

La tragedia latina: educación y patetismo¹

Juan Francisco Mesa Sanz

1. Introducción

El naufragio de los textos latinos junto con el hecho innegable de que la tragedia –el teatro en general– es una herencia cultural griega ha relegado el papel de la tragedia latina a un más que discreto segundo plano². Debe sumarse a esta afirmación el hecho de que Séneca, el único trágico latino del que se ha conservado obra completa –y que, en consecuencia, ha podido influir en la literatura occidental posterior– es más conocido por su producción filosófica y el importante papel político que desempeñó en época de Nerón³. Por ello, se hace necesario establecer los discriminantes que definen la tragedia latina, sus semejanzas y divergencias con la producción griega, y la estética teatral que la presidía, puesto que, en nuestra opinión sin negar la mayor, la comparación como fin en sí mismo, junto con, por qué no decirlo, algunos prejuicios previos, ha tendido a privar de su lugar en la literatura dramática a la producción trágica latina. Es necesario disponer, entonces, de una visión cronológica, interna y externa, y comparatista en relación con el entorno fundamentalmente griego.

Dos aspectos constituyen elementos transversales que caracterizan toda la producción trágica latina: por una parte, el carácter de herramienta pedagógica (cuando no propagandística); y, por otra, el esfuerzo por conseguir el *pathos*. La conexión establecida por estos elementos, en función del equilibrio entre ellos, si el segundo es mera herramienta del primero, o se constituye en un fin en sí mismo; o, por el contrario, como sucederá en la tragedia neolatina, la función pedagógica llega a convertirse en preponderante hasta el punto de llegar a prescindir del recurso de recurrir a provocar las emociones del espectador.

¹ El presente artículo se encuadra en toda una serie de trabajos cuyo objetivo es el análisis de *La estética teatral latina* tanto de época romana –principalmente– como en la posterior producción Medieval y Moderna. El origen de estos se halla en el *Curso de Teatro Clásico Greco-latino: teoría y práctica* que se ha venido impartiendo durante los cursos 2003-2004, 2004-2005 y 2005-2006, bajo la dirección de J. Fco. Mesa (2003-2004) y M^a. Paz López (2004-2005 y 2005-2006), con financiación del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad de Alicante.

² La situación de la comedia es totalmente diferente, puesto que la tradición manuscrita ha sido, en este caso, mucho más generosa con la producción latina (Plauto y Terencio) que con la griega (Aristófanes).

³ Sería injusto no mencionar que, del mismo modo que ambos aspectos han podido relegar a un segundo plano la producción dramática de Séneca, no menos cierto es que por su efecto, así como la inclusión de este autor entre los pre-cristianos, se propició que haya llegado hasta nuestros días.

Esta relación, justamente, posibilita realizar un recorrido por la producción dramática romana.

Cubierto ese objetivo, podremos afrontar el análisis de las líneas maestras de la continuidad de tal producción en lengua latina en la Edad Media y la Edad Moderna, donde los dechados ya quedan reducidos a los que marca la tradición textual, y donde la producción neolatina cubrirá un aspecto muy sobresaliente. De hecho, el Renacimiento, en el caso de Séneca, abre dos vías de primera importancia: por una parte, su influencia en la producción teatral neolatina, de menor calado y con una impronta escolar más que notable; y, por otra, la influencia de su teatro de la producción en las incipientes literaturas europeas, donde es de destacar la importante influencia de los personajes, temas y formas dramáticas senecanos en el teatro isabelino inglés.

2. Definición: espectáculo y literatura

Comenzaremos desarrollando un asunto que podría parecer baladí, pero que un amplio abanico de la bibliografía destinada a analizar la producción teatral antigua –especialmente si hablamos de los manuales de literatura– obliga a no dejar de lado, mucho más cuando nuestro objetivo es tratar de definir la estética teatral latina. Nos referimos a la relación que necesariamente ha de establecerse entre espectáculo teatral y literatura dramática.

La definición de “teatro” en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua*: “arte de componer obras dramáticas, o de representarlas” –a la que se añaden las necesarias indicaciones del espacio escénico en el que se realizan las representaciones–, ejemplifica los problemas a los que hacemos referencia. La disyunción entre “obra dramática” y “su representación” así establecida, es académica en sentido aristotélico y manifiesta la división que suele existir entre el dramaturgo –es decir, el autor de la obra, o, en su defecto, el estudioso de su obra– y el actor –entendamos aquí a todos aquellos que son responsables de que efectivamente la obra aparezca en escena, desde el director hasta el último de los figurantes, pasando por el iluminador o el carpintero que ha confeccionado el escenario. Se disocia en el plano teórico la producción literaria del espectáculo teatral y, aún más, el término se aplica de modo preferente a la primera sin que el segundo sea inherente a ella.

Sin embargo, la literatura dramática está concebida para suministrar el necesario sustento al espectáculo, y el autor dramático debe pensar en el público y en la posibilidad cierta de representación. Todo ello, pese a que debemos admitir que, una vez definido el

género literario, la ficción del espectáculo es suficiente motor para el autor y no son pocas las obras que no han subido jamás al escenario y puede que no lo hagan nunca. La contestación inversa es igualmente cierta: la improvisación en escena, el espectáculo callejero y, en general, cualquier actuación, incluso sin texto, como en el mimo de la actualidad, también es teatro. Pero, en la medida en que el mismo actor consolida un mismo espectáculo, precisa de un guión, de un texto, que le permita repetir aquellos pasajes que más éxito produjeron entre sus espectadores. En consecuencia, ni es verdad que el teatro no exista sin el texto, ni que no haya teatro sin espectáculo.

