

## El teatro clásico y el problema de la fachada en la antigüedad

No es nuestro propósito tratar aquí de un tema tan vasto como el de los teatros clásicos, griegos y romanos, ni menos enfocarlo desde perspectivas arqueológicas e históricas, que no son las nuestras. Lo que pretendemos es discurrir sobre cómo el teatro promueve la necesidad de una decoración arquitectónica que no había surgido en edificios de otro tipo y que da lugar a una serie de soluciones de lo que pudiéramos llamar fachadas en un sentido moderno.

En la arquitectura clásica el concepto de fachada tarda en aparecer, es más, apenas tiene razón de ser en multitud de modelos arquitectónicos que parten del templo o de la *stoa*. No se puede decir que un templo griego o un templo romano, en cuanto deriva del primero, tenga fachadas en el sentido moderno del término. El templo griego es un organismo que acaba por adquirir su perfecta expresión con el perípteros de columnas, pero no tiene una fachada en el sentido de un muro estructurado y ornamentado arquitectónicamente, lo que entendemos por una fachada. En la arquitectura clásica, a muchas de cuyas tipologías podemos referirnos, nos encontramos siempre con que la columnata, es decir, la ordenación serial de columnas, asume la función ordenadora del espacio y la imagen externa a las construcciones. De aquí la importancia de las composiciones templiformes y de los peristilos y *stoas*. No hay nada o casi nada en los grandes foros imperiales, por ejemplo, que no se resuelva arquitectónicamente con grandes teorías de columnas. Cuando la columna desaparece queda el muro desnudo sin mayor preocupación de articularlo. Por ejemplo, en el Panteón de Roma, salvando el gran pronaos, que es como un templo incorporado a la gran rotonda, no existe preocupación alguna por lograr un esquema fachadista. Los muros del enorme cilindro de la rotonda quedan enteramente desnudos.

Tiene que surgir un tema nuevo, como es el del teatro y su consecuencia, el anfiteatro, para que nazca una necesidad, previamente no sentida, que dará lugar a la emergencia en el mundo antiguo de algo semejante a lo que en la arquitectura moderna, a partir del renacimiento, podemos llamar fachadas.

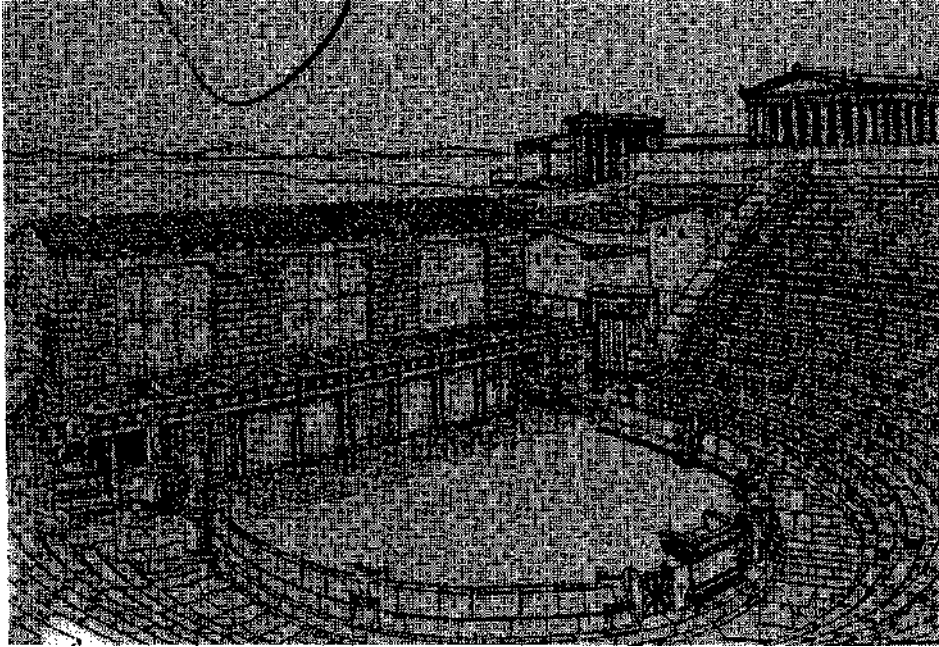
Esta necesidad de articular fachadas va a nacer fundamentalmente en los teatros del helenismo tardío, cuando los antiguos teatros excavados en la ladera se convierten en construcciones enteramente elevadas sobre el plano horizontal del terreno. Entonces el hemiciclo de la *cavea* debe quedar limitado por un enorme muro perimetral de planta semicircular que puede alcanzar toda la altura que media entre el plano de la orquesta y el último graderío de los asientos. Este muro, perfectamente visible, no puede desconocerse. De igual manera, la *skene* tiene que ser elevada para recoger la visión de los espectadores y concentrarla en el lugar donde ha de desarrollarse el juego escénico. Esto da lugar a un inmenso plano vertical de fondo, que es el punto de mayor atracción de todo el espectáculo. Este muro de fondo debe animarse para que resulte visualmente atractivo y sirva de escenario —nunca mejor empleado el término— al movimiento de los actores.

Tanto en la ordenación del perímetro externo del hemiciclo como en el del muro de la escena, los arquitectos romanos lograron soluciones de extraordinario valor, que una vez estatuidas sirvieron de inspiración para los arquitectos de todas las edades que emplearon el lenguaje clásico.

Los teatros griegos que conocemos eran fundamentalmente teatros excavados, como el famosísimo de Epidauro, el de Siracusa o el de Dionisos al pie de la Acrópolis de Atenas. Es cierto que previamente existieron modestos teatros de madera que no subsistieron por su fragilidad y por su carácter eventual. Para lograr estructuras sólidas y permanentes, que además permitieran una audiencia numerosa, como en el caso de Epidauro, que podía reunir 12.000 espectadores, los griegos construyeron sus grandes teatros excavados, que apenas exigirían un tratamiento arquitectónico como era obligado en los teatros enteramente elevados.

