

En medio de este cuadro, donde cada grupo o entidad tomaba posiciones ante las importantes modificaciones del contexto, el Imperio Romano, tal como se lo conocía, iba dejando de existir.

Toda la estructura civil, escolar, cultural, comercial, legislativa, había colapsado, y al orden imperial se habían sucedido el caos, las invasiones, el peligro; una civilización urbana y de alcance global se transformó en una civilización campestre o aldeana³⁰, las comunicaciones se interrumpieron, las pequeñas comunidades se encontraron aisladas y sin defensa; en suma, la civilización dio un paso de siglos para atrás³¹.

Los historiadores le han dado a la caída de Roma en poder de los bárbaros el valor convencional de límite entre el fin de la antigüedad y el comienzo de la Edad Media del mundo occidental, opinión que puede ser contrariada por otros criterios, pero que nosotros tomamos como ciertas por las razones que ya expusimos en la introducción.

La sociedad romana

Tratamos a continuación el transcurso de la sociedad romana durante la época de los reyes, la República y la época imperial. Es claro que no vamos a poder cubrir sus múltiples matices, pero haremos siquiera mención a las versiones menos controvertidas y más aceptadas de cómo el romano vivía el matrimonio, la concepción, la situación de la mujer y de los hijos, la educación plebeya y la patricia, las obligaciones de la vida adulta, etc. Asimismo, y sin afirmar con esto que la vida de la Roma reinial o republicana haya transcurrido entre normas cristalizadas, invariables y poco interesantes, mostraremos mayor apego por el período imperial, ya que muestra una riqueza de alternativas y modificaciones que tienen como punto de partida la pesada idea de imperio, al principio, como ya dijimos, muy ajena del imaginario político vigente, y que finalizó, en el breve lapso de algo más de tres siglos, con el cambio tan radical y sorprendente de un mundo pagano convertido al cristianismo.

Como de algún modo se ha apreciado en los comienzos de este capítulo, la sociedad romana estaba constituida por dos grandes bloques, fácilmente diferenciables: hombres libres y esclavos. Entre los hombres libres se encuentran los extranjeros (*peregrini*) con permiso para residir en Roma pero sin ningún derecho político ni civil, que solo fueron privilegios concedidos a los ciudadanos (*cives* o patricios), quienes podían elegir y ser elegidos para los cargos públicos, apoyar,

sugerir o apelar leyes, ser propietarios y ejercer el comercio. Las diferencias, entonces, eran muy parecidas a las que obraron en Grecia; por un lado los patricios, descendientes de los primitivos romanos y distinguidos por su aristocracia de sangre, y por el otro los plebeyos, originarios de los territorios conquistados y que, por su alto número, constituían la mayor parte de la población. La condición de ciudadano, que los primeros tenían adquirida por nacimiento y los segundos podían obtener con algunas dificultades solo si residían en Roma, fue cambiando. Ya en el siglo I a.C., el derecho se extendió a todos los habitantes de Italia, sea cual fuere su origen, y en el siglo II d.C., el emperador Caracalla dilató el beneficio hasta alcanzar a todos los pobladores del Imperio. En el transcurso hubo otras circunstancias que permitieron a los plebeyos alcanzar este status, tal como el alistamiento en las fuerzas armadas cuando el Estado, con un inmenso territorio por controlar, debió tomar medidas excepcionales para sumar brazos a sus ejércitos.

A esta agrupación urbana hay que sumar a los esclavos, un tema que adquiere carácter de necesidad en estos apuntes puesto que cuando tratemos la estructura de la comedia latina, este personaje, el esclavo, o el parásito como se lo denomina en otras traducciones, adquiere un rol fundamental en la trama dramática, no solo por su calidad de correveidile o de fiel o desleal ayudante de su amo, sino hasta por su función de protagonistas de historias que ellos llevan adelante hasta su resolución.

En principio hay que aclarar que la condición de esclavo no cargaba consigo con el rol de servilismo que hoy le damos a la palabra. En el ámbito doméstico quedaba sometido a la benevolente o severa dirección de la matrona romana, pero también el esclavo cubría el ejercicio de oficios diversos, con tanta destreza que los hacía irremplazables. El rol de educador era una de estas actividades.

A los esclavos de nacimiento, hijos de criadas [el hijo de una esclava era propiedad del amo], se añadía el número no exiguo de los libres que por varias causas venían a ser siervos: los prisioneros de guerra caídos en propiedad del Estado, que los vendía en subastas a los particulares; los niños robados por los piratas y los bandidos y criados para venderlos³².

Hay que añadir como esclavos a todos los niños que eran vendidos por sus padres, que los ofertaban por cuestiones de política matrimonial o ante la certeza de que el nivel de pobreza de la familia iba a hacer dificultosa su manutención, y sobre todo, la sustentabilidad de una buena educación. La carencia de ella, o su sustitución por una preparación mediocre, “los iba a hacer inaptos para la dignidad y las cualidades excelentes”, como afirmaba Plutarco.

También pasaban a engrosar le legión de esclavos todos los deudores que no podían cumplir con sus compromisos, que pasaban a ser de propiedad del acreedor

por consecuencia de las leyes inhumanas, pero estrictas, que castigaban de ese modo la imposibilidad de cancelar los créditos (recuérdese que con la Ley de la XII Tablas se salió al encuentro del problema y se atenuó la rigidez del sistema de castigos para los deudores).

Por consecuencia del acrecentamiento de la cantidad de esclavos, producto muy atado a la expansión de Roma, la calidad de vida del romano imperial aumentó geométricamente respecto de la que había gozado el ciudadano de la República, donde ya el número de esclavos equivalía al treinta y cinco por ciento de la población total.

Un romano de la clase alta tiene en su casa decenas de sirvientes, mientras que un romano de la clase media (por supuesto, lo suficientemente rico como para poder vivir sin hacer nada) tiene uno, dos o tres³³.

Los esclavos podían comprarse en los puntos de venta –donde posaban sobre un tablado giratorio y con un cartel colgado del cuello donde se advertía sobre su nacionalidad, aptitudes, saberes y defectos–. Los había de cualquier traza: jovencitos ideales para servir de coperos y otros servicios innumerables, cocineros habilísimos, arquitectos, bailarinas, enanos para las bufonadas, etc. Como un homenaje que habría que hacer a la gente de la época, debe señalarse que la inteligencia era la habilidad más cotizada, por encima de la belleza y la pericia en ciertas profesiones. El precio de un gramático, profesor de griego y latín, estaba fuera del alcance de un romano de módicos recursos. Los esclavos instruidos y tan preparados intelectualmente también actuaban de copistas en las bibliotecas privadas de los grandes señores, algunas de las cuales llegaron a acumular una considerable cantidad de volúmenes.

El Derecho Romano, sabia ley que luego describiremos siquiera en síntesis, catalogaba a los esclavos como una cosa (*res*) que no podía poseer nada, no podía contraer matrimonio legítimo y que carecía de armas jurídicas para defenderse de un amo que eventualmente ejerciera crueldad sobre él. Por lo contrario, regía la posibilidad de que el esclavo pudiera ser liberado y obtuviera la condición de liberto, lo que le concedía confusos derechos de ciudadanía. Con frecuencia el liberto adquiría el derecho de continuar la estirpe de su amo, del cual tomaba el nombre; el acto de ser liberado era acompañado, entonces, por la gracia de sumarse a la familia de su antiguo patrón. Al liberto inculco le quedaba la libertad, valga la paradoja, de imitar los usos y costumbres de sus señores, pero “su incultura traicionará siempre su bajo origen”³⁴. *El Satiricón* de Petronio pinta con cruel lucidez la existencia de estos libertos, todos ellos cargados de simulación para mostrarse como una persona superior.

Distinta era la situación cuando entre amo y esclavo se establecía una afectuosa convivencia (hay muchos ejemplos en la historia romana), donde los distingos eran difíciles de advertir. La esclavitud era un estado doloroso, pero no irremediable.

Muchos de los esclavos, por su origen griego –vale decir, cultivados–, eran maestros de escuela. El romano acomodado acostumbraba a confiar la primera educación de sus hijos, mujeres o varones, a esta clase de maestro que tenía capacidad de enseñar los dos idiomas, el natal y el latín. No obstante, para quien no tuviera medios para el contrato de un maestro exclusivo, había escuelas que funcionaban regularmente tanto en ciudades como en aldeas, adonde los niños de las clases más modestas concurrían hasta los doce años. El segundo paso educativo constituía el envío del niño varón y vástago de familia acaudalada, ya púber, a la escuela del *grammaticus*, donde afinaban el aprendizaje de las lenguas latina y griega acudiendo a las fuentes poéticas y mitológicas, Homero entre los griegos y Livio Andrónico y Ennio entre los latinos. El tercer escalón, ya necesario para cumplir con la función pública o sumar prestigio social, era hacerlos asistir a las lecciones del *rhetor* y aprender elocuencia y retórica. Al finalizar este recorrido, a los dieciséis o diecisiete años, el adolescente ya podía optar por una carrera administrativa o el ejército.

La iniciación sexual para varones y mujeres estaba bien diferenciada. Las muchachas no podían ceder su virginidad, salvo en el matrimonio (lo cual desmiente la creencia de que la castidad fue una virtud considerada posteriormente por la Iglesia Cristiana, ya era una exigencia para las jovencitas romanas), mientras que los varones, a los cuales también se les aconsejaba pureza, gozaban del privilegio social de desahogarse con las criadas o en los lupanares de Subarra, el barrio de mala fama de Roma. Y en esto no parece haber habido distancias entre la República y el Imperio. Se podrá tomar nota, cuando llegemos al tema, de cómo la Comedia Latina trató estas cuestiones, donde los mozalbetes (que a los catorce años alcanzaban legalmente la mayoría de edad) llegaban hasta la insolencia de disputarle los favores de una prostituta o de una esclava a los hombres maduros, incluso a sus propios padres.

Sin embargo la situación de la mujer madura en la sociedad romana carecía del carácter subalterno que se le concedía en Grecia. Si bien no eran beneficiarias de derechos civiles, no vivían recluidas en las casas, comían con sus esposos, eran libres de pasear y hacer compras y algunas hasta de intervenir en cuestiones de política menor, por lo general reservadas para los hombres. Durante el Imperio muchas supieron transformarse en el poder detrás del trono, tal como Livia Drusilla (57 a.C.-29 d.C.), tercera esposa del primer emperador romano Augusto. Por eso no parece tan exacta la descripción de Veyne, quien afirma que para las

adolescentes mujeres, en edad de casamiento ya a los catorce años, se les ofrecía por delante “la prisión sin barrotes de las labores de la rueca”³⁵. Algunas excedían este estrecho futuro y alcanzaban a formarse una cultura del entretenimiento, la danza, el canto, la música, actividades que podían desarrollar sin ser denostadas.

La citada división entre patricios y plebeyos mostraba sus grietas. Como ya se advirtió más arriba, el ordenamiento burocrático y por lo tanto la administración de justicia estaba en manos de los primeros, quienes juzgaban en función de los intereses de su clase. También relatamos cómo los plebeyos reaccionaron contra la arbitrariedad y reclamaron un sistema que pusiera en claro las responsabilidades y derechos de todos los romanos, sea cual fuere su condición. La iniciativa prosperó y de ella es consecuencia la Ley de las XII Tablas, un cuerpo jurídico que padeció cambios y modificaciones a lo largo de el período bastante extenso en que estuvo en vigencia, hasta que luego de la caída de Roma se produjo la intervención del emperador bizantino Justiniano I (483 d.C.-565 d.C.). Justiniano I, quien todavía aspiraba a la reconstitución del Imperio casi recientemente avasallado por los bárbaros de Odoacro, ordenó, entre 529 y 534, que se realizara la más fantástica recopilación de leyes romanas, a las que se les dio el nombre de Cuerpo de Derecho Civil (*Corpus Iuris Civilis*). Este trabajo fue descubierto y recuperado por el humanista Dionisio Godofredo en el año 1583, pudiéndose conocer de este modo y a ciencia cierta el contenido del antiguo Derecho Romano, fuente fundamental de todos los sistemas jurídicos que con posterioridad generó occidente (el nuestro, entre ellos).