En el Teatro Antiguo, la paradoja es más notable debido al “naufragio” de los textos. Lo conservado es muy poco comparado con lo que sabemos producido; y aun lo que sabemos producido ha de ser ínfimo contrastado con lo que subraya la exhumación y conservación de teatros de la Antigüedad: sólo en Hispania —en el censo realizado en 1992— se contabilizaban 39 teatros romanos, aunque algunos en la actualidad se consideran otro tipo de edificio y han aparecido otros nuevos como, por ejemplo, el de Cartagena, tanto como decir que no había municipio o colonia de importancia que careciera de él⁴. Todos ellos son de época imperial, ya que conviene recordar que el primer teatro estable no se construye en Roma hasta el año 68 a.C. todavía en madera y hasta el año 55 a.C., después de sortear no pocos inconvenientes jurídico-religiosos, Pompeyo no levanta el primero en piedra. En tal caso, la evidencia arqueológica parece contradecir notablemente la afirmación vertida desde la filología y a partir de las obras conservadas que, por un lado, afirma que las tragedias y comedias del periodo arcaico fueron representadas una y otra vez en los teatros, y, por otro, subraya el escaso gusto en época imperial por las tragedias y por las formas superiores de representación —lo que en última instancia concluye en el carácter irrepresentable del teatro de Séneca⁵.

Sorprende que, mientras obras que ya tenían que resultar muy lejanas tanto por su lengua como por el tratamiento de los argumentos eran representadas con éxito, la producción de la propia época moría sin haberse representado —o representándose para grupos restringidos en los salones aristocráticos. No obstante, cometeríamos una grave equivocación si pretendiéramos ir más allá de lo que los datos de los que disponemos nos permiten: la arqueología y los textos, y la primera poco es lo que puede aportarnos sin los

⁴ GAUDENS CROS, V. ; SESÉ ALEGRE, G. ;CIANCIO ROSETTO, P. y G.PISANI SARTORIO. *Memoria del futuro. Los teatros romanos en España*. Roma; s.e., s.a.

⁵ Afirmación que, por citar un ejemplo, no sólo es vertida en TAYLOR, D. *The Greek and Roman Stage*. London: 1999, 68-69, sino que incluso le sirve como principio organizativo de la obra.

segundos al centrarnos en una expresión estrictamente cultural⁶. De ahí que sea preciso analizar el papel de la escritura en el teatro.

En este campo son especialmente reveladores los trabajos de Fl. Dupont⁷. Cuando analizamos el origen del teatro en Grecia, sobre todo, pero también en Roma, señalamos su relación con el mundo religioso y festivo de las sociedades antiguas. Paulatinamente las representaciones ocupan su propio espacio de carácter religioso, que se convertirá en el edificio teatral. Hasta ese momento preciso en el que ya existe una “organización” teatral, unas representaciones con una cierta periodicidad y una cierta “profesionalización” de la *grex* o *caterva* de actores, no estamos en condiciones de comenzar a hablar de la existencia de literatura dramática o un teatro escrito. Salvando las distancias, y a riesgo de caer en un anacronismo, ésta y aquél, en sus orígenes, bien podrían compararse con los modernos sistemas de grabación. De la misma manera que en la actualidad deseamos conservar una obra que nos haya emocionado, que haya cautivado nuestros sentidos, en su origen en la Antigüedad, el espectador, el “contratista-magistrado”, el actor o el “empresario-director” no tenía a su disposición otro medio que la escritura para estos menesteres. En consecuencia, *a nuce*, la literatura dramática nace como un intento de convertir la representación en un *monumentum*, un recuerdo perdurable; este *monumentum* permitirá reproducir de nuevo casi en los mismos términos esa representación. Posteriormente, ya dentro de la tradición literaria y escolástica, será el *monumentum* levantado al autor dramático que así será recordado. Y, sin embargo, ni el moderno sistema de grabación (y reproducción), ni mucho menos el antiguo (la escritura), es capaz de sustituir las emociones que se perciben en el momento de la puesta en escena. En términos teóricos, F. Dupont ha definido esta dicotomía por medio de la oposición entre cultura caliente y cultura fría:

Estas contraposiciones entre oralidad y escritura-lectura, acontecimiento y monumento, enunciación y enunciado, acto de palabra y texto, recomposición y cita, sentido pragmático y sentido semántico, que se perfilan sin solaparse, configuran una nebulosa organizada a partir de dos polos asintónicos que hemos denominado la *cultura caliente* y la *cultura fría*. La cultura caliente, como el vino y los besos que queman a los bebedores romanos de la *comissatio*, como la ebriedad que embarga a los bailarines del *cômos* y a los cantantes del *sympôsion*, como el placer consensual del público romano en el teatro. Caliente como una *fiesta flamenca*. Una cultura fría como la losa funeraria, el libro-monumento donde se inscribe el nombre del poeta, como una reunión de

⁶ De hecho, la relación entre los datos arqueológicos y los textos, desde una perspectiva de la sociología cultural se encuentran en ROCHE CÁRCEL, J. A., *La escena de la vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*, Alicante, 2000.

⁷ En concreto la autora ha aplicado sus propias hipótesis al teatro de Séneca en DUPONT, FL. *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*. Paris:1995. donde afirma que la cuestión de la “representabilidad” de las tragedias de Séneca no es sino un problema más planteado.

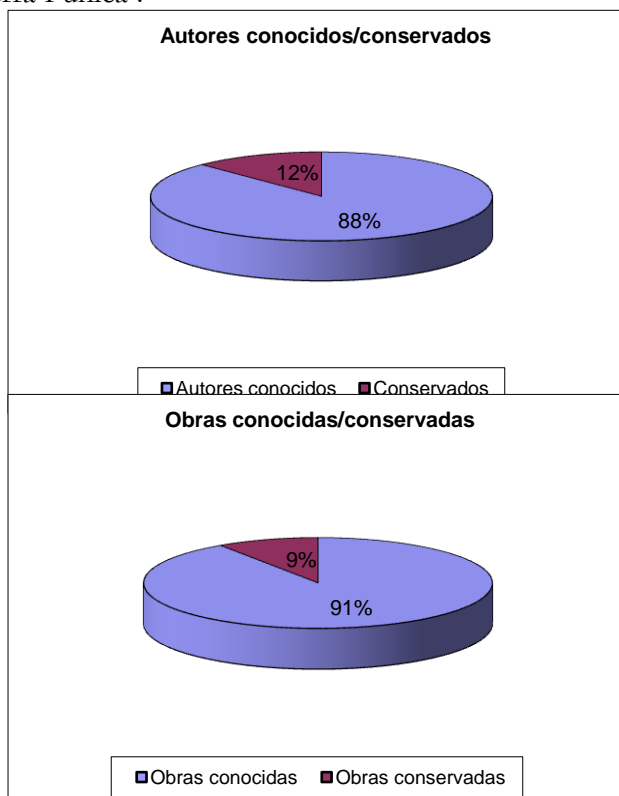
amigos que asisten a la lectura del panegírico de Trajano, como un tratado de historia natural. Fría como la soledad del lector. (24)