De todas maneras, en los teatros griegos existía una *skene* o estructura que daba cara a los espectadores y que quedaba detrás de la orquesta. A veces esta *skene* tenía delante un *proskenion* con una plataforma elevada que permitía el movimiento de los actores en varios niveles. Como estas «escenas» han desaparecido, los arqueólogos se mueven en el plano de las hipótesis, dando lugar a no pocas controversias. Von Gerkan ha estudiado el Teatro de Priene y su posible *skene* tanto en la primitiva forma que debió tener como en la subsiguiente cuando fue agrandada (A. von Gerkan, *Das Theater von Priene*, Verlag B. Harz, Berlín-Viena; véase D. S. Robertson, *Greek and Roman Architecture*). El Teatro de Priene, comenzado hacia el 300 antes de Cristo, debió transformarse en el siglo n antes de Cristo (Fig. 1).

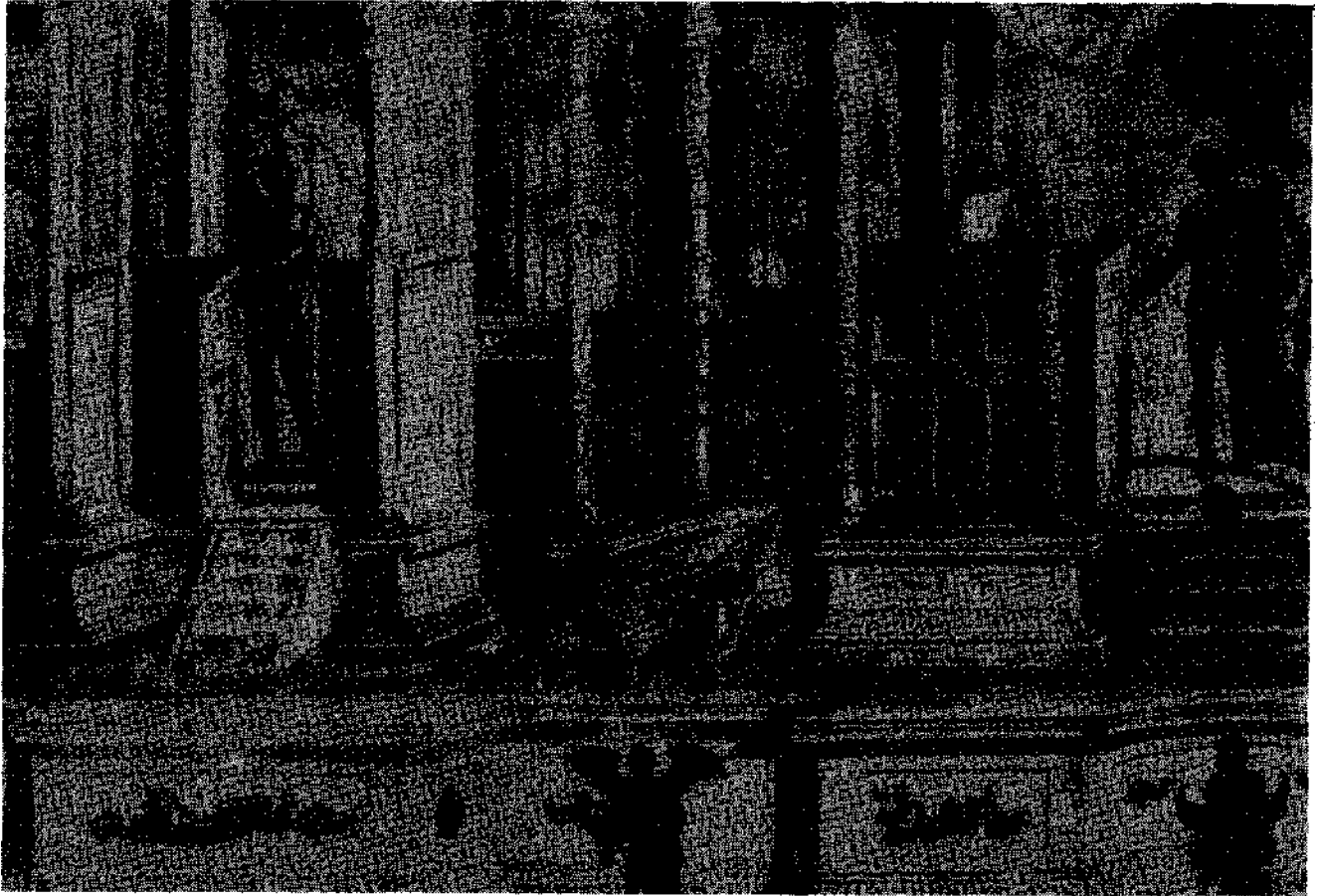
Parece que en el teatro helenístico de Segesta ya aparece una decoración del plano de fondo de la escena mediante columnas superpuestas y que en una terracota del Museo de Nápoles, que aparentemente representa un escenario, aparecen dos órdenes de columnas jónicas. (Véase Margaret Lyttelton, *Baroque Architecture in classical Antiquity*, Thames and Hudson, Londres, 1974, pág. 200.) Los romanos sabemos que construyeron muchos teatros en madera, incluso Vitruvio nos lo dice, pero que llevados por el ejemplo de los griegos también los construyeron excavados y de sólidos materiales pétreos,