La introducción del teatro en la República Romana

La tan mentada relación de los romanos con los griegos, que se explica como la asimilación sumisa e indiscriminada por parte de los latinos, obnubilados por un esplendor que solo atinaron a copiar, es mucho más compleja y menos servil que lo que el lugar común asigna. Es cierto que, por ejemplo, la operación de búsqueda por parte de los romanos de los antecedentes solonianos para crear su régimen de justicia, que ya hemos relatado, es una manifestación explícita de la estima que tenían por la cultura griega. También es real que esta capacidad de aprecio por la civilización griega distinguió a los romanos, que se diferenciaron de otros pueblos que, ante la misma oportunidad, se mantuvieron inmunes a la influencia. Los frigios, los capadocios, los paflagonios, los gálatas, los armenios, media docena de tribus tracias, los sirios, los egipcios, los sículos, los cartagineses, los oscos, los umbríos, los etruscos, los celtas o galos, los íberos y una serie de otras tribus contemporáneas de los romanos, que aparentemente se hallaban en la misma fase

cultural, estuvieron en contacto directo con los griegos, algunos durante un período más largo y de manera más íntima que los latinos y, sin embargo, fueron estériles en cuanto a la captación.

Pero, reiteramos, esta absorción de la cultura griega por parte de los romanos careció de pasividad, no operó como una simple imitación. Silvio D'Amico, acaso excesivamente benevolente con los latinos por razones de parcialidad nacional, hace hincapié en que no se trató de una imitación de formas de vida y de pensamiento griegos lo que hicieron los romanos, sino que jugaron el papel de intermediarios con personalidad propia.

La revelación del arte, del pensamiento y de la literatura griega conquista poco a poco la inteligencia romana más despierta, que, no obstante, no se aplica a la repetición mecánica de la cultura helénica, sino que haciéndose mediadora de ella entre los siglos precedentes y los venideros, la asimila y la transmite al mundo moderno con aquel sentimiento de claridad, de orden y de equilibrio íntimo que ha sido reconocido como el secreto del arte clásico: el arte grecolatino por excelencia³⁶.

En principio, antes de entrar en el tema del teatro en la vida romana, vale una recomendación: al igual que en el caso de Grecia, se debe tener en cuenta que de la literatura latina de cualquier género sobrevivió solo una pequeña parte de la totalidad. Esto es más fuerte en cuanto a la conservación de las piezas teatrales. Es cierto, también, que hay que marcar diferencias entre la República y el Imperio, este último mucho más cuidadoso y protector de las artes en general, lo que nos permite ahora acceder a la lectura de las obras históricas de Tito Livio, de *La Eneida* de Virgilio más o menos incorrupta, de los epigramas de Marcial, de las sátiras de Juvenal y de Horacio, del libro sobre arquitectura de Vitrubio, de las dos primeras novelas latinas que se conservan, *El asno de oro* de Apuleyo y *El Satiricón* de Petronio, de *La vida de los doce Césares*, de Suetonio, del impecable latín de los discursos de Cicerón, entre otros ejemplos.

El uso de la lengua en la literatura latina es tema de debate. Los investigadores se enfrentan respecto a la convivencia del latín y del griego, a lo que habría que agregar el uso del italiano en sus variantes dialectales (Dante escribió *La divina comedia* en toscano), el umbro y el osco, que terminarían de desaparecer por la pujanza del latín y del toscano. Algunos le otorgan al griego la supremacía para las obras importantes, mientras que otros alegan que el latín alcanzó el suficiente desarrollo hasta obtener asimismo la alta calidad literaria que se le concedía al griego.

El latín prosperó en el Lacio, cuando los latinos ocuparon la región y Roma era todavía una pequeña aldea, y logró imponerse a la diversidad de lenguas que

traían consigo los pueblos vecinos e igualmente invasores del occidente conocido. De esa lengua primitiva quedan pocos restos, documentos para eruditos que se refieren a cuestiones de administración pública, cantos rituales y textos de alabanzas a las familias nobles.

Las expresiones primarias del latín literario datan del siglo III a.C., firmadas por Livio Andrónico, Nevio y Ennio, autores que serán citados más adelante, porque todos fueron dramaturgos. Cicerón (106 a.C.-43 a.C.) es mencionado como uno de los grandes estilistas del latín, un literato que le sacó el mayor provecho a la potencia poética que ofrecía el idioma. También este siglo III es el punto donde se inicia el proceso de distanciamiento entre el latín culto, usado por la literatura, y la lengua hablada por el pueblo, el latín vulgar. El testimonio literario, aunque no muy abundante, plantea pocos inconvenientes para el acceso. Más dificultades encuentra la intención de conocimiento de la lengua vulgar, de casi nula utilización en la literatura y los documentos oficiales. Las únicas fuentes que rescatan este aspecto del lenguaje son las comedias de Plauto y Terencio, a las que acudían los romanos cuando querían leer, mejor dicho escuchar, las expresiones más prosaicas de ese idioma que Cicerón había llevado al preciosismo.

En el medioevo el latín encontrará refugio en la Iglesia (pasó a ser su idioma oficial, en reemplazo del griego), en las cortes de los señores y en las escuelas, mientras que en el Renacimiento resurgió con fuerza por el empeño de los humanistas por recuperar las lenguas de la antigüedad clásica. El romano Petrarca, el holandés Erasmo de Rotterdam, el español Antonio de Nebrija, usaron el latín además de su lengua vernácula.

Pero parece indiscutible que el idioma griego continuó teniendo peso en la Roma republicana e imperial, que puesto en competencia con el latín no se perdió como lengua sino sustentó el bilingüismo, que por años distinguió a la civilización romana de occidente (ya comentamos que para hacer diferencias Bizancio eligió el griego en detrimento del latín). Y esto tiene sus razones. Los niños en época del Imperio eran educados por un profesor griego y cuidados por una nodriza griega, y cuando ya estaban en condiciones de pasar a un nivel superior, su educación era asumida por un maestro también de ese origen. “Ningún romano de buena cuna puede tenerse por cultivado si no ha habido un preceptor que le haya enseñado la lengua y la literatura griegas”³⁷.

En competencia con el griego, el latín, según Barrow, fue alcanzando un gran nivel de expresividad, sobre todo en época del Imperio, debido a la calidad de quienes usaban esa lengua para hacer literatura. Barrow asegura que “muchas veces, cuando se ha dicho una cosa en latín, no hay manera de decirla mejor”³⁸.

Livio Andrónico (284-200 a.C.) asume el carácter de introductor en la Roma republicana del drama literario griego. Noticias no demasiado confirmadas señalan que Andrónico era un maestro de escuela griego o un esclavo de ese origen que, trasladado a Roma, obtuvo la condición de liberto debido a su inteligencia y de ese modo pudo dedicarse a la literatura. Silvio D'Amico informa que actuó de preceptor en la casa aristocrática del romano Livio, quien luego lo liberó y, como era costumbre, le donó su propio nombre. Lo que parece indudable es que su nacionalidad era griega, originario de Tarento, la *apoikia* espartana de la Magna Grecia, debido lo cual tenía amplio conocimiento del teatro heleno y de los relatos homéricos. También se aventura que a él se le encargó una traducción de la *Odisea* al latín, para ser usada como libro de lectura de los hijos de la aristocracia. Parece que la obra superó esas magras expectativas, fue leída por las personas mayores e instaló entre estos lectores una figura nueva en el imaginario romano: el héroe. El conocimiento de estos dio lugar a la creación de los propios, por parte de los dramaturgos que, como Andrónico, se ocuparon de la práctica del teatro.

En el año 241 se representó un texto de Andrónico (se especula que también fue actor), como parte de los festejos del fin de la Primera Guerra Púnica, que Roma sostuvo contra Cartago. Otra versión de la intervención de Andrónico en los citados festejos señala que solo actuó de introductor, no como autor, porque la pieza no era suya sino griega y se escenificó como complemento de una carrera de carros.

Respecto a Andrónico, Beare aporta una reflexión acerca de su situación en el mundo literario romano.

Al volver su mirada a Andrónico los romanos lo consideraban una figura respetable aunque incolora. Tiene la importancia de un pionero. Encontró una Roma sin literatura ni drama escrito y trazó las líneas sobre las cuales iban a desarrollarse la tragedia y la comedia durante ciento cincuenta años³⁹.

Lo importante es que a partir de este hecho Roma incorporó como elemento regular de las celebraciones la representación de tragedias y comedias de origen griego. Según Beare, esto fue posible porque “había ya actores diestros en Roma, capaces de dar [esa] interpretación que incluyera música, canto y payasadas”⁴⁰.

Sin embargo Tenney Frank es de opinión contraria, para él Roma carecía de la pericia actoral que anota Beare.

Una de las dificultades a que debieron hacer frente los dramaturgos antiguos fue la de conseguir buenos actores. No solo Livio Andrónico tuvo que comenzar sin la ayuda de actores consumados, sino que durante, por lo menos, medio siglo más la profesión de actor no resultó atrayente⁴¹.

Silvio D'Amico agrega un dato que sostiene más la opinión de Frank que la de Beare. Según este prestigioso historiador, el actor romano era socialmente mal considerado, se les daba el nombre de “infames”, de modo que aquellos que cumplían con el rol eran los esclavos. Sin embargo, continúa D'Amico, esto no impidió que por fuerza de las circunstancias y del entusiasmo por los espectáculos, algunos de estos actores (todos hombres, incluso para los papeles femeninos) superaran la discriminación y fueran objeto de elogios, traducidos en espléndidos pagos por su trabajo.

El sucesor de Andrónico, Gneo Nevio (270-201 a.C.), natural de Campania, es una personalidad que no está tan envuelta en sombras. Trabajó sobre el terreno arado por Andrónico y escribió siete tragedias y más de treinta comedias (conocemos solo los títulos de treinta y cuatro). Plauto llegó a reconocerlo como su rival. En toda su producción Nevio se apropió de intertextos griegos y, a diferencia de Plauto y Terencio, que prefirieron a Menandro, tomó como referente a Aristófanes y su gusto por la sátira política, lo que le valió la persecución y el destierro a Cartago, esa nación tan enemiga de su patria romana.

Nevio añadió a su producción dramática la condición de creador de la crónica histórica romana, la llamada fábula *praetexta*, que trataba del pasado inmediato de la región y de los triunfos militares de las fuerzas romanas en las guerras púnicas, con la inclusión del homenaje a los generales victoriosos. Pero con esta forma teatral tuvo poca fortuna, se conocen cinco o seis fábulas *praetextas*, que nunca atrajeron el interés del público.

Ennio (239-169 a.C.), sucedió a Nevio y escribió en una época de gran entusiasmo por lo heleno. Impartió lecciones de griego en Roma y entró en contacto con personajes influyentes en las artes y en la política, a los que fue introduciendo en la cultura de su predilección. No nos ha llegado ninguna obra suya (de las veintitantas tragedias que llevan su firma se accede solo a cuatrocientos versos), pero su fama se debe al hecho de haber escrito los dieciocho libros que constituyen los *Annales*, donde narra en verso la entera historia de Roma desde los supuestos orígenes troyanos hasta el año 171 a.C., una obra épica de considerable extensión.

