

los mismos se va á la escena por cinco puertas, que tienen las mamparas. El órden superior está apoyado en pedestales muy bajos, y cada par de columnas sostiene un fronton. El de en medio tiene por adorno en el tímpano una estatua de mujer, desnuda y en actitud graciosa, con follaje. La escena estaba cubierta por un techo de madera, en declive hacia el recinto; en la restante pared de la escena habia pinturas y embutidos de mármol. Tambien el palco era de madera, y se extendia hasta los dos vomitorios laterales. Por dos grandes puertas situadas á los lados se entra en galerías interiores, cubiertas de inscripciones, las cuales nos informan de que este edificio fué construido por el legado de Aulio Curcio Crispino, bajo la direccion de Penon.

En las vastas ruinas del teatro de Ferento en Etruria, subsisten aun la escena y el *ambulacro* (galería) que servia á los actores para comunicarse entre las puertas por donde salian al escenario, y para mudar las decoraciones.

Del teatro de Pompeyo en Roma, hecho á semejanza del de Mitilene, y en el cual se pretende que cabian cuarenta mil espectadores, existen unos cuantos fragmentos cerca del Campo de las Flores. Montfaucon publicó el plano, conforme á una plancha iconográfica grabada en una gran piedra en tiempo de Septimio Severo, y que representa á Roma con los nombres de los lugares. (*Ant. expl.* t. III, parte II, lib. 2, lám. 142.) Quince órdenes subian desde la orquesta á la galería superior, y allí se ve la *proscenio* que separaba á la nobleza del pueblo.

El plano del de Marcelo, segun Serbio, era semi circular; el diámetro inferior al nivel de la orquesta contaba ciento ochenta y cuatro piés romanos (55 metros); y el de todo el hemicíclo del recinto exterior cuatrocientos diez y siete piés (124 metros). Subsisten aun los dos órdenes inferiores jónico y dórico, uno sobre otro.

El teatro de Herculano, que aun puede visitarse bajo la lava, presenta la *cavea* de diez y seis gradas de travertino, dividida en seis partes por siete pequeñas escaleras. La *cavea* superior es de tres gradas, ceñida por un muro adornado de mármoles de colores y con un órden de estatuas de bronce. La orquesta, enlosada de mármoles africanos, tiene noventa palmos de largo, es decir, una tercera parte mas que la del teatro de San Carlos. Á los dos lados surgian en bases cuadradas las estatuas de Apio Claudio Falerio y de M. Nonio Balbo. En el fondo está la escena con doce columnas corintias y cuatro nichos para estatuas. Dos anchas salas á los costados de la escena, con pinturas y decoraciones, eran para los coros. Detras del proscenio hay pórticos exteriores de treinta y cuatro columnas. Podia contener unos ocho mil espectadores.

El teatro romano en Pompeya tenia la forma de una D.

Las ruinas de un teatro de mármol se descubrieron en Milo en 1820, de donde fué desenter-

rada la bellísima Vénus del Louvre; las de otros respectivamente en Lillebonne, Arles y Túsculo, cerca de la que llaman Quinta de Ciceron; en Parma existen las de uno riquísimo en mármoles, y que no habiendo de él mencion alguna histórica, se pretende hacer remontar hasta Mumio Acáico. Hace poco se encontraron, uno en Verona, otro en Vicenza, otro en Fermo ó sea en Falerone, otro en Brescia, etc. Un teatro antiguo se descubrió tambien en Petra en Arabia, abierta en el declive de una montaña, toda llena de sepulcros. ¡Tan poco funesta se consideraba la idea de la muerte por los antiguos!

§ 280. REPRESENTACIONES ESCÉNICAS.

Las *representaciones teatrales* estaban siempre mezcladas con el culto de los dioses á que debian su origen. Se dividian en tragedia, comedia, farsa ó sátira, y pantomima.

Se supone á la tragedia oriunda de las fiestas Dionisiacas en honor de Baco, y llamada así á causa del macho cabrío (*τράγος*) que en ellas se mataba, y del canto (*ὄδῆ*) del coro. En la tragedia se usaban trajes de colores brillantes, mitras, coturnos. Al principio no hablaba mas que un actor; Esquilo añadió otro, de manera que la accion pudo ya ser independiente del coro; despues su número llegó hasta cuatro. Á la entrada de un actor en escena, se decia su nombre y el personaje que estaba encargado de representar.