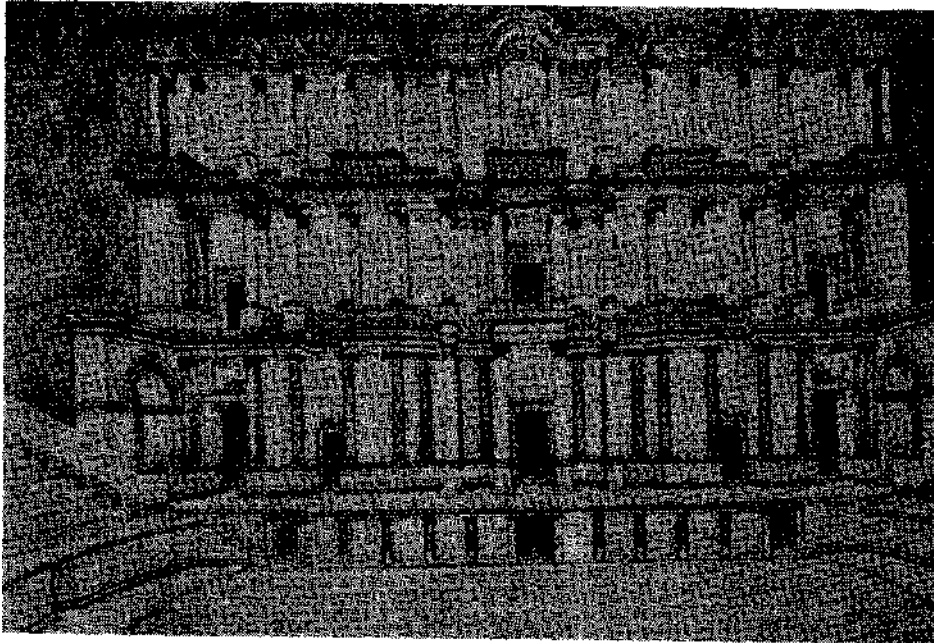
*Fig. 1. Priene. Teatro. Segunda Época. Reconstrucción por Von Gerkan.*



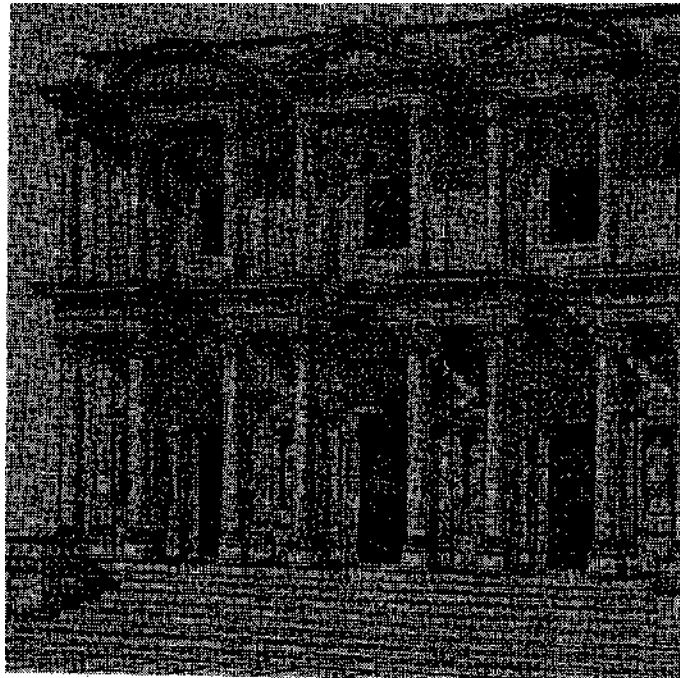
*Fig. 2. Teatro de Aspendus. Reconstrucción de la «Scenae».*