Pacuvio (220-130 a.C.), yerno y sucesor de Ennio, produjo muy poco para el teatro y merece entonces, en este campo, escasa consideración, porque tampoco se tiene acceso a sus originales. En cambio Accio (170- 86 a.C.) fue mucho más activo y obtuvo, por otra parte, mayor éxito. Se poseen fragmentos de más de cuarenta de sus tragedias y los historiadores han recogido la preferencia que los actores romanos tenían por sus textos.

Una mirada general sobre la obra de estos dramaturgos advierte que, no obstante las bases griegas de sus creaciones, todos alteraron los originales para

adaptarlos el deleite romano. Y que a pesar del empeño, el gusto del público se fue deteriorando y la tragedia fue languideciendo, porque sin duda donde el teatro romano jugó un rol destacado fue en el terreno de la comedia, con Plauto y Terencio como sus máximos exponentes. Casi contemporáneos de los dramaturgos mencionados más arriba, ambos tuvieron un brillo personal que los acercaron a la inmortalidad. Ellos han llegado hasta nosotros como los máximos referentes de la Comedia Latina, un género del cual es difícil rastrear sus orígenes, por la cantidad de imprecisiones e inexactitudes que encontramos en las fuentes a nuestro alcance.

En nuestros días resulta imposible afirmar con toda certidumbre cómo fue posible la configuración de la comedia latina del modo como la conocemos ahora. Es decir, estamos incapacitados para referir en qué momento, en qué circunstancias y de qué modo específico se llegó a [esa] realidad literaria⁴².

Lo que resulta claro, en una primera instancia, es el carácter sucedáneo que tuvo la comedia latina.

El rasgo más obvio del drama romano es su carácter derivado. Todas nuestras comedias latinas se basan en originales griegos, actualmente perdidos. Es evidente, además, que las obras latinas no son traducciones fieles: los traductores omitían lo que resultaba pesado, agregaban lo que, a juicio de ellos, interesaba a su público e introducían alteraciones de diversas clases⁴³.

La advertencia de Beare en el párrafo anterior advierte que la Comedia Latina parece haber recogido de la escena griega sus aspectos menos trascendentes, generando un teatro disminuido de manera notoria respecto de su par heleno. Esto pone en duda la afirmación, exagerada de patriotismo, de Silvio D'Amico, quien afirma que, con frecuencia, estas expresiones latinas superaron en calidad a sus antecedentes griegos.

Anne Surgers anota como gran diferencia entre una y otra cosa, la pérdida de religiosidad del teatro romano.

Lo más significativo del teatro romano, cotejado con el griego, es que ha perdido la significación religiosa. El teatro ya no es la construcción donde se desarrolla una parte de las fiestas dionisiacas, sino un lugar para el ocio, la distracción, el espectáculo, las procesiones votivas, y también para la representación de obras de teatro inspiradas en los griegos y en autores como Plauto, Terencio o Séneca⁴⁴.

Faltaría decir, en favor de la Comedia Latina, que no solo prosperó por el influjo que le ofreció la Comedia Nueva griega, fuerte e indudable, sino también por la incorporación de formas itálicas pre y parateatrales existentes en su mismo territorio. La república romana era muy extensa y de desarrollo heterogéneo, de modo que es posible encontrar procedimientos escénicos primitivos de distinto rango y valor que incidieron sobre el género para darle matices propios. Entre ellas debemos mencionar, por su capacidad de influencia, a cuatro formas:

- Los versos fesceninos.
- La satura.
- La fábula atellana.
- El mimo.

Los versos fesceninos prosperaron en la Italia central durante el tiempo de las cosechas.

Sus antiguos pobladores solían realizar breves escenas de la vida rural y cotidiana, en las que el contenido caricaturesco y crítico era insustituible. Así, es factible suponer que no solo la cosecha, sino también alguna ceremonia matrimonial, el nacimiento de un niño o una celebración familiar eran objeto de la atención imitadora y burlesca de gente sencilla, que concebía la recitación de unos versos como parte de su distracción o entretenimiento, sin pretensión literaria o artística, al menos en los inicios de esta tradición o hábito espectacular⁴⁵.

En la misma zona donde se desarrollaron los versos fesceninos surgió la satura, que consistió en el agregado, a la expresión original, de un acompañamiento de música y de danza. Los temas podían variar desde la sátira filosófica hasta una broma culinaria; en la satura, limitada por su carácter de condimento, de agregado, podía caber cualquier asunto.

La fábula atellana era ya una forma casi teatral, provista de algún rasgo escénico.

Era [la fábula atellana] una breve representación dramática, de un solo acto, que solía acompañar a otra; es decir, su presencia sobre el escenario dependía de que otra obra dramática fuera representada [...] A pesar de su carácter accesorio, en esta primera etapa evolutiva la atellana poseía ya elementos dramáticos que más tarde —hacia el año 211 a.C.—, le concedieron autonomía en su escenificación, e incluso lograron, por su entidad

trascendente, que la posteridad conociera nombres de autores de este género, así como títulos y fragmentos de algunas obras⁴⁶.

La atellana era protagonizada por cuatro únicos personajes, identificados por su conducta y también por sus máscaras: Maccus, Pappus, Bucco y Dossennus. Los dos primeros parecen tener origen griego, mientras que los dos últimos son de procedencia latina. Estos cuatro personajes intervenían siempre en las representaciones, casi todas referidas a situaciones del mundo rural.

La incidencia del mimo en esta cuestión, que de Grecia había llegado a Italia, es un asunto muy debatido. Se reconoce que fue un espectáculo apreciado en el siglo III pre cristiano y que tanto Plauto como Terencio incluyeron formas mímicas en sus comedias, pero como género, aunque coincidía en tomar sus asuntos de los hechos y personajes cotidianos, se diferenciaba porque sus intérpretes no usaban máscara y privilegiaban la danza y el gesto por encima de la palabra. Algunos comentaristas achacan la popularidad importante que alcanzó el mimo en el siglo I a.C. a la obscenidad de sus argumentos y al aporte del desnudo femenino, que había incorporado como atractivo histriónico fundamental.

Marcadas ya las influencias itálicas que heredó la Comedia Latina, resta señalar el indiscutible y gran aporte de la Comedia Nueva griega.

En el capítulo I se ha suministrado la descripción de la Comedia Nueva griega, basada en su totalidad en la obra del único comediógrafo del cual se conoce producción, Menandro. Solo nos cabe entonces, como única alternativa, marcar los procedimientos que de este referente heleno heredó la Comedia Latina.

En principio la Comedia Latina adoptó la utilización de arquetipos, equiparables a los Maccus, Pappus, Bucco y Dossennus que proveyó la atellana, que tuvieron gran productividad en el teatro de occidente, ya que reaparecen en distintas épocas del teatro, sino en sus mismas formas, al menos en versiones afines que, por ejemplo, llegan a reconocerse hasta en las comedias isabelinas (es posible que Falstaff tenga este origen).

Plauto, como gran representante del género, adoptó nombres de raíces griegas para sus personajes y para las ciudades donde se desarrollaban las fábulas, aunque, como curioso anacronismo, para toda invocación a los dioses se recurría a su homónimo latino (por ejemplo, Júpiter por Zeus). Por otra parte la comedia trataba de gente muy simple (los vulgares que pedía Aristóteles), individuos ordinarios que procuraban hacer el tránsito de su vida con comodidad, regocijo y tenían como única preocupación satisfacer sus apetitos más elementales.

Hay que añadir que la Comedia Latina fue filial de la Comedia Nueva también por la asimilación de elementos formales o externos, tales como el vestuario.

En efecto, los actores plautinos y terencianos aparecían sobre escena cubiertos por ropaje de estilo griego, como era el palio, una especie de manto que también caracterizada a los actores de la Comedia Nueva. De este detalle derivó el apelativo de paliata, con el que posteriormente y para siempre fue conocida la Comedia Latina de inspiración griega⁴⁷.

El manto en cuestión, el palio, era una prenda de extremada simplicidad, una tela rectangular bastante similar al poncho argentino, que por cuestiones prácticas se convirtió en una prenda popular entre los romanos, especialmente cuando por razones geográficas mantenían continuo contacto con los griegos.

El teatro latino no usaba máscaras, al menos hasta el segundo siglo antes de Cristo, cuando ya el teatro convocaba muchedumbres y entonces se debían identificar los caracteres con rasgos muy marcados, para que el espectador pudiera establecer el carácter del personaje aun a mucha distancia del escenario.

A esta enumeración de intertextualidades habría que agregar lo que es casi un lugar común, se sabe que cada Comedia Latina era una creación teatral nacida al amparo de la referencialidad de una o dos comedias griegas. En este último caso el comediógrafo latino aprovechaba dos textos que mezclaba y modificaba según su criterio personal. Este procedimiento era conocido y aceptado; incluso se le otorgó un nombre para designarlo: *contaminatio*. Nada de esto se veía como ilícito o indecoroso. Por lo contrario, la adopción de una base griega, sea mediante la *contaminatio* o tomando como referente una obra sola, constituía un motivo de orgullo para el poeta latino, “y garantía de confiabilidad para el espectador, para el director de la compañía teatral y para los funcionarios públicos encargados de patrocinar el espectáculo”⁴⁸.

No obstante haber explicado el procedimiento de la *contaminatio*, no hemos encontrado, ni en Plauto ni en Terencio, ninguna advertencia de que para la construcción de sus piezas se hubiera acudido, como referente, a dos comedias griegas. Cuando se reconoce la fuente con claridad, se menciona solo una obra y un autor. Esta aseveración es confirmada por el hecho de que en las comedias de Plauto y Terencio se suele delatar sin pudor el original griego en que estaban basadas. “Es griega, de Apolodoro” se informa, por ejemplo, al comienzo de *La suegra*, de Terencio. Es por esta circunstancia que Beare le quita a Plauto la condición de autor y le adosa la de “adaptador del drama griego al gusto romano”⁴⁹.

La estructura de la comedia latina

Analizando el escaso material documental que se posee (veintiún textos de Plauto y seis de Terencio), es posible deducir una estructura de la Comedia Latina que, aunque no reproducida del mismo modo en todas las obras, puede sintetizarse con la mención de los siguientes elementos:

- Una *didascalía*.
- Una *perioca*.
- Uno o dos prólogos.
- El texto de la comedia.

Las *didascalías* (un registro que ya se usaba en Grecia, lo hemos mencionado, que luego se extendió a Roma) son asientos oficiales que incluyen preciosos datos. No eran escritos por el autor, se agregaban a la edición, al comienzo de la obra. En el teatro latino son muchos más precisas que en el griego, porque aportan más información, tal como el nombre de los ediles⁵⁰ que se encargaron de la organización festiva, el del director de la compañía teatral, el del ejecutor del acompañamiento musical, los tipos de flautas utilizadas por este, el nombre del autor del original griego, el orden que ocupaba dentro de la producción del autor latino, el nombre de los cónsules o pretores en ejercicio y el año en que se representó.

Se conocen siete *didascalías*, dos preceden a dos comedias de Plauto (*Pseudolo* y *Estico*) y cinco incluidas en otras tantas de Terencio.

Como ejemplo, se copia la didascalía de *Los hermanos*, que, según todas las evidencias, es la última comedia de Terencio, estrenada con bastante seguridad en el año 160 a.C.

Comienzan *Los hermanos* de Terencio, representada durante los juegos fúnebres que en honor de Lucio Emilio Paulo celebraron Quinto Fabio Máximo y Publio Cornelio Africano. Actuaron Lucio Atilio de Prenestre y Lucio Ambivio Turbión. Compuso la música Flaco, esclavo de Claudio; toda la comedia con flautas de Sarra⁵¹. Comedia griega de Menandro. Compuesta en sexto lugar, en el consulado de Marco Cornelio Cetego y Lucio Anicio Galo⁵².

