisma. Tipo Loeschke IX c.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 164, núm. 216.

B. Č.



### Lucerna romana

Arheološki Muzej. Split. Croacia  
N.º inventario: Fc 666  
Arcilla  
9,6 x 8,1 x 2,9 cm  
Solin (antigua *Salona*)  
Siglo II d. C.

Lucerna de terracota bien conservada de color rojizo. En el disco se encuentra la máscara trágica colocada entre los dos orificios para verter el aceite. La máscara está gastada a la altura de los ojos, mientras que el resto se halla bien conservado. El *onkos* característico está dibujado mediante pequeñas líneas verticales mientras que el cabello conservado cae en trenzas hacia el mentón y a ambos lados del rostro. La cara es correcta y la boca está poco abierta e inclinada. En el fondo se encuentra el sello C(ai) DESSI. Tipo Loeschke X.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BULIĆ, F., *Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata XXII*, Spalato, 1899, p. 41.  
KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 164, núm. 217.

B. Č.

### Lucerna romana

Arheološki Muzej. Split. Croacia  
N.º inventario: Fc 1157  
Arcilla  
10,3 x 6,9 x 3,6 cm  
Procedencia desconocida (Dalmacia)  
Inicios siglo II d. C.

Lucerna de color marrón de arcilla bien conservada. En el disco de la lucerna se encuentra la máscara cómica entre los dos orificios para el aceite. El pequeño orificio del aire se halla en el canal abierto en el pico de la lucerna. La máscara está desgastada. Una espesa cabellera tapa las orejas, los ojos y la nariz, desdibujados, son apenas visibles y la boca está abierta. En la orla, en el fondo y entre tres círculos concéntricos se encuentran dos prominencias en forma de prisma. En el fondo y entre dos círculos concéntricos, se encuentra el sello FORTIS. Tipo Loeschke X.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 199, núm. 346.

B. Č.



### Lucerna romana

Arheološki Muzej. Split. Croacia  
N.º inventario: Fc 1458  
Arcilla  
11,6 x 8 cm  
Procedencia desconocida (Dalmacia)  
Siglo I - mediados siglo II d. C.

Lucerna parcialmente dañada en la que se representa a un hombre de expresión grotesca, sentado sobre un falo y sosteniendo en las manos un rollo fragmentario. Viste una capa, con pliegues en la parte delantera y lisa por detrás. Las manos, apoyadas sobre las rodillas, y los dedos, exageradamente marcados, sobresalen de la tela, sosteniendo el rollo. Presenta cabeza calva y ligeramente inclinada, frente arrugada, y ojos y orejas indicados mediante incisiones circulares profundas. La nariz es muy ancha y la boca está cerrada. Va descalzo y presenta piernas bastante gruesas. En algunas zonas de la figura se ven restos de pintura de color marrón grisáceo, y en la estructura de cerámica hay restos de mica. Probablemente de taller itálico.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, pp. 115-116, núm. 109.  
MARDEČIĆ, J., *Kerami-ke svijetiljke (Ceramic Lamps) en Longae Salonae I*, Split 2002, 360. Dibujo en *Longae Salonae II*, Split, 2002, 175, núm. 45.

B. Č.



### Máscara femenina

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: Fb 748

Terracota

Altura 6 cm

Solin (antigua *Salona*)

Siglo I – siglo II d. C.

Máscara de arcilla, parcialmente dañada, encontrada en una urna. Presenta un rostro correcto y bellamente modelado con los ojos, en forma almendrada, abiertos. Dentro del dibujo de los párpados, ligeramente acentuados, no se ven las pupilas. La nariz es correcta y de bella forma con las fosas nasales perforadas. La boca es también correcta con labios bellos y carnosos. La cara y el mentón son redondeados y lisos. En la parte inferior izquierda se ven restos del cabello. Aunque falta una parte de la frente, la conservada evidencia que ésta era lisa, igual que las mejillas. En la parte frontal falta el cabello, que probablemente se encontraba en la parte superior de la frente y peinado hacia arriba en forma de *onkos*. La máscara tiene la boca cerrada, por lo que podemos suponer que representa al *peronu*

*mutu*, el personaje mudo que no habla durante la actuación teatral. La máscara transmite serenidad y seriedad y está más próxima al repertorio de las máscaras trágicas que de las cómicas.

Puesto que ha sido encontrada en una tumba, podemos suponer que fue colocada allí con la intención de acompañar el alma del difunto en el mundo de los muertos.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BULIČ, F., «Trovamenti antichi ad est dell' anfiteatro a Salona», *Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata*, Spalato, 1914, p. 61.

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 172, núm. 247.



### Máscara de teatro

Museu d'Arqueologia de Catalunya. Barcelona

Nº inventario: 15820

Piedra caliza del Montgrí

51 x 31 x 2 cm

Empúries

Finales del siglo I d. C.

Escultura representando una máscara trágica tocada con *onkos* de gran altura. La figura está confeccionada en un solo bloque de piedra caliza. La parte posterior de la cabeza apenas está modelada. Su estado de conservación es bueno, aunque presenta pequeños desconchados en la parte inferior de la barbilla y faltan algunos fragmentos superiores de la peluca y mechones de pelo sobre la mejilla izquierda. La nariz está rota. La cabeza se soporta sobre un cuello largo.

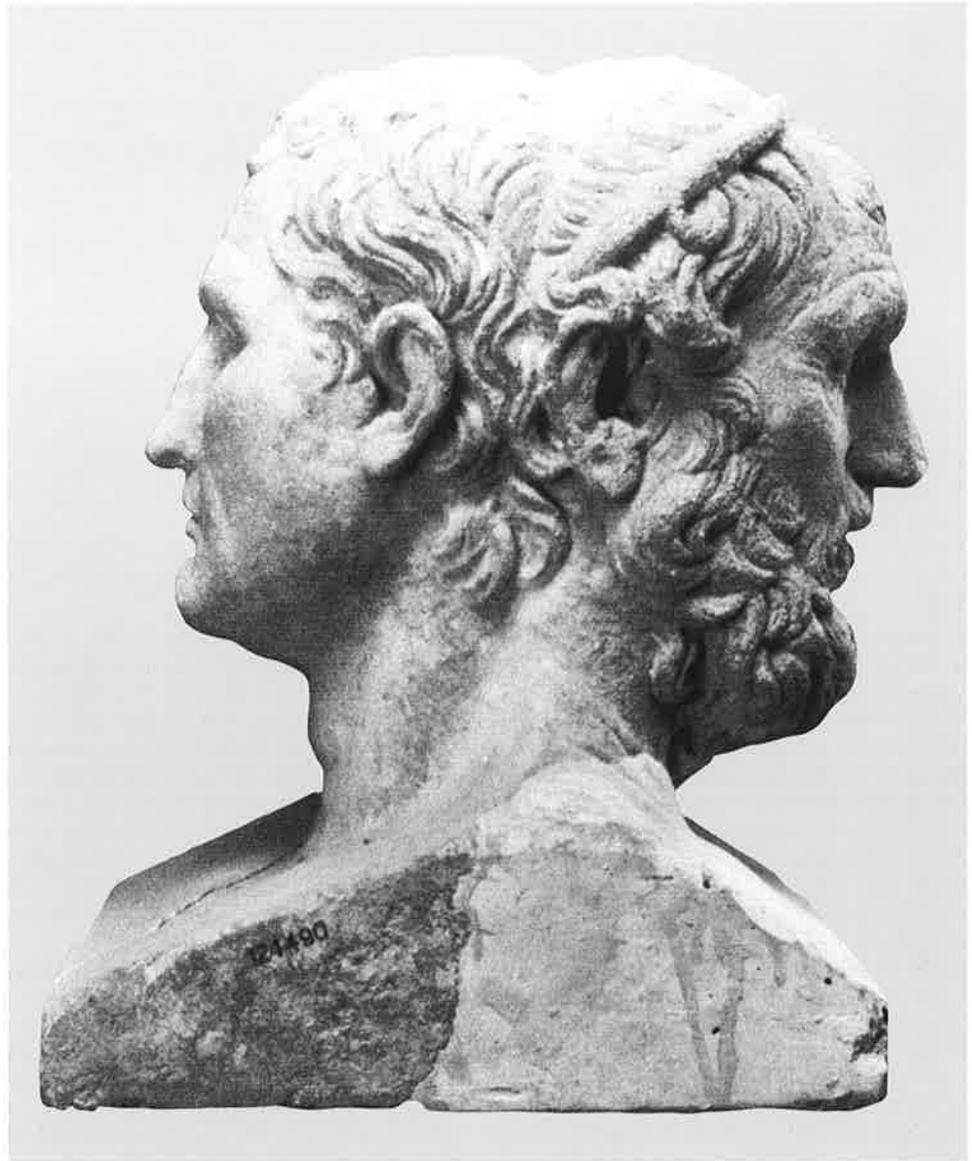
El tipo de peinado responde a la moda de las máscaras utilizadas en las tragedias de la época imperial. La peluca es alta, compuesta por una serie de tirabuzones que caen sobre la frente y a ambos lados del rostro, hasta el mentón. La frente es estrecha. La expresión de terror de la cara se consigue a través de la mirada. Los arcos superciliares están muy pronunciados y los ojos, almendrados, se representan oblicuamente. Los párpados abultados y la profundidad de la mirada, refuerzan la expresión trágica de la máscara. La boca, grande y abierta, está formada por unos labios finos y dentadura cerrada.

La escultura se encontró en la zona sur de la ciudad romana de Empúries. Posiblemente constituía un elemento decorativo. El diseño de la máscara sigue el modelo de las terracotas arquitectónicas halladas en la Hispania Tarraconense.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BALL, A., «Esculturas romanas de la península Ibérica (VI)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIX, 1983, pp. 252-253.

Paralelos de máscaras trágicas en RAMOS, M. L., «Las terracotas arquitectónicas en la Hispania romana. La Tarraconense», *Monografías de arquitectura romana 3.2*, U.A.M., Madrid, 1996, pp. 231-241.



### Herma doble de Homero – Apolonio y Menandro

Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme. Roma

N.º inventario: 124490

Mármol blanco, pentélico

Altura 41 cm

Hallado en Roma en 1929, a lo largo de Vía Apia Nueva, localidad de Barbuta

Siglo I d.C.

Este herma doble, que presenta bastantes golpes y abrasiones en la superficie, está constituido por los bustos de un hombre con barba y de edad avanzada y de un hombre más joven, imberbe. El rostro barbado se caracteriza por tener una frente rugosa, ojos pequeños, nariz chata, bigote, barba corta y en movimiento, mientras que el cabello, dispuesto alrededor de la cabeza y sujeto por un rodete, deja descubiertas las sienes, por donde cuelgan libremente algunos mechones más voluminosos. El rostro imberbe presenta un óvalo triangular, frente ancha, ojos pequeños y muy realzados, nariz recta y prominente, cabellos achatados con mechones sinuosos que en la frente van de la derecha a la izquierda formando un motivo en S. La identificación de los retratos ha sido ampliamente debatida, aunque la presencia del rodete en la cabeza del personaje barbado pone de manifiesto que se trata de un poeta. Entre las distintas hipótesis avanzadas, prevaleció la tesis

que el retrato, por algunos considerado la imagen del filósofo Apolonio de Tiana que vivió en el siglo I d. C., es uno de los muchos retratos reconstruidos de Homero, muy próximo en este caso a un retrato del poeta presente en las monedas romanas de Paflagonia del 150 d. C. La cabeza imberbe se atribuye a Menandro, conocido por algunas decenas de copias de época romana, para las que se postula como original una estatua colocada en Atenas en el teatro de Dionisio y realizada poco después de la muerte del comediógrafo. El herma es considerado generalmente por la crítica como una obra corriente de la época neroniana-flavia.

#### BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I,9,1, Roma 1987, pp. 36-40: R. Belli Pasqua (con más bibliografía).

FELLETTI MAJ, B. M., *Museo Nazionale Romano. I ritratti*, Roma, 1953, p. 20 s., n. 21 (con más bibliografía).

PARIBENI, R., en *Notizie degli Scavi*, 1929, p. 351 s., tav. XVI b, XVII.

M. S.

**TERENCIO, Hecyra, v. 861**

Manuscrito con notas musicales

Biblioteca Medicea Laurenziana

N.º inventario: Plut. 38.24

27 x 17 cm

Siglo x

La interpretación de los signos presentes en el v. 861 de la *Hecyra* en el *Codex Victorianus Laurentianus* XXXVIII 24 ha ocupado durante mucho tiempo a los estudiosos. En el 1870 F. Umpfenbach observa como «in margine D notam habet NT atque accentus singulis uocibus dedit»<sup>1</sup>, concluyendo que «quae significatio sit accentuum super singulas uoces Hec. V 4, 21 additorum, fortasse musices historiae periti expedient».<sup>2</sup> Así, en 1894 Th. Reinach, que hizo un estudio aceptando la invitación de L. Havet, piensa en la notación griega, elaborando la transcripción siguiente:<sup>3</sup>

La melodía (probablemente «une ritournelle instrumentale célèbre») estaría pensada para *tibiae*; el compositor sería casi con toda seguridad Flaccus (esclavo de Claudio), que había sido citado en la leyenda: *modos fecit Flaccus Claudi; tibiis paribus tota*. De distinta opinión es C. V. Jan, que ya en 1894<sup>4</sup>, en respuesta a lo escrito por Reinach, propone una interpretación métrica, haciendo notar cómo cada signo está colocado sobre la sílaba dotada de *ictus*. En 1904, R. Kauer<sup>5</sup> sugiere otra explicación: los signos servirían para ayudar al lector en la construcción de la frase (*ut unus hominum homo vivat quisquam te numquam blandior*). En 1925, J. F. Mountford<sup>6</sup> lanzó la idea de los signos de acentuación. En 1928 W. Kroll<sup>7</sup> propone otra vez la teoría de Kauer sobre la construcción de la frase. H. I. Marrou,<sup>8</sup> en 1954, vuelve a la solución de Reinach. En el 1967 G. Wille<sup>9</sup> plantea algunas dudas sobre los vínculos entre estos signos y las formas de escritura griegas (musicales o métricas), aunque no indique solución alguna. Para terminar, en 1970 E. Pöhlmann,<sup>10</sup> gracias al asesoramiento de B. Stäblein, reconoce unos neumas de zona alemana de los siglos x-xi.<sup>11</sup> Como hace notar el estudioso, el hecho de que el último signo (encima de *blandior*) esté más bajo con relación a los otros, colocado debajo de la glosa (*i. suavior*) permite afirmar que la colocación de los neumas fue realizada después de la primera redacción del código.

Tratándose de neumas adiaستمáticos, a falta de otra fuente dotada de notación diastemática, no se puede efectuar una transcripción de la melodía. Podemos, no obstante, individualizar la grafía e identificar así los signos. La notación corresponde a la de St. Gallen, como por otra parte ya sugiere la misma historia del código, que al parecer pertenecía a un monasterio de aquella zona<sup>12</sup>. Los neumas son: *epiphonus (pes liquescens)*, *epiphonus*, *epiphonus*, *clivis liquescens*, *pes*, *clivis liquescens*, *franculus (virga strata)*, *clivis liquescens*, *franculus*.

Existen otros testimonios de textos de la literatura latina dotados de neumas, adiaستمáticos y no adiaستمáticos, entre ellos, los textos de la *Eneida* de Virgilio, odas de Horacio y cármes de Boecio.<sup>13</sup> Ello no implica tanto una tradición musical ininterrumpida entre el mundo antiguo y la Edad Media, como la renovada atención de que fueron objeto a partir de la época carolingia los textos clásicos (baste pensar en que a la *Oda* IV, 11 de Horacio (*Est mihi nonum*) se le aplicó la melodía del célebre himno *Ut queant laxis*).<sup>14</sup> El *Codex Victorianus*, sin embargo, es el único texto teatral<sup>15</sup> que tiene neumas, los cuales, una vez identificados, siguen planteando, a diferencia de otros *exempla*, problemas de interpretación. De hecho, no se comprende por qué de toda la *Hecyra* sólo tiene neumas este verso. Además de que es evidente el empleo anómalo de los neumas: un signo por cada palabra, en lugar de un signo por cada sílaba. Tampoco está clara la disposición de los signos sobre las palabras del texto. Finalmente, la pertenencia semiográfica real a la notación de St. Gallen, no parece corresponderse con una pertenencia semiológica: no podemos tener la certeza del verdadero significado musical de estos signos, aunque hasta hoy no se tiene ninguna interpretación capaz de explicar y demostrar su finalidad y su empleo.

F. D. B.

**BIBLIOGRAFÍA:**

- 1 UMPFENBACH, F., (ed.), *P. Terenti Comoediae*, Berlin, Weidmannos, 1870, p. 425.
- 2 *Idem*, p. XXII.
- 3 HAVET, L., REINACH, TH., «Une ligne de musique antique», en *Revue des Études Grecques*, VII, 1894, pp. 199-203. La transcripción está reproducida también en: A. BAUDOT, *Musiciens romains de l'antiquité*, Montréal, Klincksiek, 1973, p. 12.
- 4 JAN, C. V., *Berliner Philologische Wochenschrift*, 14, 1894, pp. 1555-1557.
- 5 KAUER, R., «Die sogenannten Neumen im Codex Victorianus des Terenz», *Wiener Studien*, 26, 1904, pp. 222-227.
- 6 MOUNTFORD, J. F., «Ictus Metricus in Latin Verse», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 56, 1925, pp. 150-161.
- 7 KROLL, W., *Glotta*, 16, 1928, p. 209.
- 8 MARROU, H. I., *Revue des Études Latines*, 32, 1954, p. 454.
- 9 WILLE, G., *Música romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam, Schippers, 1967, p. 489.
- 10 PÖHLMANN, E., *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg, Carl, 1970, pp. 41-42 (en las tablas está reproducido en facsímil el ejemplar).
- 11 Ya Kauer, aunque contestándolo, pensaba lo mismo —el origen neumático de los signos—, que le había comunicado el Prof. si Rostagno (asesor para los manuscritos en la Biblioteca Laurenziana).
- 12 Cfr. C. VILLA, *La «lectura Terentii»*, Padua, Antenore, 1984, pp. 322-324.
- 13 Cfr.: F. LUDWIG, *Die geistliche nichthiturgische/weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*, I: *Die Weltliche und die mehrstimmige kirchliche Musik der Karolinger und Ottonenzeit bis etwa 1030* en G. ADLER, *Handbuch der Musikgeschichte*, vol. I, Tutzing, Schneider, 1961 (3), pp. 157-167, esp. p. 160. En E. JAMMERS, *Aufzeichnungsweisen der einstimmigen ausserliturgischen Musik des Mittelalters*, Colonia, Volk – Gerig KG, 1975, (Paleographie der Musik 1/4), pp. 4.2-4.15. En JAMMERS y TH. GÉROLD, *La musique au moyen âge*, Paris, Champion, 1932 están reproducidos en facsímil algunos ejemplos. En las obras citadas no se menciona el *Codex Victorianus*.
- 14 LUDWIG, op. cit.
- 15 En CH.-E. H. COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris, Didron, 1852, p. 102 se menciona una *Eneida* del siglo x donde los discursos están dotados de notación musical. Cfr. también WILLE, op. cit. pp. 227-228.

Foto: Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 38.24, c. 164V.

Por concesión del Ministerio de Bienes y Actividades culturales de Italia.  
Se prohíbe cualquier reproducción sucesiva mediante cualquier medio.

<sup>baer</sup>  
 Et aq; hoc te mihi nuntiare iussit; ita nesci factum.

**B**ita inquam.

**A** Quis me e fortunatior. uenustatisq; adeo plenior.

**E**go nesci p hoc nuntio quidone. quiqui nescio.

**B**At ego scio. **A**quid. **B**nihil enim.

**N**am neq; in nuntio. neq; in me ipso tibi boni qd sit scio.

**M**gon qui ab orco mortuum in reducte in luce feceris pfecter.

**S**ina sine munere abire. **A**h. numiu me ingrati putas.

**S**ed bacchide etiam uideo. **S**tare ante ostium.

**M**e expectat credo a cibo. **E**salue pamphile.

**A**O bacchis. o mea bacchis. **S**eruatix mea.

**B**ene factu. & uoluptate. **A** factis ut cretam facis.

**A** utriquamq; adeo tua uenustatem optines.

**U**t uoluptate obrutus. sermo. aduentus tuus quo cuq; aduenieris.

**S**ipsi. **L**attue castor mox antiquu atq; ingeniu obtines.

**U**t unus hominu homo te nuntiat nuqua quisqua blandior.

**H**aha haec. tui mihi istue. **E**pre te amasti pamphile uxore tua.

**N**a nuqua ante hunc die meis oculis ea qd nosse uideya.

**P**er liberalis uisa e. **A** die uerū. **E**ta metiam erit pamphile.



### Retrato de Menandro

Museo Nazionale Romano. Roma

Palazzo Massimo alle Terme

N.º inventario: 58703

Mármol blanco, griego

Altura 0,28 m

Hallado en 1912 en una villa romana, en Vía Empolitana, en la localidad de Genazzano

Segunda mitad del siglo II d.C.

La cabeza, a la que le falta el cuello por completo y en la que se aprecian algunas abrasiones en la superficie, presenta nariz, mentón y parte central de los labios de integración moderna en yeso. El personaje es un hombre de edad madura pero sin barba, con cara en forma triangular, con ojos profundamente hundidos, con una frente amplia y fruncida y cabello con largos y densos mechones adheridos a la cabeza y divididos lateralmente en la frente, donde se disponen en S y después parten en forma radial desde un remolino central. Estos elementos fisonómicos permiten la identificación del personaje como el comediógrafo Menandro (343-291 a. C.), cuya iconografía está documentada por una consistente serie de testimonios en los que se postulaba inicialmente que fuera un original romano que representase a Virgilio. Esta tesis está hoy abandonada en favor de un reconocimiento del original perdido como imagen del poeta griego, sobre la base de concordancias iconográficas, incluso con retratos conservados en mosaicos atribuidos a la época helenística; se propuso que el original podía ser una estatua levantada en Atenas en el teatro de Dionisio poco después de la muerte de Menandro o que se trataría de una reelaboración de 230-220 a. C., tal vez salida del ambiente de Rodas.

Esta copia, que no es de una calidad extraordinaria, ha sido reconocida como perteneciente a la producción corriente de la segunda mitad del siglo II d. C.

#### BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 9, Roma, 1987, pp. 46 s., R 26: R. Belli Pasqua (con más bibliografía).

FELLETTI MAJ, B. M., *Museo Nazionale Romano. I ritratti Roma*, 1953, n. 26, p. 23.

MANCINI, G., en *Notizie degli Scavi*, 1910, pp. 517 ss. (sobre el hallazgo).

NISTA, L., *Ritratti antichi del Museo Nazionale Romano. Esposizione al San Michele a Ripa*, Roma 1987, p. 27.

M. S.



### Máscara cómica - aplique de vidrio

Arheološki Muzej, Split, Croacia

N.º inventario: G 1416

Vidrio

3 x 2 cm

Solin (antigua *Salona*)

Época imperial romana

Máscara cómica realizada como ornamentación en la parte baja del asa de un recipiente de vidrio de color verdoso opaco. La cara presenta el mismo cabello que la máscara anterior. Los ojos son cóncavos, de forma circular, y la nariz y la boca están marcadas. Desde el mentón y atravesando la boca se extiende una prominencia semicircular producida durante su fabricación. La máscara probablemente representa a un esclavo de la Comedia Nueva.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, pp. 178-179, núm. 270.

B. Č.



### Máscara cómica - aplique de vidrio

Arheološki Muzej, Split, Croacia

N.º inventario: G 1116

Vidrio

3,7 x 2,2 cm

Solin (antigua *Salona*)

Época imperial romana

Máscara cómica de vidrio verdoso transparente. Servía de ornamentación en la parte baja del asa de un recipiente de vidrio. El cabello, peinado hacia arriba, termina en la frente en forma de corazón. La frente confiere a la cara una expresión ceñuda. Presenta nariz recta y boca abierta de forma semicircular. La máscara probablemente representa a un esclavo de la Comedia Nueva.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 178, núm. 269.

B. Č.



### Máscara trágica

Arheološki Muzej, Split, Croacia

N.º inventario: K 1259

Hueso

2,9 x 2 cm

Procedencia desconocida (quizás Vis, antigua *Issa*)

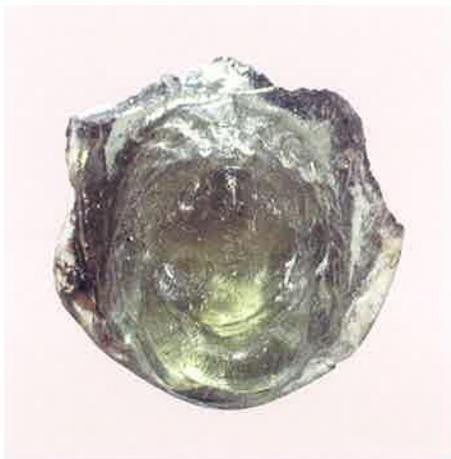
Siglo I - siglo II d. C.

Máscara trágica con *onkos* alto. El cabello está representado por líneas groseras cubriendo la frente y peinado hacia arriba separado por una raya, a partir de la cual, a lado y lado, cae una trenza que llega hasta el mentón. Justo debajo, se encuentran los ojos inclinados y de forma almendrada, que reflejan una expresión triste. Un orificio circular dentro de los ojos representa las pupilas. La nariz es recta, en forma de cono incompleto, con dos ligeros surcos a cada lado. La boca está abierta, ligeramente inclinada hacia abajo y hueca. Se entrevé el mentón, cuya parte baja es plana. Se trata, indudablemente, de una máscara de expresión trágica.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 169, núm. 238.

B. Č.



### Máscara cómica - aplique de vidrio

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: G 1209

Vidrio

2,9 x 2 cm

Solin (antigua *Salona*)

Época imperial romana

Aplique, en forma de máscara cómica, en un recipiente de color verdoso. En la máscara destaca el cabello, peinado hacia arriba, al igual que en las dos anteriores. Los ojos son circulares y cóncavos, la nariz es apenas visible y la boca, de forma semicircular, está abierta. Probablemente se trata de un esclavo de la Comedia Nueva.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 179, núm. 271.

B. Č.



### Máscara cómica - aplique de vidrio

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: G 1240

Vidrio

2,8 x 1,8 cm

Solin (antigua *Salona*)

Época imperial romana

Máscara cómica realizada como adorno en la parte baja del asa de un recipiente de vidrio verdoso transparente. El cabello, indicado mediante líneas esquemáticas, enmarca la cabeza confiriéndole un contorno oval. Los ojos son cóncavos y circulares, la nariz pequeña y la boca, semicircular, está abierta. Máscara del mismo tipo que las precedentes.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 179, núm. 272.

B. Č.



### Máscara cómica - aplique de vidrio

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: G 1481

Vidrio

3,2 x 2,2 cm

Solin (antigua *Salona*)

Época imperial romana

Aplique, elaborado en forma de máscara cómica, de un recipiente de vidrio. El cabello está dibujado mediante líneas rectas. Presenta la frente ligeramente arrugada y la nariz es apenas visible. Los ojos son cóncavos, grandes y circulares, y la boca, de forma semicircular, está abierta. La máscara, elaborada con vidrio transparente, pertenece al mismo tipo que las precedentes.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 179, núm. 273.

B. Č.



### Máscara cómica - aplique de bronce

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: H 3504

Bronce

2,2 x 2,9 cm

Solin (antigua *Salona*)

Siglo I – siglo II d. C.

Aplique de bronce en forma de máscara teatral cómica, realizado mediante técnica de fundición y hueco por dentro. El cabello trenzado sobre la frente enmarca la cabeza en forma de corona (*speira*) y tapa las orejas, dejando la nuca al descubierto. La piel de la frente está arrugada y los ojos ligeramente cerrados, lo que les confiere un aspecto inclinado. Las pupilas están marcadas a punzón. La nariz es plana y la abertura semicircular de la boca, algo prominente y en forma de embudo, perforada en el fondo. La cavidad bucal se indica mediante surcos estrechos que estilizan el mentón.

Este aplique representa al esclavo protagonista de la Comedia Nueva (Pólux núm. 22), intrigante, voluble y listo que divierte a los espectadores con sus engaños y con sus razonamientos ridículos y cómicos. Ejemplares similares se encuentran en Zadar, Poreč (Croacia) y en la colección Dutuit en París (Judith Petit, *Bronzes antiques de la collection Dutuit*, París, 1980, pp. 134-135). Este objeto fue adquirido entre los años 1891 y 1893 y carece de datos sobre el lugar exacto del hallazgo y de contexto arqueológico, por lo cual no se puede determinar con seguridad cuál fue su uso. El aplique podría haber formado parte de la ornamentación de un baúl o similar, aunque encontramos este tipo de aplicaciones en contexto funerario, debido a su rol apotropaico y simbolismo religioso relacionado con la custodia de la tumba y el ritual de encomendar el alma del difunto a la protección de Dionisio.