Los Romanos dividian las tragedias en *pal-liata* ó sea con trajes y de asuntos griegos, y *togatae* de asunto romano; las *pretextatae*, en las que se introducian personas de alto bordo, vestidas con pretextas; sin contar las comedias de segundo órden, *tabernario*, *mimi*, *atellanæ*.

La comedia nació de representaciones campestres, y se dice fué perfeccionada por Epicarmo de Cos, que se hallaba en Sicilia el año 380 antes de J. C. Le servian de asunto parodias, disfraces, invenciones mitológicas, hasta que ya en la ciudad llegaron á ser tambien políticas. Muchos vasos itálicos figuran escenas en que Hércules aparece como personaje bufo; pero en mi sentir exagera Guillermo Schlegel cuando pretende que los antiguos reproducian siempre en tales pinturas las representaciones que veian en el teatro. El coro, que se componia de veinticuatro personas, ejecutaba danzas lúbricas. Los personajes se dirigian á menudo al público, ó para expresarle sus sentimientos ó para pedir el aplauso, ó para informarle de lo que habia acontecido antes ó dentro de las escenas (*parabasis*); y esta parte, á pesar del buen gusto de Aristófanes, retuvo siempre algo del estilo bufonesco.

Así como la tragedia se distinguia por el *coturno*, la comedia lo hacia por el *zueco*, especie de chinelas que usaban los actores, cuales se ven en la figura de la pág. siguiente.

El drama, en que se reproduce una accion, y

que exige aparato y auditorio, tiene mas importancia pública que ningun otro género de



poesia. Por lo mismo los Estados griegos fijaban en él igual atencion que en las demas asambleas populares: ni aquellas existian sin fiestas, ni se daban fiestas sin coros y espectáculos. El público y no los particulares, como se verificó en Roma, costeara la construccion y las decoraciones de los teatros, los ciudadanos estaban obligados á contribuir á ello en proporcion de las riquezas ó segun su voluntad; y á los pobres se les facilitaba el dinero necesario para que pudiesen asistir á las representaciones escénicas, á lo ménos desde que la sensualidad se introdujo en las repúblicas.

Los autores dramáticos solian recibir de los ediles una recompensa de sus tareas, pero rara vez y en corta cantidad; y tanto es así que los 8,000 sesteracios (1,637 fr.) que Terencio obtuvo por su *Eunuco*, pareció un portento digno de repetirse al frente de las copias.

El nombre de *histriones* dado á los actores venia de la voz etrusca *hister*, que significaba actor ó bailarín, y fueron introducidos por primera vez en 361 antes de J. C. para suplicar á los dioses con motivo de una peste.

Tito Livio, en un paso muy notable (lib. VII, 2), pretende que los Romanos habian tomado los juegos escénicos, lo mismo que otras tantas cosas, de los Etruscos, diciendo que en el año 390 de Roma, reinando una epidemia, para aplacar la ira del Cielo, que no hacia caso de las supersticiones ordinarias, se introdujeron las representaciones teatrales, dadas por comediantes etruscos, que en su idioma se llamaban *histriones*, los cuales bailaban con mucho donaire al sonido de la flauta y accionaban sin abrir boca. Los mancebos romanos les imitaron, añadiendo por chanzas versos groseros pero chuscos; despues se contrataron buenos histriones que recitaron otros pulidos, muy diferentes de los fesceninos, y representaron con mucha alma algunas sátiras, cuyas palabras concordaban con el sonido de la flauta y sus movimientos. Y sigue contando que algunos años despues Livio Andrónico tuvo valor para hacer mejor que esto y componer dramas con unidad de accion; y que habiendo perdido la voz con

repetirlas tantas veces, consiguió (nótese bien) poner delante del actor un jóven que iba cantando sus versos, al paso que el otro iba haciendo los gestos, de un modo tanto mas expresivo cuanto que no se veia distraido por el cuidado de la voz. De ahí proviene el uso de los histriones de acompañar con el gesto lo que canta otro, sin hablar este mas que en el diálogo.