*Fig. 3. Pompeya. Casa del Gladiador. El fresco representa una escena teatral.*



*Fig. 4. Miletus. Reconstrucción del «Frons Scenae» del teatro.*



*Fig. 5. Biblioteca de Efeso.*

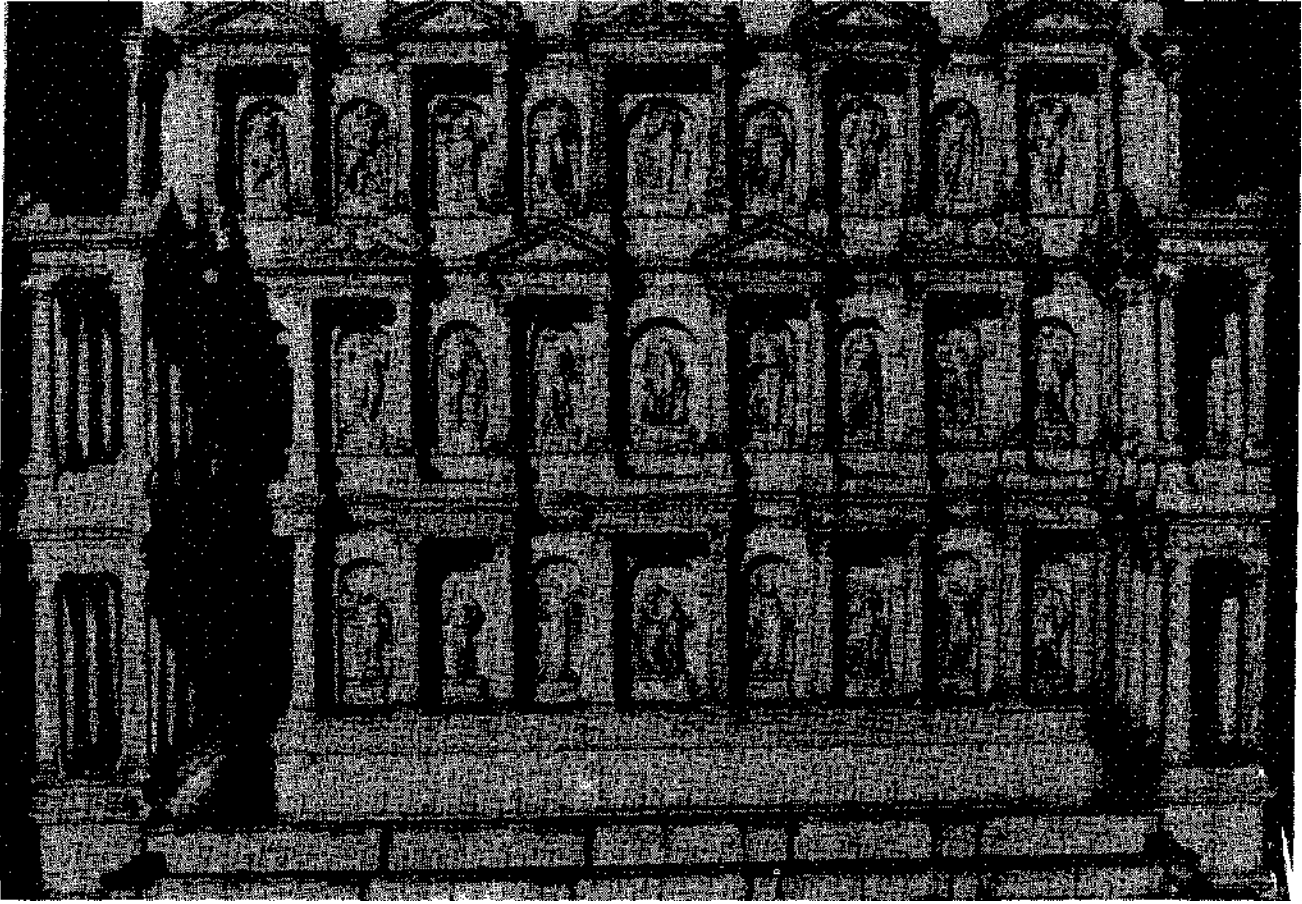
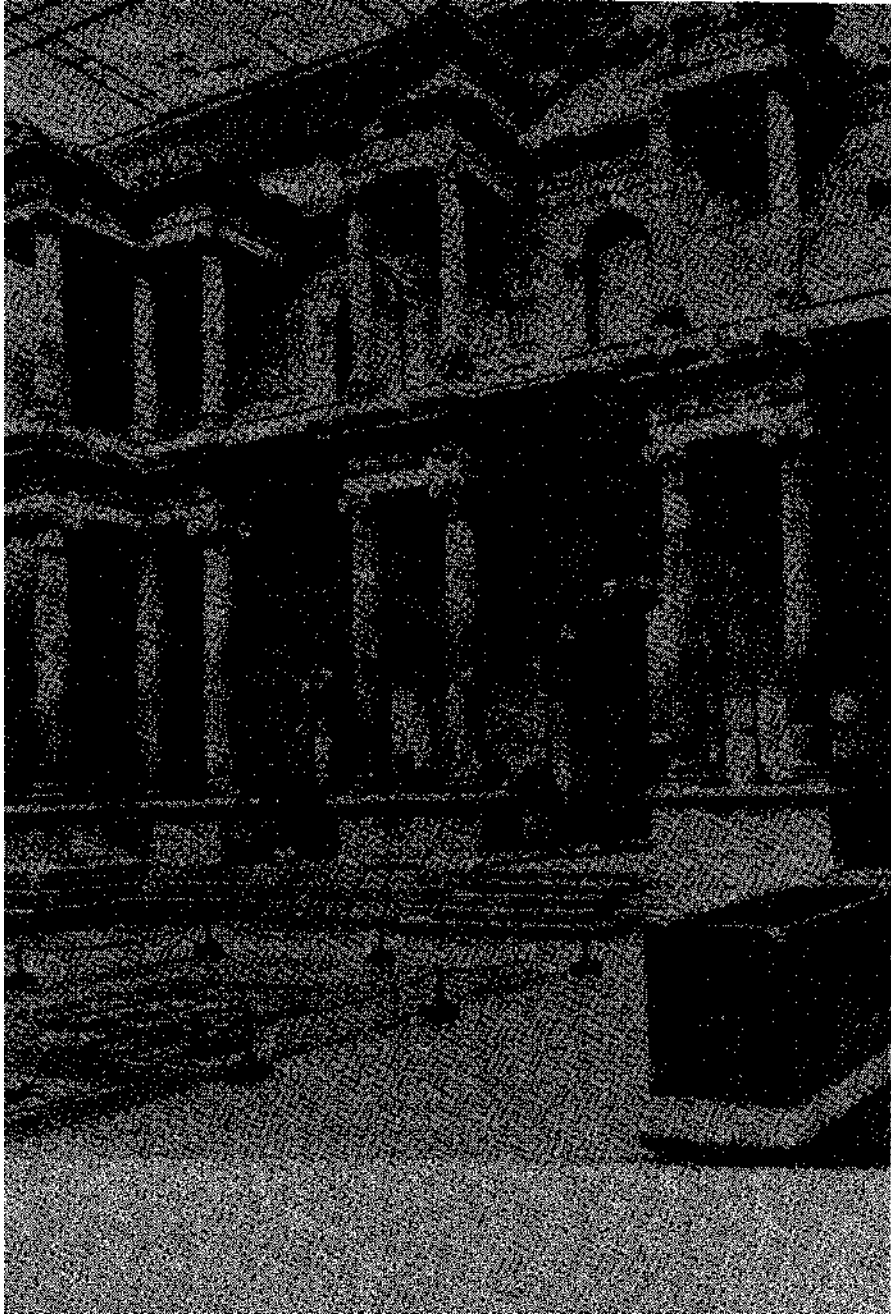


Fig. 6. Miletu. «Nyfnphaeum». Modelo del Museo della Civiltà de Roma.