#### BIBLIOGRAFÍA:

ČARGO, B., *Aplike u obliku kazališnih maski (Attachments in the shape of theatre masks)* en *Longae Salonae I*, Split, 2002, pp. 368-369. Photo en *Longae Salonae II*, Split, 2002, 176, núm. 1.

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 176.

B. Č.



### Máscara cómica - aplique de bronce

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: H 3722

Bronce

2,2 x 2,7 cm

Solin (antigua *Salona*)

Siglo I – II d. C.

Aplique de bronce que representa una máscara cómica teatral, realizada mediante fundición y hueca por dentro. La figura tiene la boca semicircular, muy abierta, enmarcada por una barba que le confiere el aspecto de un embudo, aunque el fondo de la boca no está perforado. La nariz es ancha y plana con una perforación debajo. La frente está arrugada y los ojos muy abiertos y hundidos en la zona de la pupila. El cabello, dibujado mediante incisiones rectas, cae sobre la frente y las orejas.

Igual que la máscara anterior, este aplique representa al esclavo protagonista de la Comedia Nueva (Pólux núm. 22). Fue adquirida en el año 1898 y carece de datos exactos sobre el contexto del hallazgo. La analogía y el uso son idénticos que los de la pieza precedente.

#### BIBLIOGRAFÍA:

ČARGO, B., *Aplike u obliku kazališnih maski (Attachments in the shape of theatre masks)* en *Longae Salonae I*, Split, 2002, pp. 368-369. Photo en *Longae Salonae II*, Split, 2002, 176, núm. 1.

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 176.

B. Č.



### Asa de lucerna en bronce en forma de máscara femenina

Museo Archeologico Nazionale. Florencia

N.º inventario: 1723

Bronce

5,2 x 5 cm

Siglo I – II d. C.

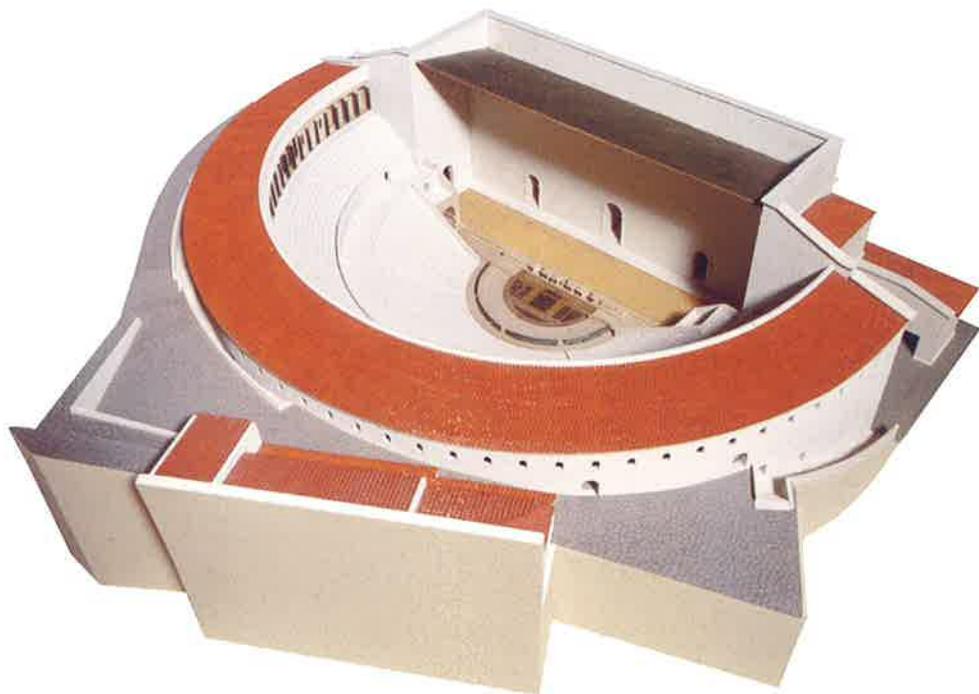
El asa está rota en la base y posteriormente se ha rellenado de yeso.

El asa, que configura una máscara femenina con el rostro ovalado, grandes ojos, cejas marcadas y pequeña boca cerrada, enmarcada por una cabellera compuesta por cuatro hileras de rizos de caracol, pertenecía a una lucerna de origen aquileyense tipo Walters 6, Loeschke XX, Ivanyi XXXIV. En los orificios de las pupilas hay restos de material blanco, quizás pasta vítrea.

A. R.



# MARCO ESCÉNICO



### Maqueta de reconstrucción del telón del escenario del teatro

Musée de la Civilisation Gallo-romaine. Lyon  
80 x 312 x 34 cm

En los teatros romanos, el telón no está fijo sobre el escenario como hoy en día, sino que está colocado en un profundo foso situado entre el escenario y la *orchestra*. La excavación del teatro de Lyon nos ha permitido imaginar su funcionamiento: las bandas de tela debían estar sujetas a unos cabos llevados por postes que se deslizaban en bloques de piedra perforados, colocados en el foso. Se requería un sistema de cabrestantes y contrapesos para maniobrar este conjunto muy pesado y levantar el telón al final del espectáculo.

H. S-G.

### Maqueta del teatro de *Lugdunum*

Musée de la Civilisation Gallo-romaine. Lyon  
34 x 126 x 143 cm

Edificado en la vertiente oriental de la colina de la Fourvière, el teatro de *Lugdunum* fue remodelado en los años 30 del siglo I d. C. La maqueta presentada aquí constituye un intento de restitución a su estado inicial, que se remonta al año 15 a. C. Se estima que podía entonces dar cabida a 5.500 personas. El teatro conoció varias fases de construcción hasta el siglo III d. C., en las que se produjo un incremento del número de plazas (estimado en aproximadamente 10.500 plazas en el siglo II d. C.). Hacia finales del siglo I d. C., la construcción de un odeón, ligeramente al sur del teatro, destinado a los espectáculos musicales, dota a la colonia de *Lugdunum* de un conjunto monumental excepcional.

H. S-G.



### Inscripción de Lucio Iunio Paulino

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

N.º inventario: 39

Mármol blanco

29 x 49 x 83 cm

Córdoba

Finales del siglo II d.C.

Este pedestal de estatua conserva en su cara superior los huecos para anclaje de la escultura que soportaba, una representación de la ciudad: la efigie de Colonia Patricia que se situaría en una de las áreas públicas centrales de la ciudad, aledaña al Foro Colonial. Constituye un interesante ejemplo de evergetismo, fenómeno de gran alcance en la Bética. El epígrafe muestra cómo un notable local, cumpliendo la promesa hecha si era elegido como *flamen*, costea juegos de gladiadores, representaciones teatrales y carreras de carros en el circo, además de erigir estatuas representando a la Colonia por valor de 400 sesteracios, una de las donaciones más cuantiosas de las conocidas hasta ahora en la Bética. Destaca también este texto como testimonio de la existencia de los edificios de espectáculos públicos en Córdoba, muy anterior a la posible confirmación arqueológica de los mismos.

COLONIA. PATRIC(IA) /  
L(UCIUS).IUNIUS.P(UBLI).F(ILIUS).SERG(IA).  
PAULINU.PONTIF(EX).  
FLAMEN.PERPET(UUS).IIVIR.C(OLONORUM).  
C(OLONIAE).P(PATRICIAE).FLAM(EN).  
PROVINC(IAE).  
BAET(ICA).EDITO.OB.HONOREM.  
FLAMINATUS.MUNERE.  
GLADIATORIO.ET.DUABUS.LUSIONIB(US)/  
STATUAS.QUAS.OB.HONORES.  
CONIUNCTOS.PROMISERAT.EX.HS  
(SESTERTIUM).CCC(SCIL.MILIBUS).  
POSUIT.ET FACTIS.CIRCENS (IBUS).DED(ICAVIT).

#### BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV., *Córdoba en tiempos de Séneca*, Catálogo de exposición, Córdoba, 1996, pp. 92-93.

AA.VV., *Ludi romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Catálogo de la exposición, ficha catalográfica n.º 79, M.N.A.R., Mérida, 2002, p. 260.

AA.VV., *El Teatro Romano de Córdoba*, Catálogo de exposición, Córdoba, 2002, pp. 223-224. CIL II 2.º ed., fasc. 7, n.º 221.

MELCHOR GIL, E., *El mecenazgo cívico en la Bética*. Córdoba, 1994.

M. D. B.

### Inscripción funeraria de un dissignator

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba

Nº inventario: 29908

Piedra calcárea gris local

83 x 40 x 60 cm

Córdoba

Finales del siglo II d. C.

Esta pieza, perteneciente a una estructura funeraria, presenta la inscripción funeraria del liberto Tito Servio Claro, de profesión *dissignator*, el que designa o separa señalando un lugar, término que puede referirse tanto al cargo que asignaba el orden en los cortejos fúnebres como al que señalaba las localidades a ocupar en los espectáculos teatrales, una especie de acomodador.

T(ITUS).SERVIUS.T(ITI).L(IBERTUS).  
CLARUS.DISSI.  
GNATOR.H(IC).S(ITUS).E(ST).  
S(IT).T(IBI).T(ERRA).L(EVIS).

#### BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV., *Córdoba en tiempos de Séneca*, Catálogo de exposición, Córdoba, 1996, pp. 92-93.

AA.VV., *Ludi romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Catálogo de la exposición, ficha catalográfica n.º 12, M.N.A.R., Mérida, 2002, p. 194.

AA.VV., *El Teatro Romano de Córdoba*, Catálogo de exposición, Córdoba, 2002, pp. 225-226. CIL II, 2º ed., fasc. 7, n.º 345.

VENTURA VILLANUEVA, A., «Inscripciones inéditas de Córdoba y su provincia», *BRAC 108*, 1985, pp. 187-188.

VICENT ZARAGOZA, A. Mª y MARCOS PONS, A., «Inscripción funeraria de un dissignator», *Corduba Archaeologica n.º 15*, 1984-1985, pp. 65-66, Córdoba.

M. D. B.

### Placa con inscripción funeraria

Museo Nazionale Romano. Roma

N.º inventario: 29340

Mármol

16 x 34 x 2 cm; letras 4 x 1,5 cm

Roma, de la viña Moroni en la Vía Apia, antes Museo Kirkeriano

Primera mitad del siglo I d. C.

A la pequeña placa, con pseudo-asas, (*tabula ansata*) le falta el ángulo inferior derecho y está dañada en la parte inferior izquierda. La inscripción, íntegra, aparece encuadrada en un campo delimitado por las asas y por un surco que en su parte superior se enriquece con una decoración estilizada a base de festones; encima aparece, trazado con sucintas líneas, un sarmiento con hojas, presente a menudo en las losas de los columbarios. Las letras, las asas y los surcos de la decoración están rubricados: se trata en verdad de una coloración realizada en el curso de la historia más reciente del hallazgo, llegado al Museo con la colección del Museo Kirkeriano.

La placa se conoce desde finales del siglo XVIII y fue Ficoroni quien indicó que procedía de la viña Moroni situada a la derecha de la Vía Apia, cerca de la Puerta de S. Sebastián. A la luz de lo que diremos más adelante, menos creíble resulta centrar su descubrimiento, según se creía tradicionalmente, en «una excavación en el monte Celio».

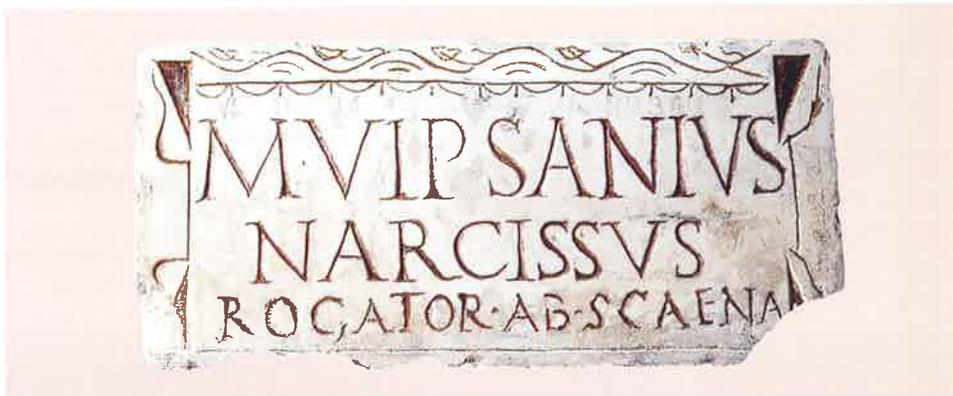
El grabado de la decoración y del texto parece poner de manifiesto la intervención de al menos dos lapicidas distintos, con una evidente disparidad en cuanto a pericia. De hecho, se nota una gran diferencia no solamente en la ejecución de los elementos decorativos, sino también entre las primeras dos líneas de la inscripción y la última, trazada con letras de módulo menor y con un *ductus* distinto. Se aprecia, además del evidente desaliño del elemento decorativo en la asa derecha, una especie de progresiva duda en la ejecución de la parte derecha del sarmiento, del festón y de las primeras dos líneas del texto. Especialmente en el sexto festón, parece haber un cierto corte, con el surco incompleto hacia la derecha. Se aprecian también diferencias en la ejecución en las ramas del sarmiento y en la última hoja, completamente cóncavos. En el texto, después de una separación mayor de la necesaria entre la P y la S de *Vipsanius*, las letras están muy cerca y la inclinación de la S final revela que fue ejecutada después del asa derecha y antes del surco del marco. Una falta de compaginación se registra igualmente en la línea 2, donde las últimas cuatro letras no siguen ni la línea guía inferior, ni el espaciado de las anteriores.

*M(arcus) Vipsanius*

*Narcissus,*

*rogator ab scaena.*

El texto de la inscripción presenta solamente el nombre y la profesión del difunto. El bien conocido *cognomen* *Narcissus*, de procedencia griega del personaje, revela un origen servil o de ámbito libertino del personaje. El nombre y el gentilicio nos remontan probablemente a la familia de Agripa, cuyo interés por el teatro, aunque propagandístico, es bien conocido (E. RAWSON, «Charriot racing in the Roman



Republic», en *P.B.S.R.* XLIX, 1981, p. 14, ver nt. 55).

El oficio de *rogator ab scaena*, al que hemos de relacionar ciertamente con la actividad teatral, no parece conocido por otras fuentes aunque cabe resaltar, por otra parte, diversos ejemplos epigráficos urbanos de *rogatores* que consideramos útil enumerar brevemente:

*CIL* VI, 4025, 4026, 4247 (del *monumentum Liviae* en la vía Apia) placas marmóreas de *Eros Aug. I. rogator*, de un *rogator ab officiis et admiss[i]one* y de *Faustus roc[ator]*, respectivamente.

*CIL* VI, 8958 (de vía Salaria, viña Nari) lápida funeraria de mármol de *Lycastus rogator* dedicada a una liberta de Livia;

*CIL* VI, 9859 (Museos Vaticanos) placa funeraria de travertino de *Manius Aemilius Lepidi I. Strato, rogat[or]*;

*CIL* VI, 9860 (de la vía Latina), 9861 (de la vía Latina en un columbario en Villa S. Cesareo), 9862 (Viña Moroni) placas de mármol en las cuales aparece el mismo personaje *A. Postumius Postumiae I. Heraclida, rogator mag. quinq. conleg. apparat. annal.*;

*CIL* VI, 9863 (de la vía Latina, en un monumento sepulcral en viña S. Cesáreo) lápida funeraria de mármol de *C. Cossutius C.I. Crispus, rogator idem (!) cognitor mag. quinq. annal.*

Todas estas manifestaciones parecen remontarse al mismo ámbito cronológico que la inscripción de *M. Vipsanius Narcissus* y, a excepción de *CIL* VI, 8958, donde el *rogator* aparece como dedicante del sepulcro a una liberta de Livia y del 8959 de procedencia desconocida, en la misma zona, es decir, los sepulcros a lo largo de la Vía Apia. Parece también evidente, a pesar de la incertidumbre de la determinación topográfica, que sea común al documento en cuestión la procedencia de las inscripciones *CIL* VI, 8960-3, las cuales, halladas en el mismo lugar, pasaron a manos de Ficoroni.

La documentación epigráfica anteriormente citada, aunque da fe del uso del término en el periodo de Augusto y poco más tarde, no aporta elementos esclarecedores sobre las tareas específicas del *rogator*. Respecto a la inscripción *CIL* VI, 4026, su relación con el puesto de *ab officiis et admissione* referente a la gestión y control de las audiencias imperiales, permitiría suponer que el *rogator* pudiera ser el encargado de hacer entrar a la personas autorizadas (P. TASSINI, «La collezione epigrafica dei Musei

Capitolini», en *Misc. Gr. Rom.* 17, 1992, p. 223). El *rogator* normalmente es definido en lenguaje jurídico como aquella persona que propone una ley (*rogatio*) (*Lexicon Totius Latinitatis* IV, p. 154); al mismo ámbito nos lleva la función del *cognitor*, recordada en *CIL* VI 9863, entendida en su acepción de fiador, representante legal. Un significado en sentido jurídico parece tener también el término *denuntiator*, que, referido normalmente a magistrados menores de las dependencias de los *Vicomagistri* con tareas tal vez de seguridad y de anuncio de festividades concretas (ver *AE* 1975, 55 *Clemens Augustorum lib. p[rae]p[os]itus denuntiatorum*), está relacionado con la actividad indicada en *CIL* VI, 10095. Se trata de una tabla de procedencia urbana, que presenta solamente el nombre y la profesión del difunto: *L. Marius Auctus denuntiator (!) ab scaena graeca*. Esta confirmación única, al igual que la sometida a examen, parece casi con certeza atribuible al mismo periodo.

A la luz de las pruebas, es preciso decir que *rogator* y *denuntiator*, aunque pueden estar cargados de un significado técnico concreto, deben entenderse como términos genéricos cuyo sentido debe buscarse en el verbo del que proceden. Por lo tanto, si tal vez con *denuntiator* se designaba a aquél que tenía el cargo de anunciar los espectáculos, el *rogator* podía ser el encargado de buscar y probablemente custodiar el mobiliario y los trajes necesarios para los distintos espectáculos. Esta interpretación del oficio de *rogator* encuentra alguna comparación, tal como se ha indicado ampliamente (ver L. MURATORI t. II, p. DCLX, citada más veces por otros autores y G. FABRE-J. M. RODDAZ, «Recherches sur la "Familia" de M. Agrippa», en *Athenaeum* 60, 1982, p. 98), en un texto de Horacio, donde el término *rogatus* está asociado al pedido de clámides para la escena (*Epis. I, 6, v. 40-44: Chlamydes Lucullus, ut aiunt, si posset centum scaenae praeberere rogatus, «qui possum tot?» ait «tamen et quaerem et quod habebam, mittam»; post paulo scribit sibi milia quinque esse domi chlamydam; partem vel tolleret omnes.* (ver comentario de A. KIESSLING, Berlín 1957, pp. 64-65 en el que se hace referencia al lujo del mobiliario y de los trajes teatrales).

#### BIBLIOGRAFÍA:

*CIL* (*Corpus Inscriptionum Latinarum*) VI, 10094 ver p. 3492, 3904. *ILS* (*Inscriptiones Latinae Selectae*) 5269



### Placa con inscripción funeraria

Museo Nazionale Romano. Roma

N.º inventario: 29341

Mármol lunense

10 x 25 x 2 cm; letras 2,2 x 1,8 cm

Procedencia incierta, antes en el Museo

Kirkeriano

Antes del siglo I d. C.

Sobre la placa de columbario, ligeramente des-  
conchada en su esquina derecha, aparecen  
sugeridas las asas (*ansae*) con un rebaje muy  
leve de la superficie, que no está perfectamen-  
te pulida. El campo epigráfico está delimitado  
por un sutil surco rectilíneo.

*P(ublius) Vinicius*

*P(ubli) l(ibertus) Laces*

*comoed(us) v(ixit) a(nnis) XXXV*

El texto en su conjunto aparece mal compagina-  
do, especialmente la última línea, que concluye  
con un nexa que sobresale del marco. La inscrip-  
ción contiene el nombre del difunto incinerado,  
la indicación de su profesión y de su edad. Se  
trataba de un liberto, probablemente miembro  
de la conocida *gens Vinicia*, originaria de *Cales*  
(M. CEBELLAC-GERVASONI, «Epigrafía e ordine  
senatorio», *TITULI 5*, Roma, 1982, p. 74), que  
por el rango ecuestre había conseguido un  
ascenso social en el periodo de las guerras civiles.

La cronología sugerida por la tipología y por el  
formulario de la inscripción, además de la iden-  
tidad del nombre, parece que nos lleva a *P.*  
*Vinicius M. f.* cónsul del año II a. C. y padre de  
Marco, marido de la hija de Germánico, *Iulia*  
*Livilla*, que fue dos veces cónsul en el 30 y en el  
45 d. C.

El *cognomen* del difunto, del que no hay testi-  
monios en la forma gráfica *Laces* en lugar de  
*Laches*, resulta excepcional; aparece atestigua-  
do en Roma, en fuentes literarias y epigráficas  
solamente 6 veces (H. SOLIN, *Die griechischen*  
*Personennamen in Rom*, Berlín-Nueva York  
1982, pp. 252 y 1364) en epígrafes fechados  
durante los primeros dos siglos del imperio.

El personaje citado en la inscripción había sido  
en vida actor de comedia.

#### BIBLIOGRAFÍA:

CIL VI, 10102 cfr. p. 3492.

LEPPIN, H., *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung*  
*von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur*  
*Zeit der Republik und des Principats*, Bonn, 1992, p. 253.

SPRUIT, J.E., «Catalogus van romeinse acteurs», en M. N. I. R.  
34, 1969, p. 210.



### Placa fragmentaria con dos erotes y un ave

Museo Civico Archeologico. Fiésole

N.º inventario: 209

Mármol lunense

112,5 x 63 x 8,5 cm

Fiésole, área del teatro romano

Siglo I d. C.

Dos erotes o amocillos alados, afrontados  
sujetan las alas de un ave de espeso plumaje,  
un águila quizás, en posición central, mientras,  
con el otro brazo, sujetan un tirso en posición  
vertical.

#### BIBLIOGRAFÍA:

DE AGOSTINO, A., *Fiesole, Zona Archeologica-Museo*, Roma,  
1973.

FUCHS, M., *Il teatro romano di Fiesole*, Roma, 1986,  
pp. 76-77, lám. 24,1.

GALLI, E., *Schedario manoscritto del Museo Civico di Fiesole*,  
1878-1914.

MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO  
DI FIESOLE



### Placa representando la máscara de un sátiro

Museo Civico Archeologico. Fiésole  
N.º inventario: 210  
Mármol lunense  
64 x 97 x 7,5 cm  
Fiésole, área del teatro romano  
Siglo I d. C.

Se conserva sólo la mitad superior de la placa en diez fragmentos.

Dos águilas sujetan con el pico una guirnalda, rodeada de ondeantes cintas (*taenia*); de la parte superior cuelga una máscara de sátiro con un giro de tres cuartos hacia su izquierda.

#### BIBLIOGRAFÍA:

DE ACOSTINO, A., *Fiesole, Zona Archeologica-Museo*, Roma, 1973.

FUCHS, M., *Il teatro romano di Fiesole*, Roma, 1986, pp. 80-81, lám. 26,1.

GALLI, E., *Schedario manoscritto del Museo Civico di Fiesole*, 1878-1914.

MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO  
DI FIESOLE



### Placa con la imagen de una sirena que toca la doble flauta

Museo Civico Archeologico. Fiésole  
N.º inventario: 211  
Mármol lunense  
60 x 73 x 7 cm  
Fiésole, área del teatro romano  
Siglo I d. C.

La placa, reconstruida a base de cuatro fragmentos, ha perdido los ángulos superior derecho e inferior izquierdo.

El perfil izquierdo de una sirena, figura híbrida entre ave y mujer, centra la composición; toca la doble flauta, ante un altar rupestre en el que arde un vivo fuego. Detrás de la sirena, un gran roleo de acanto con una flor pentapétala en el centro.

#### BIBLIOGRAFÍA:

DE ACOSTINO, A., *Fiesole, Zona Archeologica-Museo*, Roma, 1973.

FUCHS, M., *Il teatro romano di Fiesole*, Roma, 1986, pp. 78-79, lám. 25,1.

GALLI, E., *Schedario manoscritto del Museo Civico di Fiesole*, 1878-1914.

MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO  
DI FIESOLE



### Placa con la figura de cuatro efebos

Museo Civico Archeologico. Fiésole

N.º inventario: 220

Mármol lunense

41,3 x 64 x 8 cm

Fiésole, área del teatro romano

Siglo I d. C.

Esta placa forma parte de una composición más amplia que representa un combate de púgiles, alusivo quizá al enfrentamiento de Dares y Entelo durante los juegos funerarios en honor de Anquises. Vemos aquí a cuatro efebos, vestidos sólo con un manto, que corresponderían a otros tantos espectadores de dicho combate

#### BIBLIOGRAFÍA:

DE AGOSTINO, A., *Fiesole, Zona Archeologica-Museo*, Roma, 1973.

FUCHS, M., *Il teatro romano di Fiesole*, Roma, 1986, pp. 65-66, lám. 17,1-3.

GALLI, E., *Schedario manoscritto del Museo Civico di Fiesole*, 1878-1914.

MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO  
DI FIESOLE



### Placa fragmentaria representando la locura de Licurgo

Museo Civico Archeologico. Fiésole

N.º inventario: 214 (placa recompuesta a base de quince fragmentos)

Mármol lunense

64 x 104,5 x 7,5 cm

Fiésole, área del teatro romano

Siglo I d. C.

Vemos a Licurgo avanzando hacia la izquierda entre la espesura de sarmientos de vid alrededor.

La identificación de la figura como Licurgo se debe a la presencia de la doble hacha (*bipennis*) apoyada a la espalda.

Placa de considerable importancia artística, nos narra el castigo al que sometió Dionisio a Licurgo, rey de Tracia, por haberse enfrentado al dios y su cortejo; privado de juicio dió muerte a familiares creyendo que arrancaba vides.

#### BIBLIOGRAFÍA:

DE AGOSTINO, A., *Fiesole, Zona Archeologica-Museo*, Roma, 1973.

FUCHS, M., *Il teatro romano di Fiesole*, Roma, 1986, p. 63, lám. 16,1.

GALLI, E., *Schedario manoscritto del Museo Civico di Fiesole*, 1878-1914.

MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO  
DI FIESOLE



### Placa con representación relivaria de Dionisio apoyado en una herma

Museo Cívico Archeologico. Fiésole

N.º inventario: 212

Mármol lunense

63 x 93 x 7,5 cm

Fiésole, área del teatro romano

Siglo I d. C.

La placa, de la que quedan once fragmentos, centraría el programa iconográfico ya que vemos a Dionisio con el brazo derecho sobre la cabeza y llevando el tirso en la izquierda, en indolente pose y apoyado en una herma; a un lado, una pantera avanza hacia un árbol del cual cuelga un *rhyton*. En la mitad derecha de la placa se reconoce la parte inferior del cuerpo de un niño, un erote quizá.

#### BIBLIOGRAFÍA:

DE AGOSTINO, A., *Fiesole, Zona Archeologica-Museo*, Roma, 1973.

FUCHS, M., *Il teatro romano di Fiesole*, Roma, 1986, pp. 68-69, lám. 19,1.

GALLI, E., *Schedario manoscritto del Museo Civico di Fiesole*, 1878-1914.

MUSEO CIVICO ARCHEOLOGICO  
DI FIESOLE



### Enlucido pictórico con máscara teatral

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida

N.º inventario: 6770

Enlucido pictórico sobre mortero

de cal y arena

Longitud 20 cm

Mérida. Fondo Antiguo. (Teatro)

Siglo I d. C.

Fragmento de una decoración parietal pintada al fresco en la que se aprecia, sobre un fondo negro, una estructura de recuadros y casetones perfilados mediante líneas blancas sobre fondo negro. Los motivos son de carácter vegetal, la terminación de tallos con hojas, además de una máscara teatral en la zona inferior.

La incorporación de máscaras a objetos cotidianos, como es patente, indica hasta qué punto el teatro era elegido como tema o asunto de carácter usual y doméstico. Son muchos los ejemplos pompeyanos en los que las máscaras se reproducen en los fondos decorativos, ya apoyadas sobre soportes o nichos, ya como elemento complementario de los fondos arquitectónicos.

#### BIBLIOGRAFÍA:

ABAD CASAL, L. *Pintura romana en España*, Madrid, 1982, pp. 40-88.

NOGALES BASARRATE, T., (ed.) *La pintura romana antigua*, Mérida, 2000.

NOGALES BASARRATE, T. *Espectáculos en Augusta Emerita*, Monografías emeritenses 5, Badajoz, 2000, p. 70.