Ahora bien, todo este planteamiento en el caso de Grecia permite un desarrollo lineal desde sus orígenes religiosos (y lúdicos) hasta un establecimiento definitivamente literario en tanto que escrito, y, en esa medida, susceptible de estudio y comentario. Este estadio será alcanzado por los alejandrinos, fieles seguidores a este respecto de la *Poética* de Aristóteles, que llegaba a la afirmación paradójica de que “el teatro, que etimológicamente es el ‘lugar de la mirada’, no necesita del espectáculo –*ópsis*, otro término vinculado etimológicamente con la vista- para realizarse” (Dupont 123-124)⁸. Dentro de la propia cultura griega se había generado, en consecuencia, la definición que inauguraba esta exposición, el teatro como texto que secundariamente –y no necesariamente– es susceptible de representación. En el caso de Roma, en cambio, al referirnos a la aparición del teatro estamos fijando nuestra atención en los primeros textos dramáticos, los de Livio Andronico del año 240-239 a.C., y, por ende, en el origen de la literatura en Roma. A partir de ese momento, al hablar del teatro romano la *Historia de la Literatura Latina* atiende a lo que supone el objeto preciso de su atención, el texto –con una manifiesta intención de imitación y emulación de la producción griega– y, salvo contadísimas excepciones, trata de insertar ese mismo texto en la *cultura caliente* de la que ha partido y a la que, en mayor o menor medida, nutre. Por ello, se precisa relacionar el *monumentum* arquitectónico y el *monumentum* literario, junto con las diferentes referencias que suministran las fuentes –literarias y epigráficas– sobre las fiestas y los espectáculos antiguos; es decir, subrayar algo tan obvio y tan escasamente manifestado como el hecho de que el teatro romano está constituido por dos fenómenos complementarios: la literatura dramática –de impronta griega– y el espectáculo teatral –en el que se aúnan múltiples influencias. *Sensu stricto* la literatura dramática griega no sería capaz de originar en Roma, por traducción o por imitación, otra cosa que una literatura dramática romana. El fenómeno, qué duda cabe, se produce en efecto; así es discutida *ad nauseam* la cuestión de la *contaminatio* practicada por Plauto y, sobre todo, por Terencio, a quien debemos el término empleado. Pero admitir sin más reflexión esta evidencia no contribuye sino a suscribir las tesis decimonónicas que consideraban la cultura latina como una especie de apéndice técnico de la gran cultura griega, negándole con ello cualquier tipo

⁸ La autora indica que el “espectáculo de los cuerpos”, salvo la danza, es considerado vulgar y basta con la lectura “para saborear todos sus efectos” (1462^a 4-12). Incluso rechaza la música, ya que son las palabras, la historia, lo que produce “terror y piedad” y no “el modo de enunciación”; “la prueba de ello sigue siendo que no sabe qué hacer del coro, que en origen no pertenece a la historia sino al espectáculo trágico, y lo reduce a ser un personaje como los demás” (1451^b 27 – 1456^a 26). Retomaremos la cuestión al hablar de la tragedia en época imperial.

de innovación o tan siquiera peculiaridad cultural. Ésta, que nosotros creemos que puede rastrearse igualmente en los textos, adquiere auténtica relevancia con la necesaria relación que este género literario debe establecer con el espectáculo. Así, *sensu lato*, el teatro romano nace de una amalgama de factores diversos entre los que la literatura dramática no es sino el representante culto y frío de una manifestación cultural mucho más amplia; es, por supuesto, de una enorme importancia, porque constituirá el *monumentum* que transmite parte de los elementos participantes en el espectáculo. A la *cultura caliente*, popular e inmediata, al espectáculo propiamente dicho, pertenecerán: (i) lo que de modo genérico se ha definido como manifestaciones teatrales preliterarias, que dejan traslucir el gusto de la sociedad romana por el espectáculo en la calle como manifestación de la propia convivencia; (ii) los espectáculos teatrales itálicos –etruscos y suritálicos–, que sirven de intermediarios de la cultura griega o introducen sus propias innovaciones (*atellana*, *farsa fliácica*, versos *fescennini* o el propio *mimo*); y (iii) los festivales teatrales griegos que proceden sobre todo de la Magna Grecia como la tradición subraya al asociar las primeras representaciones en Roma con la conquista de Tarento y el final de la I Guerra Púnica⁹.

En consecuencia, comprender la estética teatral de una obra o de un autor de los pocos que conservamos exige adentrarse en los diversos aspectos que rodeaban al espectáculo teatral en el momento de su creación. De hecho, la producción latina que puede considerarse auténticamente relevante por haberse conservado en su totalidad, se reduce escuetamente a Plauto, Terencio y Séneca, a los que debe sumarse el desconocido autor de *Octavia* –atribuida tradicionalmente a Séneca, que es, así mismo, la única tragedia de argumento romano conservada– y el *Alceste Barcinonensis*–



⁹ De hecho, la creación de Livio Andronico a la que hacíamos referencia antes se insertó como un elemento más en el traslado realizado a la ciudad de Roma de estos festivales.

una pantomima—, descubierto a finales del siglo XX¹⁰.