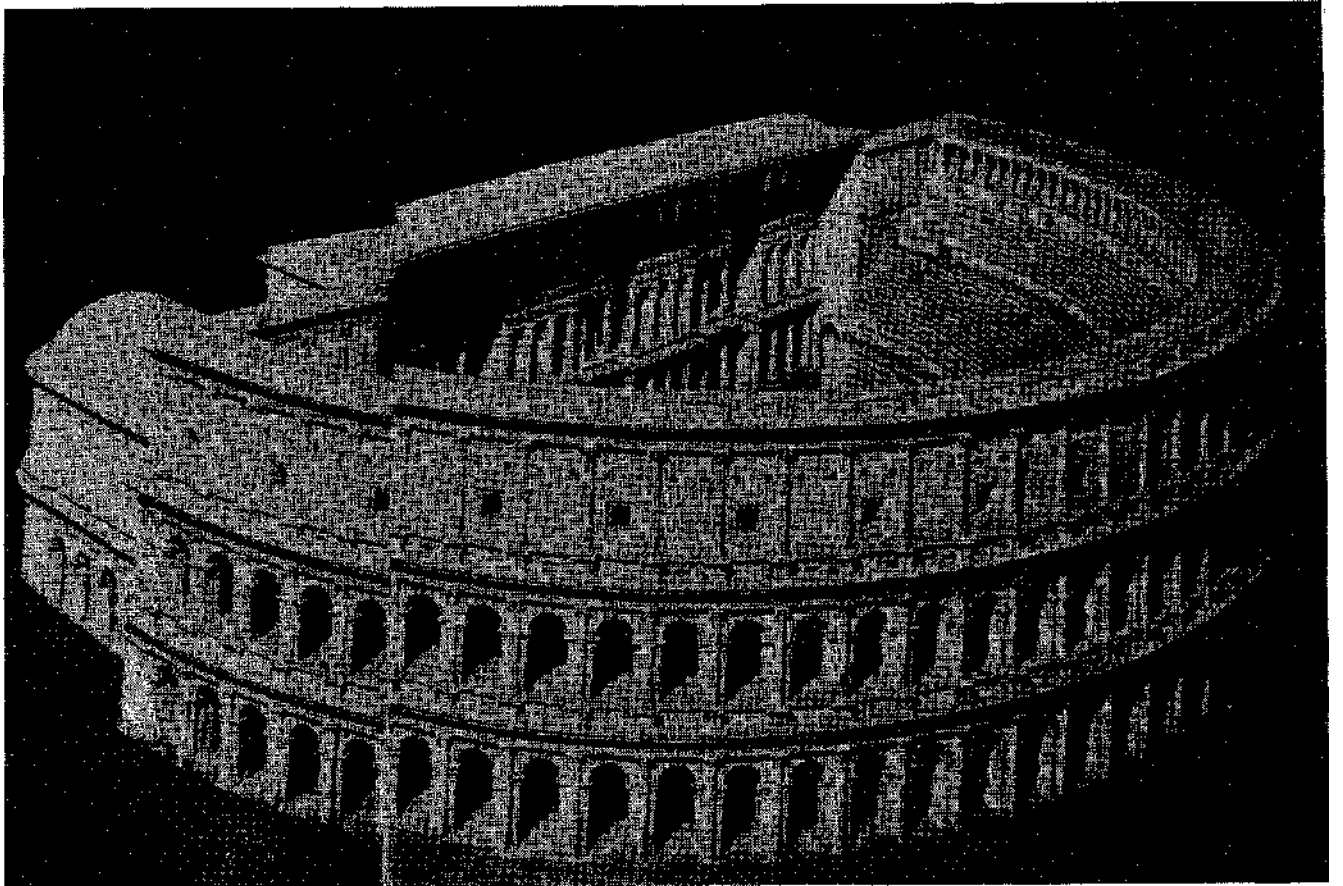


*Fig. 7. Petra. Tumba denominada Khazne.*

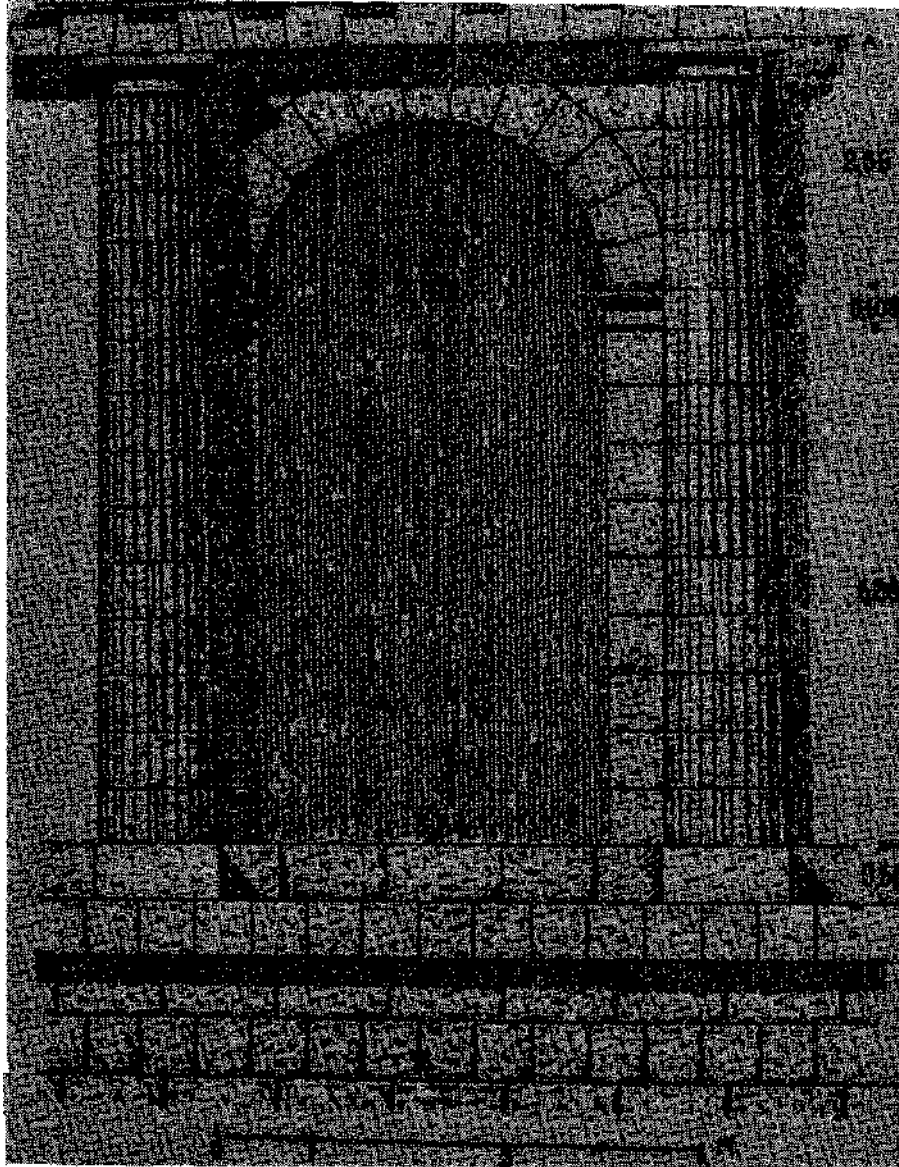


*Fig. 8. Miletus. Puerta sur del Agora, llamada Puerta del Mercado. Berlín, Museo Pergamon.*