T. N. B.

### Ladrillos de la *uersura* del Teatro Romano de Mérida

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida

N.º inventario: 4651

28 x 26 x 5,5 cm

N.º inventario: 21373

32 x 30 x 6 cm

N.º inventario: 4720

26 x 21 x 7,5 cm

N.º inventario: 4672

26 x 30,5 x 6,5 cm

N.º inventario: 4732

20 x 15 x 6 cm

Cerámica

Teatro romano de Mérida

Siglo IV d. C.

La historia de los presentes ladrillos está ligada a las excavaciones realizadas en el Teatro Romano de Mérida a partir de 1910 por D. José Ramón Mérida y su colaborador, D. Maximiliano Macías. Pertenecen a la *uersura* del mismo, que es la entrada lateral de la *orchestra*, área semicircular donde se situaba el coro durante las representaciones. Según indica Rosalía-María Durán Cabello, estos espacios servirían para acoger a las autoridades que acudieran al teatro para los actos de tipo religioso-político que allí se celebraban, de manera que estuviesen separadas del resto del público.

Sus medidas originales oscilaban entre 43 y 41 cm de longitud, 33 y 29 de anchura y 6 y 5 de grosor, e iban marcadas con diversas estampillas: T·V·M – L·LC·R – L·SA – QVP – Q·A·S, situadas en medio de una de sus caras planas.

Las marcas de los ladrillos se conocen desde el antiguo Egipto, y en época imperial romana es un hecho habitual marcar las producciones latericias, momento en que la construcción de ladrillo (*opus latericium*) se generaliza en Roma. Las marcas pueden hacer referencia a los nombres de las fábricas (*figlinae*), el dueño del terreno, el operario, la persona que encarga el material, etc. También pueden llevar los nombres de los cónsules y el año de fabricación. Las improntas más antiguas son rectangulares y aparece una sola línea de texto. Las matrices utilizadas para marcar estaban realizadas en madera, metal e incluso arcilla, y el estampillado se realizaba con la pasta aún fresca.

En el caso de los ladrillos emeritenses, la pauta es que sólo aparezcan tres iniciales (*tria nomina*), si bien hay casos de cuatro (L·LC·R). Aunque hay diversas teorías sobre su interpretación, quizá pueda entenderse como un sistema de control con el fin de llevar el cómputo de los ladrillos fabricados; tampoco se descarta que su presencia se enmarque dentro de una labor de evergetismo, consistente en la financiación por parte de un particular de alto rango de obras públicas o similares.

Su cronología es de fines del siglo IV d. C., coincidente con la última remodelación del teatro, cuya construcción original data del año 16-15 a. C. La construcción de la *uersura* del teatro se inscribe dentro de una fase de auge económico, político y social de *Augusta Emerita* en época bajoimperial.

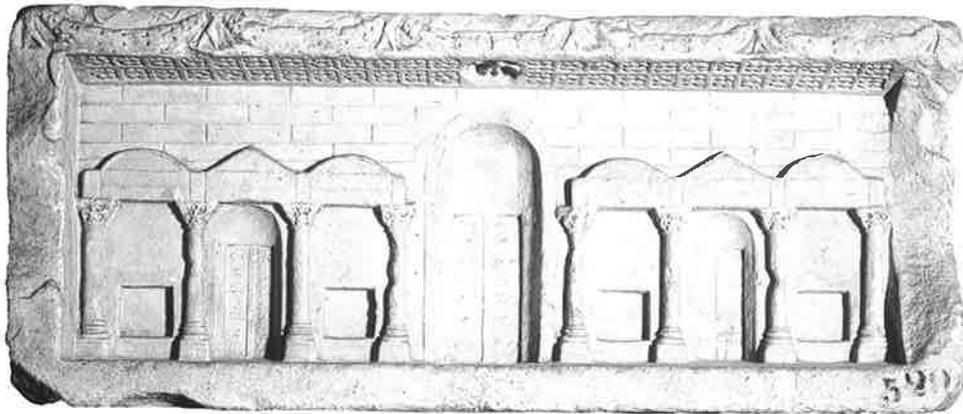
La importancia de los presentes ladrillos marcados deriva de que, por un lado, atestiguan la reforma en época bajoimperial de la zona NE del teatro, lo cual supone la creación de dos nuevos ámbitos espaciales (*uersurae*) y, por otro, la remodelación del sistema de circulación interna dentro del edificio.

#### BIBLIOGRAFÍA

DURÁN CABELLO, R. M., *La última etapa del teatro romano de Mérida. La 'uersura' oriental y los sellos latericios*. Cuadernos Emeritenses 14, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 1998.

C. M.





### Modelo de *scaenae frons*

Museo Nazionale Romano. Roma

N.º inventario: 520

Mármol blanco

30 x 72 x 18 cm

Mercado de antigüedades. Roma

Época protoimperial

(final siglo I a. C - inicio siglo I d. C.)

El alto relieve representa en miniatura un frente escénico de teatro real. La arquitectura es de orden único con fachada entre columnas. En el centro se encuentra la puerta *regia*, colocada en un nicho semicircular, en los laterales, en nichos semicirculares más pequeños, están las dos puertas laterales (*hospitalia*); a los lados de éstas hay cuatro encajes en la pared donde probablemente había colocados *pinakes* (*cuadros*). Las columnas, con capiteles corintios, están apoyadas sobre altas bases y sujetan un arquivado con frontones triangulares y curvos. La pared de fondo es de sillares trabajados en forma rectangular. El techo de la escena, ligeramente en pendiente, es artesonado con rosetas y un clipeo central, correspondiendo con la puerta regia, donde hay representada un águila. La parte superior del marco del alto relieve está decorada mediante un friso con amorfos que sujetan pesadas guirnaldas.

La falta de datos sobre su procedencia hace bastante difícil su comprensión, sobre todo en lo que se refiere a la función: un modelo para un proyecto urbanístico o una ofrenda votiva a Dionisio, divinidad tutelar del teatro y las representaciones. Tampoco puede excluirse el destino funerario del relieve, como elemento decorativo insertado en el monumento de un personaje relacionado con actividades teatrales. En favor de esta interpretación estaría la presencia del friso con amorfos y guirnaldas, bastante común en objetos y monumentos funerarios.

#### BIBLIOGRAFÍA:

AZARA, P., *La casas del Alma. Maquetas arquitectónicas de la Antigüedad (5500 a. C./300 d. C.)*, 1997, pp. 241-242 (L. Giannichele).

D'ANDRIA, F., *Lecce Romana e il suo teatro*, Lecce, 1999, p. 155, (R. D'Andria).

GIULIANO, A., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 2, Roma, 1982, n. III, 20 (R. Paris).

PARIS, R., *Persona. La maschera nel teatro antico*, 1990, p. 54, n. 16 (R. Paris).

### Crátera de campana decorada mediante la técnica de figuras rojas

Atribuida al Pintor del BMF 63

Musée du Louvre. París

Département des Antiquités grecques,

étrusques et romaines

N.º inventario: K 404

Arcilla

33,4 x 35 cm

Ca. 330-320 a. C.

Cara A: Escena de teatro (Ifigenia en Táuride).

Cara B: Tres sátiros en cortejo.

La representación de la cara principal ilustra el final de la obra de Eurípides, el segundo encuentro de Ifigenia, convertida en sacerdotisa de Artemisa Táurica, con su hermano Orestes, acompañado de Píldes, y el reconocimiento de los hermanos. La escena se desarrolla ante un templo que, por su estructura, parece una *scaenae frons*; la efigie de la diosa, vestida al estilo oriental y llevando un arco, está presente a la izquierda. Destinado a ser sacrificado a Artemisa, Orestes se dirige a Ifigenia para pedirle clemencia con el fin de que le mande de vuelta a Argos, portador de una carta para sus padres: por las palabras que entonces pronuncia, Ifigenia reconoce a su hermano.

#### BIBLIOGRAFÍA:

KNOEPLER, D., *Les imagiers de l'Orestie*, catálogo de exposición, Neuchatel, Kilchberg-Zurich, 1993, p. 91, pl. 23.

LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*) II, 1984, p. 729, Artemis 1375, pl. 559; LIMC, V, 1990, p. 715, Iphigeneia 27, pl. 472.

TRENDALL, A. D., *The Red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily*, Oxford, 1967, p. 321, núm. 702.

TRENDALL, A. D., WEBSTER, T. B. L., *Illustrations of Greek Drama*, Londres, 1971, III, 3, 31.

© Photo RMN - GERARD BLOT.

M. D.

R. P.





### Frente escénico teatral

Museo Archeologico Nazionale. Nápoles

Colección Santangelo

N.º inventario: 362

Barro pintado

32,2 x 28 cm

Procedencia desconocida

Siglo III a. C.

Se reproduce un fondo escénico con forma de puerta úrbica: cuatro columnas con capiteles jónicos enmarcan, en la parte inferior, tres puertas pintadas correspondientes a la *regia* (central) y a las *hospitalia* (laterales); el cuerpo superior con columnas sostiene un frontón triangular centrado por un busto femenino y en el vértice de cada uno de los ángulos, acróteras en forma de disco. El conjunto arquitectónico está enmarcado entre dos torres.

#### BIBLIOGRAFÍA:

FORTI, L., STAZIO, A., «Vita quotidiana dei Greci in Italia», *Megale Hellas*, Milán, 1983 pp. 643-713.

PUGLIESE CARATELLI, G., *I Greci in occidente*, Catálogo de la Exposición, Venecia, 1996, n. 234.

P. R.

# EL TEATRO: RELIGIÓN Y POLÍTICA



### Oscillum

Museo Archeologico Nazionale. Nápoles  
N.º inventario: 6612

Mármol, reconstruido a partir de siete fragmentos; restos de pintura en el pelo  
18 x 21 cm

Pompeya  
Siglo I d.C.

Son muchos los *oscilla* encontrados en Pompeya. Se trata de ornamentos típicos del jardín romano y podían tener diversas formas: forma de máscara, como éste, y otros con forma de escudo circular o de pelta, en mármol, decorados en relieve por ambas caras con figuras mitológicas. Solían colgarse en los intercolumnios de los peristilos, como atestiguan muchas pinturas de jardines.

La máscara que aquí se representa tiene el rostro caracterizado por una frente lisa y abombada, con una nariz chata, mejillas y pómulos muy marcados, expresión sonriente, aguda, casi sarcástica y con el peinado que presenta una masa de pelo formada por trenzas sobre la frente. En esta composición se ha creído reconocer a la *spartopolios lektiké* (charlatana de pelo gris), que Pólux define como una hetera, que, por su edad, habría dejado la profesión.

#### BIBLIOGRAFÍA:

DWYER, E. J., «Pompeian oscilla collection», en *Römische Mitteilungen* 88, 1981, 2 p. 282, n. 116, lám. 118,2.

P. R.



### Antefija

Museo Archeologico Nazionale. Nápoles  
N.º inventario: 6615

Mármol  
31 x 31 cm  
Pompeya  
Siglo I d. C.

Reproduce la imagen del *leukos anèr* (el viejo de pelo blanco) representado con vendas atadas alrededor del altísimo *onkos*, en el cual la cabellera se compone de largos rizos retorcidos paralelos que caen sobre la frente y a los lados del rostro. Con rizos parecidos pero mucho más cortos, se representa la barba, sobre la que caen unos largos bigotes. La cabellera cubre casi totalmente la frente y parte de la inclinación de las cejas.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BERNABÓ BREA, L., *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Cahiers du Centre Jean Bérard, XIX, 1998, p. 46, n. 8.

P. R.



### Oscillum

Museo Archeologico Nazionale. Nápoles  
N.º inventario: 6613

Mármol, restos de pintura en el pelo  
38 x 33 cm  
Pompeya  
Siglo I d. C.

Representa una máscara trágica del *oulos neaniskos* (el joven de pelo ondulado), identificable como en las máscaras cómicas, por ser imberbe, con larga cabellera ligeramente ondulante sobre el alto *onkos*. De este personaje Pólux dice que es joven, de tez coloreada, que su pelo se corresponde al nombre, que arquea las cejas y que tiene una sola arruga en la frente.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BERNABÓ BREA, L., *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Cahiers du Centre Jean Bérard, XIX, 1998, p. 55.

DWYER, E. J., «Pompeian oscilla collection», en *Römische Mitteilungen* 88, 1981, 2 p. 282, 2 n. 117, lám. 118,2 con bibliografía anterior.

P. R.



### Oscillum

Museo Archeologico Nazionale. Nápoles

N.º inventario: 6625

Mármol, restos de pintura en el pelo

17 x 17 cm

Pompeya

Siglo I d. C.

Representa la hetera jovencísima (*hetairidion horaion*), aquella que no necesita recurrir a artificios y cuyo único ornamento se compone de una cinta que le ciñe el pelo sobre la frente, que le cae lateralmente enmarcando el rostro moffetado, que se caracteriza por unos ojos grandes con cejas sutiles, nariz recta, pequeña boca semiabierta con labios en relieve y mentón redondo.

Se han encontrado paralelos de este personaje en los frisos de los mosaicos pompeyanos, hoy conservados en el Museo de Nápoles, en el amorcillo sobre tigre de Pompeya (inv. 9991) y en el de los Siete Sabios de Torre Annunziata (inv. 124545) (en ambos, la figura en medio de la parte inferior).

#### BIBLIOGRAFÍA:

DWYER, E. J., «Pompeian oscilla collection», en *Römische Mitteilungen* 88, 1981, 2 p. 282, 2 n. 117, lám. 118,2 con bibliografía anterior.

P. R.



### Oscillum

Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona

N.º inventario: 22066

Mármol blanco

Badalona

25 x 36,7 x 2,4 cm

Siglo I d. C.

*Oscillum* en forma de pelta, con una palmetta en el centro y dos cabezas de grifo en los extremos. La pieza completa pero fragmentada y restaurada, presenta decoración en relieve en ambas caras. En una de ellas aparecen dos delfines con las cabezas hacia abajo enroscados por sus colas a un timón vertical que surca el mar, este se representa mediante líneas onduladas incisas. En la otra cara aparecen una máscara de teatro de perfil que corresponde a un personaje femenino y una antorcha encendida delante. La máscara aparece ataviada con una peluca de cabellos peinados muy altos y repartidos mediante tirabuzones a modo de sogas muy estilizadas. Los rasgos faciales de la figura, ojos grandes y boca muy abierta, son característicos de las máscaras trágicas utilizadas en el Imperio Romano y aparecen representadas también en sarcófagos, elementos arquitectónicos de monumentos, pinturas o mosaicos.

La presencia tanto de delfines en sus variadas formas como de máscaras teatrales son muy frecuentes en la decoración de los *oscilla* dentro del repertorio de motivos dionisiacos.

#### BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV., «Musa, Musae», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, LIMC*, VII, 1 y 2, 1994, Artemis, núm. 160, 178 y 214.

ALBERTINI, E., «Sculptures antiques du Conventus Tarraconensis», *Anuari. Institut d'Estudis Catalans*, vol. IV, 1911-1912, p. 470.

Cf. GARCÍA Y BELLIDO, A., *Esculturas romanas de España y Portugal*, 1949, Madrid, núms. 440-441, pp. 432-433.

GUITART, J., Baetulo. *Topografía Arqueológica, Urbanismo e Historia*, Monografías Badalonesas, 1, 1976, pp. 172-173.

KOPPEL, E. M., «Los relieves decorativos de Cataluña», *Empúries*, núm. 48-50, 1986-1989.

T. C. R.



### Fragmento de friso dórico

Museu d'Arqueologia de Catalunya  
Barcelona

N.º inventario: 19012

Piedra arenisca de Montjuïc  
47 x 84 x 30 cm

Barcelona, descubierto en 1872 entre los restos de la muralla romana en cuya construcción fueron reutilizados.

Siglo I d. C.

Fragmento de friso de estilo dórico perteneciente a un monumento funerario del que se conservan tres triglifos (dos completos y parte del tercero), y dos metopas ligeramente rectangulares. Estas presentan, como motivo decorativo, una máscara trágica vista de frente y un medallón orlado por pequeñas hojas en la parte superior que contiene un busto femenino de perfil. El trabajo escultórico es muy esquemático, y los trazos poco cuidados quedan patentes en el trato dado a los ojos con la pupila hueca, en las bocas rectangulares y en los cabellos agrupados en gruesos mechones tanto en la representación de la máscara teatral como del busto.

El origen de estos monumentos lo debemos buscar en Italia y su expansión en la colonización militar del siglo I a. C. Los paralelos más próximos los hallamos en la Galia, especialmente en la Narbonense.

Este fragmento de friso dórico junto con otros encontrados también en Barcelona y que se conservan en el mismo museo, fueron interpretados en un principio como pertenecientes a un posible teatro de la Barcelona romana.

### BIBLIOGRAFÍA:

ALBERTINI, E., «Sculptures antiques du Conventus Tarraconensis», *Anuari. Institut d'Estudis Catalans*, vol. IV, 1911-1912, pp. 417-418.

BALIL, A., «Esculturas romanas de la Península Ibérica, II», *Studia Archaeologica*, 54, 1979, pp. 10-11 + lám.VII, 23.

BALIL, A., «Art i cultura», *Història de Barcelona*, I, 1991, pp. 227.

ELÍAS DE MOLINS, A., *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Comisión Provincial de Monumentos, Barcelona, 1888, pp. 3, 5-6.

GUTIÉRREZ, M. A., «Frisos dóricos funerarios en la Península Ibérica: sistematización y cronología», *B5AA*, LVI, 1990, pp. 205-213 + 4 lám.

RODÀ, I., «Els homes, l'organització social i les formes de vida», *Història de Barcelona*, I, 1991, pp. 369-370.

SANMARTÍ, J., «Edificis sepulcrales dels Països Catalans, Aragó i Múrcia», *Fonaments*, 4, 1984, pp. 87-160 + 6 lám.

TORELLI, M., «Monumenti funerari romani con freggio dorico», *Dialoghi di Archeologia*, 2, 1968, pp. 32-54 + fig. 1-14.

T. C. R.



### Retrato del emperador Claudio

Museo de Zaragoza

N.º inventario: IG. 7621

Mármol de Paros

Altura 76 cm; altura retrato 35 cm

*Municipium Augusta Bilbilis*  
50-52 d. C.

Reelaborada sobre un original anterior representando a Caligula (W. Trillmich), patente en las orejas (hoy perdidas), añadidas independientemente y en el peinado posterior. Corresponde al tipo principal de Claudio (realista), que representa al emperador en su etapa avanzada (circa 50-52 d. C.). Réplicas de este tipo de retrato se conservan en Copenhague, Alcácer do Sal y *Tarraco (schola del collegium fabrum)*.

La cabeza fue retocada con arcilla y repintada en el siglo XVIII para disimular los golpes y erosiones que recibió en el momento de su hallazgo. Fue encontrada en el año 1662 por un labrador de Huérmeda y comprada por Miguel Martín de Villanueva, conde de San Clemente, siendo depositada en el Museo de Zaragoza en 1868 por la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. El retrato se situó sobre un busto moderno y todo ello sobre un plinto de mármol de Calatorao en el siglo XVII, con la inscripción falsa: OCT. AVG. CAES. IMP. y encima el dístico: *Bambola me clausit tenebris, Bilbilis olim laetor ut ex comitis lumine luce fruor*.

Este retrato, juntamente con otros de Augusto, Tiberio y *Drusus Minor*, pertenece al ciclo honorífico estatuario que se alzó en *Bilbilis*, en homenaje a la dinastía julioclaudia.

### BIBLIOGRAFÍA:

BELTRÁN LLORIS, M., «Nuevo aspecto de la cabeza del emperador Claudio del Museo de Zaragoza», *Caesaraugusta*, 53-54, Zaragoza, 1981, pp. 255-275.

TRILLMICH, W., «Bildniskopf des Kaisers Claudius», *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Maguncia, 1993, pp. 342-343, lám. 126.

M. B. LL.

### Estatua de musa

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida

N.º inventario: 642

Mármol blanco de procedencia local

Altura 184 cm

Mérida. Teatro romano, excavaciones del frente escénico.

Siglo II d C. Época adrianea

Escultura femenina en bulto redondo, que representa posiblemente a una musa y que había sido tradicionalmente identificada con Perséfone-Proserpina, junto con las demás estatuas ideales del frente escénico emeritense, Ceres y Plutón. Este ciclo ideal, mayor del natural, podría ir situado en el segundo cuerpo de escena, mientras el ciclo dinástico imperial, con los emperadores en traje militar y tipo Júpiter, se colocarían en el primer nivel.

La figura viste un *chiton*, que iría ceñido bajo el pecho, al que superpone el tradicional manto o *himation* dispuesto terciado y con el borde formando un grueso mazo de tejido en pliegues. El prototipo iconográfico es bastante común, con una posición exonerada que dibuja una sinuosa ese en todo su costado. Apoya todo el peso en su lateral derecho y sostiene el ampuloso manto con su brazo izquierdo.

La tipología de la pieza nos remite a la estatuaria ideal de las Musas. Su procedencia hace pensar en las obras del segundo cuerpo de escena emeritense.

En este caso la obra, por los detalles técnicos de su factura con la zona trasera casi esbozada, debió situarse dentro de una hornacina para una contemplación exclusivamente frontal. Haría ciclo estatuario, de tamaño superior al natural, con las otras aparecidas en el recinto para el segundo cuerpo.

La temática del ciclo de las Musas no sólo se plasma en la estatuaria de gran formato, como este caso, sino que también es un tema muy repetitivo tanto en la musivaria, como en los sarcófagos romanos, donde los ejemplos son innumerables en todo el Imperio. En la propia *Emerita*, proveniente de un contexto doméstico, se halló un espléndido candelabro en bronce cuyo tema central lo constituye el ciclo de Apolo y las Musas.

#### BIBLIOGRAFÍA:

FAEDO, S. V., «Mousa, Mousai/Musae», *LIMC*, VII, 1994. 1030-1054.

NOGALES BASARRATE, T., *Espectáculos en Augusta Emerita*. Monografías emeritenses 5, Badajoz, 2000, pp. 30.

TRILLMICH ET ALII, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*. Maguncia, 1993, pp. 284.

T. N. B.





### Estatua de «Melpómene»

Musei Capitolini

Centrale Montemartini, Roma

N.º inventario: 1823

Mármol pentélico

Altura 160 cm

Roma, Esquilino, *Horti* de Mecenas 1877

Siglo I a. C.

La figura está representada con el pie izquierdo levantado, apoyado en un relieve rocoso del terreno, con el busto ligeramente inclinado hacia adelante. La parte superior del cuerpo está muy fragmentada: faltan los brazos y la cabeza y por ello la posición puede ser reconstruida solamente a partir de las marcas que se encuentran en la superficie del mármol y mediante la comparación con otras esculturas que hacen referencia a los mismos modelos iconográficos.

El brazo izquierdo debía estar doblado y apoyado en la pierna levantada y el derecho debía

sustentar el atributo que permitiría su identificación: probablemente una máscara trágica como señal distintiva de Melpómene. La particular posición de la pierna izquierda permitió al artista realizar un juego de pliegues bastante elegante en la parte inferior del cuerpo: la pesada tela se despliega verticalmente a lo largo de la pierna derecha recta, mientras que la pierna izquierda, levantada, provoca una caída de los pliegues que se coloca según un refinado diseño de líneas curvas. En la cintura lleva una piel de gamuza, la típica piel de cabra característica de los personajes del mundo dionisiaco, que se reconoce en la parte posterior de la figura y que debía terminar en un elemento colgante, tal vez la pata del animal, fija con los pequeños pernos todavía visibles en la parte posterior de la escultura. La cabeza y los pies fueron trabajados por separado y colocados en huecos *ad hoc*.

La estatua se ubica, aunque sin adherirse plenamente a él, en el esquema iconográfico al cual hace referencia la Melpómene Vaticana. En realidad una formulación anterior, que se remonta al IV siglo a. C., con la posición del cuerpo de perfil y el busto orientado hacia la pierna levantada, aparece en una musa procedente de las termas de Agnano, datada en el siglo II a. C., que se conserva en Frankfurt. Si bien la forma cómo cuelga la tela es distinta, el ejemplar de los Museos Capitolinos presenta una mayor elaboración con más sensibilidad naturalista y madurez expresiva, al tiempo que el esquema se corresponde. En la misma tradición se coloca el tipo de la ninfa (hay un ejemplar en los Museos Capitolinos) con la caída de tela que cubre solamente la parte inferior del cuerpo y que, sin embargo, vuelve a proponer la posición con el pie izquierdo levantado, el busto inclinado hacia adelante y los brazos apoyados en el muslo alzado. Posteriormente el esquema se modifica: el tipo estatuario reconocible en la Melpómene Vaticana y en otras réplicas (en el Museo Nacional Romano, en Copenhague, en Estocolmo) muestra una disposición del cuerpo achatada sobre un plano paralelo al espectador. El busto, por lo tanto, completa una rotación y se coloca en posición erecta rígida y alineándose con el plano constituido por la pierna y el tejido que la cubre.

Por lo que se refiere a la identificación de la figura, problemática por la pérdida de los atributos, la presencia de la piel de gamuza en la cintura nos lleva al mundo dionisiaco, reconocible en otras estatuas de musas, que se adapta bien a la función de Melpómene, musa de la tragedia.

La estatua fue hallada en 1877 en los alrededores de los *Horti* de Mecenas, la vivienda del consejero de Augusto, construida sobre el Esquilino en la segunda mitad del siglo I a. C. Tanto en el caso de los *Horti* de Mecenas, como en todos los otros de los que tenemos noticias literarias, debemos pensar en una villa en pleno campo y caracterizada por varios núcleos residenciales. En este entorno resulta particularmente apropiada la introducción de un ciclo de musas, tema muy cercano a los intereses artísticos del dueño de la casa y del que esta Melpómene representa la única prueba segura. En realidad, algunas noticias relativas a hallazgos efectuados en el siglo XVII en la zona antiguamente ocupada por los *Horti* de Mecenas, que después se dispersaron, permiten admitir la hipótesis de que es posible completar el ciclo de las nueve musas con ejemplares existentes en otros museos europeos.

M. C.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BRUSINI, S., «La decorazione scultorea della villa romana di Montecalvo», *Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte* 55, III serie, XXIII, 2000, p. 139 s. Para el ciclo de las musas de los *Horti* de Mecenas: R.C. Häuber, *Horti Romani*, (Diss.) Colonia 1991, pp. 192-207.

HELBIG, W., *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 4.ª ed., II, Tübingen, 1966, n. 1707, p. 491 (H. von Steuben)

*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, Zürich-München 1994, s.v. Musae, p. 1019, n. 60

MUSTILLI, D., *Il Museo*, Roma, 1939, p. 67, tab. XLIII, 176, 9

TURR, K.M., *Eine Musengruppe hadrianischer Zeit, die sogenannten Thespiaden*, Berlin, 1971, p. 10

### Ara cilíndrica del teatro de Itálica

Museo Arqueológico de Sevilla

N.º inventario: IG. 125

Mármol blanco de las canteras itálicas  
de Luni-Carrara

99 x 56 cm

Hallada en las excavaciones del teatro de Itálica  
(Santiponce, Sevilla) en 1972.

Principios del siglo I d. C.

Hallada junto a otras dos aras similares, se representa en ellas un friso de ménades danzantes en relieve. Sumidas todas en una especie de éxtasis ritual, aparece una tocando el pandero y otra los címbalos; una tercera porta el tirso en la mano derecha y agarra por las patas a un cabrito con la izquierda. La cuarta, más tranquila, se limita a levantarse levemente el vestido con la punta de sus dedos. Visten todas largas túnicas, sujetas por la cintura, que en ocasiones se adivinan transparentes por el modo como permiten translucir, cuando no dejan claramente al descubierto, las formas de sus cuerpos, cuya impresión de movimiento acentúan con sus vuelos, mientras ellas se contorsionan descuidadamente al ritmo de la música, ritmo al que giran también sus cabezas, echadas hacia atrás, dejando colgar sus largas cabelleras rizadas en mechones ondulantes, que sujetan con una diadema, intensificando la sensación de frenesí y locura de la danza.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GARCÍA Y BELLIDO, A., *Arte romano*, Madrid, 1972, pp. 122-133.

LEÓN ALONSO, P., *Esculturas de Itálica*, Sevilla, 1995, pp. 152-155.

LUZÓN NOGUÉ, J. M.º, «Die neuattischen rund-aren von Itálica», *Madrioler Mitteilungen*, 19, 1978, pp. 273-289.

*Sevilla la Vieja. Un paseo histórico por las ruinas de Itálica*, Sevilla, 1999, pp. 186-193.

F. F. G.





### Ara hexagonal del teatro de Itálica

Museo Arqueológico de Sevilla

N.º inventario: IG. 127

Mármol blanco local

84 x 30 cm

Hallada en las excavaciones del teatro de Itálica (Santiponce, Sevilla) en 1972. Medios del siglo III d. C.