Las *periocas* constituían un breve sumario, de doce versos, que sintetizaban el argumento de la comedia. Tampoco eran obra del autor, sino de otra persona de buen nivel intelectual capaz de asumir semejante tarea. Estos documentos,

perdidos casi en su totalidad, fueron reconstruidos por Gayo Sulpicio Apolinar, gramático del siglo II d.C. Su aporte es oscuro y de una concisión casi indescifrable, acaso por efecto de la exigencia de tener que atarse a los doce versos.

En el prólogo ya interviene el dramaturgo y es el aspecto donde, como lógica consecuencia, se encuentran las mayores diferencias entre Plauto y Terencio.

Plauto apela a un prólogo expositivo, donde resume la comedia e intenta ganarse el favor del público, matizándolo con chanzas y bromas que permiten afirmar que “Plauto comienza la comedia ya en el prólogo”⁵³.

Los prólogos de Plauto, vistos desde otro ángulo, también dan una idea del contexto, de las circunstancias que rodeaban a la actividad escénica romana. En todos pide la atención y la disciplina de un público muy revoltoso, formado por grupos de alterados esclavos que abusivamente ocupaban los asientos destinados a los magistrados. Estos esclavos, por lo general prisioneros de guerra, parecían ignorar con su atrevimiento la suerte que tuvieron de haber sido vendidos en los mercados de Roma, ya que luego de las batallas, los legionarios romanos, cuando padecían la falta de vehículos apropiados, pasaban a degüello a todo aquel cautivo que no podía ser transportado para la subasta en la capital.

Terencio renunció al prólogo expositivo y eliminó el carácter burlón y festivo que desde ahí proponía Plauto. El tono de Terencio es serio, enérgico, porque fue un recurso utilizado para defenderse de las injurias que sufrió y a las cuales quiso contestar desde el escenario, tal como lo hizo en el prólogo de *La muchacha de Andros*.

Cuando por primera vez el autor decidió escribir, pensó que se enfrentaba solamente a la tarea de que gustasen a la gente las comedias que compusiera. Se da cuenta ahora de que las cosas suceden de un modo muy distinto, pues emplea sus trabajos en escribir prólogos, no para contar el argumento, sino para replicar los ataques de un viejo poeta rencoroso⁵⁴.

El “viejo poeta rencoroso” era Lucio Lanuvino, un comediógrafo declarado enemigo de Terencio. El final de las comedias latinas era abrupto. Los embrollos, que se acercaban a lo inextricable, eran resueltos con una simpleza que contrariaban la buena construcción de la fábula que, hasta ahí, se había advertido. Se ejemplifica con el final de *El soldado fanfarrón*: “Pirgopilinces [...] ¡Vamos a mi casa!, ¡Aplaudan!”⁵⁵.

Y *Las báquidas* termina del mismo modo: “Coro de actores [...] Distinguido público, a seguir bien y un gran aplauso”⁵⁶.

La fragmentación en cinco actos, advertida en las publicaciones modernas de la comedia latina, no responde a los manuscritos, donde sí se acudió a la división

por escenas, con un encabezado donde se menciona a los personajes que actuarán durante la misma.

Los dos grandes comediógrafos. Plauto y Terencio

Titus Maccius Plautus, Plauto (254-184 a.C.)⁵⁷ es el comediógrafo romano más conocido y el que, junto con Terencio, tuvo mayor trascendencia. Nació en Sarsina, población poco antes conquistada por los romanos, ubicada en los Apeninos italianos.

Los datos biográficos, muy poco confiables, dicen que Plauto tuvo escasa fortuna en negocios teatrales y, para sobrevivir, cayó bajo la esclavitud de un molinero. Sometido a semejante tarea tuvo margen, sin embargo, de escribir dos obras (*Saturio* y *Addictus*, hoy perdidas), que obtuvieron rápido éxito y le permitieron librarse del yugo. Para otros Plauto nació esclavo y, coincidiendo con parte de lo comentado, su talento para la comedia le permitió superar esa condición.

Lo que parece indudable es que Plauto dominaba el griego y el latín y que por las referencias que en sus obras hace de la vida cotidiana romana se deduce que había sido educado en esa ciudad. Se supone que escribió cerca de ciento treinta comedias, aunque el dato es dudoso, porque había autores que para acreditarse méritos firmaban con el nombre de Plauto obras que, en realidad, eran de autoría falsa. Hasta nosotros llegaron veintidós comedias que se reconocen como auténticas y que nos permiten enterarnos de su universo estético, poblado de personajes arquetípicos —criados pícaros, traficantes de esclavos, viejos viciosos e hipócritas, cortesanas, jovencitos enamorados y parásitos capaces de cualquier baja—, que tomaron posición en la literatura universal gracias al ingenio de este autor latino.

En este sentido hay que hacer aclaraciones, porque se corre el riesgo de confundir “arquetipo” con “tipo”. El arquetipo es un personaje de conducta invariable y fisonomía única, que se comporta de la misma manera cualquiera sea la pieza donde esté incluido. El soldado fanfarrón es un arquetipo implantado por la Comedia Latina y su andadura fue más o menos similar en toda la historia del teatro. Fue uno de los arquetipos preferidos por la Comedia del Arte. En cambio el tipo es un personaje que responde a un rasgo muy marcado, avaro por ejemplo, pero que a la vez es un carácter que cuenta con otros atributos personales que lo diferencian del resto de los avaros. *El avaro* de Molière es único, no puede ser trasplantado tal cual, es el personaje que solo se desempeña en su comedia.

El público republicano que asistía a las comedias de Plauto era inculto, de un nivel social más bien bajo, ingenuo y candoroso.

Las comedias de nuestro autor debieron satisfacer, en primer término, los toscos anhelos de su público: la predominante búsqueda de lo desmesurado y excesivo, de la procacidad y lo ridículo, de lo burdo y lo obsceno y de lo relativamente trivial e insignificante. Secundariamente, se manifestaban los propios anhelos plautinos: la ironía y el afán de caricaturización. No obstante, Plauto supo conjugar el interés del auditorio con el suyo propio [...] Plauto es [...] a fin de cuentas, aquel tipo de escritor de oficio que, sin pretensiones de autocomplaciente esteticismo y sin grandilocuencias de pseudogenio, sin otra finalidad que asegurarse un público que le da de comer, agrupa a los grandes genios reales y eternos. Y, efectivamente, fue el modelo de los mayores comediógrafos posteriores, su alter ego Shakespeare en primer lugar⁵⁸.

Es cierto que en algunas ocasiones Plauto parecería hacerse cargo de mayores pretensiones, y usó términos que corresponden a la mitología griega, desde la mención de los personajes hasta los acontecimientos de la gesta troyana. Estos recursos, que en una primera mirada nos parecerían lejanos para un público tan poco enterado, podían sin embargo ser comprendidos por estos espectadores a pesar de sus limitaciones intelectuales, ya que habían formado parte del auditorio de las tragedias de Andrónico, Nevio y Ennio, quienes los habían familiarizado con estas expresiones literarias.

No corresponde plantearse la cuestión de hasta qué punto conocía “literatura” el público de Plauto. No conocía ninguna literatura como tal, pero asistía a los espectáculos de los festivales, que eran gratuitos. Allí el público aprendió los argumentos de muchas de las obras de Sófocles y Eurípides⁵⁹.

Es interesante volcar otra hipótesis de Tenney Frank, quien dice que la decisión plautina de conservar en sus comedias la atmósfera griega respondía a la necesidad de no ofender con la sátira el gusto romano y evitar, asimismo, la represalia que se pudiera suscitar. Esta parece ser la razón por la cual Plauto hace que sus divertidos y extravagantes esclavos, sus mundanos y sus jóvenes derrochadores, jueguen libremente con valores morales en un marco griego, cosa que termina con la explícita condenación del villano, y a menudo con la indicación de que “tales cosas [solo] son posibles en Atenas”⁶⁰.

Como se anticipó, la nómina de las obras de Plauto que hoy son de acceso al lector contemporáneo alcanza a la cifra de veintiuno, escritas, como ya se mencionó, de acuerdo con esas especiales condiciones que le permitían al autor romano rapiñar sin escrúpulo alguno los temas y personajes que ofrecía la herencia griega.

No tenemos pruebas convincentes de que [Plauto] inventara una sola trama o personaje o introdujera en sus originales modificaciones reveladoras de su poder constructivo [...]. Su originalidad se muestra, en primer lugar, en el hecho de que se limitara a un solo campo: la traducción de la comedia nueva griega; en segundo, en su elección de las obras a adaptar; en tercer término, en su percepción intuitiva tanto de lo que requería el gusto del público como de las limitaciones con las que debía trabajar, pero sobre todo en el manejo de la lengua y el metro, del chiste y la metáfora, de la retórica y la réplica [...]. Cada comedia latina que poseemos, sin que importe su origen, constituye evidentemente una unidad, la creación de algún hombre que conocía el teatro romano y el público, y adaptaba esa obra a su público y a ese teatro⁶¹.

En la lista de sus obras, que se agrega a continuación, se añade la fecha de estreno (siempre aproximada y dudosa), una breve síntesis de los argumentos, el título en latín y el título con que las solemos reconocer en castellano, que, por supuesto, puede variar de acuerdo con el criterio de la traducción. Nosotros aceptamos el juicio del traductor Germán Riveros.

Comedia asnal (Asinaria. 210 a.C.)

Un padre ayuda económicamente a su hijo para obtener los favores cariñosos de la mujer que desvela al muchacho. El dinero en cuestión proviene de la venta de unos asnos.

El Mercader (Mercator. 212-210 a.C.)

Un padre y un hijo compiten por la propiedad de una mujer esclava, comprada por el segundo. Cada uno emplea sus trucos; todo se resuelve en favor del muchacho.

El cable (Rudens. 211-205 a.C.)

Una muchacha es raptada y sufre, además, el acoso de un joven que la pretende. Después de un naufragio, la joven se reencuentra con su padre. El tema

es el viejo tópico del reconocimiento (la *anagnórisis* griega) trabajado con la característica mordacidad plautina.

Anfitrión (Amphitruo. 206 a.C.)

Es la única comedia latina, de las que han llegado hasta nosotros, con tema mitológico, narrado por Hesíodo en *Teogonía*: el dios Júpiter (Zeus en la cosmogonía griega), se disfraza de Anfitrión para aprovecharse de Alcmena, mientras el verdadero esposo de la mujer se encuentra ocupado en la guerra. Mercurio, otro dios (el Hermes griego), oficia de cómplice del padre de los dioses. De regreso, el marido advierte el adulterio, repudia a su esposa, hasta que, al fin, Júpiter confiesa su picardía y el honor de la encinta Alcmena queda a salvo, dando a luz un par de gemelos que corresponden uno al dios y el otro a su marido.

Los Mellizos (Menaechmi. 206 a.C.)

Es una comedia de equívocos provocados por el parecido físico de los dos protagonistas. Este tema, la confusión de identidades debido a la apariencia, será de gran productividad en la historia del teatro, muy frecuentado por Shakespeare en muchas de sus piezas.

El soldado fanfarrón (Miles gloriosus. 205-206 a.C.)

Un militar jactancioso consigue por propia vanidad verse envuelto en un tema de adulterio, por lo que es azotado. Aquí se afirma el arquetipo del militar engreído, que se ha manifestado con frecuencia en la literatura posterior. Esta comedia, también conocida como *El fanfarrón*, tiene la particularidad de contar con un prólogo desplazado del comienzo mismo de la comedia, ocupando el lugar que le correspondería al segundo acto.

Comedia de la cesta (Cistellaria. 204 a.C.)