F/g. 9. Roma. Teatro Marcello. Modelo reconstruido.



*Fig. 10. Dibujo del orden de arquerías y columnas del Tabularium de Roma.*

como el gran teatro de Pompeya. El pequeño teatro de Pompeya es uno de los primeros que presenta las características del teatro romano. Debe datar de los tiempos de Sila (año 80 antes de Cristo). Está encerrado entre muros rectangulares aunque el graderío sea semicircular (Robertson, *op. cit.*, página 114). En esto sigue la tradición del Bouleuterion de Mileto (siglo n antes de Cristo) o del más antiguo Thersilion de Magalópolis. Este tipo de pequeños teatros encajados en un recinto rectangular y posiblemente cubiertos se repitió bastante.

El tipo de teatro romano se fue constituyendo y alcanzó valores prototípicos en los teatros de Arles (comenzado por Julio César, continuado por Augusto), de Leptis Magna (plan de la época de Augusto), Efeso (terminado el siglo i después de Cristo), Orange (siglo i), Aspendus (siglo n), Marcelo de Roma (empezado por César, completado por Augusto y restaurado por Vespasiano), Mérida (épocas de Augusto y Adriano) y tantos otros que harían interminable la cita (Fig. 2).

En todos estos teatros encontramos la solución de decorar profusamente los muros de la escena por sistemas columnarios de gran vistosidad, organizados en órdenes superpuestos y generalmente agrupando las columnas por parejas para dar lugar a disposiciones ediculares. Se disputa el origen de estos esquemas columnarios, que unos reputan nacidos del retraimiento del antiguo *proskenion* hasta pegar casi sus columnas al muro de la escena. Otros piensan que esta decoración corpórea y arquitectónica imita a decoraciones pictóricas aplicadas al muro de la escena en los últimos tiempos del helenismo. Confirmaría esta tesis el hecho de algunas pinturas murales de Pompeya y Herculano que representan escenarios pintados (Fig. 3).

Como quiera que sea, estas magníficas composiciones columnarias son de una concepción grandiosa, que convenía a las representaciones trágicas. Vitruvio nos dice (libro V, capítulo VI, 8) que existen tres clases de escena: una que se llama trágica, otra cómica y la tercera satírica. Sus decoraciones son diversas entre sí y de distinto orden. *Las trágicas están adornadas con columnas, frontispicios, estatuas y otras cosas lujosas*; las cómicas representan edificios particulares con habitaciones y ventanas, a imitación de los edificios corrientes y, finalmente, las satíricas se adornan con árboles, grutas, montes, etcétera, campestres, imitando paisajes. También nos dice Vitruvio que detrás de la escena había unas estancias donde se guardaban los decorados y unas máquinas giratorias, *periactos* (TOptocTot), que tenían en sus caras diversas decoraciones que se cambiaban girando estas máquinas triangulares.

Como quiera que sea, debió prevalecer entre los romanos el decorado solemne para las escenas trágicas como decorado permanente. Ya lo dice bien claramente Vitruvio que columnas, frontispicios, estatuas y otras cosas lujosas convenían a la tragedia por su superior jerarquía.

En estos grandiosos decorados arquitectónicos a base de columnas en disposiciones ediculares encontramos una gran variedad en el manejo de estos arreos lujosos. Véanse los teatros de Gerasa (Lyttelton, 146), de Palmita (Lyttelton, 156), de Sagalassos (Lyttelton, 182), de Termesos (Lyttelton,

184); los ya citados de Aspendus y de Efeso, de Mérida, etc. El *Frons Scaenae* de Aspendus (Asia Menor) es de una nobleza y equilibrio insuperables (Robertson, 117). El largo desarrollo de este frente, que parece la fachada más suntuosa que pueda imaginarse para un palacio real, está dividido en nueve ejes, cinco para las puertas y cuatro para intervalos ciegos decorados por nichos. Dividen los tramos parejas de columnas que dan origen a composiciones ecliculares. De los diez edículos, los dos centrales se agrupan abrazados por un frontón común. Así se da énfasis al eje principal. La ordenación de columnas es doble, las del orden inferior son jónicas, las del superior corintias; los frontoncillos de las edículas alternan, unos triangulares y otros circulares (Fig. 2).

En el caso de Aspendus o de Efeso (Lyttelton, 115) (Fig. 4) el muro de la escena sobre el que destacan las columnas aisladas es continuo y de planta recta. Se dice que esto es típico de los teatros helenísticos de tradición oriental, mientras que en Occidente este muro entra y sale formando exedras unas veces circulares y otras rectangulares. Es el caso de Orange o el de Mérida. Pero también el de Mileto o el de Palmira, en Oriente, tienen exedras. Sin duda porque se impone el tipo occidental, más lujoso y contrastado. El *Frons Scaenae* de Mileto es de inaudita riqueza arquitectónica, con sus tres órdenes de columnas y con el alternado juego de las edículas, que como sucede en la Biblioteca de Efeso cambian de sentido según los pisos, aunque se mantenga la correspondencia vertical de las columnas (Fig. 5).