Por otra parte, si asociamos los tres grandes autores dramáticos latinos con la reflexión que anticipábamos sobre la relación entre el teatro y la escritura, cada uno representa tres diferentes momentos: Plauto es la representación por escrito, como refleja su frescura y la abundancia de elementos improvisados, la repetición de tipos, el uso de la ironía cómica o algunas incongruencias en algunas de sus tramas; Terencio representa la escritura para la representación, en la que se sigue pensando en la inmediata puesta en escena, pero desde una visión culta, como demuestran sus defensas frente a la acusación de plagio y los dos intentos fallidos de representar *Hecyra*; y Séneca, finalmente, constituye el ejemplo propiamente dicho de la literatura dramática romana, expresión culta que, bajo la ficción que evoca el género literario, permite desarrollarse al margen de su representación. Es a esta forma de representación a la que dedicaremos las líneas siguientes.

3. La tragedia latina en época republicana anterior al siglo I a.C.

*Procedo, et parvam Troiam simulataque magnis
Pergama et arentem Xanthi cognomine rivom
adgnosco Scaeaque amplector limina portae.*
[...]

Vade age et ingentem factis fer ad aethera Troiam.
(Verg. *Aen.* III 348-350 y 462)

[Avanzo, y reconozco una pequeña Troya y una simulada Pérgamo en grandeza, y un arenoso riachuelo con el sobrenombre de Janto, y abrazo los umbrales de las puertas Esceas. [...]. ‘¡Vamos! Márchate y por medio de tus actos lleva hasta los astros a la gran Troya!]

Este pasaje en el que Virgilio describe el encuentro que Eneas tiene en Bútroto con Héleno y andrómata en el libro III. Este libro, considerado habitualmente como de transición,

¹⁰ Los gráficos que se ofrecen son de elaboración propia a partir de la referencia a autores y obras dramáticos que se mencionan en BARDON, Henry. *La littérature Latine inconnue*. I: *L'époque républicaine*. Paris: 1952; II: *L'époque impériale*, Paris, 1956. El *Alcestis Barcinonensis*, descubierto en la última década del siglo XX en un papiro del siglo IV d.C. ha sido incluso representado en 1999 en Florencia (ver MUSSO, O. “El teatro romano Imperial y su puesta en escena”. *El teatro romano. La puesta en escena*. Dirs. RODÀ, I y O.MUSSO. Zaragoza – Barcelona: 2003, págs. 25-33; y BURLANDO, A. “L’Alceste di Barcellona a teatro” *Orpheus. Revista de umanità Classica e Cristiana*. XXI 2000: 17-25).

puesto que describe el viaje de Eneas y sus compañeros desde Troya hasta arribar a las costas de Sicilia, contiene, sin embargo, todas las justificaciones que hacen a este caudillo el sucesor natural de la monarquía troyana –y, por ende, a sus descendientes, la familia Julia– y de Roma la nueva Troya que tiene por destino el dominio del mundo. La escena descrita por el mantuano es de un hondo patetismo: en Bútroto todo le recuerda a Troya, mas en pequeño; todo esto da pie a que cuando Héleno –no olvidemos que se trata del único hijo vivo de Príamo– establece los buenos augurios para el viaje que Eneas debe continuar realiza una completa abdicación¹¹: le corresponde a este último fundar la *ingentem Troiam*. Este pasaje sirve como ejemplo del papel fundamental que desempeña la leyenda troyana en la historia de la literatura romana.

Los dos elementos, la leyenda troyana y la búsqueda del *páthos*, son dos rasgos que marcan la tragedia en los primeros años, y en este sentido la relación con el relato épico de Virgilio es notable¹². Ya en el primero de los autores no sólo de teatro latino sino de la literatura latina, Livio Andronico (ca. 285 a.C. – antes de 200 a.C.), el asunto troyano es preponderante y, de hecho, todo apunta a que tales argumentos, introducidos en la tragedia, por más que hayan sido importados de Grecia, cumplieran los esfuerzos educativos o informativos de la aristocracia romana con el fin de provocar un sentimiento común de formar parte de una comunidad antigua y con un brillante destino. Es decir, la tragedia latina, en tanto que representación escénica y género literario, inicia su andadura en Roma a imitación de los festivales griegos, mas la selección de sus contenidos revela una marcada función propagandística de carácter vertical que, por medio del recursos al patetismo, será igualmente irracional o emotiva¹³. La fábula pretexto, la tragedia de asunto romano, inaugurada un poco después por Nevio (ca. 270 a.C.–después de 200 a.C.) con *Romulus* y *Clastidium*, ha de considerarse una derivación de ésta, puesto que, como hemos apuntado, Troya fue el horizonte mítico y legendario –mas histórico para los propios romanos– de Roma. Tanto es así que en el caso de Enio (239 a.C.– 169 a.C.) doce de las veinte obras que

¹¹ El libro III de *Enéida* está plagado de alteraciones del mito de Eneas y de referencias que muestran a las claras la utilización con fines propagandísticos de este asunto en periodo augusteo. Concretamente, la parada en Actio, junto con la señalada en Bútroto, establece la prevalencia de Roma y constituye un punto de inflexión en el que el héroe griego se transforma en héroe romano (ver H.-P.STAHL “Political stop-overs on a mythological travel route: from battling harpies to the battle of Actium [*Aeneid* 3. 268-93]”. *Vergil's Aeneid: Augustan epic and political context*. Ed.STAHL, H.-P-. London 1998, 37-84).

¹² PERRET, J. *Les origines de la légende troyenne de Rome*. Paris, 1942, ya señaló el importante papel que desempeña la leyenda troyana como elemento de propaganda política.