Ara hexagonal decorada con figuras en relieve bajo frontones o arcos en cinco de sus caras, y ocupada la sexta con una inscripción latina para dejar constancia de la donación que hacen «A la república Italicense, Marco Cocceio Juliano, con su hijo Quirino y su esposa Junia Africana, donó dos columnas carísticas y un arquitrabe con rejas de bronce y un ara, después de celebrados unos juegos, en cumplimiento de un voto». De las figuras representadas en las otras caras, tres corresponden a los oferentes, con sus iniciales en el pedestal, y las otras dos, a un lado y otro de la inscripción, a las divinidades *Bonus Eventus* y *Fortuna*, portando ambos sendos cuernos de la abundancia. Todas las figuras separadas entre sí por pequeñas columnillas torsas.

Guirnaldas, bucráneos, erotes, crecientes, leones, palmetas, victorias aladas y otros motivos menores completan el rico repertorio decorativo de esta interesante pieza que debió decorar en su día, junto a las aras circulares, la *orchestra* del teatro de Itálica.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- CANTO, A. M., *La epigrafía romana de Itálica*, Madrid, 1985.  
 FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, C., CLE 1996 (Epitafio de Julia Paula): *Comentario Filológico, Habis*, 33, 2002, p. 302.  
 GONZÁLEZ, J., *Corpus de inscripciones latinas de Andalucía*, II, 2, Sevilla, 1991, p. 62.  
 MELCHOR GIL, E., «Ornamentación escultórica y evergetismo en las ciudades de la Bética», *Polis*, 6, 1994, pp. 221-254.

F. F. G.



### Ara de Minerva

Museo Arqueológico Municipal. Cartagena

N.º inventario: CP 5480-300-1

Mármol blanco

92 x 194 cm

Teatro Romano de Cartagena

Época augustea

La lechuza, emblema de la diosa Minerva, aparece representada con la cabeza al frente y el cuerpo, con las alas recogidas, girado hacia la derecha y sus patas descansan sobre una roca de forma cuadrangular. Al igual que en las demás figuras, sobresalen la minuciosidad y el naturalismo en los detalles anatómicos del ave. El grupo que la acompaña puede ser interpretado como las gracias o las *carites*, cuyo modelo original está en el friso oriental del templo de Atenea Niké en Atenas y su significado en el teatro de Cartagena podría estar relacionado con la idea de prosperidad para la ciudad. La colocación de estas aras sobre el *podium* del escenario viene a sacralizar el espacio de la *orchestra*, y su disposición con el ara de Júpiter en el centro, a su derecha Juno y a su izquierda Minerva, está en clara consonancia con la verdadera iconografía de la triada.

© Photo DAI-MAD-RD-644 - JOHN PATTERSON.

S. R. y E. R.



### Altar

Musée de l'Arles Antique  
 N.º inventario: FAN.92.00.345  
 Mármol  
 76,5 x 219 x 82 cm  
 Teatro antiguo de Arles  
 Final del siglo I a. C.

Altar neo-ático, decorado en su cara principal con una corona de encina con bellotas y cintillas, la *corona civica*, y en sus caras laterales con instrumentos de libación, *patera* y *praefericulum*. Este altar y otro del mismo tipo, casi idéntico, estaban colocados simétricamente a uno y otro lado del gran altar de Apolo, situado en la base del *pulpitum*. Es, por su ornamentación y su ubicación, uno de los elementos de la escenografía del teatro de Arles en el que se entremezclan símbolos apolíneos y augusteos dedicados a la gloria del *Princeps* y de su política.

M. M. y C. S.



# REPRESENTACIÓN DE OBRAS



### Cítara

Museo della Civiltà Romana. Roma

N.º inventario: MCR n.º 2868

Madera

85 x 48 cm

Reconstrucción sobre la base de un fresco de la Villa de Boscoreale (Pompeya)

Reconstrucción: ca. 1930

La cítara, *cithara*, es un instrumento de origen muy antiguo, realizado completamente en madera, cuyos brazos formaban un único cuerpo con la caja de resonancia, que amplificaba el sonido. Las cuerdas, de intestino o cáñamo, estaban fijadas a una barra situada en la parte inferior de la caja y unidas al travesaño que unía los brazos mediante unas clavijas, que al girar, permitían afinar el instrumento.

El número de cuerdas podía variar de un mínimo de 3 a un máximo de 18 en los ejemplares más tardíos. En Roma la *cithara* fue un instrumento muy popular y en el 60 d. C. Nerón y posteriormente Domiciano en el 86, instituyeron concursos musicales para citaredos. Su indumentaria era especialmente rica y vistosa.

Variantes de la *cithara*, eran la *phorminx*, de brazos muy arqueados, y la *cithara* de caja.

#### BIBLIOGRAFÍA:

Catálogo Museo della Civiltà Romana, Roma, 1982, p. 561.

GUIDOBALDI, M.P., *Musica e Danza, Vita e Costumi dei Romani Antichi*, n.º 13, Roma, 1992, p. 53 y s.

A. M. L.



### Plectro

Museo della Civiltà Romana. Roma

N.º inventario: MCR n.º 2867

Madera

16,5 x 3 cm

Reconstrucción ejecutada sobre la base de la iconografía existente.

Reconstrucción: ca. 1930

Reconstrucción del plectro, *pulsabulum*, pequeño objeto de punta, que sujeto con la mano derecha, permitía pellizcar las cuerdas de la *lyra* o de la *cithara*. Podía ser de marfil, madera o metal. Con el plectro probablemente se tocaban todas las cuerdas, bloqueando con la mano izquierda las que no debían emitir sonido. Casi siempre estaba unido al instrumento mediante una cuerda.

#### BIBLIOGRAFÍA:

Catálogo Museo della Civiltà Romana, Roma, 1982, p. 561.

GUIDOBALDI, M.P., *Musica e Danza, Vita e Costumi dei Romani Antichi*, n.º 13, Roma, 1992, p. 59.

A. M. L.



### Tibia

Museo della Civiltà Romana. Roma

N.º inventario: MCR n.º 2825

Aleación metálica imitando bronce

Ø 2,5 x 50 cm; Ø 1,8 x 48 cm

Reconstrucción ejecutada sobre la base de la iconografía existente y los originales guardados en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles.

Reconstrucción: ca. 1930

La tibia (*tibia*) era un instrumento de viento, el correspondiente al *aulòs* griego. Estaba formado por una boquilla, un dispositivo equipado con una lengüeta, que aplicada a su embocadura, producía el sonido mediante la vibración del aire contenido en el interior del instrumento. El sonido podía variar según la longitud de la caña y se producía al tapar con los dedos los agujeros practicados en su superficie.

Junto a la tibia simple, correspondiente a la moderna flauta, encontramos a menudo la doble tibia, formada por dos cañas divergentes. La longitud del instrumento variaba según el número de agujeros, hasta 15 en algunos ejemplares de Pompeya y Herculano. La lengüeta de las dos cañas podía ser igual (*tibiae sarranae*) o diferente (*impares*).

Generalmente eran de madera, marfil o bronce, con adornos de metales preciosos.

Para dar más fuerza al soplar, el músico aplicaba sobre la boca el *capistrum*, una doble y fina cinta de cuero que se ataba detrás de la cabeza.

#### BIBLIOGRAFÍA:

*Catálogo Museo della Civiltà Romana*, Roma, 1982, p. 566.

GUIDOBALDI, M. P., *Musica e Danza, Vita e Costumi dei Romani Antichi*, n. 13, Roma, 1992, p. 41 y s.

PECHÉ, V., VENDRIES, CH., *Musique et spectacles dans la Rome Antique*, Paris, 2001, p. 26 y s.

A. M. L.

### Címbalo

Museo della Civiltà Romana. Roma

N.º inventario: MCR n.º 2871

Bronce

Ø 10 x 30 cm

Reconstrucción ejecutada sobre la base de la iconografía existente y los originales conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles

Reconstrucción: ca. 1930

Se trata de un instrumento, *cymbalum*, constituido por dos discos de bronce, cóncavos en el centro, unidos por una pequeña cadena, que se percutían rítmicamente uno contra el otro. Usado especialmente en la música orgiástica que acompañaba ceremonias religiosas de origen asiático en honor a Cibeles, Dionisio o Deméter. En Roma los címbalos perdieron su característica exclusivamente religiosa y podemos encontrarlos con frecuencia en las manos de los danzantes.

#### BIBLIOGRAFÍA:

*Catálogo Museo della Civiltà Romana*, Roma, 1982, p. 562.

GUIDOBALDI, M. P., *Musica e Danza, Vita e Costumi dei Romani Antichi*, n. 13, Roma, 1992, p. 63.

A. M. L.



### Crótalos latinos

Los crótalos se clasifican como «idiófonos» de percusión recíproca, esto es, capaces de producir un sonido, como indica la etimología de la palabra idiófono, mediante frotación propia. Son instrumentos musicales que se prestan a crear infinitas escalas de timbres y dinámicas, por este motivo se usan en la danza para marcar el ritmo. El término crótalo deriva del griego *kròtala*, cuya etimología va unida a *krótoi* que significa estrépito, ruido.

Considerados los antiguos antepasados de las modernas castañuelas, el origen de los crótalos pertenece a épocas y pueblos muy antiguos. Parece que su forma antigua era la de un *boomerang*: así lo atestiguan tanto los sellos sumerios datados entre el 3200 y el 2700 a. C., como los hallazgos arqueológicos egipcios datados entre el 3100 y el 2890 a. C.

Los crótalos comienzan a formar parte de los instrumentos musicales romanos probablemente con la introducción en Roma del culto oriental de la *Magna Mater* (204 a. C.), la celebración de los *Ludi Megalenses* y la consagración de su templo en el Palatino (191 a. C.); los crótalos son como los *tympana*, *cymbala* y *tibiae*, instrumentos típicos del culto musical orgiásti-

co de Cibeles. Con las conquistas romanas empezaron a emigrar a Roma diversos músicos extranjeros al servicio del baile o del entretenimiento, cuyos espectáculos desde entonces fueron vistos y escuchados con agrado en manifestaciones públicas o privadas. Muy apreciadas eran, por ejemplo, las *Gaditanae* (de Cádiz), bailarinas con crótalos que alegraban con sus danzas fiestas y banquetes.

Existían, además de los artistas de calle, como los enanos danzantes al ritmo de los crótalos, verdaderas compañías teatrales (*symphōniai*), que siempre por las calles, ponían en escena exhibiciones de mimo y pantomimos donde no participaban solamente los bailarines de ambos sexos (saltadores, saltadoras) con crótalos, sino tocadores de otros instrumentos (*tympana*, *cymbala*, *tibiae*, etc.), normalmente bajo la dirección de un tocador de *scabillum*, llamado *scabillarius*. Tan distintas como las ocasiones en las cuales se empleaban los crótalos (fiestas sacras, banquetes, etc.) así lo eran también las formas en las que los crótalos se fabricaban: en forma de cuchara, como simples horquillas, en forma cilíndrica y otras.

S. B.

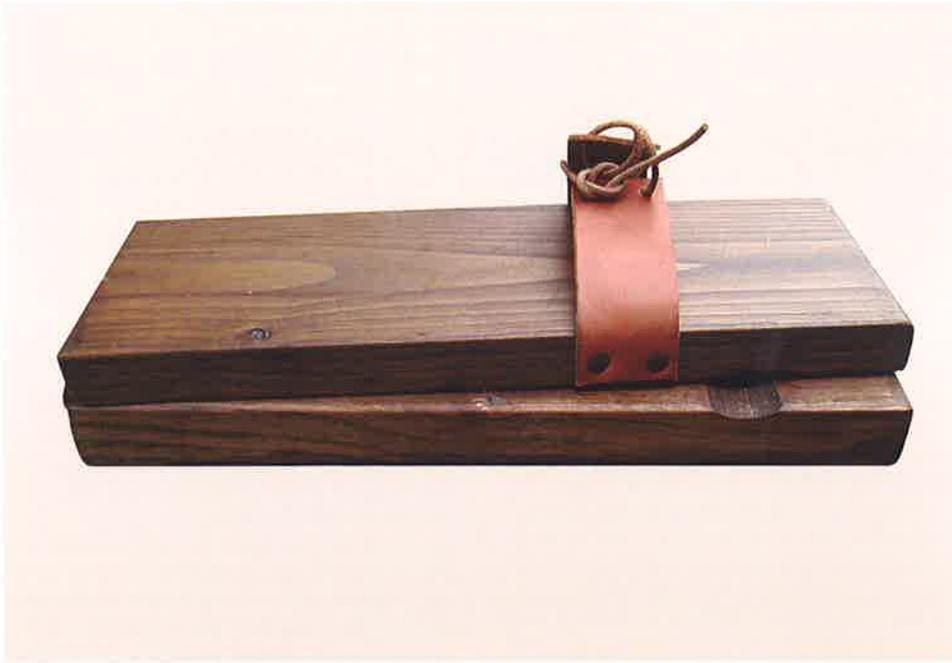
### Scabillum

El mundo romano se caracterizó, desde la edad republicana, por la presencia de asociaciones de tipo profesional, llamadas *collegia*, o *sodalicia* o *sodalitates*, y más tarde, durante la edad imperial, también por los *collegia tenuiorum*, es decir, asociaciones formadas por gentes de humilde condición social (*tenuiores*), libres, libertos y esclavos, que tenían como fin principal procurar a los miembros de la misma una sepultura mediante una caja común, alimentada por cuotas mensuales. Estas asociaciones fueron llamadas por Th. Mommsen *collegia funeraticia*.

Muchos colegios reunían a hombres que ejercían la misma profesión o trabajo, por ejemplo: herreros, carpinteros, fabricantes de telas, marineros. En la mayor parte de los casos es probable que tuviesen un fin funerario y religioso; no obstante, servían también para impulsar las relaciones de amistad y entre socios.

Los testimonios son casi íntegramente epigráficos. La mayor parte de las inscripciones no están fechadas; no obstante, los textos a través de los cuales es posible establecer una fecha permiten concluir, si bien con una cierta aproximación, que el auge de los colegios tuvo lugar sobre todo durante los tres primeros siglos del Imperio, especialmente, en el siglo II d. C.

En aquella época, el personal necesario para los juegos (juegos circenses, escénicos, de anfiteatro, las carreras, las representaciones dramáticas, los combates de los gladiadores y entre fieras) se reclutaba sin dificultad; el magistrado que ofrecía los juegos se dirigía a los jefes de las asociaciones dramáticas (*greges*). Éstas se habían constituido con un fin especulativo, pero los actores, los gladiadores y otros constituían a menudo colegios, tanto en Roma como en el resto del Imperio. Entre los diversos colegios



### Concha marina utilizada como bocina de señales

Museu d'Arqueologia de Catalunya, Girona  
N.º inventario: CpIV-4-12  
16,5 x 6 cm  
Barco Culip IV (Cadaqués)  
Fecha del naufragio: 78-82 d. C.

Concha de tritón marino que formó parte de los útiles de la tripulación del barco Culip IV.

Presenta un recorte en uno de sus extremos, por el que se sopla, y dos restos de plomo que se utilizaron para fijar un asa o correa. El mismo instrumento se usaba también para las representaciones teatrales.

#### BIBLIOGRAFÍA:

NIETO PRIETO, X., ET ALII, *Excavacions arqueològiques subaquàtiques a Cala Culip*, Girona, 1989, fig. 153.

X. N. P.

constituidos por artistas de teatro se recuerdan un *collegium poetarum*, algunos colegios de actores (*scaenici*) llegados desde Grecia, un *corpus scaenorum latinorum*, un *commune mimorum et omnia corpora ad scaenam*, unas *sociae mimae*, un *synodus magna psaltum*, es decir, músicos que tocaban la cetra, y, por último, los *scabillarii*, es decir, los artistas de escena que tocaban el *scabillum*, una especie de pedal que se tocaba al golpear con el pie y servía para marcar el ritmo en el teatro. Todos ellos constituyeron colegios profesionales.

Hay constancia de *collegia scabillariorum* tanto en Roma, donde numerosas inscripciones atestiguan la presencia, como mínimo, de 16 decurias colegiales (CIL VI, 10415-10418) y la posesión por parte de la asociación de su propio monumento funerario o columbario que no estaba lejos de la Porta Maggiore (WALTZING, nn. 1354, 1, 2, 3, 4) como:

- en *Corfinium* (CIL IX, 3188): *operae urbis scabillarii*;
- en *Puteoli* (CIL X, 1642, del 139 d.C.; 1643, del 140; 1647, del 161) *collegium scabillariorum* o *socii scabillarii Puteolani quibus ex senatusconsulto coire licet*;
- en *Mevania* (Bevagna) (CIL XI, 5054): *decuriae IIII scabillariorum operae veteres a scaena*;
- en *Ameria* (CIL XI, 4404): *collegium scabillariorum*;
- en *Spoletum* (CIL XI, 4813): *decuriae IIII scabillariorum (sic) operae veteres a scaena*.

Existían unos patronos, hombres acaudalados, frecuentemente con rango de senador, que a menudo realizaban donaciones a favor de la asociación: CIL XI, 5054 menciona al *patronus*, L. *Succonius* L. f. *Priscus*. La inscripción de Spo-

leto recuerda como patrono a *M. Septimius M. f. Septimianus*, un personaje de rango ecuestre, muy generoso con la asociación.

Los jefes del colegio eran llamados *magistri*, *curatores* o *quinquennales*; bajo éstos estaban los *decuriones*, luego los socios ordinarios (*plebs*): la inscripción de *Corfinium* proporciona un listado de 23 socios: entre ellos un liberto. El examen de los *cognomina* de los demás socios indica que algunos de ellos tuvieron que tener origen greco-oriental y, en algunos casos, un origen como sirvientes. Los fondos comunes eran a menudo administrados por *quaestores*. CIL X, 1647 es una de las inscripciones de colegios que se decían autorizados de forma especial y que llevaban la fórmula «*quibus ex senatus consulto coire licet*». En efecto, con la *lex lulia de collegiis*, probablemente del siglo I d. C., Augusto estableció que cada asociación tenía que recibir una sanción del Senado o del Emperador, y sin duda ésta debía concederse libremente, excepto en algunos casos. Esta severa legislación se aplicó rigurosamente durante todo el siglo II y, en todo caso, estuvo en vigor hasta el final del Imperio, puesto que se recogió en el Digesto.

#### BIBLIOGRAFÍA:

CAISSI, A., *Contributo alla storia dei collegi romani: i «Collegia funeraticia»*, «Studi e Ricerche», Istituto di Storia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Florencia, II, 1983, pp.89-111.

DE ROBERTIS, F.M., *Storia delle corporazioni e del regime associativo nel mondo romano*, I-II, Bari, 1972.

KORNEMANN, E., s.v. *Collegium*, en R.E., IV, 1, Stuttgart 1900, col. 380-480.

MOMMSEN, TH., *De collegiis et sodaliciis Romanorum*, Kiel, 1843.

WALTZING, J.-P., *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, I-IV, Lovaina, 1895-1900 (reimpr. Roma 1968).

A. C.



### Mosaicos con escenas teatrales

Musei Vaticani, Almacén mosaicos. Ciudad del Vaticano

N.º inventario: 85, 86, 87, 90

95 x 95 cm (cada panel)

Hallados en 1779 en la finca de la Porcareccia (Castel di Guido), en la vía Aurelia, en la zona de la antigua *Lorium*, en Etruria. Los elementos fueron separados y montados en tres nuevas piezas musivas, como pavimento de la Sala de las Musas.

Final del siglo II – inicio del siglo III d.C., con restauraciones del siglo XVIII realizadas por Vincenzo Cocchi.

A la primitiva pieza musiva pertenecen veinticuatro paneles hexagonales con escenas teatrales, ocho trapezoidales con máscaras y, además, otros setenta y dos rectangulares con marcos en forma de acanto y flores. No está clara la manera en que formaban parte del pavimento de la villa romana de *Lorium*, sin embargo, en la base de una ilustración del texto de Pistoletti (*Vaticano illustrato*, vol. V, Roma, 1829, lám. LXXXVII) y de tres estampas de la segunda mitad del siglo XIX se reconoce la colocación de los distintos paneles siguiendo el mismo montaje del siglo XVIII en la Sala de las Musas, cuando en el centro se montó un mosaico octogonal, con sarmientos y cabeza de Medusa, encontrado en el palacio Caetani del Esquilino.

Se creó, pues, un pavimento de concepción moderna que, aunque compuesto por paneles antiguos, aparece muy restaurado e integrado. Recientemente, con ocasión del traslado del Torsó del Belvedere a la Sala de las Musas, los paneles fueron desmontados de nuevo y trasladados, parte a la zona alta de la escalera Momo y parte a los almacenes, mientras que en la Sala de las Musas se hizo un nuevo pavimento con losas de mármol. La serie de los paneles hexagonales –cuatro de los cuales se presentan aquí– estaba completamente dedicada a la representación de escenas teatrales. No siempre resulta posible una identificación clara de los distintos temas teatrales: la composición se articula siempre en la contraposición de dos actores, en la mayoría de los casos sin máscaras y vestidos con trajes de escena de colores vivos (con fajas y cinturones policromos) y en una escenografía despojada absolutamente de elementos que puedan caracterizarlos. Sin embargo, en los temas presentados podemos intuir representaciones de comedias y tragedias.

En el primer panel (inv. 85) se trata de una figura femenina, con una corona vegetal en la cabeza que le sujeta el velo, elegantemente vestida con una capa y un peplo ceñido bajo el pecho: en la mano izquierda sostiene un vástago mientras con un enérgico gesto de la mano derecha parece alejar un pequeño sátiro. Este último, con el *pedum*, (cayado de los pastores) en la mano y un manto doblado en el brazo, avanza con paso rápido, sin dejar de mirar a su interlocutora. En las cabezas de las dos figuras hay coronas vegetales y la gran desproporción entre las dos figuras podría dejar entrever la naturaleza divina de la figura femenina; a este respecto merece la pena recordar el aspecto femenino que a veces adopta Dionisio que, teniendo en cuenta este

contexto satírico, no podemos excluir que fuera el mismo Dionisio el personaje representado. Algunos estudiosos han deducido que en los movimientos de los dos personajes puede reconocerse un paso de danza.

En el segundo hexágono (inv. 86) aparecen dos figuras femeninas contrapuestas; en ambas han sido añadidas las manos y la zona a su alrededor. La mujer de la izquierda presenta los brazos flexionados hacia delante, con dos teas –en gran parte fruto de integraciones modernas– entre las manos; el personaje de la derecha aparece todavía más lleno de lagunas, sin embargo, parece que se puede ver la máscara con el *onkos*. Se ha barajado la hipótesis de que la escena pueda representar el angustioso diálogo profético entre Casandra y su madre Hécuba, antes de la destrucción de Troya.

El tercer panel (inv. 87) presenta dos personajes –probablemente dos mujeres– con túnicas ceñidas y con pliegues de distintos colores vivos, que dialogan animadamente, acompañándose con una ostensible gesticulación. Se trata posiblemente de la escena de una comedia; sin embargo, no hay elementos que puedan permitir su identificación.

Se contraponen en la escena del último hexágono (inv. 90) un personaje elegantemente vestido, que lleva en la mano un *flabellum* (una especie de abanico elegante) o tal vez un *kerykeion* o *caduceum* (una vara de los heraldos, atributo de Mercurio) estilizado. Enfrente aparece otro personaje envuelto casi por completo en un manto. Si el objeto que está en la mano izquierda del primer personaje fuera un *flabellum*, la representación podría interpretarse como la escena de una comedia, un diálogo entre una elegante mujer y su esclava. En el caso de que el atributo fuera un *kerykeion* –muy restaurado o bastante estilizado– podría tratarse de Hermes Psicopompo, esto es, en su versión de acompañante de los difuntos a la ultratumba; con esta lectura, el segundo personaje podría ser identificado como Alceste, la mujer de Admeto, que se ofreció a morir en lugar de su marido. Eurípides dedicó a Alceste una de sus más famosas tragedias.

#### BIBLIOGRAFÍA:

NOGARA, B., *I mosaici antichi nei palazzi pontifici del Vaticano e del Laterano*, Milán, 1910, pp. 27 y ss., figs. 12-14, láms. 56-66.  
WERNER, K., *Mosaiken aus Rom*, Würzburg, 1994, pp. 208-211.  
WERNER, K., *Die Sammlung antiker Mosaiken in der Vatikanischen Museen*, Ciudad del Vaticano, 1998, pp. 99-111.  
SPINOLA, P., *Vaticano. I mosaici antichi*, Milán, 2002, pp. 70-78 y 112-113.



### Cuadro mural con escena de comedia

Akademisches Kunstmuseum-  
Antikensammlung der Universität, Bonn

N.º inventario: E 108

Pintura mural

57,3 x 61,8 cm

Pompeya, Casa de los Dióscuros, Pared oeste  
del peristilo, encontrado en el año 1828.

Ca. 50 a 79 d. C.

El mural presenta una escena de enfrentamiento en el teatro entre un hombre viejo con cayado, alejándose hacia la izquierda gesticulando agitadamente; desde allí viene a su encuentro un esclavo. La joven a la derecha,

por su vestimenta una mujer casada, se halla delante de una casa, cuya puerta está indicada como área oscura. Los trajes y las máscaras pertenecen a la comedia nueva ática. Se identificó este cuadro como escena tomada de los *Epitrepontes* del autor Menandro (véase Sandbach, pp. 714 y siguientes). El viejo Smikrines intenta en vano hacer abandonar a su hija Panfile la casa de su marido, Charisios. En el fragmento de esta escena no consta la existencia de ningún esclavo. Por el contrario, Green y Seeberg se inclinan por la hipótesis de que este cuadro representa una escena de la obra *Plokion* de Menandro, como atestigua el mosaico de

Mitilene. En aquella escena se muestra un conflicto entre Moschion y su mujer Krobyle. No obstante, la tercera persona no es un esclavo sino un hombre joven. Por lo tanto, la identificación precisa de la comedia en el cuadro de Bonn es difícil.

#### BIBLIOGRAFÍA

MIELSCH, H., *Römische Architekturterracotten und Wandmalereien im Akademischen Kunstmuseum Bonn*, Berlin, 1971, 28 ff.

WEBSTER, T. B. L., *J. R. Green und A. Seeberg, Monuments Illustrating New Comedy*, Londres, 1995 o, 5 NP 9; XZ 30.

H. M.



### Relieve fragmentario

Museo Archeologico Nazionale. Nápoles

N.º inventario: 6730

Mármol; con la superficie alterada por la acción del fuego y zonas perdidas.

33 x 71 cm

Área vesubiana

Siglo II d. C.

El relieve, fragmentario en ambos lados, representa una escena de teatro, como indican las máscaras sobre las caras de los cuatro personajes y la máscara de la parte derecha, abajo. Otra máscara, de perfil, enmarca el elemento circular a nuestra izquierda, del cual se conserva sólo una parte.

La escena en la que se mueven las figuras está caracterizada por la fachada de un edificio público, con podio y tímpano decorado con una corona cívica, hacia el cual avanza la figura de la izquierda, que se gira hacia atrás para ver lo que ocurre; el personaje central tiene un bastón en una mano (¿tirso?) y la derecha, levantada, se dirige al personaje de nuestra derecha que parece escapar agarrándose al ropaje de otra figura de la que sólo se ve el vestido. Asiste a la escena una cuarta figura en segundo plano.

El elemento central de forma circular, si se interpreta como clipeo, podría hacer pensar en la tapa de un sarcófago de la cual se conserva sólo parte del frontal de nuestra derecha. La duda sobre el lugar de procedencia, junto con la interpretación de sarcófago, llevaría a fechar el relieve en el periodo del siglo II d. C.

#### BIBLIOGRAFÍA:

INÉDITO



### Emblema de mosaico con la representación de una máscara teatral

Museu d'Arqueologia de Catalunya, Empúries

N.º inventario: 2550

Teselas policromas de pequeño tamaño sobre soporte de piedra caliza  
32 x 32 x 6 cm

Hallado *in situ* en 1944 en una de las habitaciones de la Casa n.º 1 de la ciudad romana de *Emporiae*

Siglo I a. C.

Emblema de mosaico policromo que decoraba una habitación, concretamente un cubículo de doble alcoba, situada al norte del peristilo de la casa núm. 1 de la ciudad romana de *Emporiae*. Se hallaba inserto en el centro de un pavimento de mosaico blanco decorado con una cenefa de postas realizada con teselas negras. Hoy se conserva en su soporte original de piedra caliza y las pequeñas lagunas que presentaba han sido restituidas con teselas.

El emblema, enmarcado por una simple banda negra, muestra una máscara teatral, encuadrable en el repertorio de la Comedia Nueva. La máscara está representada frontalmente y exenta sobre un plinto, que destaca sobre el fondo neutro de color oscuro que ocupa el tercio inferior de la imagen. La máscara, en cambio, aparece sobre un fondo de teselas claras, y representa una cabeza masculina con corta cabellera, ceñida por una corona convivial, con dos largas vendas que cuelgan en los laterales.

Este mosaico puede atribuirse al mismo taller, seguramente centroitálico, que realizó los otros dos *emblemata* que decoraban dos de las salas situadas en este mismo sector de la *domus* núm. 1, formando parte de un mismo programa decorativo que se completa con pinturas murales del II estilo pompeyano.