De estos grandiosos frentes escénicos surgió un monumento tan curioso como el Septizodium de Roma. Se trata de una pura fachada construida por Septimio Severo para enmascarar un muro de contención de la colina del Capitolio. Está concebido como una gran fuente monumental o, si se quiere, como un ninfeo. En él figuraban los símbolos de los siete planetas conocidos, de donde recibía su nombre. Sus restos permanecieron hasta 1589, año en que se derribó para utilizar sus preciosos mármoles.

El Septizodium podría pasar perfectamente por un escenario teatral. Tres grandes nichos o exedras están separados por torres ediculares de cuatro columnas en tres pisos. Se trata, pues, de edículas tetrástilas. Dos torres ediculares en los extremos avanzaban hacia adelante para limitar esta suntuosa fachada que no tiene ningún edificio detrás.

En la misma línea de fachada pantalla podemos situar el grandioso Ninfeo de Mileto (Fig. 6), erigido por Trajano en la Plaza del Bouleterion. Es una composición que en parte puede asimilarse a la de los frentes escénicos. Columnas exentas sobre un muro recto de fondo que se van agrupando binariamente para formar edículas que se autodefinen por medio de frontoncillos. Estas edículas se elevan en tres órdenes, lo cual le da al ninfeo el aspecto de un verdadero retablo. Es curioso que los retablistas españoles del tardorrenacimiento y manierismo llegaron a soluciones muy parecidas. Lo singular de esta composición es que los entablamentos y frontones de las edículas van alternando a tresbolillo. Tomando una vertical, de una edícula del primer orden se pasa a un segundo orden sin edícula y a un tercero con edícula. Se

mantiene la verticalidad de las columnas, pero éstas se agrupan alternativamente según los pisos. Se trata de una solución que podríamos llamar manierista porque obedece a una fórmula ingeniosa y caprichosa que produce en el espectador una sensación equívoca. Precisamente esta equivocidad es la que da singularidad a esta y otras fachadas como la de la Biblioteca de Celsus en Efeso, construida a comienzos del siglo II después de Cristo (véase Lyttelton, lám. 191). Esta es una de las más bellas fachadas manieristas del mundo clásico, donde a la equivocidad que supone la alternancia de las edículas se suma también la alternancia de los frontones triangulares y segmentales, lo cual obliga a una lectura difícil por su alambicado discurso. Hay algo que complace y que a la vez inquieta por la distorsión a que se somete a sus miembros.

En la Puerta Borsari de Verona, que debe datar de la mitad del siglo I después de Cristo, encontramos las mismas ambivalencias y ritmos complejos. La lectura de esta puerta es también difícil y sería vano que intentáramos comprenderla al primer golpe de vista. Edículas alternativas, huecos alojados dentro de tabernáculos, que a su vez encierran otros tabernáculos mayores, pluralidad de lenguajes, pues se asocian el arco y el dintel en disposiciones reiterativas, hacen de esta puerta, que con sus tres pisos compone una verdadera fachada, un ejemplo curioso de diseño manierista. Tratándose de un monumento bien conservado en una ciudad de la Lombardía oriental, es lógico que inspirara a los arquitectos del Renacimiento. Concretamente los huecos de la planta tercera, de medio punto con un encuadramiento rectangular, son los que utiliza frecuentemente Bramante y que encontramos en el Palacio de la Chancillería de Roma (Lyttelton, lám. 11).

Algunos de estos temas manieristas los encontramos en las fachadas rupestres de las tumbas de Petra, ciudad situada entre Judea y Egipto a mitad de camino entre el Mar Muerto y el Golfo de Agaba. Vamos a tratar de las que más nos interesan a nuestro propósito. La llamada Tumba Palacio, que se considera del final del siglo I después de Cristo, presenta motivos ediculares típicos de frentes escénicos y tabernáculos dobles, uno dentro del otro como en la Puerta Borsari de Verona. Al lado de la Tumba Palacio se encuentra la llamada Tumba Corintia, una de las composiciones más barrocas que puedan darse. Además del orden inferior existe un orden intermedio casi enteramente sumergido en el orden bajo, mientras el orden alto adquiere un sentido fragmentado, descomponiéndose en dos edículas con semifrontones y un tholos central, tema muy característico de Petra. El orden sumergido es uno de los mayores atrevimientos a que ha llegado el barroquismo arquitectónico, pues supone una superimposición de imágenes arquitectónicas realmente desconcertante.

Los dos monumentos más espectaculares de Petra son las tumbas llamadas Khazne el-Fara'un y Ed Der. Se han discutido mucho las fechas de estos monumentos, que algunos consideran de la segunda mitad del siglo I después de Cristo, hipótesis controvertida por Margaret Lyttelton, que los supone de fecha anterior, acaso primera mitad del siglo I. Khazne (Fig. 7) es una joya

arquitectónica donde resplandecen la elegancia junto con la sutileza compositiva. El orden inferior es un pórtico tetrástilo con frontón muy rebajado, que se extiende a ambos lados añadiendo un tramo ciego y una columna final. Un pequeño ático sirve de pedestal al orden superior descompuesto en dos edículas con semifrontón y un elegante tholos central muy independizado. Las columnas de las edículas laterales montan sobre la extrema del tetrástilo y la columna final del orden inferior. La composición adquiere una ligerísima equivocidad y una voluntaria desmembración de los elementos constitutivos, que aparecen desgajados unos de otros. Es curioso que la fachada de San Carlino de Borromini, con distinto lenguaje, acusa características parecidas de desmembración. El camarín del orden superior en San Carlino, que esboza la idea de un tholos, puede asimilarse al de Khazne.

La tumba llamada Ed Der es bastante similar, sobre todo en su planta superior, pero carece de la elegancia y refinamiento de Khazne. Modelo distinto ofrece la llamada Tumba del Gobernador o de Sextius Florentinus, que fue gobernador de Arabia el año 127 después de Cristo. Parece la fachada de una iglesia barroca del siglo xvii con un orden inferior de semicolumnas y pilastras, un frontón curvo que abraza las dos columnas centrales y un orden ático sumergido que se corona por un frontón triangular.