¹³ Algunos autores (ver por ejemplo. ELLUL, J. *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. New York, 1973, 74-77) consideran que la propaganda integradora no ha podido existir hasta el siglo XX; sin embargo, seguimos en esta clasificación a EVANS, J DeRose. *The Art of Persuasion: Political Propaganda from Aeneas to Brutus*. Ann Arbor, 1992, 1-4, quien obviamente subraya que la complejidad de localizar las evidencias o implica la inexistencia de un fenómeno que puede considerarse connatural a todas las sociedades.

conocemos que fueron producidas por él tratan este asunto; ocho de las trece cuyo título y escasos fragmentos conocemos de Pacuvio (ca. 220–130 a.C.), o en la misma proporción, de Acio (170 a.C.–ca. 86 a.C.). Hasta tal punto existe una continuidad temporal en este hecho, que la inauguración del primer teatro estable en piedra, debido a Pompeyo, y realizado en 56 a.C., se llevó a cabo con la representación de *Equos Troianus* de Nevio. Se establece así la relación entre el origen de la literatura romana y el citado pasaje de Virgilio.

Hemos apuntado la función pedagógica y también propagandística de la tragedia. La finalidad última perseguida variará, obviamente, en función del momento en el que se realiza la puesta en escena y no únicamente en el de la creación del poeta. Así, la tragedia de asunto troyano, en la medida en que subraya el origen glorioso de Roma, contribuye a la creación de una conciencia de comunidad, y a subrayar la superioridad de ésta sobre otras comunidades, especialmente las más cercanas y con las que se enfrenta. Por otra parte, la relación familiar establecida por los aristócratas romanos con los héroes de la saga troyana –aunque no sólo con ésta– contribuye a una manifiesta propaganda a su favor que identifica a los gobernantes con el destino y el origen del propio Estado. Este proceso culmina con la llegada al poder de la familia Julia en la persona de Augusto. Este es el punto de exaltación de las propias familias romanas, donde se establece la continuidad entre la saga troyana y la tragedia de asunto romano; donde se manifiesta la relación entre la tragedia y la épica, en la que la literatura latina dio preponderancia a la propia historia con un papel muy destacado de las grandes familias nobles.

El éxito de este carácter instrumental de la tragedia latina se sustenta en que, lejos de basarse en el conocimiento, en datos objetivos– lo que constituiría una propaganda racional– su elemento fundamental es provocar la emoción en el público, en la llamada a su esencia irracional. Es en este punto donde el patetismo contribuye a que la tragedia despliegue todo su potencial y, no estando ausente en Livio Andronico, que constituya uno de los elementos distintivos de la dramaturgia de Enio, caracterizándose por la capacidad de conmover a los espectadores. Este elemento emotivo produjo que el lamento de su Andrómaca prisionera fuera, todavía en el siglo I a.C., una pieza de primera importancia en el repertorio de los mejores actores (Paratore 152). No obstante, la evolución de la tragedia arcaica latina ofrece un incremento en la importancia de este elemento hasta convertirse en un fin en sí mismo en los dramas de Pacuvio. La emotividad prescinde así de las digresiones explicativas, de las estructuras parentéticas que pretendían aproximar los

contenidos trágicos al público: se fija la atención en *movere* a los espectadores antes que en *delectare* o en *docere*¹⁴. Como consecuencia, la saga troyana deja de poseer como función primera la educativa y propagandística, sino que se sigue utilizando porque constituye una fuente inagotable de argumentos patéticos del agrado del público. Resulta complicado realizar un análisis objetivo de Pacuvio sólo por medio de los fragmentos conservados, pero los testimonios subjetivos, las referencias de otros autores conservados, nos hablan de un éxito que, en el plano de la tragedia, le otorga el nivel de popularidad que Plauto gozaba en la comedia. Tras él, Acio concluirá la evolución anunciada de la tragedia hasta quedar dotada de fines exclusivamente artísticos, conduciendo el patetismo hasta sus últimas expresiones de barroquismo, del cromatismo más violento, el gusto por la atrocidad, etc. Estos aspectos anticipan algunas de las características de las tragedias de Séneca y parecen delinear los elementos estéticos que delimitan la estética teatral romana, ahora ya atendiendo a sus dechados, pero desarrollándose por sí sola. Y, con todo, ese desarrollo de Acio de las líneas trazadas por Pacuvio, puede interpretarse como uno de los elementos que profundizará en el alejamiento del público de la expresión dramática, ya que se hace más culta, aderezada por el gusto de este autor por las sutilezas lingüísticas.

Ya que hemos subrayado así la madurez en la creación dramática latina, debemos puntualizar la postura adoptada por los autores frente a la influencia ejercida por el teatro griego (¿clásico o helenístico?). En cualquier caso, la duda se resuelve internamente por la actitud adoptada, ya que, prácticamente desde su origen se constatan dos corrientes poéticas: (i) aquellos que se rigen por una línea más popular, más ligada a la tradición autóctona y que tienen presente en sus creaciones el gusto y las inclinaciones del público (e.g., Plauto, Nevio, el propio Pacuvio –aquí encontraremos la diferencia esencial con Acio–); y (ii) los que adoptan una postura aristocrática, orientada a una más completa y meditada asimilación de las influencias griegas. Evidentemente, la segunda postura provoca un alejamiento cada vez más notable del público, puesto que, en realidad, lo están

¹⁴ Las referencias que se obtienen de Cicerón sobre la tragedia, tanto en su práctica oratoria como en sus desarrollos de teoría retórica (por ejemplo *Pro Sestio* 122-123 o *De oratore* III:102, donde aparecen referencias a *Andrómaca* de Enio), muestran la efectividad del patetismo en el *movere* (Quintiliano XII:10,59 y VI:2, 8). Es decir, para originar “una conmoción psíquica del público (meramente momentánea en cuanto tal, aunque duradera en sus efectos)” [LAUSBERG, H. *Manual de retórica literaria*. I. Madrid,1966, 231]. Se establece, en consecuencia, la relación entre oratoria-retórica y tragedia, puesto que, de hecho, el orador debe comportarse como tal actor –recordemos para más adelante esta circunstancia: “Como quiera que en el público solamente se pueden provocar afectos fuertes cuando el orador mismo se halla poseído intimamente por los afectos, el orador (tanto para la expresión de hechos realmente patéticos como de los poco o nada patéticos) ha de dominar, como un consumado actor, el arte de despertar fuertes emociones en su propia alma (Quint. VI 2, 27-36)” (LAUSBERG 232). Debemos subrayar que el *páthos* no produce la simpatía del público, que son el terreno de “afectos suaves” (LAUSBERG 229), del *delectare*.

restringiendo a un círculo erudito. Todo ello se acentúa por las propias convenciones escénicas que se inician por el diseño del propio teatro cuya reducción de la *orchestra*, provoca una utilización diferente del coro; éste establece en el *pulpitum* una relación directa con los actores y es utilizado a modo de intermedio entre actos—de aquí surgiría la teoría de los cinco actos en el teatro romano¹⁵. Por otra parte, todo indica una gran atención por la puesta en escena, la espectacularidad de los montajes y la importancia concedida a los hallazgos técnicos; la suma de estos factores contribuye a la formación de una cultura teatral que da la espalda al fenómeno literario —o estrictamente literario.