Se trata de obras de factura artesanal, que reproducen cartones, seguramente de origen pictórico, pertenecientes a repertorios de inspiración helenística. Son temas frecuentemente utilizados en *emblemata* musivos destinados a adornar las *domus* de las elites urbanas de las ciudades itálicas y provinciales. De ello dan testimonio estos mosaicos ampuritanos, junto con otras conocidas réplicas de los mismos temas en diversos ejemplos hallados en Italia. En este contexto, la representación de la máscara trasciende de su originaria función teatral para adquirir un significado simbólico dentro del ámbito dionisiaco, hasta convertirse en un mero elemento decorativo.

#### BIBLIOGRAFÍA:

ALMAGRO, M., *Ampurias. Historia de la ciudad y guía de las excavaciones*, Barcelona, 1951, p. 231, fig. 67.

AQUILUÉ, X., CASTANYER, P., SANTOS, M., TREMOLEDA, J., *Guies del Museu d'Arqueologia de Catalunya. Empúries*, Tarragona, 1999, p. 87.

BAILL, A., «Arte helenístico en el Levante español. II. Tres *emblemata* ampuritanos» *Archivo Español de Arqueología*, XXXIV, 1961, p. 47-50, fig. 2.

SANTOS, M., «Distribución y evolución de la vivienda urbana tardorrepública y altoimperial en Ampurias» *La casa urbana hispanorromana (Zaragoza 1988)*, Zaragoza, 1991, p. 27, fig. 9.

M. S. R.



### Vaso con máscaras teatrales

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida

N.º inventario: 1003, 1004

Cerámica, *Terra Sigillata Hispanica*

7,5 x 0,9 cm

Mérida

Siglo I d. C.

La incorporación de máscaras a objetos cotidianos, como es patente, indica hasta qué punto el teatro era elegido como tema o asunto de carácter usual.

Fragmentos de vaso de *terra sigillata Hispanica* (forma Dragendorf 29) cuya decoración se organiza formando varios frisos superpuestos. El primero presenta una sucesión de motivos en espiga que forman una especie de guirnalda de hojas imbricadas. En el segundo aparece una sucesión de máscaras teatrales de morfología esquemática. El tercero, sobre la carena, ostenta de nuevo un friso continuo de pequeños del-fines o *nautilus*. La zona inferior está articulada en metopas distribuidas radialmente.

#### BIBLIOGRAFÍA:

MAYET, F., *Les céramiques sigillées hispaniques*, París, 1984, pl. XCI, núm. 369.

NOGALES BASARRATE, T., *Espectáculos en Augusta Emerita*, Monografías emeritenses 5, Badajoz, 2000, p. 59.

NOGALES BASARRATE, T. Y CASTELLANO, M. A., *Ludi Romani*, *Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, p. 179.

T. N. B.



### Fragmento de disco de lucerna decorado con acróbata circense

Consorcio ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida

N.º inventario: M-317

Cerámica

Profundidad 6,6 cm

Mérida

Época altoimperial

Fragmento de lucerna de forma imprecisa que conserva parte del disco decorado con un personaje en posición acrobática.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GERMÁN RODRIGUEZ, F., *Materiales de un alfar emeritense: Paredes finas, lucernas, sigillatas y terracotas*, Cuadernos Emeritenses 11, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida p. 100, fig. 17, núm. 16.

E. A.

### Emblema de mosaico con la representación del mito del sacrificio de Ifigenia en Aúlida

Museu d'Arqueologia de Catalunya, Empúries

N.º inventario: 2552

Teselas policromas de pequeño tamaño sobre soporte moderno de mortero 56,7 x 60 cm

Hallado en 1848 en la ciudad romana de Empúries / *Emporiae*

Siglo I a. C.

Emblema de mosaico hallado *in situ* en 1848 en una habitación, probablemente un triclinio, de una *domus* de la ciudad romana de *Emporiae* situada al N. E. del foro, que aún no ha sido excavada. El resto de la sala estaba pavimentado en mosaico blanco decorado únicamente con simples bandas de teselas negras. Se encuentra actualmente consolidado sobre una placa de mortero, conservándose aparte el soporte original de piedra caliza. El mosaico presenta diversas lagunas, especialmente en el tercio inferior izquierdo, y ciertas zonas perdidas han sido restituidas con teselas.

El tema representado es la escena del sacrificio de Ifigenia en Aúlida, del ciclo troyano, contenido en la tragedia homónima de Eurípides. La composición de la imagen está formada por una sucesión de planos, con el altar de piedra y una figura de sirviente en primer término y, a continuación, los cinco personajes que forman el núcleo central de la escena: Ifigenia, envuelta en un manto blanco y guiada hacia el altar por Ulises, flanqueados por Agamenón y Menelao, que con su expresión de aflicción refuerzan el dramatismo de la escena, y, finalmente, la figura de Calcas, llevando oculta la espada del sacrificio. En tercer plano, una columna coronada con las estatuas de Apolo y Artemisa, en cuya base se apoya un escudo con decoración figurada, y una serie de personajes, entre ellos Aquiles, acaban de completar la escena, sobre un fondo de árboles, una tienda creada con telas de color blanco y una construcción ligera de madera.

Se trata de la transposición en mosaico de una imagen pictórica que recrea el conocido episodio de la tragedia de Eurípides, cuyo modelo originario puede retraerse a época griega clásica. Ciertos detalles y la composición general de la escena, sin embargo, parecen apartarla del famoso cuadro de Timantes que describen los textos antiguos. Se ha planteado la posibilidad de que el cuadro original fuera obra de Aristides de Tebas, de mediados del siglo IV a. C. Ciertos elementos, como la figura de Artemisa cazadora agarrando un ciervo por la cornamenta, que aparece en el ángulo superior derecho de la imagen como un recordatorio de la intervención providencial de la diosa, habrían sido introducidos en la composición durante el tardo-helenismo o ya en época romana, cuando estos *pinakes* de tradición griega son traducidos en técnica musiva por obra de talleres alejandrinos o de la misma península Itálica.



## BIBLIOGRAFÍA:

BARRAL, X., «La història moderna del mosaic del sacrifici de Ifigènia d'Empúries», *Empúries*, 48-50 (1986-89), Barcelona, 1993, pp. 94-99.

EVIRA, M. E., «Sobre el original griego de un mosaico empuritano», *Archivo Español de Arqueología*, 54, 1981, p. 3-25.

HEYDEMANN, H., «Das Opfer der Iphigenia. Mosaik von Ampurias» *Archäologische Zeitung*, XXVII, 1869, p. 7-18, Pl. 14.

KREILINGER, U., «Mosaik mit Darstellung der Iphigenie» en W. TRILLMICH ET ALII, *Hispania Antiqua. Denkmäler der Römerzeit*, Maguncia, 1993, p. 374-375, Tf. 165.

LANCHA, J., *Mosaïque et Culture dans l'Occident Romain (Ier-IV e s.)*, Roma, 1997, p. 146-151, núm 75, Pl. LXVI y C.

M. S. R.



### Lucerna de canal abierto

Consortio ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida  
N.º inventario: M-315  
Cerámica  
Altura 3,5 cm; ø 7,3 cm  
Mérida  
Siglo II-III d. C.

Lucerna de canal abierto con el cuerpo troncocónico, con disco plano decorado con doble máscara teatral, orla ancha e inclinada hacia el exterior sobre la que se disponen radialmente dos abultamientos rectangulares. Se caracteriza por la presencia de un canal abierto a lo largo del *rostrum*, delimitado por la alta y gruesa nervadura que separa la orla y el disco, que se prolonga en dirección al orificio de iluminación, rodeándolo. Presenta asa vertical aplicada posteriormente, característica de las producciones provinciales. No se conserva gran parte del pico y su base es anular y doble. En la base del depósito presenta marca de alfarero: FORTI[S]. La pieza se conserva incompleta, muy fragmentada y parcialmente pegada.

#### BIBLIOGRAFÍA:

INÉDITO

E. A.



### Lucerna de canal abierto

Consortio ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida  
N.º inventario: M-313  
Cerámica  
Altura 5,3 cm; profundidad 11,5 cm  
Mérida  
Siglo II-III d. C.

Lucerna de canal abierto con el cuerpo troncocónico, con disco plano decorado con una máscara teatral, orla ancha e inclinada hacia el exterior sobre la que se disponen dos abultamientos rectangulares. Presenta pico alargado, rematado de forma redondeada y base anular doble. Se caracteriza por la presencia de un canal abierto a lo largo del *rostrum*, delimitado por la alta y gruesa nervadura que separa la orla y el disco, que se prolonga en dirección al orificio de iluminación, enmarcándolo. Presenta asa vertical aplicada posteriormente, característica de las producciones provinciales.

El asa de la pieza está partida y pegada, aunque falta un fragmento.

#### BIBLIOGRAFÍA:

INÉDITO

E. A.



### Lucerna de canal

Consortio ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida  
N.º inventario: M-314  
Cerámica  
Altura 2,9 cm; profundidad 11,1 cm  
Circo de Mérida  
Siglo II-III d. C.

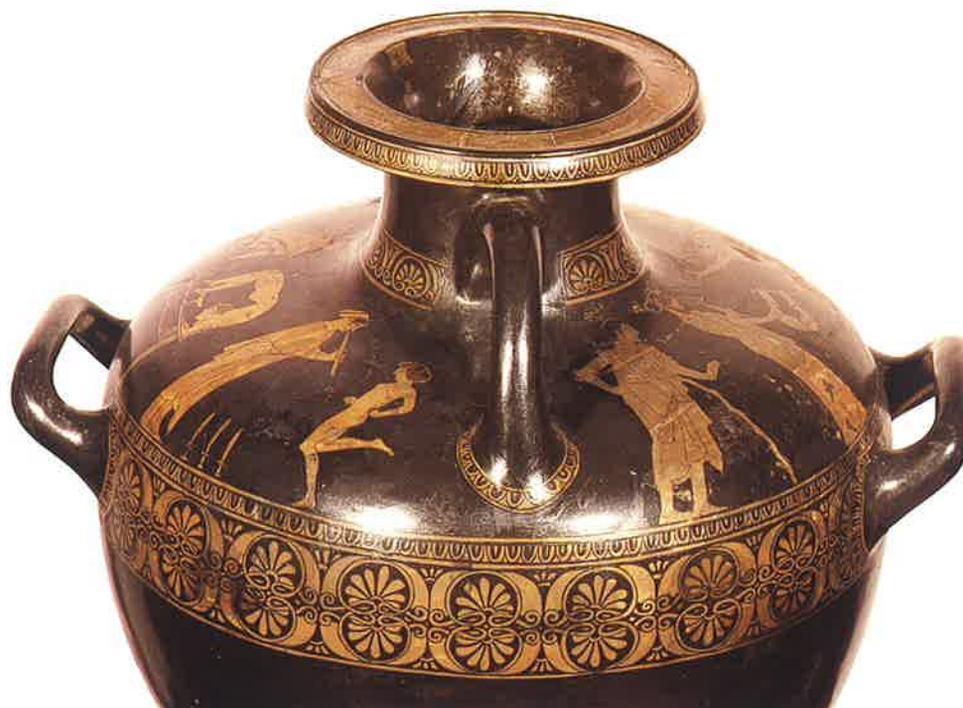
Lucerna de canal, caracterizada por un cuerpo troncocónico, con una amplia orla inclinada hacia el exterior sobre la que se disponen tres pequeños abultamientos rectangulares dispuestos de forma radial. La orla está separada del disco por una alta y gruesa moldura. El disco es plano y está decorado en el centro con una máscara teatral y por esto el orificio de alimentación aparece desviado. El *rostrum* es alargado, terminado en forma redondeada y presenta una profunda incisión longitudinal separada del disco por la nervadura que rodea a éste. La base es de doble anillo. Carece de asa.

La pieza se encuentra completa, en buen estado de conservación.

#### BIBLIOGRAFÍA:

INÉDITO

E. A.



### Hidria de figuras rojas

Museo Archeologico Nazionale. Nápoles  
N.º inventario: 81398 (Heydemann 3232)  
Arcilla roja, engobe amarillo-naranja;  
barniz negro brillante, opaco en algunas  
zonas por el mal estado de conservación.  
Altura 43 cm; ø 16 cm  
Nola  
Producción ática; atribuida a Polígnoto;  
en torno a 430 a. C.

La representación de este gran recipiente, empleado como contenedor de agua, ocupa la zona de los hombros, entre bandas decorativas constituidas, arriba por una greca continua de palmetas y flores de loto, y abajo por una greca más larga, formada por un motivo de dobles palmetas afrontadas, separadas por cuartos de palmeta y volutas rellenas. El resto del vaso está completamente barnizado en negro.

El pintor, alumno del pintor de los Nióbidas, destacó, junto con otros ceramógrafos que lo imitaron, en el mercado de la cerámica ática de la segunda mitad del siglo V a. C. y se hizo famoso por crear escenas pobladas por figuras numerosas y ágiles.

En esta hidria se representa una escuela de danza, reproduciendo diversos pasos de las danzas más importantes del periodo clásico. En particular, de 480-70 a. C. a 400 a. C. se representaba mucho la danza de las armas, también llamada pírrica, a menudo relacionada con los entretenimientos realizados durante los simposios; también, se representan escenas de danza preparatorias de verdaderos espectáculos teatrales. Estas últimas van imponiéndose cada vez más a partir de la segunda mitad del siglo V a. C., demostrando el nivel profesional alcanzado por algunos bailarines especializados en pasos acrobáticos.

Sobre la hidria, alrededor del asa vertical, están representadas de perfil y de manera coordinada, diversas figuras femeninas mientras reali-

zan ejercicios: se reconoce una bailarina con armas, provista del yelmo ático, escudo redondo y lanza, dos danzadoras de *kalathisko*, vestidas con túnica corta y diadema, y acróbatas desnudas, una de las cuales está a punto de saltar entre las hojas de las espadas en la denominada «danza de las espadas» mientras la otra está en equilibrio sobre una pequeña mesa. Entre bailarinas y acróbatas hay figuras de mujeres vestidas que tocan la cítara, la tibia y los crótalos. Cierra la secuencia una figura masculina semivestida, con bastón. Muy interesante desde el punto de vista pictórico es la figura de la acróbata desnuda que arquea su cuerpo para beber de una *kylix*, estando en equilibrio sobre la mesa.

Esta escena de «escuela de danza» nos hace pensar en las representaciones de aquellas actividades para-teatrales, realizadas sobre los palcos por acróbatas y malabaristas, que participan de pleno derecho en los *technitai* de Dionisio, profesionales del teatro al mismo nivel que los actores de tragedias y comedias.

#### BIBLIOGRAFÍA:

DE CARO, S., *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli*, Nápoles, 1994, p. 46

SCHÄFER, A., «Alte Werte, neue Bilder: das Trinkgelage Klassischer Zeit in Athen», en *Die Griechische Klassik Idee oder Wirklichkeit* (catálogo de la exposición, Berlín-Bonn, 13/10/2002), Maguncia, 2002, p. 290; 294, Kat. N. 183, con bibl. anterior.

M. L.

### Crátera de campana decorada con técnica de figuras rojas

Museo Archeologico Nazionale. Nápoles  
N.º inventario: 81417 (Heydemann 2846)  
Arcilla naranja, barniz negro-marrón opaco con sobrepinturas blancas, amarillas y rojas carmesí  
Altura 33,5 cm; ø 33 cm  
Procedente de Sant'Agata dei Goti  
Atribuida al pintor *Python*; 360 – 350 a.C.

En el lado principal se representa una escena con dos personajes, producción estandarizada del ceramógrafo. Los personajes enmarcados en los lados por altas volutas y semipalmetas, representan un *paposileno*, viejo sileno, de miembros hirsutos, ataviado con una piel de animal salvaje y con un paño rojo bordado, representado sujetando el tirso con la izquierda y un pajarito en la derecha. Se encuentra debajo de una parra compuesta por sarmientos de hiedra blanca y separada por cintas rojas. Delante de él, de perfil, está la Esfinge, con el típico aspecto de la cultura griega, de joven mujer con cuerpo de león y alas ricamente pintadas, encaramada sobre una alta peña, cuya roca se compone de pequeños toques de color superpuestos.

Si bien esta crátera se asocia con el grupo de jarrones fliácicos, es interesante subrayar cómo en la representación del lado principal es posible reconocer, además de una versión genéricamente cómica de la leyenda de Edipo y la Esfinge, una más puntual de una escena del drama satírico de Esquilo, que ultimaba el ciclo de la trilogía trágica Tebana. Reforzando la tesis del drama satírico sobre todo la presencia del *paposileno*, representado con el traje peludo, como de una oveja, y coturnos cortos de color claro. Sin embargo, el detalle del pajarito elevado hacia arriba y que es mostrado a la esfinge por el sátiro evoca también una fábula de Esopo (Fab. 55) que cuenta cómo un hombre malo, con intención de confundir a Apolo, se presentó ante el oráculo con un pájaro escondido bajo la capa para preguntar al dios si el pájaro estaba vivo o muerto, con la intención

de matarlo si Apolo le hubiese contestado que estaba vivo o de dejarlo escapar si contestaba lo contrario. Es probable que la trama de la fábula y del drama satírico fuesen sensiblemente iguales y que sólo una posible respuesta equivocada de la esfinge implicara el final cómico del drama en comparación con la moral del cuento de Esopo, que veía cómo Apolo triunfaba sobre el mal y se mostraba hábil en esquivar la pregunta con fraude.

En el lado B, dos figuras con capa apoyadas en sendos bastones, con unas ramas en las manos representadas por detalles sobrepintados.

Por lo que se refiere a la calidad pictórica de ésta crátera, si bien no está firmada por *Python* y se trata de un producto en serie, pueden observarse algunos elementos típicos del taller de *Assteas* y *Python*, activo en *Paestum* del 475 al 450 a. C. Este último, así como *Assteas*, solía conferir un aspecto vivaz y colorista a la producción ceramista de *Paestum*, y, de manera del todo excepcional en el panorama de la alfarería italiota, solía marcar las obras más significativas con su firma, grabando y pintando las letras de su nombre seguidos por la palabra *egraphe*, que significa «ha pintado». Los vasos de *Python* y de *Assteas* se han encontrado en menor número en *Paestum* y sobre todo en el resto de la Campania.

#### BIBLIOGRAFÍA:

TRENDALL, A.D., *The Red-figured Vases of Paestum*, British School at Rome, Hertford 1987, 2/288; para referencias a las fuentes literarias cfr. p. 154 nota 22.

M. L.





### Sarcófago con instrumentos musicales

Musée de l'Arles Antique

N.º inventario: FAN. 92.00.527

Caliza

219 x 82 x 76,5 cm

Necrópolis de los Alyscamps (Campos Elíseos) donde estaba expuesto en la nave de la iglesia de Saint-Honorat.

Siglo II-III d. C.

En el sarcófago se puede leer la siguiente inscripción: **IVLIAE LVC FILIAE TYRRANIAE VIXIT ANN XX M VIII QVAE MORIBVS PARITER ET DISCIPLINA CETERIS FEMINIS EXEMPLO FVIT AVTARCIVS NVRVI LAVRENTIVS VCXORI** (A Julia Tyrrania, hija de Lucio, que vivió veinte años y ocho meses. Fue, para el resto de las mujeres, un ejemplo tanto por su virtud como por sus principios. Autarcio a su nuera, Laurencio a su esposa).

Este sarcófago destaca en particular por su ornamentación con instrumentos de música esculpidos a ambos lados de la inscripción central. A nuestra derecha, una lira, una *pandura*, un plectro y un «cuaderno de música»; a nuestra izquierda, un órgano hidráulico, una sirin-ga colgada de la pared y en el suelo, un animal (león) al pie de un árbol. Esta última escena es probablemente una alusión al culto de Cibeles y de Atis. El nombre de la difunta, Tyrrania, recuerda por otra parte al dios Mên Tyrranos, identificado con Atis.

M. M. y C. S.

### Crátera de campana

Musei Vaticani, Museo Gregoriano

Etrusco. Ciudad del Vaticano

N.º inventario: 17370

Cerámica

Altura 46,8 cm; ø boca 46,6 cm;

ø base 21 cm

Procedencia desconocida; formaba parte de la colección de Anton Raphael Mengs (adquirida en Nápoles en 1759-1760), después ha pertenecido a la Biblioteca Vaticana desde 1773.

Está entera, exceptuando un pequeño desconchado en el motivo de ondas y una fractura en el borde de la cara secundaria; en el fondo hay un agujero moderno utilizado como anclaje en antiguas exposiciones; pérdida de barniz negro en la zona de las asas y más evidente en la base.

Cerámica de pasta rosada (MUNSELL, 7,5 YR 7/2), pintada con la técnica de figuras rojas con detalles y campos policromos en blanco, amarillo y rojo morado aplicados antes de la cocción.

Producción de *Paestum*, atribuida a *Python*.

Ca. 340-330 a. C.

En la cara principal aparece representado el triunfo de tres actores después de una representación teatral. Los tres jóvenes, medio acostados sobre la misma *kline*, están jugando al *kottabos*, juego que consistía en lanzar el vino contenido en una *kylix* y golpear el plato o la taza colocada al extremo de un asta ( acerca del juego ver: B. A. SPARKES, «Kottabos. An Athenian after-dinner game», en *Archeology* 13, 1960, pp. 202-207; P. JACQUET RIMASSA, «Kottabos. Recherches iconographiques. Céramique italiote, 440-300 av. J.C.», en *Pallas* 1995, pp. 129-170); el personaje del centro ya ha efectuado su lanzamiento y con el brazo levantado parece expresar su satisfacción y da ánimo a sus compañeros que se disponen a lanzar. A los pies del *kottabos* hay una mesita de tres patas con los premios que serán para el ganador: tres dulces en forma de pirámide y otros pequeños objetos circulares, tal vez dulces también. Los tres jóvenes tienen el pelo largo y llevan en la cabeza una cinta superpuesta a una corona de hiedra; llevan bandoleras de perlas y están envueltos en su parte inferior con *himatia* de bordes decorados, cuyos pliegues están formados por una serie de líneas esquemáticas. A los dos lados de la *kline* se aprecian dos pequeños servidores: a la izquierda una flautista con túnica; a la derecha un joven



desnudo con atributos de sátiro por los pequeños cuernos de cabra y la cola pintados en «bajopintura», que lleva un *symposium* y un *thymiaterion*. Debajo de la *kline* está tumbado un papsileno dormido, tal vez un actor con traje de escena, con doble flauta en la derecha, la cabeza con una cinta, lleva calzado y piel de cervatillo en bandolera. La alusión al mundo teatral y a Dionisio, como divinidad tutelar queda todavía más acentuada por la guirnalda de hiedra colocada en la parte superior, de donde cuelgan tres máscaras escénicas (en el centro, de frente, una de mujer con cara blanca; las otras dos, colocadas a los lados de perfil, son dos *phlyakes*; a la izquierda de joven, a la derecha de viejo) de la escena dionisiaca sobre la cara secundaria. En ella está representado un joven Dionisio sentado, con tirso, semejante y vestido de manera análoga a los actores de la cara principal, en el momento de ofrecer una pátera al sileno con barba que está delante; a su espalda hay una mujer sentada, que le pone una guirnalda en la cabeza, vestida con un peplo con largo *apoptygma*, con el pelo recogido y levantado por una ancha *sphendone* con hileras de perlas. Arriba aparecen representados los bustos enfrentados de un sileno barbado, con piel de cervato en bandolera y de una ménade, ambos con tirso y

en todo semejantes a los dos personajes de la zona inferior. La decoración secundaria está formada, bajo el borde, por un sarmiento de hojas de hiedra y zarcillos con pequeñas flores (lado principal) y por una corona de laurel/olivo (lado secundario); en la parte inferior hay un motivo de ondas desplazándose hacia la derecha; por debajo de las asas hay dobles palmetas con espirales y ramificaciones laterales de ornamentos e inserciones de hojas de palmera.

Después de atribuirse en un principio al ceramógrafo de *Paestum*, *Assteas*, el vaso ha sido definitiva y unánimemente atribuido a la producción de *Python*. En esta crátera vaticana, A. D. Trendall quiso ver una de las mejores realizaciones del artista, que se inscribiría entre las más próximas a los dos vasos autógrafos que hoy se conocen, por el estilo, la técnica y los elementos iconográficos.

El vaso, de la colección de Anton Raphael Mengs, pasó a la Biblioteca Vaticana en 1773 junto con otros 67 vasos de la colección del pintor. La cara secundaria aparece representada en el retrato de Karl Wilhelm Ferdinand, duque de Braunschweig (Braunschweig Herzog Anton Ulrich-Museum) de Pompeo Batoni.

M. SA.



### Lucerna

Museo di Ostia, Antiquarium Ostiense

N.º inventario: 2793; SBAO AF neg. n.

14,7 x 5,5 cm; ø 9,5 cm

Cerámica

Finales del siglo II – mitad del siglo III d. C.

Lucerna de pico triangular (tipo Deneauve IXA). La arcilla es rosada y tiene una capa de barniz marrón. El amplio borde externo, convexo, está decorado con hojas de acanto, que cerca del pico orlan una pequeña corona. El pico tiene terminación triangular con volutas estilizadas, entre las que se ve un elemento lanceolado. El perfil de la anilla y del asa están decorados con tres ranuras. Sobre el disco está representado un actor trágico de pie, de frente, con las manos apoyadas en la cintura y la cabeza vuelta ligeramente hacia la derecha. Lleva la máscara escénica con un alto *onkos* y una larga túnica con mangas, ricamente decorada y sujeta con un cinturón con apéndice triangular, detalle este último que tiene paralelos exactos en el ámbito romano, tanto en lucernas contemporáneas (v. pieza siguiente) M. GUARDUCCI, *Una nuova officina di lucernette romane*, en *RM LXXXIX*, 1982, pp. 106-10, núm. 7-9), como en el mosaico de la Porcareccia (B. NOGARA, *Mosaici Vaticani*, Roma, 1910, p. 27, lám. 56-57) (v. en este mismo ámbito). El amplio manto está

recogido sobre el hombro izquierdo y en los pies lleva coturnos altos.

M. Guarducci ha publicado esta lucerna junto con otros treinta y un ejemplares del mismo tipo pero con distinta decoración, datándola en el 60 d. C. Mantiene, de hecho, que se trata de un grupo de lucernas fabricadas en el Lacio con ocasión de los *Neronia*, ya que los temas (actores, músicos y atletas) parecen ligados a victorias conseguidas en los *agoni* de tipo griego. Sin embargo, algunos de los sellos encontrados en estos ejemplares, como AVGENDI, POSSESSORIS, PVVLLAENI nos orientan claramente a un ambiente africano y a la época antonina tardía-época severiana. Más recientemente, Deneauve ha propuesto la pertenencia de este tipo de lucernas a talleres africanos, datándolos en el siglo III d. C. Bailey viene a confirmar también esta hipótesis.

#### BIBLIOGRAFÍA:

Para la tipología ver, DENEAUVE, J., *Lampes de Carthage*, Paris, 1969.

BAILEY, D. M., *A Catalogue of the Lamps in the British Museum*, III, Londres, 1988, p. 62 e pp. 189-190, n. Q1718, fig. 125, lám. 15.

Deneauve, J., Note sur quelques lampes africaines du III siècle, en *Antiquités Africaines* XXII, 1986, pp. 141-168.

Guarducci, M., Una nuova officina di lucernette romane, en *Römische Mitteilungen* LXXXIX, 1982, p. 107, n. 7, lám. 49.

M. C.

### Lucerna

Museo di Ostia, Antiquarium Ostiense

N.º inventario: 2792; SBAO AF neg. n.

13,6 x 5,9 cm; ø 10,8 cm

Cerámica

Museo de Bellas artes, Bonn

Finales siglo II – inicios siglo III d. C.

Lucerna de pico cordiforme (tipo Bailey Q VII). La arcilla es clara y bien depurada (Munsell 10YR 8/4) y no presenta marcas de revestimiento superficial. El asa es de anilla, mientras el borde externo, muy estrecho, se diferencia del disco mediante una ranura. El fondo presenta cuatro círculos concéntricos con una roseta de cuatro filas de pétalos en el centro.

En el disco, amplio y ligeramente convexo están representados dos actores trágicos, con máscara y alto *onkos*, el primero está tumbado sobre una *kline*, apoyando la cabeza sobre su mano izquierda, mientras el segundo está sentado a los pies de la misma *kline* con las manos entrelazadas en su regazo (el esquema iconográfico reproduce el modelo originario de ostia en el cual se representa una escena de comedia: ver pieza siguiente).

Ambos personajes sostienen en su mano derecha un puñal, que la figura reclinada parece orientar hacia sí misma.