En los tiempos de Ciceron eran alabadísimos Esopo y Roscio: este recibia diariamente 1,000 dineros; aquel dejó un as de 200,000 sesteracios, adquirido con su arte. El pretor tenia derecho de apalear á los histriones; pero Augusto redujo esta facultad á la de prision. Una vez Tiberio expulsó á todos los histriones de Italia; mas su sucesor les revocó el destierro y los protegió. La ley los consideraba infames.

Las *fábulas atelanas*, especie de comedias ó farsas, debian su nombre á *Atela*, ciudad de los Oscos en Campania, y se recitaban en lengua osca, con gesticulaciones y acompañamiento de flauta y canto. Probablemente se parecian á aquellas comedias en que, dada una trama, se improvisaban sobre asuntos contemporáneos, como en el drama satírico griego, representando la vida real y con el lenguaje popular. Donato las califica de notables por la elegancia, no de lenguaje, sino de estilo y carácter; lo cual consistia en que no eran representadas por histriones venales, sino por jóvenes de la nobleza.

Los *Mimos* en Grecia venian á ser danzas y escenas sueltas; pero en Roma eran representaciones dramáticas en que un solo actor improvisaba en versos groseros, monólogos acompañados de gestos, visajes, contorsiones, para exponer á la risa pública un personaje, un carácter, una profesion. Luego Mecénas introdujo las pantomimas, donde, suprimida la palabra, solo quedaba la accion; y en este género alcanzaron gran fama Batilo y Pilades.

§ 281. MÁSCARAS.

Consta de los escritores, que se usaban aquellos personajes genéricos á que despues se ha dado el nombre de *máscaras*; tipos de un bufon, de un país ó de un Estado. Tal era el Macco, parecido al Polichinela de las farsas italianas, y del cual se ha encontrado mas de una figurilla, con la nariz corva y la joroba. Tambien se mancionaba otro, vestido como el arlequin, con retazos de varios colores, llamado Zanni, segun pretenden algunos del Samnio; y que como dice Ciceron, *toto corpore ridetur*.

Neofron de Sicione inventó el pedagogo; Mairson de Megara el cocinero. Del sepulcro de los libertos de Augusto se sacó esta inscripcion, que parece indicar la máscara del Doctor:

CAESARIS LVSOR,
MVTVS AVGVSTVS
INITATOR
TI. CAESARIS. AVGVSTI. QVI
PRIMUM INVENTIT CAVSIDICOS IMITARI

Nosotros llamamos *máscaras*, lo que los Latinos denominaban *persona* ó *larva*, y los Griegos *πρόσωπον* caras mayores que las verdaderas, las cuales no se aplicaban solo al rostro, sino que cubrían toda la cabeza, y tenían en su mayor parte una prominencia puntiaguda encima de la frente (*δρυχός*), de la cual pendían largas trenzas de cabellos. Las que transcribimos han sido tomadas de un mosaico de Pompeya, donde están á los piés de un corego, y



probablemente son una cómica y las otras dos trágicas; pues variaban según el personaje que habían de representar, y la antigüedad nos ha transmitido muchas.

Pólux (IV, 133) enumera veinticinco máscaras típicas de la tragedia; esto es, seis de ancianos, siete de jóvenes, nueve de mujeres y tres de esclavos; sin contar infinidad de particulares, como el ciego Tamiris, Árgos de cien ojos, etc., etc. También enumera las máscaras cómicas, que divide en viejos, jóvenes, esclavos, mujeres viejas y jóvenes.



Estas dos, destinadas á dramas satíricos, existen en el Museo Británico; y las que copiamos á continuación, preceden á la *Andrias* en el manuscrito antiquísimo de Terencio.



Cuando el actor era silbado tenía que levantarse la máscara; excepto en las Atelanas.

FICORONI, *De larvis scenicis et figuris comicis antiquae Romae*. Roma, 1736.

KOEHLER, *Masken, ihr Ursprung und neue Auslegung einiger der merkwürdigsten alten Denkmäler*. Petersburgo, 1833.