En consecuencia, en el caso de la tragedia gana la partida la corriente poética que aboga por un producto cultural y aristocrático en el que se recogen todos los logros obtenidos en el desarrollo del patetismo. Mas la suma de todo ello no podía contribuir a otro fenómeno que el desinterés por parte del público general. No obstante, mantendrá su carácter didáctico, pero cambiando el destinatario de éste que pasará a ser el propio autor, quien la utilizará como forma de aprendizaje, puesto que permite poner en funcionamiento los recursos de la retórica¹⁶. Esta relación, por otra parte, ya se había producido en Grecia da paso a la época de César a la época Imperial. Finalmente, la función propagandística, una derivación de la didáctica, la mantendrá en la medida en que sus argumentos seguirán permitiendo múltiples interpretaciones en el complejo panorama político romano.

4. La tragedia latina en época de César y en época Imperial

El largo periodo de paz que se inicia tras el triunfo de Octavio en la batalla de *Actium* en el año 31 a.C., la denominada *Pax Romana* —que tiene su correlato en las fronteras tras las campañas de Augusto en el Norte de Hispania- propiciará una enorme prosperidad que llegará hasta los últimos rincones del Imperio. Los siglos I y II d.C. protagonizarán de modo relevante el proceso de romanización; éste será especialmente notable en el

¹⁵ Curiosamente esta pérdida de espacio del coro está asociada al carácter representativo que tienen los puestos ocupados por los asistentes a las representaciones; la *orchestra* se destinará a los senadores: *ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam, in orchestra autem senatorum sunt sedibus loca designata* (Vitruvio, *De architectura* V: 6, 2).

¹⁶ Esta relación con la retórica y con la filosofía es explicitada por Cicerón en *De oratore* I 219: 219. *Neque vero istis tragoediis tuis, quibus uti philosophi maxime solent, Crasse, perturbor, quod ita dixisti, neminem posse eorum mentes qui audirent aut inflammare dicendo aut inflammatas restinguere, cum eo maxime vis oratoris magnitudo que cernatur, nisi qui rerum omnium naturam, mores hominum atque rationes penitus perspexerit, in quo philosophia sit oratori necessario percipienda: quo in studio hominum [quo] ingeniosissimorum otiosissimorum que totas aetates videmus esse contritas; quorum ego copiam magnitudinem que cognitionis atque artis non modo non contemno, sed etiam vehementer admiror; nobis tamen, qui in hoc populo foro que versamur, satis est ea de moribus hominum et scire et dicere, quae non abhorrent ab hominum moribus.*

Mediterráneo Occidental, donde la impronta del mundo griego siempre llegará mediada por la cultura romana.

A este periodo pertenece prácticamente la totalidad de los teatros exhumados en el Mediterráneo Occidental. La profusión de estos edificios en la geografía alto-imperial transmite una sensación de “popularidad” de los espectáculos que en ellos tenían lugar, hecho que los hacían “rentables” a los ojos de los aristócratas que sufragaban su edificación¹⁷. Sin embargo, cuando acudimos a la literatura dramática latina –y también a la griega– el panorama que el tiempo ha transmitido hasta nuestros días es desolador. Tanto es así que este periodo ha sido tildado en varias ocasiones de poco aficionado al teatro (Butler 23)¹⁸. Tal afirmación, que atiende sólo a la producción conservada –y a juicios muy alejados del contexto en el que se produjeron las obras– ha de ser matizada.

Por una parte, que no conservemos obras de un determinado género no quiere decir que éste no se produjera o, sobre todo, que no se representase. Así, por ejemplo, se ha subrayado la primacía de la atelana y el mimo en el siglo I a.C.; sin embargo, Cicerón nos relata la anécdota del actor trágico que fue corregido por el público al confundirse en escena: se representaba la tragedia y el público la conocía.

De otra parte, la literatura dramática – por ejemplo la literatura que sube a un escenario– admite ser clasificada por géneros en tres grandes grupos. El primero correspondería a la producción “cultura”, con marcadas influencias helenísticas: comedia (*palliata*, y sus desarrollos “romanos”, *togata* y *trabeata*) y tragedia (*cothurnata*, con su desarrollo romano, *praetexta*). El segundo será la “producción menor” hacia la que ya apuntaban en ocasiones las comedias: atelana, mimo –que incluso poseerá su desarrollo culto, el mimiambo– y pantomima¹⁹. Por último, otros géneros, que originalmente no eran dramáticos, fueron

¹⁷ Otro tanto podemos pensar ante la profusión de actores tardo-republicanos y de época de Augusto que aparecen censados en GARTON, Ch., *Personal Aspects of the Roman Theatre*, Toronto, 1972.

¹⁸ El autor afirma lo siguiente: “The drama proper had never flourished at Rome. (...) The races in the circus, the variety entertainments and bloodshed of the amphitheatre had captured the favour of the polyglot, pampered multitude that must have formed such a large proportion of a Roman audience” (23). Menos radical, David TAYLOR en *The Greek and Roman Stage*. Bristol: s.e., 1999, 68-69, afirma que el gusto de los espectadores prefería “otros géneros dramáticos”: “As these theatres were built the popularity of the theatre-going increased, although what audiences went to see had changed considerably. Generally there was less serious drama and more sensational exhibitions, designed to appeal to the less elevated tastes of Roman crowds; few writers now considered writing serious plays.”