Las máscaras utilizadas por los dos actores son muy parecidas y pueden atribuirse al tipo de hombres jóvenes descritos por Julio Pólux en el *Onomasticon* (IV, 133-142). En particular, el personaje sentado parece llevar la máscara del *panchrestos*, el perfecto, sin barba, con pelo rizado tupido y negro, que simboliza la figura típica del joven héroe. El actor tumbado podría llevar la misma máscara, o también la del tipo *parochros*, el menos pálido, muy parecida a la del joven perfecto, también ésta con una tupida cabellera, pero con las mejillas demacradas y el rostro desolado por un gran desconsuelo. El personaje sentado lleva una amplia túnica con mangas, ceñida por un cinturón alto con apéndice triangular, particular éste, que encuentra similitudes exactas en ámbito romano, bien en lucernas coetáneas (v. ejemplar anterior; M. GUARDUCCI, *Una nuova officina di lucernette romane*, en *RM LXXXIX*, 1982, pp. 106-10, nn. 7-9), como en el mosaico de la Porcareccia (B. NOGARA, *Mosaici Vaticani*, Roma 1910, pág. 27, lám. 56-57) presente en la exposición. El manto está recogido sobre el hombro izquierdo y en los pies lleva coturnos altos. El personaje tumbado lleva sólo una ancha túnica de escena con mangas probablemente bordadas, como parecen indicar los círculos a la altura de las muñecas, de los codos y de los bíceps.

El esquema iconográfico recuerda el que se utilizó para la pareja formada por Protesilao y Laodamia en un sarcófago conservado en Nápoles (C. ROBERT, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III 3, pp. 496-498, núm. 422, tav. 132), no obstante, la identificación con los dos esposos, propuesta por el mismo Robert, por M. Bieber (1920) y por F. Messerschmidt, parece improbable, puesto que los personajes encarnados

en la lucerna son dos hombres jóvenes. Asimismo, la presencia de un puñal en la mano de Protesilao no sería lógica. Más convincente es la hipótesis de Bailey (1988) que identifica los dos personajes con Orestes y Píladés. Más que ante una escena genérica de postración tras la matanza de Clitemnestra, nos encontramos probablemente frente a un momento culminante de una representación teatral famosa o en todo caso, muy conocida por el público.

La escena parece proceder del *Orestes* de Eurípides, tragedia que cuenta la exasperada locura de Orestes, ayudado sólo por las amorosas atenciones de su hermana Electra y por la amistad del fiel Píladés.

Como se sabe a través de la *ὑπόθεσις*, argumento del drama, atribuido a Aristófanes de Bizancio, la *kline* en la que yace Orestes «consumido por la locura» define la escena de apertura de la tragedia, mientras que la posición de Electra que, para no molestarle, lo escucha sentada a los pies de la cama, adquiere una especial importancia. Sin embargo, en nuestra lucerna, el lugar de Electra está ocupado por un joven héroe que no puede más que identificarse como el fiel Píladés. En su más reciente ensayo, M. Bieber (1961), repasando su primera interpretación, creyó identificar a la pareja como Electra y Orestes, hipótesis a descartar por los mismos motivos anteriormente indicados y también porque los dos personajes se habrían intercambiado los lugares, puesto que Electra sería la figura tendida.

La presencia de los puñales resume aun más el momento escénico: en la atmósfera de muerte que se cierne a consecuencia de la condena de los Argivos, el tema del *ξυνθανεῖν*, el morir juntos, se renueva antes en el diálogo entre hermano y hermana (vv. 1033-55), y luego también en aquel entre Orestes y Píladés (vv. 1075, 1085-1091). Tras la exposición de Orestes, que quiere demostrar sus nobles orígenes causándose la muerte (situación que justificaría el recurso al esquema iconográfico de Laodamia), sin esperar la ejecución de la pena capital, Píladés insiste en la necesidad de morir junto a él, en cuanto se considera, igual que él, responsable del delito contra Clitemnestra. A pesar de los limitados instrumentos expresivos a disposición de un fabricante de lucernas, resulta evidente la actitud desesperada de los dos actores.

La cronología del ejemplar ostiense se basa en consideraciones de carácter tipológico, aunque, está apoyada también por su semejanza con las lucernas de Italia central de la época antonina tardía y primera época severa, con el sello SAECVL(I). En efecto, aparece la misma costumbre, bastante insólita por cierto, de prolongar el disco hasta casi eliminar el borde



externo, ocupándolo con escenas complejas y ricas de detalles. Además, el peculiar fondo de la lucerna con los actores trágicos (círculos concéntricos con roseta en el centro) resulta muy parecido al de un ejemplar sellado SAECVLI en el depósito (ver BAILEY II, n. Q1348, p. 351, lámina 77, fig. 58, 109). El mismo fondo se encuentra también en un ejemplar del Museo Gregoriano Etrusco que lleva la misma decoración y es citado sólo en las notas por F. Messerschmidt.

#### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA:

- BIEBER, M., *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin, 1920, p. 118, n. 53, lám. LIX2.
- BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, 1961, p. 242, fig. 797.
- CANCIANI, F., voce «Protesilao», en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, VII, 1, Zürich-Munich, 1994, p. 558, párrafo L, n. 24 e p. 560.
- Floriani Squarciapino, M., *Forme Ostiensi*, en *Archeologia Cassica* 6, 1954, p. 84, nota 5.
- MESSERSCHMIDT, F., *Tragödienszenen auf römischen Lampen*, en *Römische Mitteilungen* XLIV, 1929, pp. 38-40, lám. 7a.
- ROBERT, C., *Die antiken Sarkophagreliefs*, III 3, p. 500.
- En lo referente a tipología ver: BAILEY, D. M., *A Catalogue of the Lamps in the British Museum*, II, Londres, 1980.

#### BIBLIOGRAFÍA COMPARATIVA:

- BAILEY, D. M., *A Catalogue of the Lamps in the British Museum*, III, Londres, 1988, p. 63 e p. 459, n. Q1348 bis, fig. 77, lám. 157.
- BERNABÓ BREA, L., *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Nápoles, 1998.
- MESSERSCHMIDT, F., *Tragödienszenen auf römischen Lampen*, en *Römische Mitteilungen* XLIV, 1929, p. 38, nota 3.

M. C.



### Molde con escena de teatro

Museo di Ostia, Antiquarium Ostiense

N.º inventario: 3533

Cerámica

10 x 16 cm

Ostia, Caseggiato dei Dolii, 1906

Siglo III d. C.

A la derecha una figura, con máscara trágica y alto *onkos*, está tendida sobre una *kline* con la cabeza apoyada sobre la mano izquierda, mientras con la mano derecha, reclinada en un costado, sujeta una corona; a los pies de la *kline* está sentado un personaje masculino con máscara cómica, con la barbilla apoyada sobre la mano derecha y una corona en la izquierda. El esquema iconográfico es el que se emplea frecuentemente para el grupo de Protesilaos y Laodamia, representados en el momento que anticipa la definitiva separación, y en realidad así fue cómo la escena se interpretó en un primer momento (Floriani Squarciapino). Más adelante (Bieber, 1961) se sugirió la hipótesis de que pudiera tratarse de una escena del *Orestes* de Eurípides, obviamente en clave de parodia, como explícitamente evidencia la presencia del sirviente con la máscara cómica, que da a la escena connotaciones de un ambiente de comedia. Puede suponerse, en función de que el personaje tendido sea hombre o mujer, de que se trate de la parodia del episodio de *Orestes* y *Píldes* representada en la lucerna ostiense, (ver la pieza anterior), o de otro episodio de la misma tragedia, por ejemplo el diálogo al principio de la tragedia entre *Orestes* enfermo, agotado por el delirio y su hermana *Electra* que lo atiende con amor, (la calidad no muy buena de la pieza y la escasa precisión de los detalles, no permite una identificación exacta). En caso de optar por esta segunda

hipótesis, entonces el tratamiento paródico debe buscarse también en el intercambio de papeles: en el molde ostiense es *Electra* quien necesita de cuidados, que le vienen ofrecidos por un sirviente sentado a los pies de la *kline* en una actitud pensativa de quien está buscando una solución, posiblemente ventajosa para sí mismo, a un problema. El personaje del sirviente es muy común en el repertorio de la Comedia Nueva.

La confirmación del carácter de parodia, o en todo caso del carácter cómico de la escena, es debido a que en el Ágora de Atenas se encontró un molde con una escena análoga, que conserva en la parte inferior un esgrafiado de dos líneas: COMEDIA / PYLADES. Con motivo de la primera descripción de la pieza se formuló (Webster) una lectura que interpretaba tanto COMEDIA como PYLADES como nombres propios, referidos por lo tanto a los dos personajes: el que está sentado sería *Píldes*, un pantomimo de origen sirio, apuntado por las fuentes, que en este caso recitaría como actor en una comedia (en caso contrario, como pantomimo, llevaría una máscara con la boca cerrada); la figura tumbada sería la personificación misma de la Comedia. Esta opinión no es compartida por quienes, aunque admitiendo la posibilidad de que *Píldes* pudiera ser el nombre del pantomimo, han preferido interpretarlo como el nombre del comediógrafo (Bieber, 1961).

Se conocen otros dos moldes con la misma representación del ostiense, uno procedente de *Paestum* y otro conservada en el British Museum.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- BIEBER, M., «Kuchenformen mit Tragödienszene», *Skenika*, 75° Winckelmannsprogramm, Berlín, 1915, pp. 21-22, lám. Ib.
- BIEBER, M., *The History of Greek and Roman Theatre*, Princeton, 1961, pp. 241-242, fig. 794.
- DESCOUEUDRES, J. P., (ed.), *Ostia. Port et porte de la Rome antique*, Catálogo de la exposición (Ginebra, 23 febrero-22 julio 2001), Ginebra, 2001, p. 423, XI, 6.
- FLORIANI SQUARCIAPINO, M., «Forme Ostiense», *Archeologia Classica* VI, 1954, pp. 84-85, lám. XVIII, 1.
- HELBIG IV, «Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer» en *Rom IV*<sup>4</sup>, 1972, p. 121-122, n. 3148 (T. Dohrn)
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII, s.v. Protesilaos (F. Canciani).
- PASQUI, A., «Ostia. Nuove scoperte presso il Casone», *Notizie degli Scavi* 1906, p. 368, fig. 11.
- PETRIAGGI, R., «Matrici in terracotta con scene figurate cosiddette "kuchenformen"», *Bellezza e lusso. Immagini e documenti di piaceri della vita*, Catálogo de la exposición (Roma, 31 marzo-14 abril 1992), Roma, 1992, p. 186, núm. 3.
- WEBSTER, T. B. L., «Appendix on theatrical figurines», *Agorà VI*, 1961, pp. 85-88 (85-86).

#### VER:

- GRANDJOUAN, C., *Excavations in the Athenian Agora VI. Terracottas and plastic lamps of the Roman period*, Princeton, 1961, núm. 502.

P. O.



### Molde con escena de teatro

Museo di Ostia, Antiquarium Ostiense

N.º inventario: 3532

13 x 17,5 cm

Cerámica

Ostia, caseggiato dei Dolii, 1906

Siglo III d. C.

De los tres personajes, el primero de la derecha es una figura femenina arrodillada, con máscara trágica y alto *onkos*, que llora secándose los ojos con un extremo del *himation*. Se dirige hacia una segunda figura femenina, en el centro de la escena, también ésta con máscara trágica y alto *onkos*, vestida con una larga túnica e *himation* con orla. Ésta extiende la mano derecha, mientras con la izquierda sujeta un extremo del *himation*; a la izquierda un personaje masculino calvo y barrigudo, con máscara cómica sin *onkos*, vestido con una larga túnica adherente que resalta aun más su vientre, el cual, con gesto resuelto se envuelve una bufanda alrededor del cuello, volviendo la cabeza hacia la parte opuesta a las dos mujeres, como si estuviese abandonando la escena.

Si bien el modelo iconográfico debía ser muy variado (piénsese por ejemplo en la pintura pompeyana de la Casa del Centenario con la escena de Príamo que suplica a Aquiles que le devuelva el cuerpo de Héctor), desde el momento de su descubrimiento, no sólo se ha querido ver en esta representación una escena cómica (Pasqui), sino que se ha concretado que su fuente de inspiración debía ser la tragedia de Eurípides, *Ifigenia en Áulide* (Floriani Squarciapino), y precisamente el momento en que Clitemnestra manifiesta su desesperación por el destino de la hija en presencia de ésta y de un sirviente. Otros (Bieber, 1961) han visto en la

figura central a Aquiles, al cual la reina se dirige para invocar la salvación de Ifigenia (vv. 895; 901 y sig.), teniendo en cuenta el hecho que el diálogo empieza en presencia de un sirviente (v. 895) que luego probablemente abandona la escena. Si por un lado la identificación propuesta puede ajustarse bien a las dos figuras con *chiton* e *himation*, por otro resulta difícil atribuir la máscara del sirviente a un ambiente de tragedia. En realidad, ésta recuerda mucho no sólo a las máscaras de la comedia y genéricamente a muchas figuras serviles presentes en las pinturas pompeyanas, sino que también, tanto en lo físico como en la actitud, a los personajes representados en los recipientes fliácicos. M. Bieber (Bieber, 1920 y 1961) sugirió la hipótesis de que podía tratarse de una parodia copiada de la tragedia euripídea a través de la dramaturgia latina (Enio?).

Es necesario, además, añadir algunas consideraciones. En ningún caso, ni siquiera en las escenas de parodia de los jarros fliácicos, los sirvientes son representados con túnica larga, sino siempre con la vestimenta característica que les cubre apenas la rodilla. Esto no quita que en el molde ostiense, la máscara cómica defina el personaje masculino con vestimenta larga y vientre prominente como único elemento paródico de la escena. No obstante, para que la parodia fuese realmente eficaz, éste debía ser un personaje que en la obra ori-

ginal tuviera un papel importante y marcadamente trágico. En caso de aceptar la interpretación propuesta (*Ifigenia en Áulide*), podría pensarse en Agamenón, el padre desafortunado que se ve obligado a sacrificar a su hija para no desatar las iras de los dioses del Olimpo y evitar la sublevación de sus aliados, o en Aquiles, el héroe que recoge las súplicas de Clitemnestra y se proclama defensor de la pobre Ifigenia.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- BIEBER, M., «Kuchenformen mit Tragödienszene», *Skenika*, 75º Winckelmannsprogramm, Berlín, 1915, p. 4 y ss., lám. la.
- BIEBER, M. *Die Denkmäler zum Theaterwesen in Altertum*, Berlín-Leipzig, 1920, p. 118, lám. LIX,1.
- BIEBER, M., *The History of Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961, p. 241, fig. 793.
- DESCOUEUDRES, J. P., (ed.), *Ostia. Port et porte de la Rome antique*, Catálogo de la Exposición (Ginebra, 23 febrero-22 julio 2001), Ginebra, 2001, p. 423, XI, 7 (P. Olivanti).
- FLORIANI SQUARCIAPINO, M., «Forme Ostiensi», *Archeologia Classica* VI, 1954, p. 85-86, lám. XVIII, 3.
- HELBIG IV. *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom IV*<sup>4</sup>, 1972, pp. 121-122, n. 3148 (T. Dohrn).
- PASQUI, A., «Ostia. Nuove scoperte presso il Casone», *Notizie degli Scavi*, 1906, p. 368, fig. 10.
- PETRIAGGI, R., «Matrici in terracotta con scene figurate cosiddette "kuchenformen"», *Bellezza e lusso. Immagini e documenti di piaceri della vita*, Catálogo de la exposición (Roma, 31 marzo-14 abril 1992), Roma, 1992, pp. 185-186, núm. 2.
- SALOMONSON, J. W., «Römische Tonformen mit Inschriften», *BABesch* 47, 1972, p. 95, fig. 10.

P. O.



### Fragmento de placa Campana con máscara

Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme. Roma  
N.º inventario: 62909

Terracota

13 x 17 x 6 cm

Hallada en 1732 en Roma, en el sepulcro de los *Arruntii*, en la área funeraria de la Puerta Mayor. Formaba parte del Museo Kirkeriano. Primera mitad del siglo I d. C.

El fragmento cerámico, recompuesto a partir de otros dos fragmentos, pertenece a una placa de cimacio y conserva la parte inferior derecha de ésta en la que puede verse una máscara apoyada sobre el listón de base y girada de perfil a la izquierda, con una doble flauta apoyada delante. Se trata de una máscara de la Comedia Nueva, caracterizada por las cejas fruncidas, nariz respingona, boca amplia abierta de par en par y barba ensortijada; la peluca posee unos bucles largos y estrechos, con una cinta que pasa por la frente y está atada en la nuca.

El esquema de representación de las máscaras teatrales aisladas está presente, no solamente en el ámbito de la decoración arquitectónica de barro sino también en la producción de uso común y funerario, durante buena parte de la época imperial romana.

#### BIBLIOGRAFÍA:

FIGORONI, *Opera delle maschere sceniche e le figure comiche d'antichi Romani*, Roma, 1736, p. 225, lám. LXXVI

ROHDEN H. VON, – WINNEFELD, H., *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit. Die antiken Terrakotten I*, Berlin – Stuttgart 1911, p. 295, fig. 511

RIZZO, M. A., «Su alcuni nuclei di lastre "Campana" di provenienza nota» in *RIASA*, XXIII – XXIV, 1976-1977, p. 35, fig. 32.

M. S.



### Fragmento de placa Campana con escena teatral

Museo Nazionale Romano – Palazzo Massimo alle Terme. Roma  
N.º inventario: 63178

Terracota

9,9 x 13,8 x 2,1 cm

Procedencia desconocida

Siglo I d. C.

El fragmento cerámico, perteneciente a una placa de coronamiento, representa la parte superior de una figura masculina barbada (con la cara dañada) y dispuesta en el fondo de un nicho arquitectónico. La figura tiene el brazo derecho doblado y la mano apoyada en el pecho; se trata, muy probablemente, de un personaje de la tragedia situado en el marco de una escena teatral, según esquemas conocidos de representación en el ámbito de las denominadas placas Campana.

#### BIBLIOGRAFÍA:

ROHDEN H. VON, – WINNEFELD, H., *Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit. Die antiken Terrakotten I*, Berlin-Stuttgart 1911, p. 143.

M. S.

# ACTORES Y PÚBLICO



### Tablilla de hueso

Staatliche Museen zu Berlin

Colección de objetos de la antigüedad

N.º inventario: Miso. 7237

Hueso

4,3 x 4,1 x 0,35 cm

Roma

Época imperial romana

La tablilla presenta ligeros desperfectos en tres esquinas, rasguños y huellas de uso.

En la tablilla de hueso, de forma casi cuadrada, hay grabada una máscara trágica con alto *onkos*. Rodeando la peluca hay una cinta ancha decorada con un ramo de laurel. Originariamente, las cavidades estaban rellenas de pintura o esmalte. Los estudiosos relacionan la tablilla con el mundo del teatro y suponen que su significado es el de una especie de entrada. Las entradas eran de diferentes materiales: de terracota o de hueso. Las más valiosas eran de marfil.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BIEBER, M., *Die Denkmäler zum antiken Theaterwesen im Altertum*, 1920, núm. 86, ilustración 90.

BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, 1961, ilustración 811b.

GEHRIT, U., GREIFENHAGEN, A., KUNISCH, N., *Führer durch die Antikenabteilung*, 1968, p. 199.

I. K.



### Tessera teatral o lusoria

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: K 1258

Hueso

ø 3 cm

Vis (antigua Issa)

Siglo I - II d. C.

Tessera redonda de hueso, en un lado de la cual está grabado el perfil de una cabeza masculina con el cuello marcadamente alargado y una amplia cinta sujetada en la nuca. Bajo el ojo, muy marcado, destaca el globo ocular. La nariz es recta y la boca está ligeramente hundida, con el labio inferior más acentuado. El mentón es recto.

En el otro lado se encuentra grabado el texto XV ΠΟΛΥΔΕΥΚ ΙΕ. Las dos primeras letras indican con toda seguridad la fila del teatro, así como las dos últimas, sólo que éstas están escritas en notación alfanumérica griega. Respecto a la inscripción, es evidente que se trata del nombre propio Polydeukes sin declinar (probablemente en caso nominativo), derivado del nombre de uno de los Dioscuros. Con esta inscripción se pretendía probablemente indicar el sector que llevaba el nombre de Pólux en el teatro de Issa. En el teatro de Siracusa, de la cual Issa era una colonia, algunos sectores del aforo eran denominados con los nombres de Zeus, Heracles, Hera y otros. Así pues, es de suponer que otro sector del aforo llevara el nombre de Castor, a no ser que Polydeukes sea un antropónimo. Para indicar el número de la fila se utiliza la numeración latina y la notación alfanumérica griega, lo que refleja simplemente la situación del momento en la propia Issa, que, en el año



47 a. C., pasó de colonia independiente a municipio romano. Como consecuencia de la gran afluencia de población itálica que se mezcló con la griega, fue necesario utilizar inscripciones bilingües para que ambas poblaciones pudieran entenderlas. Como testimonio de este hecho tenemos una inscripción bilingüe, encontrada en Vis, dedicada a Hermes. (Nenad Cambi, «Amfore kasnorepublikanskog doba i njihova produkcija u Dalmaciji», *Zbornik radova posvećen akademiku Alojzu Bencu, ANUBiH odjeljenje dručvenih nauka knjiga 27*, Sarajevo 1991, pp. 61-62).

Hasta aquí, la explicación tradicional. Otra interpretación que se ha impuesto progresivamente es la de que se trata no de una tessera teatral sino de una ficha de juego (*lusoria*) en el que se usaba un total de 15; fue inventado en el Oriente helenístico, pero estuvo en boga hasta el siglo III d. C.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BULIČ, F., «Tessera lusoria di Issa», *Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata XX*, Split, 1897, pp. 10-13.

GABRIČEVIČ, B., *Epigraphica quaedam, u Antički teatar u Jugoslaviji*, Novi Sad, 1981, pp. 151-152.

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 291, n. 613.

B. Č.

### Estatua de acróbata negro

Museo Nazionale Romano  
Palazzo Massimo alle Terme. Roma  
N.º inventario: 40809  
Mármol blanco, tal vez lunense  
Altura 55 cm

Hallado en 1908 en Roma, en el área de la ex Villa Patrizi, cerca de la Vía Nomentana. Siglo I – II d. C. (copia de época romana imperial de un original, tal vez alejandrino, de época helenística).

La pequeña escultura, que no conserva la parte inferior de las piernas, parte de la mano izquierda, los genitales y buena parte del plinto, representa un joven negro desnudo que aparece, en vertical, apoyando el esternón y las manos cerradas en puño sobre un plinto bajo. La cabeza presenta, en el cabello rizado dispuesto en filas simétricas y en las facciones del rostro, con nariz larga y chata, pómulos salientes y labios gruesos, la caracterización de la figura africana, probablemente correspondiente a un libio o a un etíope. Entre la hilera de los dientes, en la boca, se aprecian restos de un conducto de plomo, lo que nos hace pensar que la obra debía formar parte de una terminación de alguna fuente.

La escultura pertenece a una producción frecuente en la época romana imperial, que tiene sus prototipos en obras del periodo helenístico y de manera especial en las creaciones alejandrinas, que con frecuencia representaban figuras de negros. Esta iconografía concreta está documentada también en otros tipos de producciones, además de la escultura en mármol, como terracotas, pequeños broncees y decoraciones de lucernas. En el ámbito de la escultura podemos señalar como comparación puntual con nuestra estatua, una copia guardada en el Museo de Palermo y otra del British Museum. La función mayoritariamente asumida para este tipo de representaciones es la ornamental, pudiendo imaginarse su empleo en la decoración de termas y jardines.

#### BIBLIOGRAFÍA:

AA.W., *Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme*, Milán, 1998, fig. a p. 116.

DEONNA, W., *Le symbolisme de l'acrobatie antique*, Berchem – Bruselas, 1953, fig. 67

*Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I,1, Roma 1979, pp. 158-160, n. 109; O. Vasori (con más bibliografía)

SNOWDEN JR., F.M., *Blacks in Antiquity*, Cambridge Mass., 1970, fig. 51

VAGLIERI, BD., *Notizie degli Scavi*, 1908, p. 439, fig. 1

M. S.





### Busto de un actor con máscara femenina

Musei Vaticani, Ciudad del Vaticano,  
Sala de Bustos  
N.º inventario: 678  
Mármol blanco  
Altura 61 cm

Vendido a los Museos Vaticanos por el pintor Domenico de Angelis en 1772, quien lo había encontrado en la zona de Tívoli.

El busto es moderno y durante el mismo proceso de restauración realizado en el siglo XVIII se integraron partes de la nariz, de la boca y del mentón.

Periodo de Adriano

La máscara representa un personaje femenino con el cabello ondulado y repartido en bandas subdivididas en pequeños mechones, con un peinado extremadamente cuidado. La melena está sujeta mediante una cinta atada en la parte alta que une el pelo y lo deja caer libremente sobre la nuca. Los ojos y la boca están huecos y dejan entrever los labios del actor.

Se pensó que la cinta era dorada y basándose en esta suposición, la figura ha sido identificada con la «cortesana áurea», uno de los caracteres teatrales de la Comedia Nueva detallados y descritos en el siglo II d. C. por el rétor Julio Pólux (4.153).

P. L.



### Fragmento de asiento de teatro

Museu Nacional Arqueològic de Tarragona  
N.º inventario: 45163-3  
Caliza local (Santa Tecla)  
39 x 26,5 x 9 cm. Altura de las letras: 6,5 cm  
Teatro romano de Tarragona  
Siglo I d. C.

Se trata de uno de los numerosos fragmentos de asiento del teatro romano de Tarragona hallados en las excavaciones de 1976/77, una serie en piedra caliza amarilla o grisácea local conocida con el nombre de Santa Tecla, en razón de la capilla del mismo nombre de la catedral de Tarragona, decorada con ella.

Como en el caso del anfiteatro estos bancos parecen llevar el nombre de quien tenía atribuido el *locus*. En este caso reconstruible como:

[–] AVR·IN [– –], que podría desarrollarse como:

[–] AVR (*elius*)·IN[GENVVS] por ejemplo y considerando que se trata de un individuo con *tria nomina* dada la cronología. *Ingenuus* es bastante corriente en Tarraco, por otra parte (RIT, 171, 267, 338, 492, 914) aunque serían posibles otros nombres como *Insequens* (RIT 571).

Si el punto, muy poco claro, no fuera originario cabría pensar en un *cognomen* como *Aurinus*, *Maurinus*, *Taurinus*, *Laurinus*, *Gaurinus* o *Scaurinus*.

Se trata seguramente de notables locales ya que un soporte de banco indica *Primigenius sevir* (RIT, 424), es decir, uno de los *seviros* augustales.

Bancos de este tipo, seguramente públicos o incluso funerarios, se han hallado también en Rubí (IRC I, 56), Terrassa (IRC I, 77) y Badalona (IRC I, 144), procedentes todos ellos de un mismo taller posiblemente de Tarraco, al ser todos del mismo material. En *Emporiae* (IRC III, 40) un banco de este tipo parece ser de caliza local.

La datación en el siglo I d. C. parece la adecuada para este tipo de piezas, teniendo en cuenta además la cronología del teatro romano de Tarragona, datado estratigráficamente a finales del siglo I d. C.

#### BIBLIOGRAFÍA:

INÉDITO.

M. M. i O.



### Fragmento de asiento de teatro

Museu Nacional Arqueològic de Tarragona  
N.º inventario: 45163-4  
Caliza local (Santa Tecla)  
40,5 x 39,5-18 x 10 cm  
Altura de las letras: 6,1-6 cm  
Teatro romano de Tarragona  
Siglo I d. C.

Fragmento de banco del teatro de *Tarraco*, encontrado en las excavaciones de 1976/77, con la inscripción: T. Q. que parece corresponder a una abreviación de un personaje con *tria nomina* del que se ha perdido el *cognomen*. La parte conservada podría desarrollarse hipotéticamente como: T(*itus*) · Q(*uintius*), *nomen* bien atestiguado en *Tarraco* (RIT 353, 354, 370). Podría tratarse también de *Quinctius* o *Quintilius* también atestiguados en *Tarraco* (RIT 622 y 238 respectivamente) de acuerdo con la frecuencia de aparición de estos nombres en esta misma localidad.

#### BIBLIOGRAFÍA:

INÉDITO.

M. M. i O.



### Fragmento de asiento de teatro

Museu Nacional Arqueològic de Tarragona  
N.º inventario: 45163-2  
Caliza local (Santa Tecla)  
39 x 38 x 10 cm. Altura de las letras:  
6,5-6 cm  
Teatro romano de Tarragona  
Siglo I d. C.

Fragmento de asiento del teatro romano de Tarragona, hallado en 1976/77, con indicación del propietario o del personaje a quien se había asignado la localidad.

El epígrafe reza VET (hedera) P[— —] que podemos interpretar como un *nomina* abreviado seguido de un *cognomen* –tipo *Primus*– quizás *in extenso* si fuera breve o también abreviado en el caso de uno largo tipo *Proculus*, *Primigenius* o *Placidus*. Una restitución posible sería considerar que falta quizás la inicial de un *praenomen*: [—] VET (*urius*). P[ROC(*ulus*)], que en este caso quedaría más allá de la grapa de unión de los asientos.