FR. STIRVE, *Dissertatio de rei scenicae apud Romanos origine*.

§ 282. EXTRAÑOS GASOS DEL TEATRO.

Las cosas que Luciano y Filostrato nos cuentan del teatro, á saber, que los actores realizaban y hacían aparecer mas abultada la persona, que se ponían máscaras, algunas de las cuales por un lado reían y por el otro lloraban, volviendo hácia el público ya esta, ya aquella, no se creerían, si muchos pasajes de autores antiguos, así como diferentes pinturas y estatuas no lo testificasen. Es, pues, preciso que nos despojemos enteramente de nuestras ideas habituales para figurarnos qué venía á ser entonces un teatro. El traje no era el usual, que hoy llamamos heróico; Esquilo había introducido uno, que duró hasta la extincion del politeísmo, y que no varió con las modas; porque se atenia á su origen religioso y sacerdotal. Era probablemente en los misterios dionisiacos. Esta estola (*στολή*) larga, con listas de varios colores sin brillo, á veces orlada de oro, siempre con el corte derecho, y sostenida por un ancho ceñidor, bajaba hasta los piés de los trágicos, por lo cual se llamó *tunica talaris* (*χiton ποδήρης*): la de las mujeres, es decir, de los jóvenes que representaban los papeles de mujer, era aun mas larga, arrastraba por el escenario, y en atencion á esto se denominó *σάρπη* ó *σάρμα*. Después la *σάρμα* se adoptó también en Roma para los hombres, que apenas se distinguían de las mujeres, como sucedía en las fiestas de Baco.

Como la decoracion era siempre la misma, según la índole del asunto que se representaba, contando al efecto con una escena trágica, otra cómica y otra satírica (VITRUVIO, V, 8), cada una de las cuales ofrecía un aspecto general, sometido á ciertas condiciones indeclinables, tenían también tres vestidos, trágico, cómico y satírico, y además uno orquístico, que se llevaba, no en la escena, sino en la orquesta.

Por ejemplo, en el género trágico todo propendía á lo grandioso: los actores debían tener cuatro codos de alto, porque todos los héroes, excepto Tideo, habían recibido de los dioses estatura mas que humana. Servían con tal objeto los *coturnos*, especie de botines usados por los cazadores de ciervos en la isla de Creta, y luego adoptados por los montañeses de la Laconia, que consistían en una sandalia atada sobre el pié con correas que llegaban á media pierna. (Véase la fig. 1ª pág. 653.) Esquilo los introdujo para los coristas, pues convenían á toda clase de piés (1); pero en el que dió á los

(1) Por eso se llamó *κροτόφοροι* lo que nosotros *veletas*, es

CAPÍTULO X

Las artes cristianas.

§ 283. EL CRISTIANISMO TUVO QUE MUDAR ESENCIALMENTE LAS ARTES.

En todas estas indagaciones sobre las bellas artes hemos podido ver insignes progresos en la forma; sin embargo, la idea ha ido corrompiéndose de día en día, en consonancia con un culto de la materia, que había olvidado el autor de esta y prescindido de aquella parte espiritual, que es el alma del cadáver. La humanidad, adoptada por un Dios, fué redimida de su baja; la fe se inundó de luz, establecióse la esperanza, reanimóse la caridad; un hábito nuevo invadió toda la sociedad, y hasta las bellas artes se sintieron regeneradas. El Cristianismo civilizaba por medio del culto; con el culto elevaba los ánimos al arte y á la poesía, y con estas á la fe y al entusiasmo. Las artes no se proponían ya halagar las pasiones, sino corregirlas; no idolatrar la materia, sino ennoblecer el espíritu; no aumentar los goces de los afortunados, sino confortar á los infelices, y hacer que se volviesen al Cielo las miradas abatidas por los padecimientos, deslumbradas por las pasiones ó vacilantes en la duda; mostrar la eternidad sublime que se oculta bajo el aparente desorden ó bajo la frágil belleza; encaminar los entendimientos y las obras hácia la otra vida, sin la cual carece de explicacion y de mérito la presente.

§ 284. ESCRITORES SOBRE LAS ARTES CRISTIANAS.