Nuevamente el tema del reconocimiento, en este caso a través de los objetos que una muchacha lleva en una canasta.

Estico (Stichus. 200 a.C.)

Los embrollos provocados por la llegada de dos hermanos enriquecidos el día en que a Estico, un esclavo, le conceden un día de holganza.

El Persa (Persus. 196 a.C.)

Unos esclavos pícaros intentan hacer negocio vendiendo como esclava a la hija de un falso persa.

Epídico (Epidicus. 195-194 a.C.)

Un esclavo, en afán de satisfacer los ímpetus amorosos de su joven amo, consigue dinero estafando al padre de este.

Comedia de la olla (Aulularia. 194 a.C.)

Es la historia de un avaro que, angustiado, vigila el escondite de una olla repleta de oro. Aquí Plauto ofrece un arquetipo y Moliere, el creador de la comedia moderna, se apropiará del asunto para describir un carácter en El avaro. No hay dudas de que el original pertenece a Menandro.

Comedia de los prodigios (Mostellaria. 191 a.C.)

Otra fábula donde esclavos e hijos de buena familia se complican con temas de mujeres. Los padres se ven envueltos en la intriga, pagan los vicios y por fin perdonan a los muchachos.

Gorgojo (Curculio. 200-191 a.C.)

Desarrolla un tema similar a la de la comedia anterior, con la diferencia de que aquí todo es obra del esclavo que lleva el nombre del título: Gorgojo.

Pseudolo (Pseudolus. 191 a.C.)

Otra trama similar a las dos anteriores, donde Plauto, ya más sólido en su oficio, emplea mayor comicidad. Aquí, en el prólogo, se da una descripción bastante minuciosa de las características, toscas y vulgares, del público que asistía a la comedia latina.

Los cautivos (Catiui. 191-190 a.C.)

Casi un drama, el de un padre que desconoce el paradero de sus tres hijos. Por fin se produce el reencuentro, el reconocimiento, y el empleo de los recursos de la comedia que se desatendieron al comienzo.

Las báquidas (Bacchides. 189 a.C.)

Esta vez las protagonistas son dos gemelas, que rivalizan por el amor de dos jóvenes. Es acaso la comedia donde Plauto emplea el tono más moralizante.

El hombre fiero (Truculentus. 189 a.C.)

Una cortesana trata de sacar provecho del interés de tres pretendientes, apoyada por la fiera rudeza del esclavo que da título a la obra.

El cartaginesillo (Poenulus. 189-188 a.C.)

Plauto retoma, una vez más, el tópico del reconocimiento. Un pequeño cartaginés, dos primas suyas y una nodriza son raptados y luego de varios contratiempos se arriba a un final feliz.

Las tres monedas (Trinummus. 188 a.C.)

Una comedia con el mismo argumento que posteriormente tomará Terencio en Los hermanos. Un impostor ofrece tres monedas de dote por una muchacha que tiene tras de sí un padre de vida disipada.

Casina (Casina. 186-185 a.C.)

Un viejo y un joven rivalizan por el amor de Casina. El triunfo, por supuesto, corresponde al segundo.

Comedia de la maleta (Vidularia. Sin datos)

No se encuentra completa. A través de los fragmentos es posible deducir que la historia tiene que ver con la que Plauto desplegó en *El cable*: un joven es reconocido por su padre por los objetos que lleva en una valija.

Plauto escribía para una sola representación y de ningún modo se le hubiera podido ocurrir que su obra iba a sobrevivir a través de la publicación de sus piezas. Él vendía el manuscrito que, una vez representado, era incorporado a los archivos del Estado sin ninguna perspectiva de volver a salir a la luz. Sin embargo la exhumación se produjo, cuando, por una carencia que el teatro suele padecer con

frecuencia, comenzaron a escasear los buenos autores y entonces hubo que acudir a los viejos éxitos.

Aunque, como dice Silvio D'Amico, "Plauto es todo estrépito y Terencio habla en voz baja", Publio Terencio Afro, más conocido como Terencio (185-159 a.C.) merece, a pesar de las diferencias, la condición de heredero de Plauto, mérito que le concedió la historia del teatro. Pero esta valía no le fue dada en vida, ya que sufrió maltratos e injurias que lo martirizaron y, se presume, lo impulsaron a un voluntario y pronto exilio. A diferencia de su mentor, que tenía como oponente a un rival menor, Nevio, Terencio debió competir con varios comediógrafos, de los cuales uno, Cecilio, parece ser que lo superó en fama y prestigio, aunque nosotros no podemos arbitrar en el asunto porque de este autor no ha sobrevivido ningún texto. No obstante Cecilio fue generoso, se asegura que ayudó a Terencio a escribir su primera obra juvenil, *La muchacha de Andros*, e insistió ante los ediles cuando estos vacilaban en aceptar la compra de la pieza.

También se dice que Terencio nació esclavo y que fue liberado debido a su manifiesta inteligencia; Tenney Frank no duda, para él Terencio era un liberto. Cuando asumió la redacción de sus obras la Comedia Latina había llegado, ya, a su completa helenización, lo que respondía de un modo perfecto a los intereses del autor, formado según los modelos griegos.

Tomando lógica distancia de Plauto, Terencio concibe sus comedias en y para un contexto distinto.

[Escribe] en función de un tipo de espectadores cultos, buenos conocedores y admiradores de la civilización y literatura griegas; una minoría que existe en Roma, pero que no corresponde en absoluto al nivel medio de la inmensa mayoría de los espectadores que acuden al teatro y que hasta hace muy poco aplaudían a rabiar al más llano y directo Plauto⁶².

Es que a diferencia de Plauto, Terencio no da lugar a lo espontáneo. Todo lo contrario, la trama es perfectamente calculada y sopesada y su movimiento escénico es escaso, retaceando asimismo los momentos de hilaridad excesiva que acostumbraba usar su antecesor. Hay congruencia en los personajes, sostenidos por un carácter racional y psicológicamente pertinente, rasgos de calidad literaria que sin embargo no conmovieron a los romanos y permitieron las calumnias y críticas que desdeñaron la tarea del autor.

La muchacha de Andros, estrenada en el 166 a.C., fue su primera obra y los cronistas dicen que fue bien recibida por el público y los colegas consagrados. Pero esta buena acogida duró poco. La primera acusación que recibió fue que

contaminaba mal los textos griegos, ya que se nutría de fuentes que otros ya habían usado (y esto sí era mal visto en el mundo latino, la contaminación debía hacerse con comedias que ningún otro había utilizado).

Terencio toleró muy poco el peso de las críticas y emprendió un viaje, muy joven, a los veinticinco años de edad, del cual jamás retornó. Se presume que fue a Grecia a entender mejor el mundo heleno o que su intención fue buscar y traducir las obras de Menandro que todavía no se conocían en Roma. También se conjetura que no pudo cumplir con su propósito porque antes encontró la muerte por enfermedad. Hay especulaciones que aseguran que, en realidad, Terencio se quiso alejar para siempre de un ámbito que le era hostil y desagradable.

Entre las innovaciones de Terencio, la tal vez más destacable, fue la función moderna que le dio al o a los prólogos de sus obras. Menandro y Eurípides, el otro referente de Terencio, usaban los prólogos para anticipar la historia dramática. Plauto apeló al recurso para predisponer favorablemente al público, ponerlo de buen humor (y de paso eliminar cualquier síntoma de suspenso). Terencio, en cambio, excluyó totalmente el prólogo explicativo. Pensó, con seguridad, que era preferible que el espectador fuera enterándose de odios, amores y objetivos de los personajes a medida que se iba desarrollando la acción, lo que le confiere la aplicación de un principio artístico que hoy día parece ineludible en el teatro contemporáneo.

Han llegado hasta nosotros seis comedias de Terencio. Todas cuentan con su correspondiente *perioca*, compuestas muchos años después de su muerte por el ya mencionado Gayo Sulpicio Apolinar, que desistimos transcribir porque ya les adjudicamos una opacidad perniciosa para la comprensión del argumento. Para las traducciones de los títulos en latín al idioma castellano aceptamos, esta vez, los criterios de los traductores Aurora López y Andrés Pociña y también de Germán Viveros.

La muchacha de Andros (Andria, 166 a.C.)

Pánfilo, hijo de buena familia y ya mayor, por lo tanto en condiciones de pensar en su matrimonio, quiere formalizar relaciones con Glicerio, la muchacha de Andros, y liberarse del compromiso de casamiento con otra mujer, que le ha organizado su padre. Davos, esclavo de Pánfilo, lo ayuda a salvar la situación y concretar sus deseos.

La comedia griega original es de Menandro⁶³.

La suegra (Hecyra, 165 a.C.)

Terencio fracasó con el estreno de esta segunda obra. Tuvo la fortuna de poder reestrenarla, en el 160 a.C., esta vez con mayor suerte.

Pánfilo, de nuevo protagonista, contrae matrimonio con Filomena, una mujer a la cual había violado en otro tiempo, cuando era doncella. Un anillo robado en esa ocasión, descubierto por la suegra del título, revela todo el pasado y lo obliga a aceptar la paternidad del niño que acaba de parir Filomena.

La comedia griega original es de Apodoloro.

El atormentador de sí mismo (Heautontimorumenos, 163 a.C.)

La dureza de carácter de su padre obliga a Clinías, prendado de Antifila, a alistarse en el ejército. El padre, arrepentido, se atormenta hasta que descubre el regreso subrepticio de su hijo, al cual le concede todos sus deseos, entre ellos que se case con la mujer de la que está enamorado.

La comedia griega original es de Menandro.

El eunuco (Eunuchus, 161 a.C.)

Un joven enamorado se disfraza de eunuco y mediante esa treta consigue acceder al lecho de su amada, a quien desflora.

La comedia griega original es de Menandro.

Formión (Phormio, 161 a.C.)

Los amores ilícitos de un joven y una tañedora de cítara, que se complica con la muerte de una madre, a la cual hay que hacerle los honores funerarios sin que se descubra el romance clandestino.

La comedia griega original es de Apolodoro.

Los hermanos (Adelphoi, 168 a.C.)

Una comedia de argumento muy similar a *Las tres monedas*, de Plauto.

La comedia griega original es de Menandro.

Cabe la pregunta, por demás interesante, del porqué de la supervivencia de tanto material de Plauto y Terencio, en detrimento de la obra de otros comediógrafos de los cuales se conocen los nombres y solo fragmentos de una producción que fue, en muchos casos, muy profusa. Beare da una respuesta, acaso pertinente.

La razón puede estar en que en épocas posteriores sus obras fueron consideradas como lectura de buena calidad. Cada uno a su manera era, por consenso general, maestro de estilo. Si Plauto resultaba más divertido, Terencio es más pulido y filosófico, y también más fácil de comprender [...] Pocos autores latinos tienen menos necesidad de comentarista. Libres de expresiones difíciles o alusiones tópicas, escritas en el latín fácil y gracioso de la Roma aristocrática, sus obras conservan su atractivo porque revisten los temas de la vida diaria con cierta nobleza⁶⁴.

Después de Terencio se agota la producción dramática y los ediles deben recurrir a los monumentales archivos, donde descansaban aquellas obras de Plauto que este había escrito para una sola representación. Fueron repuestas con retoques evidentes –se acortaron los discursos, se eliminaron o redujeron los prólogos explicativos, introduciendo la sorpresa y el suspenso que Plauto había desechado–, ofreciendo espectáculos de mayor agilidad y adecuados para una época que ya estaba muy lejos del universo plautino.