Podría tratarse también de un *Vettius*, *Vetranus*, u otro nombre parecido o bien *Vetilius* (RIT, 383) o *Vettidius* (RIT 688) atestiguados estos en Tarragona.

#### BIBLIOGRAFÍA:

INÉDITO.

M. M. i O.



### Fragmento de asiento de teatro

Museu Nacional Arqueològic de Tarragona  
N.º inventario: 45163-1  
Caliza local (Santa Tecla)  
40,5 x 51 x 8,4 cm. Altura de las letras: 7 cm  
Teatro romano de Tarragona  
Siglo I d. C.

Fragmento de asiento o banco de caliza de Santa Tecla del teatro de Tarragona, de las mismas características del anterior, hallado en las excavaciones de 1976/77.

Su leyenda puede restituirse probablemente como VAV (*idius*) · BAL[BVS] o bien en genitivo indicando el poseedor: de Vavidio Balbo.

Ni *Vavidius* ni *Balbus* son conocidos en *Tarraco* hasta ahora, aunque un *nomen* como *Vavilius* o *Vavisvlianvs* también sería posible.

#### BIBLIOGRAFÍA:

INÉDITO.

M. M. i O.



**Placa Campana donde se representa el rostro de una vieja**

Museo Archeologico Nazionale. Florencia

N.º inventario: 4931

Terracota

25 x 13 x 13,4 cm

Periodo protoimperial

Pérdida de las esquinas del lado derecho; dicho borde, en el centro, presenta también una pequeña imperfección; falta un trozo en el extremo inferior del festón; los desconchados se extienden también a la parte posterior.

En la parte superior, marco prominente con margen externo rectilíneo; en el centro, máscara de vieja riéndose, con el ojo izquierdo cerrado, arrugada y desdentada; el pelo, sujeto por una cofia atada sobre la frente, cae en dos mechales enroscadas detrás de las orejas. El rostro está enmarcado en la parte inferior por una guirnalda, formada por un sarmiento de vid entrelazado con una cinta. Se aprecia claramente el orificio para su colocación en un soporte de madera, a la derecha de la cabeza.

A. R.



**Bronce que representa un actor cómico**

Museo Archeologico Nazionale. Florencia

N.º inventario: 2325

Bronce

5,3 x 4,5 cm

Buen estado de conservación

Periodo imperial romano

El actor está sentado sobre una pequeña base cuadrangular de bronce, inserta en la de madera moderna, donde se apoya con la mano izquierda, con la cabeza inclinada sobre la mano derecha; el codo derecho está apoyado sobre las piernas cruzadas. La figura, con la melena en casquete conformada por finos surcos, lleva una vestimenta corta y un manto cuyos extremos caen sobre el hombro izquierdo y sobre la pierna derecha; lleva calzado.

A. R.



### Estatuilla que representa un actor cómico

Museo Archeologico Nazionale. Florencia

N.º inventario: 2327

Bronce

18,3 x 6,5 cm

Periodo imperial romano

Desprovisto de brazo izquierdo; superficie corroída.

El actor, que viste atuendo corto sujeto por un cinturón atado dos veces alrededor del vientre prominente, una capa corta sobre el hombro derecho y calzados los pies, con el brazo derecho levantado y la cabeza reclinada hacia el hombro izquierdo, se toca una ceja fruncida con el dedo índice de la mano derecha. El actor lleva máscara con una larga barba ensortijada a los lados, tiene la parte superior del cráneo calva, mientras que en la parte inferior, el pelo cae en mechones sobre los hombros.

A. R.



### Lápida funeraria de la mima Cornelia Nothis

Consorcio ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida

N.º inventario: M-318

Mármol

46 x 26 x 0,30 cm

Mérida

Siglo II d. C.

Lápida funeraria perteneciente a Cornelia Nothis de profesión actriz secundaria (*secunda mima*), de mármol blanco con vetas grises, que originalmente debió tener forma rectangular. La parte anterior, totalmente pulida, tiene una moldura vertical en su lado izquierdo. En los laterales existen dos pequeños orificios circulares, uno de los cuales conserva aún parte de un vástago de hierro, que servirían para su fijación en la tumba. La letra es capital cuadrada con rasgos de actuario. Al final de la última línea hay una *hedera*.

CORNE[L] I [A] / P·L · NOTH[IS] / SECVNDA  
MIM[A] / SOLLEMNIS ET / HALYI / H·S·E·S· T·T·L  
(hedera)

Corne(l)i(a) P(ubl)ii l(iberta) Nothi(s) secunda mim(a) / Sollemn(is) et/ Halyi/ H(ic) S(ita) E(st) S(it) T(ibi) T(erra) L(evis).

Conserva seis fragmentos pegados, habiendo perdido algunos trozos que no dificultan la lectura.

#### BIBLIOGRAFÍA:

Saquete Chamizo, J. C. y Márquez J., «Nuevas inscripciones romanas de Augusta Emérita: la necrópolis del Disco», *Anas* 6, Mérida, 1993, pp. 51-74, lám. 17.

E. A.



### Estatuilla de bronce

Museo Episcopal de Vic  
N.º inventario: MEV: 8666  
Bronce de fusión plena  
Altura 7,7 cm

#### Empúries

Formó parte de la colección Cazurro junto a otros bronce.

Presenta un buen estado de conservación, con la pátina de color verde claro.

Siglo I d. C.

La escultura representa a un actor cómico de teatro de la Comedia Nueva. Se trata de un esclavo que juega su papel en la intriga y expresa su sentido de superioridad. Las dimensiones de la máscara impiden precisar el tipo exacto. El personaje de pie y con las piernas juntas; no se puede precisar si lleva botines, presenta las manos cruzadas sobre el vientre. Su cabeza mira a la izquierda y el pelo forma una masa compacta alrededor de la máscara.

#### BIBLIOGRAFÍA:

RODÀ, I., *Catàleg de l'epigrafia i de l'escultura clàssiques del Museu Episcopal de Vic*, Sèrie Catàlegs/2. Publicacions del Patronat d'Estudis Ausonencs, Publicacions del Museu i Biblioteca Episcopals de Vic, 1989 pp. 78-80.

RODÀ, I., *Los bronce romanos de España: Bronces Romanos de la Hispania Citerior*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, pp. 74-75.

I. M.



### Sonajero, *tintinnabulum*

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida  
N.º inventario: 28.631  
Cerámica  
Altura 9,5 cm  
Mérida  
Finales siglo II d. C.

En este caso ya no se trata de un personaje grotesco, sino que nos muestra a un niño de corta edad, a juzgar por la vestimenta que porta, la capa con capucha, *cucullus*, aunque también se asemeja a la *casula* gala, manto con capucha. Si se trata o no de un tipo o personaje teatral es complejo saberlo, en cualquier caso la obra está asociada con nitidez a los ritos y creencias mágicas, de los que el teatro no se escapaba en su afán por reflejar la más real y fidedigna estampa de aquella sociedad romana.

Sonajero que representa una figura infantil encapuchada. La pieza, al igual que la anterior, la componen el cuerpo campaniforme en hueco y las piernas articuladas macizas que cuelgan del interior de éste. El sistema sonoro sería idéntico al precedente, el cuerpo haría de caja de resonancia para la sonaja, que formarían ambas piernas al golpear sobre las paredes del cuerpo hueco.

#### BIBLIOGRAFÍA:

GIJÓN GABRIEL, E., *Las Terracotas del Museo Nacional de Arte Romano*. (Tesis de Licenciatura inédita). Mérida, 1987.

Ead. «Las Terracotas del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida», *Los Materiales Cerámicos y Vitreos en Extremadura*, Mérida, 1988, fig. 8.

NOGALES BASARRATE, T. *Espectáculos en Augusta Emerita*. Monografías emeritenses 5, Badajoz, 2000, pp. 58-59, lám. XXIV B.

NOGALES BASARRATE, T. Y CASTELLANO, M. A. *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, p. 178

T. N. B.



### Sonajero, *tintinnabulum*

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida  
N.º inventario: 28.630  
Cerámica  
Altura 8,8 cm  
Mérida  
Mediados siglo II d. C.

Este personaje, de rasgos deformes y grotescos, tal vez represente a uno de esos numerosos tipos comunes en la escena romana, modelos que exageraban tanto las faltas físicas como morales de la sociedad del momento.

Es un sonajero, *tintinnabulum*, que representa a una figura masculina de rasgos grotescos. La pieza la forman varios elementos articulados: el cuerpo y la cabeza en hueco, las extremidades inferiores y dos apéndices superiores macizos. Conserva las dos piernas articuladas por separado, que penden del interior de la figura y actúan a manera de sonaja en la caja cónica hueca del cuerpo y cabeza, lo que producía el deseado efecto sonoro. A ambos lados de la cabeza se sitúan dos apéndices colgantes en forma de órgano genital masculino, interpretadas como elementos fálicos.

En la parte inferior se conserva la inscripción incisa en caracteres capitales: TYDIDES. Posiblemente, como se ha aludido, denomine a su propietario.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. «Tintinnabula de Mérida y Sasamón», *Zephyrus* 37-38, 1984-1985, pp. 331-335.

GIJÓN GABRIEL, E., «Las Terracotas del Museo Nacional de Arte Romano». (Tesis de Licenciatura inédita). Mérida, 1987.

Ead. «Las Terracotas del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida», *Los Materiales Cerámicos y Vitreos en Extremadura*, Mérida, 1988, fig. 6.

NOGALES BASARRATE, T. *Espectáculos en Augusta Emerita*. Monografías emeritenses 5, Badajoz, 2000, pp. 58-59, lám. XXIV A.

NOGALES BASARRATE, T. Y CASTELLANO, M. A. *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, p. 177

T. N. B.



### Máscara teatral masculina

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida

N.º inventario: 8.399

Terracota

Altura 25 cm

Mérida

Finales del siglo I d. C.

Se trata de un personaje masculino de mediana edad, con barba ondulada y cabellos rizados. El elemento más peculiar es el gorro frigio que porta, con su inconfundible remate superior ligeramente curvado hacia adelante. Este detalle iconográfico es el que ha movido a pensar que podría tratarse de un actor encarnando a Ulises. Nada sería extraño si pensamos que los ciclos literarios y mitológicos en torno al mito de Ulises y otros personajes de la epopeya clásica gozaron de enorme fortuna y popularidad en todo el Imperio romano.

La máscara, de gran calidad realizada a molde, posee dos orificios de forma almendrada en los ojos y sendas perforaciones laterales para favorecer la sujeción de la pieza. En este caso carece de orificio en la boca, como se aprecia en otras de estas máscaras. La doble condición de la obra, como pieza votiva y utilitaria, en este caso es más complicada.

Como las demás obras de esta serie en terracota, esta máscara refleja el enorme fervor hacia las actividades teatrales, *ludi scaenici*, que, a juzgar por los constantes documentos que nos han llegado, debieron tener los ciudadanos romanos.

#### BIBLIOGRAFÍA:

NOGALES BASARRATE, T. *Espectáculos en Augusta Emerita*, Monografías Emeritenses 5, Badajoz, 2000, p. 137, lám. XXIII A.

NOGALES BASARRATE, T. Y CASTELLANO, M. A. *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, p. 184.

T. N. B.



### Máscara teatral femenina

Museo Nacional de Arte Romano. Mérida

N.º inventario: 8.400. 8402. 8403

Terracota

20 x 16,4 x 8 cm

Mérida

Finales siglo I d. C.

Rostro femenino de mujer joven y expresión trágica. La zona superior remataba en forma de diadema, de la que sólo se conserva parte del arranque de sus laterales. Dicha diadema se componía de complejas superposiciones de elementos ovales simulando el repujado de los adornos y tocados femeninos. Existen otros fragmentos en la colección emeritense que atestiguan la diversidad y abundancia de este tipo de obras en el entorno doméstico colonial.

Los fragmentos permiten reconstruir en bastante proporción una máscara teatral trágica

femenina. Se aprecian todos los detalles de su fabricación a molde, por lo que hay que pensar que no se trataba de una obra única, sino seriada, como es normal en las producciones artesanales. En la zona de los ojos y la boca llevaba perforaciones de gran tamaño, detalle que mueve a considerar su doble sentido votivo y utilitario. En los laterales de ambas sienas también lleva sendas perforaciones, algo más descuidadas y hechas antes de su cocción, pero en este caso servían para ajustar las cintas de sujeción o suspensión de la máscara. La obra se elaboraba en positivo en el molde y el negativo interno se acoplaba a la superficie de la cara del portador de la máscara.

#### BIBLIOGRAFÍA:

NOGALES BASARRATE, T. *Espectáculos en Augusta Emerita*, Monografías Emeritenses 5, Badajoz, 2000, p. 137, lám. XXIII B.

NOGALES BASARRATE, T. Y CASTELLANO, M. A. *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 2002, p. 183.

T. N. B.



### Crátera de campana de figuras rojas

Museo Archeologico Nazionale. Nápoles (Heydemann 1778)

N.º inventario: 82127

Arcilla naranja; barniz negro opaco; decoraciones blancas

Altura 44 cm; ø borde 43 cm; ø base 15 cm

Procedente de Paestum, descubierta durante la primera excavación de 1805, en la necrópolis de Arcioni (Paestum)

Taller de Paestum, atribuido al «Pintor de Nápoles 1778»

Año 340 - 330 a. C.

En el lado A, se representa una escena en el centro de la cual destaca un actor que lleva el característico traje de los *phlysiakes*, actores de la comedia fliácica, forma teatral originaria de las primeras estructuras de espectáculo de la farsa grotesca del siglo VI-V a. C., que se impuso sobre todo en la Magna Grecia, como atestiguan los característicos vasos, llamados precisamente fliácicos, por la representación de los actores, convencionalmente integrados en escenas de la vida cotidiana o mitológicas. La arqueología por consiguiente, aporta un testimonio tardío de este tipo de farsa, que se puede datar entorno al siglo IV - III a. C.

El actor bajito y rechoncho, posee el típico aspecto de *phlysiakos*; su traje acentúa su aspecto grotesco, con rellenos postizos, un ajustado leotardo que simula el color rojo de piernas y brazos, y una corta túnica blanca, apenas ceñida en la cintura, propia no sólo de los actores fliácicos, sino de todos los actores, por lo menos hasta el periodo de la comedia antigua. Aunque los rasgos de la cara de la máscara se caracterizan por la nariz aplastada y la tupida barba, el viejo, coronado, aparece en una actitud refinada y pensativa.

El argumento de la escena está relacionado con el mundo dionisiaco, puesto que el actor tiene a su izquierda un joven Dionisio, con doble corona, desnudo, apenas tapado por un corto paño que desde los brazos desciende suavemente por la espalda, sujetando el tirso, unas coronas entrelazadas y una pátera. A su derecha hay una joven mujer, vestida con el quitón, adornada con joyas y cofia, representada mientras sujeta con elegancia un borde de la túnica postura que desentona, a propósito, con la fealdad del actor. Entre el actor y la divinidad brota desde el suelo una larga flor lanceolada, casi una firma, que aparece a menudo en la producción del ceramógrafo. En la parte alta y en la baja, la escena está delimitada por una serie de puntos blancos sobrepintados, mien-

tras arriba se representa un festón bajopintado en carmesí con hojas de vid de color blanco.

En el lado B, dos jóvenes envueltos en mantos, separados por motivos de volutas y semipalmetas.

Decoración secundaria: por debajo del borde, un ramo de laurel levógiro; por debajo de las asas: palmetas enmarcadas por volutas y pares de semipalmetas.

Respecto a la figura del actor, es importante subrayar que el término *φλύαξ*, indica tanto la forma teatral como a los actores que recitan, según la lengua de la colonia espartana de Tarento. El nombre procede de la popular figura del *thiasos* dionisiaco, posible residuo de un antiguo demonio de la vegetación, procedente del verbo *φλέω* en su significado de «rebosar» y por extensión «abundancia de cosecha».

Si bien resulta siempre osado comparar la tradición filológica de las formas de espectáculo teatral del siglo VI-V a. C., desde la farsa denominada Megarense o de Epicarmo hasta la antigua comedia Ática con las evidencias arqueológicas tardías del siglo IV a. C. relativas a la farsa fliácica, parece acertado llamar la atención sobre la manera sencilla y sintética con la que el ceramógrafo ha fundido en este jarrón el elemento dramático de la figura del actor con la del *κωμος* dionisiaco, representado por Dionisio y por la Ménade, casi como testimonio del origen de la farsa y de la comedia con un sustrato religioso dionisiaco común.

Lo que parece faltar en esta crátera es la representación de los elementos estructurales teatrales como pueden ser un palco bajo, la escalera corta y el cortinaje, normalmente documentados en esta forma de espectáculo de hilarotragedia, que procede de la farsa fliácica y que fue ennoblecida literariamente por Rintón de Tarento, a finales del siglo III a. C.

Por lo que se refiere a la calidad pictórica del vaso, descubierto en una necrópolis local, simboliza la producción en serie de los talleres de Paestum, que fue imponiéndose a partir de la segunda mitad del siglo IV a. C., tras el innovador taller local de *Assteas-Python*, situado cronológicamente en el segundo cuarto del siglo IV a. C.

La denominación de «Pintor de Nápoles 1778» procede precisamente, del número del antiguo inventario de la colección de cerámica redactado por H. Heydemann.

#### BIBLIOGRAFÍA:

HEYDEMANN, H., *Die Vasensammlung des Museo Nazionale zu Neapel*, Berlín 1872.

PONTRANDOLFO, A., «Paestum» *I Greci in Occidente. La Magna Grecia nelle collezioni del Museo Archeologico di Napoli* (catálogo de la exposición 8/7/1996), Nápoles, 1996, pp. 16, ficha de E. Mugione.

TRENDALL, A.D., *The Red-figured Vases of Paestum*, British School at Rome, Hertford, 1987, 2/126

M. L.



### Crátera de campana

Staatliche Museen zu Berlin

Colección de objetos de la antigüedad

N.º inventario: F 3045

Altura 32 cm; ø 33,5 cm

Adquirido en el año 1847 en Nápoles por Panofka.

Vaso ápulo de figuras rojas, que data de 380-370 a. C., Pintor Eton-Nika (Trendall)

Se conserva parcialmente roto, pegado y con pequeñas restauraciones.

En el borde superior se aprecia un *kymation* o cimacio lébico pintado con trazos de contorno.

Parte delantera:

Sobre un altar ancho está sentado un anciano con vestimenta de cómico (barba blanca, falo, jitón sobre su gruesa barriga). La figura lleva una tiara que le caracteriza como rey. Levanta su mano izquierda en gesto defensivo contra un joven que también viste traje de cómico (sin barba, barrigudo, calzones estrechos y mangas). En su mano derecha blande una espada, alrededor de la izquierda lleva enrollada la clámide. A la derecha del altar aparece un laurel.

Parte trasera:

Dos jóvenes con capa, con varas, están colocados uno frente al otro; en la parte superior, un ornamento en forma de círculo.

La escena de la parte delantera es interpretada como el encuentro de Príamo con Neoptólemo. Esta escena describe el final de la Guerra de Troya: tras la caída de Troya, el rey troyano Príamo, amenazado por Neoptólemo, hijo del héroe griego Aquiles, huye a un altar sagrado. No obstante, como anticipa la sangre delante del altar, él también sufrirá la misma suerte que

sus compatriotas: será asesinado. Este mito fue tema de las tragedias griegas (Eurípides, *Las Troyanas*) y forma parte de las impresionantes representaciones del arte en relieve (como las metopas de Corfú) y de la pintura sobre vasos.

La pintura representa una parodia de este mito en forma de comedia burda. La así llamada burla *flíacica*, representa una típica variante romana de las comedias griegas. Las representaciones sobre los vasos sicilianos, los campanos y sobre todo los ápulos, siempre utilizan los mismos esquemas: los calzones estrechos, el falo sobredimensionado y el traje corto simulan desnudez sin pudor, las máscaras (con o sin barba, calvas, etc.) siguen los personajes de la Comedia Nueva.

#### BIBLIOGRAFÍA:

DE CESARE, M., *Le statue in immagine: studi sulle raffigurazione di statue nella pittura vascolare greca*, Roma, 1997, p. 124.

TRENDALL, A. D., *Phylax Vases*. 2.ª edición, Londres, 1967 (BICS Suppl. núm. 19), núm. de catálogo 21, p. 29 (con bibliografía). *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae VII*, Munich/Zurich 1994, véase Priamos Nr 98.

*Troia, Traum und Wirklichkeit. Ausstellungsführer Braunschweig*, 2001, p. 36.

U. K.



### Máscara de hetera o cortesana

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: Fb 747

Terracota

11,9 x 10 cm

Solin (antigua *Salona*)

Siglo I – II d. C.

Máscara, encontrada en una urna, realizada en tamaño reducido siguiendo el modelo de las máscaras de tamaño normal. Sobre la cabeza lleva un gorro, bajo el cual sobresalen espesos rizos, que caen en mechones debajo de las orejas, que no se ven. Presenta la frente lisa, sin arrugas y los ojos de forma almadrada con párpados marcados, pero sin pupilas. La nariz es recta con las fosas nasales perforadas y la boca, de forma ovalada y con labios bellamente dibujados, está abierta. El mentón es pequeño y correcto.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BULIĆ, F., «Trovamenti antichi ad est dell' anfiteatro a Salona», *Bullettino di archeologia e storia dalmata* XXXVII, Split 1914, p. 60.

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 171, n. 242.

B. Č.



### Actor de la Comedia Nueva

Staatliche Museen zu Berlin

Colección de objetos de la antigüedad

N.º inventario: TC 7067

Terracota

12,8 x 5,5 x 4,5 cm

Megara

Siglo II a. C.

La pieza se conserva intacta, con restos de engobe: azul en la capa, rojizo-marrón en los brazos y piernas, blanco en el vestido interior, rojo en la boca.

El actor con máscara de esclavo calvo está sobre una base casi cuadrada. Lleva un vestido interior corto y una capa. Su brazo izquierdo está envuelto con la capa. La mano derecha se toca la barba, que rodea la boca como si fuese un embudo. Este gesto provoca la impresión de que el esclavo está reflexionando sobre alguna cosa, llevando un saco, atado en ambos extremos, sobre los hombros.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, 1961, Nueva York, ilustración 398.

Véase BIERS, W. R. Y GREEN, J. R., *Carrying Baggage en Antike Kunst* 1998, cuaderno 2, p. 87 y ss.

I. K.



### Máscara trágica

Staatliche Museen zu Berlin  
Colección de objetos de la antigüedad  
N.º inventario: 30219, 4

Terracota

Altura 12 cm

De la colección L. von Gans, lugar de hallazgo desconocido

Periodo helenístico

La pieza se conserva intacta, la totalidad de la superficie muestra concreciones, por debajo aparecen restos de engobe. Huellas de rojo en la cara y en los labios, negro en las pupilas.

Esta máscara de un viejo calvo ha sido interpretada como la de un mensajero trágico. La cara delgada, con la cabeza alta, mejillas huesudas y enjutas y la boca, abierta, está enmarcada por una barba blanca y rizada. Las cejas están ligeramente inclinadas hacia abajo, los ojos con mirada preocupada tienen pupilas negras y los párpados están fuertemente marcados. La nariz es extraordinariamente delgada.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, 1961, Nueva York, ilustración 309.

I. K.



### Cabeza grotesca, fragmento de estatuilla

Arheološki Muzej. Split. Croacia  
N.º inventario: Fb 236

Terracota

3,8 x 3,1 cm

Solin (antigua *Salona*)

Época imperial romana

Cabeza fragmentada de cerámica con una fea expresión caricaturesca, realizada con molde en arcilla de color marrón grisáceo. Presenta cabeza calva y cejas arqueadas en la frente ligeramente arrugada, los ojos son de forma almendrada, poco marcados, y la boca abierta, inclinada hacia abajo y con labios destacados está perforada. El rostro es ancho y ovalado y los pómulos y el mentón poco visibles. De la oreja derecha se conserva sólo un fragmento, mientras que la oreja izquierda falta en su totalidad. El cuello es grueso y corto.

#### BIBLIOGRAFÍA:

ČARGO, B., «Aplike u obliku kazališnih maski (Attachments in the shape of theatre masks)» *Longae Saloniae I*, Split, 2002, pp. 368-369. Photo, en *Longae Saloniae II*, Split, 2002, p. 176, núm. 1.

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 173, n.º 250.

B. Č.



### Máscara de viejo - aplique de bronce

Arheološki Muzej. Split. Croacia  
N.º inventario: H 3568

Bronce

3,5 x 2,5 cm

Solin (antigua *Salona*). Adquirida en 1897

Siglo I – II d. C.

Aplique hueco de bronce fundido que representa una máscara teatral cómica. La figura tiene la cara ancha, los pómulos destacados y las cejas arqueadas. El ojo derecho es correcto y bien detallado, no así el izquierdo probablemente debido al desgaste del molde de fundición. La boca, ligeramente prominente, está cerrada y el mentón, totalmente liso y sin detalles particulares, se reconoce sólo por su amplitud y longitud, lo que confiere al rostro una forma casi rectangular. Bajo la nariz presenta bigotes largos y lisos que descienden hasta apoyarse sobre la barba y acaban curvados a la altura de la boca. El cabello, igualmente poco detallado, se presenta trenzado hacia arriba en la forma de corona característica y enmarcando la frente arrugada.

Esta figura representa probablemente al anciano de la Comedia Nueva (Pólux, núm. 3). La figura del anciano es muy frecuente en la Comedia Nueva, de modo que es normal encontrarlo como adorno de diferentes objetos.

#### BIBLIOGRAFÍA:

ČARGO, B., «Aplike u obliku kazališnih maski (Attachments in the shape of theatre masks)» *Longae Saloniae I*, Split, 2002, pp. 368-369. Photo en *Longae Saloniae II*, Split, 2002, p. 176, núm. 1.

B. Č.



### Fragmento de mosaico con figuras

Museo Arqueológico de Sevilla

N.º inventario: 3.879

67 x 55 cm

Itálica (Santiponce, Sevilla)

Siglo III d. C.

Hallado en el lugar denominado «Pajar de Artillo», muy cerca del teatro, a principios del siglo pasado y depositado en el Museo en 1911 por el entonces director de las excavaciones de Itálica, Rodrigo Amador de los Ríos. No se conocen las circunstancias del hallazgo, pero en 1970, en una intervención arqueológica que se realizó en el mismo lugar, aparecieron camas de mosaicos a alguna de las cuales pudo pertenecer este fragmento sin que se conserven datos sobre su extracción.

Se trata de un mosaico policromo con teselas de vidrio en colores blanco, negro, azul y verde, en distintas gamas; de cerámica en amarillo y rojo vinoso; y de piedra: ocre, siena y grises. En él se observan tres figuras y parte de otra; la primera de la izquierda, femenina, viste una túnica que deja al descubierto el hombro derecho, y un manto que cae desde el hombro izquierdo. El cabello lo lleva sujeto en la frente por una tenia blanca a modo de diadema, adorno que ostenta también la figura de la derecha. A continuación se ve una cabeza que, o bien está cubierta con una máscara muy esquemática o es sólo la máscara sostenida por la mano

izquierda de la figura anterior (difícil de apreciar porque la composición es muy confusa y los personajes están muy juntos). Sigue otra figura, también vestida con túnica, manto anudado en la parte central del cuerpo, a la altura de las caderas y tocando una doble *tibia* constituida por una fila de teselas negras en forma oblicua. Junto a su cabeza se ve el brazo levantado de otra figura y, en la parte inferior, restos de sus vestiduras.

Está enmarcado por una doble línea rectangular de teselas negras, y, a continuación, teselas blancas como las del fondo del mosaico. Los rasgos estilísticos y técnicos de éste denotan un arte muy poco cuidado y provincial.

La iconografía de los personajes del fragmento, es difícil de precisar. Podría tratarse de una escena teatral o una representación poco esmerada de las Musas, quizá Talía y Euterpe, por la máscara y la *tibia* así como por la cinta blanca que adorna sus cabellos. Este tema fue muy frecuente en mosaicos en todo el Imperio a partir del siglo III d. C.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BLANCO FREIJEIRO, A., *Mosaicos romanos de Itálica (I)*, C.M.R.E., II, Madrid, 1978, p. 46, lám. 54, núm. 31.

Lancha, J., «Mousai / Musae», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* VII, Munich-Zürich, 1994, pp. 1003-1030.

LUZÓN, J. M.º: *Excavaciones en Itálica, estratigrafía del Pajar de Artillo*, E.A.E. núm. 78, Madrid, 1973, pp. 5 ss.

C. M. G.



### Estatuilla de actor

Arheološki Muzej, Split, Croacia

N.º inventario: Fb 227

Terracota

12,5 x 6 cm

Solin (antigua *Salona*)

Época imperial romana

Figura con atuendo largo, sujeto en el pecho, que presenta pliegues profundos por debajo de un vientre prominente. De los hombros cae una capa de tupidos pliegues. A la figura le falta la cabeza y la parte izquierda desde el cuello hasta la cintura. Debido a la falta de la cabeza es difícil determinar la iconografía de esta figura, pero es casi seguro que se trata de la figura de un actor, puesto que calza enormes *okribantes* o coturnos, típicos de los actores en las tragedias. Un calzado similar se ve en el mosaico de Porcareccia, presente en la exposición, en la lucerna de Dresde, así como en la estatuilla de marfil de París. (M. Bieber, *The history of Greek and Roman Theatre*, Nueva York, 1961, pp. 240, 242, 243, figs. 789-792, 798-799.)