Esta regeneracion de las bellas artes, como la de la sociedad, empezó en las catacumbas. Alfonso Giacconio, sabio dominico y apasionado indagador de monumentos antiguos, fué tal vez el primero que enlazó el estudio de las antigüedades paganas con las del Cristianismo, y hacia dibujos de las pinturas y esculturas sagradas, y señaladamente reunió en un libro las pinturas del cementerio de Priscila, descubierto en 1578; añadiéndole otros sarcófagos cristianos. Comunicó á Felipe Vinghio, joven belga muy aplicado al estudio, el fruto de sus indagaciones y el mencionado libro; y Vinghio continuó la obra, pintando con colores y mas exactitud los monumentos cristianos, y estaba pensando en declararlos por escrito, cuando le cogió una muerte prematura. Su ejemplo indujo á Antonio Bosio, Romano, á explorar las catacumbas-bajo el aspecto artístico; pero no llevó á cima los trabajos de treinta y tres años (1567-1600), y fueron publicados por G. Severano en 1632 con el título de *Roma subterránea*. Poco fué lo que añadió este, y lo mismo el P. Pablo Arringhi, que tradujo la obra al latín. (1651-1659). Se propuso completar la parte mas dificultosa de la obra de Vinghio Juan P'Heu-

actores que salían á la escena, estaba combinado el anterior con la triple y cuádruple suela de corcho, usada por los Tirrenos. Poseemos muchas estatuas y bajos relieves en que se ve este calzado. En algunos se encuentran hasta verdaderos zancos (*ἐμβάδες ἐμβάται*).

Esquilo introdujo con igual fin el peinado y las máscaras, mucho mayores que el tamaño natural. Agrandado el actor por abajo y por arriba, hubiera parecido imperfecto á no alargársele los brazos y engrosársele el cuerpo con vientres, pechos y manos postizas: rellenos de este modo, ¡cuán poco debían parecerse á las estatuas griegas!

Tal deformidad, y la fijeza que las máscaras daban á la fisonomía, privándola de toda expresion, se han querido explicar por la necesidad de exagerar las facciones y la voz, á causa de lo vasto de los teatros. Pero si se examinan las máscaras antiguas, se ve que aunque tenían la boca en forma de trompa, les faltaba el tubo, mediante el cual solamente puede la voz adquirir robustez. Es, pues, creible que las bocas no se prolongasen sino para impedir la disminucion de la voz, que producen, como es notorio, nuestras máscaras. Añádase que esa grande abertura no se encuentra en la boca de los jóvenes y de las mujeres, que no tenían ménos necesidad de que se les oyese. Además, todo el que haya visitado los restos de los teatros antiguos, por ejemplo, en Taormina, Sagunto y Epidáuro, sabe que la voz natural basta para hacerse oír en cualquier parte de ellos. El *Journal de Paris* correspondiente al 20 de noviembre de 1785, refiere que aquel año se recitaron en el teatro de Sagunto cuatro comedias españolas ante mas de cuatro mil espectadores; y que los mas distantes oían tan bien como los de la primera fila.

Ni hoy puede creerse ya en la inmensidad de los teatros antiguos, con tal que no se les confunda con los anfiteatros y los circos. No habia, pues, dificultad para oír y ver á los actores desde todos los puntos, sin ser preciso ningun aumento; y efectivamente, no se hacía en las comedias. Resulta de lo dicho, que no fué recurso de óptica ni de acústica lo que sugirió tales *κροτόφοροι*, sino el rito de conservar á los héroes aspecto sobrehumano.

Lo que si se deducirá de lo que va relatado, es que los teatros antiguos no se parecían á los nuestros, recintos cerrados, donde se asiste con luz artificial por algunas horas á un espectáculo en que todo es ilusion. Los teatros antiguos estaban construidos en sitios agradables, á menudo á la vista del mar, y siempre del cielo; así, cuando el actor invocaba los astros ó la naturaleza, fijaba realmente en ellos los ojos; á veces miraba los propios lugares á que dirigía la palabra, como cuando *Ayax moribundo* apostrofaba desde Atenas á Salamina.

decir, personas que cambian fácilmente de opiniones y amistades.