La tragedia latina en la República

La introducción del teatro en la Roma republicana trajo consigo también la tragedia. La escribieron los mencionados Livio Andrónico, Nevio, Ennio. Los comentaristas suelen ser desconfiados acerca de su prosperidad, porque tampoco se sabe a ciencia cierta los niveles de calidad de estas piezas dramáticas, ya que no se conservó ninguna obra entera que pueda tomarse como modelo. Otros comentaristas –Beare entre ellos, quien parece haber consultado documentos que le dieron idea de qué se trataba–, aseguran que la tragedia republicana tuvo bastante repercusión. Incluso le atribuye a Plauto condiciones para transitar el género, ya que mostró en algunas de sus comedias el uso de un verso avanzado y culto, pero como su único objetivo fue divertir al público (Horacio lo llamó un mercenario favorecido por el aplauso del espectador), se desentendió de esas posibilidades y trabajó sobre el terreno más rendidor de la comedia.

Beare asevera que los trágicos Ennio, Pacuvio y Accio gozaron de amplia popularidad, aun cuando su condición de dóciles traductores de los originales

griegos fue aún más fiel y obediente que la de sus colegas comediógrafos. Estos, al menos, se tomaron el trabajo de operar con la contaminación y de sembrar sus obras con chistes y ocurrencias nativas, mientras que los trágicos se ocupaban de ofrecer equivalencias de las hermosas piezas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, con la sazón de muy pocos ingredientes del universo romano.

[Los romanos] apreciaban justamente las cualidades que a nosotros nos repelen. Les gustaban los efectos melodramáticos, las tiradas retóricas, las tramas y las descripciones horripilantes, las personalidades ampulosas, las virtudes sobrehumanas, los vicios increíbles [...] Si nos preguntamos cuál fue el rasgo esencial de la tragedia romana, quizás debemos contestar que consistió en una imitación ruda y exagerada, aunque no deliberadamente infiel, de los originales griegos⁶⁵.

El teatro en el Imperio y otros entretenimientos

Si bien en el Imperio el teatro ya formaba parte de la vida romana, el ciudadano podía optar por otros atractivos que ocupaban el tiempo libre del que gozaba en buena cantidad. La actividad, centrada en el Foro, el punto de cita para todo trámite, comenzaba a concluir a la hora quinta (las once de la mañana aproximadamente) y cesaba totalmente a la hora octava (dos de la tarde). El romano debía aprovechar la claridad de lo que quedaba de la tarde, porque por las noches Roma, exenta de lo que se conoce como alumbrado público, era una ciudad oscura y áspera para caminarla por callejuelas de caprichoso diseño, salvo algunas iluminadas zonas centrales. El que no quería quebrarse una pierna o enfrentar desagradables encuentros, se hacía acompañar por un criado que portaba una antorcha.

De todos modos hay que anotar que la oscuridad de la noche solo atenuaba la agitación de Roma, que en realidad no cesaba nunca. Eran las horas en que se admitía el tránsito de carros y carruajes que no habían podido circular durante el día, y este movimiento dedicado a abastecer a comercios y tabernas reemplazaba el estrépito que se había reducido por la disminución de transeúntes. Los que disfrutaban de tranquilidad eran los acaudalados que habitaban en los barrios señoriales lejos del Foro. Dicen que el poeta y autor de sátiras Decimo Junio Juvenal (60 d.C.-128 d.C.), aseguraba que “en Roma, para poder dormir, se necesita mucho dinero”.

El banquete era una ceremonia privada que el romano acaudalado cumplía con placer y asiduidad, y equivalía a algo distinto de lo que reconocemos como tal en su acepción moderna. Se comía recostado, una situación que se vulgarizó como común

entre los romanos pero que en realidad solo aplicaban en estas ocasiones (durante las comidas ordinarias, de todos los días, los comensales se sentaban en sillas).

Se esperaba que [durante el banquete] las conversaciones giraran en torno a consideraciones generales, temas elevados y descargos de conciencia: si el dueño de la casa tiene un filósofo en particular o un preceptor para sus hijos [griego en ambos casos], le hará tomar la palabra; y habrá intermedios musicales (con danzas y cantos), ejecutados por profesionales cuyos servicios se alaban, que realcen la fiesta. El banquete es una manifestación social tanto y más que una ocasión para los placeres del vino, y por eso precisamente acabó por dar lugar a todo un género literario, el del “banquete”⁶⁶, en que gente culta, filósofos o eruditos, abordan temas de alta cultura. Cuando la sala de festín ofrece también el espectáculo de un salón más que el de un comedor, se ha alcanzado el ideal del banquete, y ya no es posible confundirlo con una francachela popular⁶⁷.

El pueblo encontraba un sucedáneo del banquete en la taberna, claro que era un acontecimiento de menor nivel de ostentación. No obstante la práctica gozaba de mala fama; la decisión de comer y beber fuera de casa no era una costumbre bien vista y por eso era privativa de los plebeyos que no tenían que cuidar prestigio y seriedad.

Pero uno de los hábitos más frecuentes, y preferidos, era la concurrencia a las termas, que en la época imperial eran de acceso barato o totalmente gratuito, abierto para todas las clases sociales. Los baños termales no eran una práctica que tenía que ver con la higiene personal, sino un placer complejo asimilable al que hoy el hombre moderno disfruta en una playa veraniega. Allí, en las termas, el romano contaba además con la posibilidad de cultivar el físico en la palestra⁶⁸ o de entretenerse con el juego de pelota, en especial el *trigón*, practicado por tres personas con reglas parecidas a las del actual rugby.

También podía usarse la biblioteca pública, existente en el lugar, y la sala de juegos de mesa, como asimismo hacerse de tentempiés en los locales expendedores de comida.

Según una conocida expresión, las termas, junto con el circo y el anfiteatro, eran las catedrales del paganismo, porque el circo y el anfiteatro contaban también con un alto poder de convocatoria de todas las clases sociales. No solo el vulgo se sentía atraído, se cuenta que cuando Séneca sentía un asomo de melancolía (lo que hoy llamaríamos depresión), asistía al anfiteatro con el fin de distraerse un poco. Estas propuestas, donde los espectadores apostaban dinero como en los hipódromos contemporáneos, ejercían un enorme interés y eran naturales y brutales competidores de la escena teatral. Allí, en esos lugares, tenía clara expresión

el propósito imperial de ofrecer bienestar a los romanos, a los que, luego de calmar los ánimos con la entrega de cereales y otras clases de alimentos, convocaba a disfrutar de los juegos, los *ludi*. Esto es el famoso “pan y circo” (*panem et circenses*), una frase que acuñó el ya citado satírico Juvenal. “Este pueblo no se preocupa de la política –dijo Juvenal en una de sus sátiras–, se queda quieto y sólo ansía dos cosas: pan y espectáculos circenses”. Este criticado procedimiento de gestión política, que la historia ligera le suele adjudicar solamente a Nerón, fue de práctica de todos, o casi todos, los emperadores que tuvieron medios y perspicacia para llevarla a cabo.

Entre los *ludi* de más aprecio de los romanos figuraban los juegos de circo, los *ludi circenses*, que tenían lugar en el *Circus Maximus*, situado en el valle entre los montes Aventino y Palatino y que ya habían usado los etruscos. Ahí, sobre una alargada pista de arena se simulaban combates entre jóvenes de la aristocracia (*ludus troianus*), exhibiciones ecuestres y carreras pedestres. Pero el mayor fervor era captado por las carreras de carros de diverso tonelaje, las cuadrigas tiradas por cuatro caballos y conducidas por un auriga. Estos aurigas alcanzaban altos índices de popularidad (un tal Eutiquio fue considerado como el mejor conductor), notoriedad que también se trasladaba a los caballos. El partidismo por alguno de los cuatro colores de los equipos que competían, escarlata, blanco, azul marino y verde puerro, era asumido por todo romano, como hoy los contemporáneos establecen desde muy niños sus simpatías por determinado equipo de fútbol. Lo inverosímil para nosotros era la permitida y festejada incorrección deportiva, de modo que los conductores de cuadrigas provocaban intencionados accidentes del rival, a veces fatales, para poder ganarle la carrera. Calígula era un fanático de estas prácticas, solía pasarse horas enteras gozando entre caballos y jinetes.

Pero la pasión de los romanos por las demostraciones excitantes encontraba mayor satisfacción en el anfiteatro, donde la adrenalina circulaba con más fuerza debido al combate entre fieras, entre hombres y entre hombres y fieras. Aunque el más antiguo espectáculo de lucha de fieras del que se tiene noticia en Roma data del año 186 a.C., el primer anfiteatro, el *Amphitheatrum Flavium* (nada menos que el Coliseo parcialmente en ruinas que hoy puede admirar cualquier visitante de Roma), se comenzó a construir en honor de la dinastía Flavia en el 70 o 72 d.C. (otros datan el inicio en el 75 a.C.), y se inauguró en el año 80. Su conocida y difundida estructura consiste en tribunas (de un aforo de entre sesenta y setenta mil personas), alrededor de una planta elíptica que escondía, debajo, diversos túneles y trampas donde ocultar, y hacer aparecer, a las fieras (mantenidas en ayunas, por lo tanto de irrupción feroz) que participaban del combate contra los gladiadores. Las crónicas registran que durante los actos de inauguración del Coliseo, que duraron cien días, murieron decenas de gladiadores y unas cincuenta mil fieras.

La leyenda recoge una intrépida intervención del emperador Nerón, que excitado dejó la tribuna para enfrentar, armado solo con una masa, a una de las fieras que cuidadosamente se había seleccionado entre las más débiles y de menor capacidad de ataque.

Por este medio los romanos gozaban, junto con la diversión, con la información acerca de las características de animales que, enviados por los gobernadores de África, jamás habían visto, tales como elefantes⁶⁹, leones, tigres, jirafas, hipopótamos, cocodrilos, rinocerontes, gorilas. El lagarto era también un animal desconocido; se importó uno de la isla de Java, de tres metros de largo y lengua veloz, que logró que los romanos dieran mayor credulidad a la existencia de los monstruos que, la leyenda decía, habían matado Hércules y Teseo. Gozaron también con la pericia de Hermes, un muchacho sin brazos, enviado desde la India, que podía hacer las cosas más extraordinarias solo con los pies, o con la destreza en la pelea de los guerreros negros provenientes de Marruecos. Se simulaban cacerías, y el ignoto autor de una *Historia Augusta*, obra de finales del siglo IV, relata con pormenores una de estas simuladas excursiones de caza.

El espectáculo se dispuso como sigue: grandes árboles, arrancados con sus raíces por los soldados, se colocaban sobre una plataforma de madera de gran extensión que se había recubierto de tierra. De esta manera, todo el circo, plantado de modo semejante a un bosque, pareció florecer con la frescura de las hojas verdes. En seguida soltaron por todos los caminos mil avestruces, mil ciervos, mil jabalíes, mil gamos, mil gamuzas, mil cabritillos salvajes y otros animales herbívoros en tanta cantidad cuanto les fue dado alimentar y encontrar. Hecho esto, dejaron penetrar en el bosque a la plebe y cada uno se apoderó de lo que quiso. Otro día, Probo hizo soltar de una vez en el anfiteatro a cien leones de largas crines. El fragor de sus rugidos parecía el tronar de la tormenta. Se les dio muerte por la espalda a todos estos leones y, mientras morían, no dieron el buen espectáculo que se esperaba de ellos, ya que no tenían ese ímpetu que tienen cuando salen de sus jaulas. A muchos de ellos, que no querían avanzar, se les mató con flechas. Salieron también cien leopardos de Libia, cien leopardos sirios, cien leonas juntamente con cien osos. Parece ser que el espectáculo de todas aquellas fieras fue más imponente que agradable.

En el anfiteatro también se ofrecían también los *ludi gladiatorii*, una serie de duelos entre rivales previamente adiestrados en el manejo de armas específicas. La popularidad de estos eventos era tan grande que, cuando enterada de la realización de algún combate, la gente acudía desde muy lejos para presenciarlo.