Los desperfectos de la figura dificultan su datación precisa, pero según sus características iconográficas, probablemente pertenece a la producción de terracota de la época imperial.

#### BIBLIOGRAFÍA:

NARDELLI, B., «Terakotna plastika u Arheološkom Muzeju u Splitu», *Vjesnik za Arheologiju i Historiju Dalmatinsku* 92, Split, 1999, p. 84, n. 95.

B. Č.



**Actor cómico,  
fragmento de estatuilla**

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: Fb 364

Terracota

5,9 x 3 cm

Gardún (antigua *Tilurium*)

Siglo I - II d. C.

Cabeza de actor parcialmente dañada. Sobre la cabeza lleva un gorro puntiagudo, ligeramente inclinado hacia delante, bajo el cual sobresale el cabello rizado enmarcando la frente arrugada. Presenta orejas al descubierto y poco prominentes y nariz deteriorada, pero que recuerda vivamente a una nariz aguileña. La boca está abierta, ligeramente inclinada hacia arriba en su parte derecha, y la barba formada por mechones de pelo. Falta el cuerpo de la figura.

**BIBLIOGRAFÍA:**

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 117, núm. 114.

B. Č.



**Estatuilla masculina  
con máscara animal**

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: Fb 599

Terracota

Altura 9,5 cm

Črnovnica, territorio de *Salona* (actual Solin)

Siglo I - II d. C.

Estatuilla de arcilla de color ocre. Representa una figura cubierta por una capa. Sobre la cabeza lleva una máscara animal. Presenta la boca abierta, de forma oval, y los ojos, de diseño circular, están incisos en la arcilla. Las orejas son prominentes. Por debajo de la túnica, se entrevén las formas del cuerpo. Producto de baja calidad.

**BIBLIOGRAFÍA:**

KIRIGIN, B., *Antički teatar na tlu Jugoslavije*, Novi Sad, 1979, p. 116, núm. 112.

B. Č.



**Actor de la Comedia Nueva:  
prostitutor**

Musée du Louvre. París

Département des Antiquités grecques étrusques et romaines

N.º inventario: Myr 316

Arcilla

Altura 19,5 cm

*Myrina* (Turquía)

Segunda mitad siglo II a. C.

Este anciano, vestido con una larga túnica y capa, lleva una máscara de la Comedia Nueva identificada gracias a su barba cuadrada, su boca sonriente y su cráneo desnudo bajo la corona como la del prostitutor del *Onomasticon* de Pólux. Sostendría en la mano una especie de cinta o guirnalda de flores. Emblemático de las comedias de costumbres de la época helenística, este guardián de prostíbulos se codeaba con cortesanas y parásitos, entre otros personajes.

La necrópolis de *Myrina* ha proporcionado entre su material, un buen número de representaciones de actores de terracota. Hasta en la tumba, el teatro y en particular la comedia, parecía tener un lugar especial.

**BIBLIOGRAFÍA:**

MOLLARD-BESQUES, S., *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite grecs et romains II, Myrina, Musée du Louvre et collections des universités de France*, París, 1963, p. 141, pl. 172 A.

WEBSTER, T. B. L., *Monuments illustrating New Comedy*, Londres, 3.ª edición, 1995, p. 193, 3DT2a.

© Photo RMN - HERVE LEWANDOWSKI.

J. B.



### Actor trágico sosteniendo una máscara de Heracles

Musée du Louvre. París  
Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines  
N.º inventario: CA 1784  
Altura 16 cm

*Amisos*, (hoy Kara-Sasn, Turquía)  
Segundo cuarto del siglo II a. C.

La estatuilla representa a un actor de tragedia vestido con una túnica larga sin mangas, recogida alta bajo el pecho y que lleva sobre una prenda de mangas con pliegues. Está calzado con *coturnos* de suelas altas, utilizados a partir del siglo II a. C. El actor no está interpretando un papel, pero lleva una clava y una máscara que permiten identificar al personaje que debía interpretar. En efecto, la clava es uno de los atributos de Heracles, así como la piel del león de Nemea que, aunque prácticamente invisible aquí, recubre el cabello de la máscara. La importancia del *onkos* –desarrollo de la masa capilar hacia la parte superior– hace pensar en un papel de protagonista. Sin embargo, sólo dos tragedias áticas ponen en escena a Heracles como héroe principal: las *Traquinias* de Sófocles y el *Heracles furioso*

de Eurípides (hacia el 414 a. C.), muy apreciado en la época helenística y adaptado por Séneca en la época romana. En la versión de Eurípides y contrariamente a la tradición establecida hasta entonces, sólo tras haber realizado la mayoría de sus célebres obras, promesa de apoteosis, es cuando el héroe, preso de una crisis de locura, mata a sus hijos y a su mujer. La máscara con el ceño fruncido que lleva el actor parece ser un eco de ese Heracles, «[...]el rostro descompuesto; entornaba los ojos en los que aparecía una red de venas sangrientas, y la espuma goteaba de su densa barba.» (*Heracles*, v. 931 a 934, según el texto establecido y traducido por L. Parmentier, *Eurípides*, tomo III, Collection des Universités de France 1950.)

#### BIBLIOGRAFÍA:

BERNARD-BREA, L., *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Nápoles, 1998, p. 50, fig. 35.

BESQUES, S., *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre cuite étrusques et romains III, époque hellénistique et romaine, Grèce et Asie mineure*, París, 1972, p. 79, D 467, pl. 102 c.

SUMMERER, L., *Hellenistische terrakotten aus Amisos*, Stuttgart, 1999, p. 65, p. 70, p. 123, p. 206; cat. SV2, pl. 53.

WEBSTER, T. B. L., *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, 2.ª edición, Londres, 1967, p. 9, p. 16, p. 21, p. 61, ZT 1, p. 158.

© Photo RMN

J. B.



### Cortesana de pie

Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek. Munich  
N.º inventario: TC 6951

Terracota. Pintura blanca, morada oscura, rosa y roja  
Altura 24,5 cm

Procedencia desconocida (anteriormente en la colección Arndt A 357). Probablemente de un taller del Atica  
Período helenístico temprano, primera mitad del siglo III a. C.

Una cortesana, ya no muy joven, de pie sobre una base rectangular. Está envuelta en un largo *himation*, pintado en morado con anchos bordes blancos, con las manos dentro de la capa. Tiene la mano derecha delante del pecho, mientras que la izquierda la coloca descaradamente sobre la cadera. Lleva calzado rojo y tiene el pie derecho ligeramente hacia delante, apoyado sobre un pequeño escalón. Un velo blanco enmarca su fogoso rostro colorado. El cabello está ligeramente ondulado y con raya. Su sonrisa descarada hace pensar que se trata del tipo de mujer ligera, impertinente, desvergonzada y codiciosa, aunque extremadamente ingeniosa que se aprovecha de su amante, un personaje bien conocido de la Comedia Nueva. Su aspecto externo se corresponde perfectamente con la pequeña cortesana de Pólux (IV, 153) de piel más bien rojiza y cabello sobre las orejas.

F. K.



### Máscara de esclavo de la Comedia Nueva

Staatliche Museen zu Berlin  
Colección de objetos de la antigüedad  
N.º inventario: TC 5166  
Terracota  
Altura 8,9 cm  
Melos (Grecia)  
Siglo II a. C.

En la parte izquierda de la pieza falta buena parte de la máscara; en la parte inferior, pegada, se conservan pocos restos de engobe.

En la Comedia Nueva, creada fundamentalmente por el poeta Menandro (343 a 292 a. C.), el papel del esclavo dominante ocupa una posición importante dentro de una serie de diferentes tipos de esclavos. Configuran la máscara una melena espesa y abultada, surcos en la frente, cejas levantadas y abultadas y ojos muy abiertos (aquí con las pupilas perforadas). Uno de los distintivos importantes de los papeles de esclavo es, sobre todo, una boca grande y abocinada. No obstante, en muchos casos no es posible asignar inequívocamente un determinado papel a las máscaras. La máscara se independiza, en cierto modo, de su función en el teatro: poco a poco, ellas y las estatuillas de los actores van sirviendo, cada vez más, como ofrenda en las sepulturas o como exvotos, tal y como lo demuestran numerosos hallazgos en tumbas y santuarios.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BIEBER, M., *Die Denkmäler zum antiken Theaterwesen im Altertum*, 1920, núm. 169, ilustración 105.

BIEBER M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Nueva York, 1961, ilustración 390.

KRIEN G., *Der Ausdruck der antiken Theatermasken nach Angaben im Polluxkatalog*, Öjh 42, 1955, p. 89 y ss.

ROBERT C., *Die Masken der neueren attischen Komödie*, 25. Hallisches Winckelmannsprogramm, 1911, p. 69 y ss.

WEBSTER, T. B. L., *Leading slaves in New Comedy 300 B.C. – 300 A.D.*, Jdl. 76, 1961, pp. 100 y ss.

WINTER, F., *Die Typen der figürlichen Terrakotten. Die antiken Terrakotten Bd. III, Teil 2.* – Stuttgart, 1903 p. 160,1.

I. K.



### Malabarista

Staatliche Museen zu Berlin  
Colección de objetos de la antigüedad  
N.º inventario: TC 8327  
Terracota  
Altura 12,6 cm  
Antigua colección van Branteghem, supuestamente procedente de Tebas (Grecia)  
Periodo helenístico

La pieza se conserva con varias roturas pegadas, se perdieron los dedos de la mano izquierda y la parte delantera del pie izquierdo, el brazo derecho ha sido completado en parte; múltiples restos de engobe y de color rosa en la corona.

El malabarista vestido con un delantal, lleva una guirnalda alrededor del cuello. El gesto del malabarista está concentrado en sus cuatro bolas, de las que una se ha perdido. En el pliegue del codo se ven restos de esta bola. El malabarista, por la forma de la cara y por su cabellera espesa y rizada, está caracterizado como un joven negro. Se apoya sobre su pie izquierdo haciendo malabarismos con las pelotas en la cabeza, en la rodilla y en la mano derechas.

Entre la multitud de estatuillas conservadas de saltimbanquis, bufones, acróbatas, músicos y bailarines, las representaciones de malabaristas son raras, sobre todo en la época helenística.

#### BIBLIOGRAFÍA:

HARRIS, H. A., *Sport in Graece and Rome*. 1972, p. 107, ilustración 49.

WINTER, F., *Die Typen der figürlichen Terrakotten. Die antiken Terrakotten*, tomo III, parte 2. Stuttgart, 1903, p. 160, 1.

*The Image of the Black in Western Art I*, 1976, p. 210, nota 211, ilustración 266.

Véase una estatuilla similar en *Argos Bulletin de Correspondance Hellénique* 94, 1970, p. 473 y ss., ilustr. 95.

I. K.



### Máscara de la Comedia Nueva

Staatliche Museen zu Berlin

Colección de objetos de la antigüedad

N.º inventario: TC 8568

Terracota

Altura 20,6 cm

Priene (Turquía), sala A en la terraza del templo de Atenea

Siglo II a. C.

Faltan partes importantes en la parte superior de la cabeza y en la barba; pequeñas restauraciones en el labio superior y en la barba; restos de pintura rojizo-marrón de la tez.

Este tipo de máscara de la Comedia Nueva ha sido creado según el papel de viejo dueño de burdel (*Pomoboskos*), presentando las siguientes características: calva, frente surcada, cejas arqueadas muy hacia arriba, ojos salientes con pupilas perforadas, así como una cuidada barba. La boca esboza una mueca ligeramente sardónica, sobre la misma, y encima, una ancha nariz. Esta máscara fue hallada junto

con otras dos máscaras de esclavo, igualmente de gran valor artístico, con protomes de toro y con otros objetos hechos de diversos materiales. Se supone que, originariamente, estaban fijadas en la pared, alternándose las máscaras y las cabezas de toros.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, 1961, ilustración 387.

RAEDER, J., *Priene Funde aus einer griechischen Stadt*, 1983, núm. 19, con bibliografía.

WIEGAND, TH., y SCHRADER, H., *Priene. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895-1898*, 1904, p. 361, ilustración 447.



### Lucerna romana

Arheološki Muzej. Split. Croacia

N.º inventario: Fb 269

Arcilla

10,4 x 6,8 cm

Solin (antigua *Salona*)

Siglo I - inicios siglo II d. C.

Lucerna de color naranja a la que falta el fondo. En el disco, entre los dos orificios del aceite, se encuentra una máscara de sátiro. En la frente se entrevén los cuernos de cabra sobre los cuales vemos el cabello rizado. Presenta orejas de sátiro bastante destacadas, la derecha situada verticalmente y la izquierda inclinada. Se entrevén unas cejas densas, bajo las cuales se ubican los ojos redondos. La boca es recta y prominente mientras que los bigotes se unen a una barba formada por mechones y bastante larga. En la parte exterior del disco, sobre la orla, de la lucerna se encuentran dos prominencias prismáticas. Pieza bien elaborada. Tipo Loeschke IX c.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BUUČ, F., *Bullettino di Archeologia e Storia Dalmata IX*, Spalato, 1886, p. 45.

B. Č.

I. K.



### Máscara de la Comedia Nueva

Staatliche Museen zu Berlin  
 Colección de objetos de la antigüedad  
 N.º inventario: TC 8152  
 Terracota  
 14,5 x 10,5 cm  
 Myrina (Turquía)  
 Alrededor de 100 a. C.

La máscara presenta fracturas lisas restauradas, se conservan restos de engobe y huellas de rojo en las cejas y orejas.

Esta máscara de parásito, elaborada con posterioridad a la estatuilla siguiente, ilustra los cambios sufridos por este papel dramático. El parásito aparece caracterizado como un hombre algo joven, calvo, con orejas hinchadas y postura soberbia e insolente. Su rostro es enjuto, con barbilla puntiaguda. Los ojos, rodeados por párpados fuertemente marcados, tienen pupilas perforadas; las cejas se dirigen casi verticalmente hacia arriba. La nariz es ancha, torcida y curvada. La boca recuerda a un pico por la forma puntiaguda hacia delante del labio superior.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BIEBER, M., *Die Denkmäler zum antiken Theaterwesen im Altertum*, 1920, núm. 165, ilustración 104.

BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Nueva York, 1961, ilustración 373 a, b.

I. K.



### Actor de la Comedia Nueva

Staatliche Museen zu Berlin  
 Colección de objetos de la antigüedad  
 N.º inventario: TC 7395  
 Terracota  
 Altura 12 cm  
 Santa Maria di Capua Vetere alle Curti  
 Siglo III a. C.

Se han perdido los pies y la base de la pieza.

El tipo de actor parásito se desarrolló en el último cuarto del siglo IV a. C. La estatuilla muestra el actor con máscara y una capa sobre el cuerpo de amplia panza. Una punta de la capa cae por encima del hombro izquierdo hacia delante. La mano izquierda está sosteniendo el recipiente de los ungüentos y el estrigilo. La misión del parásito consiste en establecer relaciones con familias acaudaladas, con el objetivo de ser invitado a comer lo más frecuentemente posible.

La estatuilla representa uno de estos «comensales». Su barriga panzuda y bien alimentada demuestra que tuvo éxito.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BIEBER, M., *Die Denkmäler zum antiken Theaterwesen im Altertum*, 1920, núm. 145, ilustración 97.

BIEBER, M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Nueva York, 1961, ilustración 374 a, b.

«Panem et circenses» *Antike Welt, Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte*. Edición 25. Número extraordinario, 1994, página 140, ilustración 212.

I. K.



### Estatua de actor con máscara de Paposileno

Museo Nazionale Romano. Roma  
Palazzo Massimo alle Terme  
N.º inventario: 135769

Mármol blanco, tal vez lunense  
Altura 0,90 m

Hallado en 1957 en los restos de una villa romana, en la costa del Lacio, localidad de Torre Astura.

Siglo II d. C.

La escultura, bastante bien conservada, exceptuando la pérdida de los pies y parte de los tobillos y de los antebrazos, que se trabajaron en bloques independientes, representa un actor con máscara de Paposileno, educador de Dionisio y personaje fundamental del drama satírico, donde es el jefe del coro de los sátiros.

La figura, plasmada en el momento de declamar, lleva la característica indumentaria de lana provista de mangas con cortos rizos caprinos (*chitón chortaios cheiridotós*), que tiene relación con el mundo de los animales sacrificados a Dionisio, de los que da testimonio la obra sobre el teatro (*Onomasticon*, II, 151; IV, 118) del lexicógrafo Julio Pólux; la vestimenta corta cae sobre unos pantalones pegados, también con rizos de lana; sobre el vestido lleva una corta clámide que se apoya en el hombro izquierdo y se sujeta en el antebrazo que falta, sobre el pecho. El personaje lleva también una máscara teatral, bajo la cual puede verse la boca del actor y en la nuca, mechones de pelo ensortijado. La máscara, caracterizada por espesas cejas fruncidas, dos fuertes protuberancias frontales, grandes ojos con los iris agujerados, nariz respingona, orejas puntiagudas, bigotes y corta barba con mechones grandes y plásticos, no coincide con ningún tipo de máscara teatral de las enumeradas por Pólux, debe considerarse como perteneciente a un tipo compuesto que incluye características de los tipos establecidos por la comedia nueva de Menandro, con elementos asociables al drama de los sátiros. Esta contaminación probablemente se explica por el hecho de que en el teatro de época romana la máscara del Paposileno participaba también en representaciones de carácter no mitológico, tal como lo atestigua un comentario de Horacio en el *Arte Poético* (v. 220-260).

La unánime datación de la escultura a finales de la primera mitad del siglo II d. C. viene sugerida por elementos estilísticos de una notable finura, donde el trépano es usado con cierta habilidad. Por lo que se refiere al significado de la obra teniendo en cuenta el lugar del hallazgo en una villa marítima, se puede lanzar la hipótesis de que fuera de carácter ornamental y tal vez que el dueño de la villa tuviera algún interés particular por el mundo del teatro.

#### BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 1, Roma 1979, pp. 156-158, n. 108: O. Vasori (con más bibliografía)

AA.VV., *Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme*, Milán, 1998, p. 153.

JACOPI, G., Un attore comico travestito da Papposileno. Statuette marmorea da Torre Astura, *BArte*, XLIII, 1958, pp. 97-106, figg. 1-8

PARIS, R., *Persona. La maschera nel teatro antico*, Roma, 1990, pp. 53 s., n. 14

WEBSTER, T.B.L., *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play...*, Londres, 1967, pp. 20, 99, 1 S 26



### Máscara teatral

Museu de Mataró  
N.º inventario: MCM 1318  
Terracota  
11,2 x 14,4 cm  
Torre Lauder (Mataró)  
Siglo II d. C.

Fragmento de máscara teatral elaborada en arcilla a partir de un molde. Se conserva parte de la mitad superior, apreciándose el detalle del peinado del cabello que cubre media frente y de los ojos, uno de ellos casi de forma completa, en los que se han practicado sendos orificios en las retinas para poder ver a través de la máscara. Centrados en la frente hay dos pequeños orificios, hechos antes de la cocción de la pieza, por donde se insertaban cordeles u otros elementos de suspensión. Este tipo de máscaras relacionadas con el mundo del teatro, frecuentemente adornaban espacios destinados al ocio, especialmente los peristilos, donde se colgaban entre las columnas.

#### BIBLIOGRAFÍA:

CLARIANA, J. F., «Elements decoratius de viridaria procedents d'Iluro i la seva àrea rural». *Actes de la XVI Sessió d'Estudis Mataronins*, Mataró, 2000, pp. 59-74.

GARCÍA, J., (coord.) *Iluro. Una ciutat per descobrir*. Mataró, 1999.

RIBAS, M., *Els orígens de Mataró*, Mataró, 1964.

J. G. i R.

M. S



### Máscara de teatro

Museu d'Arqueologia de Catalunya,  
Barcelona

N.º inventario: 1977

Mármol de Paros

11,5 x 14,2 cm

Empúries

Siglo II d. C.

Máscara teatral masculina de mármol blanco de Paros. Posiblemente se trate de un aplique de fuente esculpido en su parte frontal. La figura está muy desgastada. Falta parte de las mejillas, boca, mentón y peinado, en su parte izquierda. El cabello, se representa con mechones poco trabajados, vueltos hacia atrás y distribuidos alrededor de la cara. La frente es ancha y despejada. Las cejas marcadas, los ojos almendrados, los párpados señalados y el iris del ojo tratado con la técnica del trépano, insinúan una mirada hacia la izquierda. La nariz ancha, con aletas, y las fosas nasales perforadas. La boca abierta, de forma rectangular y enmarcada por un bigote largo, parece indicar el punto por donde debía salir el caño de agua.

Este tipo de aplique se utilizaba en ámbitos domésticos (atrios, peristilos, termas) como elemento decorativo de las fuentes, siendo la máscara teatral una de las imágenes más representativas.

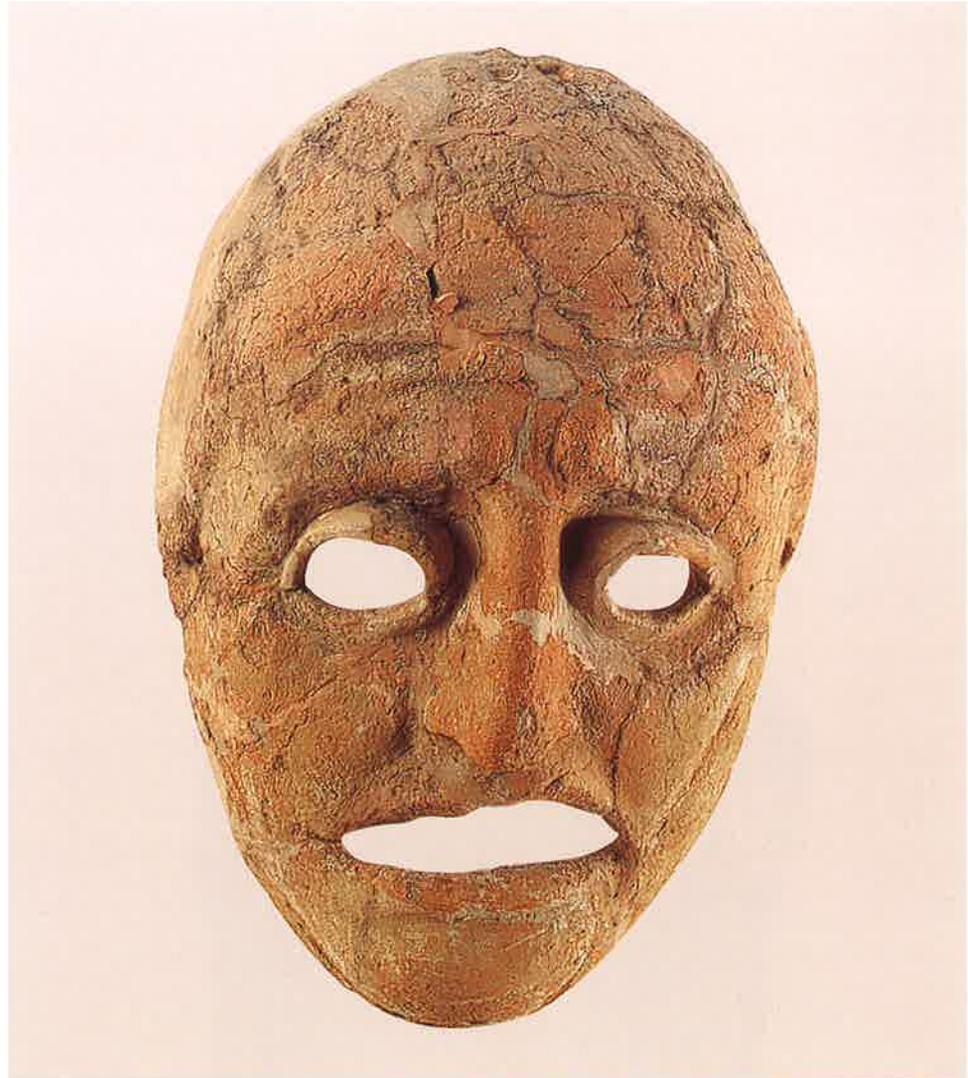
#### BIBLIOGRAFÍA:

LOZA AZUAGA, M. L. «La escultura de fuentes en Hispania, ejemplos de la Baetica». *Actas de la I Reunión sobre escultura romana en Hispania (Mérida 1992)*, Madrid, 1993, pp. 97-110.

LOZA AZUAGA, M. L. «Apliques broncíneos de fuentes romanas en Hispania». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1994, LX, pp. 225-239.

NOGUERA CELDRÁN, J. M. «Una aproximación a los programas decorativos de las villae béticas. El conjunto escultórico de El Ruedo (Almedinilla, Córdoba)». *Actas de la III Reunión sobre escultura romana en Hispania, (Córdoba, 1997)*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, pp. 111-140. esp. p. 122 para la decoración de ambientes acuáticos.

T. LL.



### Máscara de teatro

Museu d'Arqueologia de Catalunya,  
Barcelona

N.º inventario: 2004

Terracota

21,5 x 15 cm

Empúries

Siglo I d. C.

Máscara masculina imberbe de terracota, cuya imagen corresponde posiblemente a un actor trágico. La pieza es de tamaño natural y elaborada a partir de un molde. Se conserva completa, aunque muy restaurada. Son perfectamente visibles las uniones de los distintos fragmentos que conforman la figura. La pasta es compacta y de color ocre. En la parte superior de la cabeza, y a ambos lados de ésta, en las orejas, presenta unos pequeños orificios para su sujeción.

La expresión, un tanto exagerada del rostro, se consigue con el fruncido de la frente y el entrecejo, los párpados prominentes y salidos y las órbitas oculares vacías. La nariz es recta de aletas anchas y con las fosas nasales sin perforar.

La boca abierta esboza una mueca y un rictus de tristeza.

Algunos autores, como Van Boekel, consideran que este tipo de máscaras se utilizaba en ceremonias religiosas con el culto a Baco.

#### BIBLIOGRAFÍA:

BOEKEL, «Roman terracota. Figurines and Mask from the Netherlands», catalogue III, *R.O.B.* 36, 1986, pp. 25-404.

DESBAT, A., «Les masques Gallo-romains en terre cuite, usages et fonctions» en CH. LANDES (ed.), *Spectacula-II. Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, 1992, pp. 249-255.

GARCÍA, J., (coord.), *Iluro. Una ciutat per descobrir*, Mataró, 1999.

NOGALES, T., «Espectáculos en Augusta Emérita», *Monografías Emeritenses*, 5, 2000, p. 57.

T. LL.



### Estatua de actor vestido de mujer

Museo Nazionale Romano. Roma

Palazzo Massimo alle Terme

N.º inventario: 168196

Mármol blanco

Altura 0,90 cm

Mercado de antigüedades romanas y adquirido a través de la Oficina de Exportación.

Siglo II d. C.

La escultura, a la que falta el antebrazo derecho, trabajado por separado, el hombro izquierdo con parte del brazo correspondiente y los pies, representa una figura aparentemente femenina, pero que indudablemente es una figura masculina por lo aplanado del pecho y el evidente miembro viril que se aprecia debajo del pliegue velado. La figura viste un peplo con mangas de tejido ligero y densos pliegues; por encima lleva un manto que cubre la cabeza, el hombro y el brazo izquierdo, cayendo por el lateral.

La cara, ovalada, está enmarcada por un peinado de bucles hechos con calamistro, abultados en las sienes y con una cinta en la frente. Si desde el punto de vista de la pose y vestimenta, la figura se aproxima a la iconografía helenística de las musas y especialmente al tipo de «Musa con flauta» o Urania de Mileto, por el peinado, muy característico, está más próxima a las obras del entorno alejandrino y en particular a las obras con representaciones de seguidores o sacerdotisas del culto egipcio de Isis; la pérdida del antebrazo, y por lo tanto, la ausencia del atributo que debía sujetar en su mano derecha, hace vulnerable cualquier hipótesis de lectura.

Es probable que la estatua, atribuible a la producción corriente del periodo imperial avanzado, más que desarrollar una función cultural representara, en un ámbito puramente decorativo, un actor vestido de sacerdotisa de Isis en relación con una representación teatral.

#### BIBLIOGRAFÍA:

AA.VV., *Museo Nazionale Romano. Le Sculture*, I, 8, Roma, 1985, pp. 370-372, n. VIII,8

AA.VV., *Museo Nazionale Romano. Palazzo Massimo alle Terme*, Milán, 1998, fig. p. 113.

M. S.

Este Catálogo se acabó de imprimir  
el segundo día de entrada a la primavera,  
en los talleres de Artes Gráficas *Con otro color*,  
en la ciudad de Zaragoza.