¹⁹ “Consistía en una serie de escenas inconexas, adaptadas del caudal mitológico y de la tragedia griega, en las que tenían una gran importancia los constantes cambios de actor entre una escena y otra así como el encanto visual de esas escenas” (IGLESIAS MONTIEL, R. M. & M. C.ÁLVAREZ MORÁN. “Las Metamorfosis”. CODONER (ed.), 1997:238.

susceptibles no sólo de recitarse en los teatros sino incluso de ser “representados”: el caso más significativo es el de las *Bucólicas* de Virgilio, representadas en Roma con la presencia del propio autor (Seruius, *In Vergilii Bucolica* VI, 11; Suet. *Vita Vergilii* 102-103).

Por consiguiente, podemos afirmar que, al igual que en nuestros días, el espectáculo se nutrió fundamentalmente de producciones “comerciales”, pero no dejó de lado productos más elaborados, que tuvieron una mayor capacidad de perduración.

La producción dramática tardo-republicana no fue especialmente prolífica. No obstante, registró algunos elementos que se mantendrán durante el Principado de Augusto: (i) el “gusto aristocrático” por la tragedia, (ii) el éxito entre el público del mimo; y (iii) las innovaciones en los géneros por medio de la fusión de varios de ellos, en especial del género cómico por excelencia, la *palliata*, y aquel que era del agrado de los espectadores, el mimo (Fantham 153-163) .

La tragedia, a tenor de las noticias conservadas, tuvo un periodo de languidecimiento en la producción a fines del siglo II a.C. y comienzos del I a.C. Mediado este último siglo los datos comienzan a ser más generosos, pero ponen de relieve que la escritura de este género exigía una formación intelectual elevada y, por ello, su redacción correspondía a personajes de la aristocracia: Casio de Parma²⁰, Lucio Cornelio Balbo –cuya obra *Iter* se estrenó en su Gades natal²¹–, o, sobre todo, Quinto Tulio Cicerón²², hermano de Marco Tulio, el famoso orador y estadista, y Gayo Julio César²³ subrayan este hecho. Precisamente la referencia que transmite Suetonio sobre Julio César manifiesta el carácter “escolar” de producciones de juventud de estas obras –*feruntur et a puero et ab adolescentulo quaedam scripta*²⁴–, así como su escaso eco en la vida teatral romana²⁵. Las mismas características cabe adjudicarles a las producciones trágicas de Vario –*Thyestes*–, Asinio Polión, Tiberio Sempronio Graco²⁶ -

²⁰ Autor de una praetexta, *Brutus*, y dos cothurnatae, *Orestes* y *Thyestes*, que tengamos noticia (Varro, *Lingua latina* VI, 7; VII, 72; Acron, *Ad Hor. ep.* I, 4, 3)

²¹ Cic. *Fam.* X, 32, 3.

²² Compuso *Electra*, *Troades* y *Erigone*, nunca estrenadas y de escasa calidad, a decir de su afamado hermano (Cic. *Ad Q. fr.* II, 5(6), 7; 16 (15), 3; III, 7 (9), (6).

²³ Autor de *Oedipus* (Suet. *Diu. Jul.* 56, 9)

²⁴ “Se citan también algunos escritos de su niñez y de su juventud...”

²⁵ A decir de Suetonio, las obras de César ni siquiera llegaron a publicarse por orden expresa de Augusto: *quos omnis libellos uetuit Augustus publicari in epistula, quam breuem admodum ac simplicem ad Pompeium Macrum, cui ordinandas bibliothecas delegauerat, misit.*

²⁶ Personaje muerto en el destierro en época de Tiberio y protagonista de una aventura con Julia, la hija de Augusto (Tac. *Annales*, I, 53); no debe confundirse con su antepasado de fines del siglo II a.C.

Thyestes, *Atalante*, *Peliades*-, todos ellos personajes de intensa vida política en el Principado, como es el caso del propio Augusto y su *Aiax*²⁷.

EL TEATRO EN ÉPOCA DE AUGUSTO: RECUPERACIÓN CULTA E INNOVACIÓN

En la tragedia de época Imperial²⁸ se deja sentir, por tanto, con toda su fuerza el carácter “culto” de la producción dramática latina. La tragedia se prestaba especialmente a ello debido al tratamiento que Aristóteles le deparaba en su *Poética*²⁹. En ella, al introducir la categoría de la representación –*mimêsis*–, ignora la palabra como acto y se preocupa por la producción de enunciados; en suma, el texto trágico se convierte en un producto que se basta por sí mismo y no necesita ser puesto en escena: el espectáculo es un suplemento de placer que no debe incluirse para evaluar el valor de una obra teatral³⁰. Más aún, para Aristóteles, todo lo que depende del espectáculo de los cuerpos, cuando no se trata de una representación para la danza, es “vulgar”, *phortikon*, y basta leer una tragedia para saborear sus efectos, idea que será recogida posteriormente por los moralistas y escritores cristianos. Niega asimismo la importancia de la “musicalidad” de los versos, puesto que toda la importancia reside en la historia: es la propia historia de *Thyestes* la que provoca las emociones, no la puesta en escena y el arte del poeta y el actor para la enunciación. Consecuencia y prueba de lo apuntado es la escasa definición del coro por parte de Aristóteles, quien no sabe incluirlo en su esquema teórico, puesto que no es un elemento de la historia, sino un elemento del espectáculo teatral; su solución es reducirlo a ser uno más de los personajes. Debemos subrayar aquí la relación que guarda todo lo apuntado con el propio edificio romano, que precisamente reduce la *orchestra*, el lugar donde el coro realizaba sus evoluciones, a la mitad y adelanta la escena.