“Es probable –nos dice Barrow– que las crueles contiendas entre hombre y hombre y entre hombres y fieras fuesen un legado que le dejara a Roma la dominación etrusca”. Los gladiadores eran esclavos, prisioneros de guerra y condenados a muerte, pero a poco la actividad pasó a convertirse, para los hombres libres sin trabajo, en una profesión, riesgosa es cierto, pero que daba buenos dividendos, fama y a veces la entrega incondicional de alguna dama apasionada. En estos casos, cuando un hombre libre se inclinaba por este hoy extravagante oficio, se hacía necesaria la participación de un empresario, que pagaba de su bolsillo el adiestramiento y el armamento de la persona tan dispuesta. Estos gladiadores, diestros para el combate y con gran capacidad de pelea, eran potencialmente peligrosos en el caso de que por alguna razón se reunieran en una única fuerza. La crónica cuenta que fue Augusto quien, durante una época de hambruna, los expulsó de Roma, con el propósito de impedir que se pusieran al frente de una posible rebelión popular.

Los duelos se desarrollaban entre varias parejas y los gladiadores que no morían sino quedaban imposibilitados de combatir, podían pedir gracia alzando un brazo. La decisión correspondía al Emperador, que por lo común se atenía a lo que gritaba la muchedumbre: *mitte*, es decir sávalo, o *iugula*, es decir, degüéllalo⁷⁰.

En los *ludi circenses* de provincia estas luchas ponían de manifiesto los odios regionales y solían establecerse encuentros mortales entre representantes de ciudades distintas.

El historiador Tácito refiere que en el año 59 d.C., durante unos juegos de gladiadores promovidos en Pompeya por Livineyo Régulo, se produjo un grave altercado entre los pompeyanos y los nucerinos, habitantes de la cercana localidad de Nuceria. Se empezó por los insultos, pasando pronto a las piedras y a las armas. Los pompeyanos resultaron vencidos en la refriega y muchos nucerinos tuvieron que ser transportados a Roma heridos de gravedad. Mucha gente lloró la muerte de sus hijos o sus padres. A raíz de este incidente, Livineyo y otros que habían alentado el tumulto fueron enviados al exilio y, además, se prohibió a los pompeyanos organizar estos espectáculos durante diez años, aunque poco tiempo después Nerón les permitió volver a realizarlos⁷¹.

Pero acaso los espectáculos más fastuosos e impactantes eran las *naumaquias* o *naumachiae*, simulación de combates entre naves, a escala reducida pero donde se peleaba de verdad y los tripulantes podían perder la

vida. Para producir el ámbito propicio debía inundarse previamente el área del anfiteatro, mediante una complicada maquinaria de provisión de agua distribuida a través de cañerías que circulaban por sus entrañas. Augusto hizo construir un ámbito dedicado a este tipo de prácticas, llamado naumachia, y a Domiciano le correspondió la construcción de otro.

La afición pública por todas estas prácticas sobrevivió en Roma hasta bien avanzado el siglo VI d.C., no obstante los reparos de algunas personalidades (Cicerón y Séneca mostraron rechazo por estos actos, que en palabras de Yourcenar “convertían a Roma en un lupanar de la muerte”⁷²), y de los cristianos, muchos de los cuales, en las épocas de persecución, perecieron en la arena, devorados por las fieras.

Las mujeres, por su parte, aquellas que pertenecían a la nobleza, tenían sus particulares días de diversiones públicas (se reserva el comentario de que también los tenían de orden privado, en una sociedad donde el adulterio no alcanzaba a dañar a nadie). Las damas eran entretenidas por acróbatas y juglares, el recitado de poemas y la degustación de ricos pasteles y licores.

A todos estos atractivos hay que agregar los intentos desesperados de aquellos que con mañas y habilidades trataban de sobrevivir en una Roma “que no es la Roma resplandeciente de los cuadros de salón y del mundo cinematográfico”⁷³. Había pobres, que contrastaban con la belleza de templos y mansiones y que salían a la calle a ganarse el sustento de la manera más ingeniosa.

Era frecuente en Roma ver aquí a un domesticador de víboras que jugaba con sus peligrosos animales delante del pueblo embobado, o a uno que se tragaba espadas; allí un poeta improvisador rodeado de un público de aficionados, o un charlatán que con gran elocuencia ofrecía un específico y le atribuía efectos maravillosos⁷⁴.

No podemos reprimir el comentario de que hoy estos recursos siguen siendo maneras de supervivencia, habituales hoy en algunos lugares de Buenos Aires y de otras ciudades del mundo (la rambla barcelonesa está superpoblada de estos ingeniosos ganapanes), donde buenos o malos payasos, buenos o malos malabaristas, compiten con los limpiadores de parabrisas de automóviles para conseguir unas monedas de propina.

Se entiende, creemos, que ante tantos incentivos, el teatro, los *ludi scaenici*, tuviera un retroceso en la aceptación que gozaba durante la República. Sin embargo los espacios afines con la actividad (el edificio específicamente diseñado para la representación teatral, cuya descripción pormenorizada acercaremos al final del capítulo) se construyeron con rapidez. A partir del 55 a.C., por decisión de

Pompeyo y eludiendo el resquemor del Senado que hasta ahí había evitado la iniciativa por considerar al teatro un medio de dudosa moral, se levantó el primero en el Campo de Marte. En realidad los comentaristas señalan que el recelo del Senado se apoyaba más en la posibilidad de que un poeta disconforme y de verbosidad convincente soliviantara al público con alguna crítica a la gestión del Estado, que a verdaderas cuestiones de moralidad ciudadana. Desde la fecha indicada hubo edificios teatrales en todas las provincias romanas, pero sin excitar demasiado el interés del público y, lamentablemente, con una literatura de calidad menor a la de la época republicana. Dice Beare que las representaciones pasaron a ser “triviales o degradantes” y no se contaba con abastecimiento de nuevas obras, aunque pueda señalarse como consuelo la existencia de una *Medea* de Ovidio (43 a.C.-17 d.C.) y un *Thyestes* de Vario. Pero todos los datos conducen a informarnos que lo que se mostraba en el escenario era el viejo legado clásico de Plauto y Terencio, que se retocaba para descender “a las mayores honduras de lo chocante y lo obscuro”⁷⁵ que exigía el deseo popular.

Entre los sectores cultos del Imperio comenzó a difundirse el gusto por las recitaciones, que captaron el interés del mismo Nerón, que las practicó con frecuencia. Cuando este emperador estaba siendo asesinado, gritaba que se estaba matando a un artista, a un gran actor. Las recitaciones eran una forma de representación típicamente romana (los griegos la llamaban “danza itálica”) y consistía en la actuación de una figura central, un bailarín enmascarado, que se expresaba con mímica mientras un coro recitaba las palabras del *libretto*. Para los investigadores soviéticos Boiadzhiev y Dzhivelégov esta era la única forma de representación trágica que el teatro propició durante todo el Imperio⁷⁶, que, según ellos, se producía de manera algo distinta a la descripta; dentro de un área semicircular en medio de la cual había una casita con púlpito, el autor subía a él y desde ahí leía en voz alta su texto, debajo, los actores reproducían con gestos y actitudes adecuadas lo que el poeta recitaba.

Con estas formas teatrales tan particulares alcanzó productividad la tragedia, género tan postergado durante la República, que durante el Imperio tuvo a Séneca como el único de sus cultores, y como auditorio a un público culto, conocedor e interesado en los temas del pasado mitológico griego, que eran los que tocaba el autor.

Las tragedias de Séneca

Lucio Anneo Séneca (5 a.C.-65 d.C.) nació en Córdoba, zona de la península ibérica en ese entonces en poder de los romanos. Muy joven, Séneca se trasladó a

la capital romana donde, atraído por el estoicismo, siguió las enseñanzas en la escuela de los Sextios, inscripta en esa tendencia filosófica.

Esta corriente de la filosofía hizo su aparición en coincidencia con las conquistas de Alejandro Magno, fue fundada por Zenón (334 a.C.-262 a.C.) y sobrevivió cinco siglos, casi toda la existencia de la Roma imperial. Sus representantes latinos son Cicerón, anterior a la era cristiana, y Séneca, quien practicó esta filosofía (algunos afirman que en la teoría pero no en los hechos) a comienzos de la época imperial. El estoico consideraba que tanto la muerte como la adversidad estaban fuera del alcance humano y afectaban a todos por igual (determinismo fatalista; “para los estoicos la fatalidad era una ley sin paliativos de la que no podían abstraerse ni los dioses ni los hombres”⁷⁷), por lo tanto convenía aceptar a ambas con la más digna de las resignaciones. Con Séneca la escuela estoica alcanzó su máximo nivel de circulación, captando también a los primeros emperadores y a los hombres cultivados, ya que jamás contó con adeptos entre los hombres del pueblo.

Una leyenda, surgida de un aparente malentendido, señala que debido a la amistad que Séneca estableció con el apóstol San Pablo (10 d.C.-67 d.C.), se convirtió al cristianismo. Esta hipótesis se robustece con la posterior opinión del patristico Tertuliano (160 d.C.-220 d.C.), que llamó a Séneca “uno de los nuestros”, presuntamente por las similitudes de la filosofía estoica con la austeridad de vida propugnada por los cristianos. En realidad el encuentro de Séneca con San Pablo parece haber existido, incluso la amistad y el intercambio epistolar (aunque algunos historiadores lo juzgan apócrifo), donde Séneca le aconsejaba al apóstol que le dé forma literaria a su pensamiento religioso. No hay registro fiel en ninguno de estos documentos de que haya existido la conversión religiosa comentada.

En su vida política, iniciada en el año 31 d.C., y donde descolló por su capacidad oratoria en el Senado, Séneca padeció contratiempos riesgosos, como la furia de Calígula, quien envidioso de la fama de su súbdito (opinó que sus discursos eran como “arena sin cal”), le ordenó el suicidio. Séneca sorteó la sentencia porque el emperador fue convencido de que el condenado padecía los últimos estadios de la tisis, lo que aseguraba su muerte casi inmediata sin necesidad de acelerarla.

Entre otras vicisitudes tormentosas, no pudo escapar de lo que parece fue una injusta acusación de adulterio que le endilgó Mesalina (25 a.C.-48 d.C.), tercera esposa del emperador Claudio, por lo que en el año 41 d.C., fue desterrado a la isla de Córcega (lugar insalubre, romano durante siete siglos), donde permaneció exiliado ocho años. Por extraña paradoja, esta condena tan cruel (¿qué grado de hospitalidad tendría Córcega en esos tiempos? En carta a su madre, Séneca se quejaba de las costumbres bárbaras de los ligures e íberos que poblaban la isla),

trajo beneficios para la literatura latina, porque fue durante su forzada estadía en la isla cuando el filósofo escribió dos diálogos en prosa, *Consolación a Helvia* (su madre) y *Consolación a Polibio*, y sus nueve tragedias teatrales. “El destierro en Córcega le había privado de dedicarse por entero a la política, pero también fue una etapa de reflexión cuyos resultados se verían poco tiempo más tarde”⁷⁸.

La muerte por decapitación de Mesalina, acusada de otro adulterio, propició el perdón del emperador y a los cuarenta y nueve años se le permitió a Séneca su regreso a Roma. Pero a su vuelta, Agripina la menor (15 d.C.-59 d.C.), le encomendó una tarea aun más comprometida que cualquiera de las que tuvo, la de preceptor de uno de sus hijos, Nerón, todavía un niño de once años.