El tantas veces repetido modelo edicular de fachada lo encontramos en los famosos Propileos del Agora de Mileto (Fig. 8). No se trata de unos propileos según el modelo griego del doble pórtico, sino de una verdadera fachada que da énfasis a tres puertas que sirven de entrada monumental al agora. Los tramos de las puertas se dividen entre sí por tramos ediculares que se reproducen en piso alto que sirve de ático a la puerta. Las columnas se separan considerablemente del muro de las puertas, de modo que las edículas se acusan al máximo como tales. Existe una perfecta correspondencia entre las edículas inferiores y las superiores, de modo que la lectura de esta página arquitectónica es mucho más fácil que la de la biblioteca de Efeso o la del Ninfeo de Mileto. Las edículas de los extremos se amplifican con otras más salientes, con lo que aumenta el claroscuro y el pintoresquismo. Este monumental ejemplo de fachada romana se construyó en época del emperador Marco Aurelio (165 después de Cristo) y se conserva casi entero en el Pergamon Museum de Berlín.

Siguiendo el mismo sistema de fachada edicular se construyó (segunda mitad del siglo II después de Cristo), después de la visita de Pausanias a la ciudad, la fachada llamada de los *prisioneros* en el agora de Corintio. Se construyó para regularizar el lado norte del agora, que tanto habían transformado los romanos. Se trata de un pórtico de diez columnas en el orden inferior que se disgrega en tres edículas en el orden superior. Las extremas son de dos tramos (tres columnas) y la central de tres (cuatro columnas). En lugar de columnas en la edícula central aparecen figuras humanas, representando prisioneros bárbaros. De aquí el nombre de esta fachada.

La construcción de los teatros y, como consecuencia, los anfiteatros dio lugar a otros temas arquitectónicos que tuvieron el más amplio desarrollo.

Me refiero a las galerías o arquerías que sirvieron a la vez para un doble propósito; funcional y estético (Fig. 9). Servían para poder circular a distintos niveles y para desde ellos penetrar por los vomitorios a las diversas secciones de la cavea. En los teatros que no estaban excavados o apoyados en laderas naturales la infraestructura de los graderíos debía ser muy sólida, y para ello lo mejor era acudir a los recios muros y a las bóvedas y, por ende, a las arquerías descansando sobre gruesos pilares de fábrica. Las galerías anulares que rodeaban el perímetro exterior de teatros y anfiteatros hubieran podido quedar expresadas al exterior mediante una sucesión de arquerías sobre pilastras macizas, revelando así su verdadera estructura. Algo parecido a un acueducto de arcos superpuestos cuya planta fuera circular. Pero los romanos, herederos del lenguaje griego expresado en la columna y el dintel, fieles a este *sintagma* clásico, no pudieron prescindir de este elemento signico y resolvieron el conflicto realizando la operación que he llamado duplicación de la imagen estructural. A la estructura real, el arco sobre pilares, se añadió por su cara externa una especie de estructura duplicativa, una estructura formal, puramente filológica, que respetara el sintagma clásico, que daba a la estructura cruda una patente de nobleza, una especie de carta credencial de origen aristocrático. Además las columnas controlaban, como ha explicado repetidamente John Summerson, las proporciones del edificio.

Si contemplamos la fachada del Coliseo Flavio de Roma nos daremos cuenta de cómo columnas dóricas, jónicas y corintias en los diversos pisos controlan las proporciones del edificio y dan escala a esta montaña de piedra.

La duplicación de la imagen estructural, que algunos rigoristas pueden considerar irracional y ficticia, fue uno de los grandes hallazgos de los romanos y su autoridad gravitó sobre toda la arquitectura imperial en los más variados edificios, teatros, anfiteatros, palacios, termas, arcos triunfales, etc. Después de que la fórmula se adulterara o se abandonara, en los últimos años del Imperio, y que se llegara al atrevimiento, desde el punto de vista filológico, de hacer descansar los arcos sobre columnas, como podemos ver en el Foro de Leptis Magna o en el Palacio de Diocleciano en Spolato, la arquitectura bizantina siguió decididamente por esa vía, que mantuvo unánimemente la Edad Media, hasta que, entrado el Renacimiento y gracias al estudio de los monumentos de la arquitectura romana, se recuperó la solución de la doble imagen estructural de nuevo. No cabe duda que desde un cierto racionalismo el que el arco descansara sobre la columna evitaba la duplicación o pleonasmos, pero filológicamente ponía en colisión dos lenguajes, el de la columna-dintel y el del arco-muro, y esto quisieron evitarlo los romanos de la gran época.

Posiblemente uno de los edificios donde aparece por primera vez este tipo de arquería revestida por la ordenación columnaria sea en el Tabularium (año 78 antes de Cristo), construido en la vertiente oriental de la colina capitolina y que servía para guardar los archivos del Estado (Fig. 10). Pero donde el tema adquiere su pleno desarrollo fue en los teatros y anfiteatros a través de todo el Imperio. Los arquitectos del Renacimiento tuvieron en Roma dos

máximos ejemplos para inspirarse: el Teatro Marcelo (Fig. 9), empezado por César, completado por Augusto y restaurado por Vespasiano, y el grandioso anfiteatro Flavio o Coliseo, comenzado por Vespasiano el año 72 después de Cristo y continuado por Tito y Domiciano.

El maridaje del arco y la columna adquiere también un amplio campo de aplicación en otro tema predilecto de los romanos: el arco de Triunfo. Los romanos, pueblo eminentemente colonizador, cuyo destino era el de crear una vasta organización política, eran muy dados a celebrar todos los hechos de armas o todos aquellos acontecimientos que redundaran en la mayor exaltación del Senado y pueblo romanos.

F. Ch. G.\*

\* 1911. Arquitecto.  
Presidente del Ateneo de Madrid.