Luego de haber repudiado a Mesalina, el emperador Claudio tomó en matrimonio a la intrigante Agripina, le negó la sucesión imperial al hijo que había tenido con Mesalina, Británico, y preparó el camino para el ascenso de Nerón, que fue súbito cuando Agripina instigó para que le sirvieran a Claudio un plato de hongos venenosos.

Durante los cinco años siguientes al 54, fecha en que Claudio fue asesinado, Séneca fue consejero del emperador, quien realizó un gobierno tan brillante que la historia lo recoge con el nombre del “quinquenio áureo”. Se afirma que Séneca ejerció una benéfica influencia hasta que Nerón enfermó de insania. El emperador mató a su madre Agripina y la opinión romana se mostró adversa con Séneca, a quien se lo acusó de justificar el matricidio mediante un desdichado discurso, matizado con la mejor oratoria, que ofreció en el Senado.

Las intrigas contra él y los incontrolados disparates del emperador loco, le aconsejaron retirarse de la actividad pública, algo que recién consiguió en el año 62. A partir de ahí Séneca se dedicó por entero a la filosofía. Sin embargo el retiro no fue suficiente; en el año 65 se lo vinculó con la conjura del cónsul Cayo Calpurnio Pisón (curiosamente designado con acuerdo del Senado para suceder a Nerón). Nerón se deshizo de Pisón (en realidad se suicidó), de Lucano, sobrino de Séneca y prometedor poeta, de Petronio, el autor de *El Satiricón*, y del mismo Séneca. Hay crónicas, la de Tácito en los *Annales*, que relatan su muerte; Séneca se cortó las venas y tomó la cicuta, quedando a la espera de la muerte, sin queja y sin llanto; se presume que tal vez por la edad, su agonía fue muy lenta.

Séneca fue un autor prolífico. De su obra en prosa se destacan los nueve tratados filosóficos escritos en forma de diálogo —*De la ira*, *De la serenidad del alma*, *De la brevedad de la vida*, *De la firmeza del sabio*, *De la clemencia*, *De la vida bienaventurada o de la felicidad*, *De los beneficios*, *De la vida retirada o del ocio*, *De la providencia*—, que como sus títulos lo indican “son argumentaciones de índole moral, hechas de interrogaciones y objeciones y cuyo tema central es el ejercicio de

la ética”⁷⁹. También se le atribuye a Séneca la autoría de una fábula *praetexta*, *Octavia*, donde relata el asesinato de la primera mujer de Nerón, Claudia Octavia, pero este dato carece de veracidad absoluta.

Su obra poética se compone de nueve tragedias, conservadas en su totalidad, donde

Séneca reinterpreta los mitos de la tragedia griega y les otorga un sentido nuevo: la vida de los emperadores como un juego de horror y desenfreno cuyas consecuencias son la pérdida del bien común. De este modo, establece un desarrollo complejo de la trama, caracterizado por personajes que se enfrentan con violencia y castigan a las víctimas inocentes⁸⁰.

Como se dijo, fue la llamada “danza itálica” la que difundió los textos de Séneca ante un auditorio selecto, mientras que el vulgo se deleitaba con los refritos de las obras de Plauto y Terencio. La parquedad de acotaciones escénicas en los trabajos de Séneca, y el marcado desinterés que de distintas maneras él demostró por lo específicamente teatral, quitan apoyo a alguna hipótesis de representación. Tampoco la razón de que el teatro daba buenos réditos económicos inclina el péndulo hacia la afirmativa, ya que Séneca era propietario de una importante fortuna y no necesitaba de esta actividad para acrecentarla. Además “escribir para el teatro, o, por lo menos, asumir oficialmente el uniforme de autor dramático [durante el imperio], no parecía decente a personas de alta alcurnia”⁸¹.

Aunque hay opiniones que aceptan la representación de las tragedias de Séneca en vida del autor, parece materia fundada de que eso nunca ocurrió, porque, se reitera, esta consecuencia nunca fue de su preocupación. “La estructura misma de las tragedias las hace poco aptas para la representación: el diálogo ocupa en ellas la menor parte, siendo los monólogos extraordinariamente abundantes y extensos”⁸².

Agregamos otra opinión que, con otros términos, acentúa las características irrepresentables de las tragedias de Séneca.

Las tragedias de Séneca no deben ser pensadas como meras piezas literarias para ser representadas. Están regidas por los cánones de la tragedia antigua, con personajes que pueden ser considerados paradigmáticos, pero también hay que pensar en ellas de acuerdo con su convicción filosófica y su interés pedagógico. En los inicios del siglo I la escenificación de las tragedias no constituía un hecho frecuente. En ese sentido, sus tragedias fueron pensadas para ser leídas en voz alta ante unos oyentes deseosos de escuchar

una nueva composición de alguien que compartía sus intereses intelectuales⁸³.

Asimismo es preciso señalar que la representación fidedigna de una obra de Séneca hubiera requerido de recursos técnicos teatrales que no estaban disponibles en vida del autor. “Entre la lectura de una tragedia [de Séneca] y sus perfiles de plasticidad teatral corren casi siempre distancias apreciables”⁸⁴.

Si la hipótesis de la irrepresentabilidad queda firme, debemos aceptar que estamos, por primera vez en occidente, ante un “teatro para leer” o, en todo caso, para declamar en ámbitos muy restringidos. Séneca fue, entonces, el primero de esos literatos que entregaban al teatro, en cambio de creaciones latentes de virtualidad escénica, interesantes y competentes ejercicios de retórica.

En definitiva, no hay ninguna comprobación documentada e indiscutible de un Séneca representado en el mundo latino. Sí la hay del estreno de una obra suya, *Troyanas*, en el Trinity College de Cambridge en el año 1551, ¡casi quince siglos después de haber sido escrita! Asimismo recién en el año 1481 se editaron en Ferrara sus obras completas y desde 1556 se cuenta con traducciones al latín y a la mayoría de los idiomas europeos.

Lo más destacable de su obra es la influencia que ejercerá, siglos después, sobre el mundo escénico del Renacimiento, generando una tendencia que se llamó *senequismo*, procedimiento que permitía desoír las normas del decoro teatral e incluir en los textos y luego en la escena las atrocidades y los crímenes más horrendos. El mismo Séneca lo había practicado en sus piezas –Medea matando a sus hijos pequeños o Atreo sirviendo en la mesa el cadáver cocinado de su hermano Thyestes–, con la diferencia que él no pensó en la representación si no, como se dijo, en la lectura, lo que atenúa los efectos de horror y rechazo. Es por esto que Pierre Grimal considera a Séneca el padre de la tragedia moderna, entendido el término moderno como el que comienza a acuñarse, precisamente, en el Renacimiento, que prefirió, en cambio del Séneca filósofo, al Séneca poeta trágico.

Las tragedias de Séneca son dramas de pasión intensa, a veces verdaderamente volcánica, muy de acuerdo con la época en que fueron escritas. La violencia de la situación dramática se mitiga generalmente con los interludios corales, que, sin romper la conexión de la acción dramática, se relajan en descripciones de carácter lírico⁸⁵.

La fascinación por Séneca en el Renacimiento se ejerció, sobre todo, en el teatro isabelino, afecto al *senequismo*, a las escenas de sangre, de edificación moral a fuerza de violencia y del melodramatismo que se advierten en los textos del

trágico latino. Este ascendiente operó en forma evidente, por citar solo dos ejemplos, en *Tito Andrónico*, de Shakespeare, y en *Lástima que sea una puta*, de John Ford. Las secuencias continuas de muertes violentas y acciones atroces de tortura física que se proponen en estas piezas son dos de las expresiones más claras de *senequismo* que podemos mencionar, aunque por supuesto no fueron las únicas, puesto que otro isabelino, Christopher Marlowe, lleva la delantera.

Enumeramos a continuación las nueve tragedias de Séneca en el orden cronológico de escritura que, por lo general, es admitido por los comentaristas.

Hércules furioso (Hercules furens).

Troyanas o Hécuba (Troades).

Fenicias (Phoenissae). Pieza inacabada.

Medea (Medea).

Fedra (Phaedra ó Hippolytus).

Edipo (Oedipus).

Agamenón (Agamemnon).

Tiestes (Thyestes).

Hércules eteo (Hercules Oetaeus).

Como se advierte a través de los títulos, la legendaria tradición griega fue abordada por Séneca, aunque tratando cada tema desde una mirada personal que marcaba distancia con los trágicos de la ilustre tríada.

De ella [de la tradición trágica griega] seleccionó el poeta los temas que pudieran darle pie para estudiar a fondo la pasión humana. Séneca no es mero traductor o adaptador, ni siquiera un fiel imitador de los griegos. La rigidez o abstracción teórica, casi matemática, de hechos y personas, que se presentan como universales en la tragedia griega, se colorea y encarna, surgiendo predominantemente lo individual, lo personal⁸⁶.

Horacio y su *Arte poética*

Quinto Horacio Flaco (65-8 a.C.), conocido en el mundo literario como Horacio, nació en Venusia (hoy Italia) y fue hijo de un recaudador de las subastas públicas, quien se esmeró por darle una cuidada educación. Horacio hizo sus primeros estudios en Roma, donde tomó contacto con las expresiones vernáculas, los arcaicos latinos y Livio Andrónico, y donde también tuvo un primer

Los años finales

El vigoroso cuadro del teatro romano de la República, matizado con las imponentes figuras de Plauto y Terencio, se debilitó a medida que avanzaba el Imperio, donde desde el punto de vista teatral sobresalen dos manifestaciones muy acotadas y lejos de las expectativas populares: la ya mencionada poética de Horacio y la también citada dramaturgia de Séneca, destinada a la lectura académica y erudita en cambio de la representación. El terreno de la escena popular quedó libre para las manifestaciones que, con buena repercusión pública, ofrecían en la calle los mimos e histriones de toda laya. Influidos por la comedia ática y, por carácter transitivo, por todos los elementos que conformaron la Comedia Latina, en especial la atellana, los mimos se hicieron cargo de la tarea respondiendo ampliamente a los intereses del vulgo, ampliando los límites de los asuntos y mezclando sin ninguna preocupación ética los temas mitológicos con el tratamiento jocoso de la infidelidad conyugal. La obscenidad se reforzaba con la integración de mujeres pecaminosas, que, como ya dijimos, solían desnudarse en escena.

Junto con estos mimos adquiere notoriedad un conjunto numeroso de intérpretes designados con el nombre genérico de *scenici* o *histrion* (histriones en castellano), que sobrevivirán a los acontecimientos políticos y transitarán asimismo una Edad Media minada de anatemas contra ellos, como se explicará en los capítulos siguientes.

La profesión de actor y sus extensiones (juglares, mimos, histriones), respetada o al menos aceptada al fin de la República, que olvidó la condición de infames que al principio se les había otorgado, fue perdiendo de nuevo jerarquía durante el Imperio, sobre todo cuando la Iglesia Cristiana va obteniendo espacio en las esferas de poder y puede emitir opinión acerca de la moral de los individuos. Se sabe que, no obstante, la marginación no fue tan estricta y hubo histriones que hicieron carrera en el oficio e incluso dentro de la administración pública. Los emperadores no podían dejar de apreciar el atractivo que este teatro irregular, callejero, ejercía sobre el pueblo y pasaban por alto restricciones morales y éticas que con frecuencia quedaban sentadas solo en meras declaraciones. Incluso se cuenta que Adriano, que gobernó el Imperio entre el 117 y el 138, pulió su elocuencia, lesionada por su rústico latín de extranjero que hacía sonreír al Senado (había nacido en Itálica, ciudad cercana a la actual Sevilla), educándose con las lecciones del actor trágico Olimpo y de su amigo, el actor cómico Aristómenes, “que interpretaba con brío la antigua comedia ática”¹¹⁷.