²⁷ Esta obra fue destruida por el propio autor (Suet. *Div. Aug.* 85, 2): *Nam tragoediam magno impetu exorsus, non succedenti stilo, abolevit quaerentibusque amicis, quidnam Aiax ageret, respondit Aiaceum suum in spongiam incubuisse*; [Comenzó además con mucho entusiasmo una tragedia, pero, no gustándole el estilo, la destruyó; más tarde, al preguntarle sus amigos qué era de su *Áyax* les contestó, “que su *Áyax* se había precipitado sobre una esponja”.]

²⁸ MARINER, S. “Sentido de la tragedia en Roma”. *Revista de la Universidad de Madrid* 13 1964: 463-492, considera que la tragedia no fue “recibida por el público romano como un medio de purificación personal, sino más bien como una espectacularización de lo heroico con los recursos propios de lo escénico bastante mediatizados, a la vez, por los de la oratoria”. Este autor liga el proceso del teatro trágico “a la historia del patriotismo romano hecho bandera”; por esta razón, el patriotismo que aporta la *pax augusta* le hace revivir, aunque le falta “el contacto con la oratoria de tribuna abierta con la que compartir en cierta simbiosis la misión de entusiasmar a las masas”.

²⁹ Seguimos en este punto las opiniones de LICHTENSTEIN, J. *La Couleur éloquente*. Paris 1989 y DUPONT, Fl. *La invención de la literatura*. Madrid, 2001.

³⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. J. Alsina (trad). Barcelona, 1994, 1450b 15: “En cuanto al espectáculo (*opsis*) que ejerce la mayor seducción, es totalmente ajeno al arte y no tiene nada que ver con la poética, ya que la tragedia realiza su finalidad aun sin concurso y sin actores. Además, para la ejecución técnica del espectáculo, el arte del fabricante de accesorios es más decisivo que el de los poetas.”

Este carácter culto y no representado –que no irrepresentable- de las tragedias en la época de Augusto, en tanto que destinadas a la “lectura” resulta, pues, innegable. Ahora bien, el propio concepto de “lectura” merece una matización cuando lo ubicamos en el mundo romano. De hecho, *legere*, verbo que podemos traducir por “leer” hace referencia preferentemente a la acción previa de selección de las palabras, la *diuisio* que recomienda Quintiliano ha de enseñarse a los niños³¹, previa a la lectura en voz alta que es expresada con el término *cantare*³². En general, puede darse por seguro que durante toda la Antigüedad los libros se escribían para ser leídos en voz alta³³; estas lecturas, denominadas *recitationes*, podían disponer de un público más o menos numeroso, desde la *recitatio* privada organizada por un aristócrata para su reducido círculo de amigos hasta grandiosas lecturas públicas realizadas en un teatro³⁴, pasando por *recitationes* públicas en los foros o *recitationes* privadas de la aristocracia, sentidas como actos sociales de enorme importancia³⁵. Las tragedias, evidentemente, participaban también de esta práctica como pone de relieve el ejemplo que suministra Tácito, *Dialogus de oratoribus*, 3, acerca de la lectura pública realizada por Materno de su drama *Catón*.

En suma, si bien podemos considerar que la tragedia se compuso al margen de la representación en no pocas ocasiones, de lo que no fue ajena es de su contacto con el público por medio de la lectura. Otros autores, por su parte, permiten cuestionarnos la representación de sus obras, aunque no tengamos constancia alguna de ésta³⁶: Surdino y

³¹ Tengamos presente que los rollos de papiro o pergamino presentaban los textos en *scriptio continua*, es decir, sin separación de palabra y sin puntuación.

³² ALLEN, W. S. “Ovid’s *cantare* and Cicero’s *Cantores Euphorionis*”. *TAPhA* 103 1972: 1-4; KNOX, B. M. W., “Silent reading in Antiquity”. *GRBS* 9 1968: 421-435, señala que la lectura privada en voz baja no era desconocida, pero muy poco usual. Más recientemente ha establecido toda una caracterización de las posibilidades de lectura en Roma –*percurrere oculo; tacite legere, murmur; clare legere; recitare*– (Valette-CAGNAC, E. *La lecture à Rome*. Paris, 1997). Además, DUPONT, Fl. *Le Théâtre latin*. Paris, 1988, 107-109 y 127-129, señala el uso de *cantare* en el sentido de la recitación en el teatro.

³³ KENNEY, E.J. “Libros y lectores en el Mundo de la Antigua Roma”. KENNEY, E. J. – CLAUSEN, W. v. (eds.). *Historia de la Literatura Clásica (Cambridge University)*. II: *Literatura latina*. Madrid, 1989 (=Cambridge, 1982), 15-47.

³⁴ Recordemos el dato ya mencionado de Virgilio y sus *Bucólicas*.

³⁵ VALETTE-CAGNAC (1997: 111): “Le terme latin *recitatio* recouvre l’un des traits le plus originaux de la culture romaine: une lecture qui est une véritable “écriture orale”. Ce substantif –et le verbe correspondant *recitare*– apparaissent, à Rome, dans deux principaux contextes. Dans le domaine “politico-juridique”, ils servent à désigner la plupart des lectures officielles, qu’elles aient lieu devant le peuple romain assemblé (*recitare legem, recitare carmen*), au Sénat (lecture des lettres et de documents officiels pendant les séances) ou dans les tribunaux (lecture des preuves écrites, au cours des procès). En contexte privé, ils désignent une lecture à haute voix de textes littéraires, devant un public restreint et choisi.”

³⁶ La tendremos, no obstante, en el periodo Julio-Claudio, como veremos más adelante.

Estatorio Víctor³⁷, Antonio Rufo –el único autor conocido de *tragoedia praetexta* de esta época-, Turrano³⁸, o, finalmente, un autor de la relevancia de Ovidio, del que se han conservado dos versos de su *Medea*.

Y, sin embargo, la Tragedia, a diferencia de otros géneros literarios –la épica, la lírica, por referirnos a los poéticos-, no lega a la posteridad un modelo hacia el que mirar como sucederá con Virgilio, Horacio u Ovidio; estos modelos reflejan una nueva relación con la literatura griega y certifican la madurez de la literatura romana (Albrecht 603-604). Difícilmente podremos saber si la causa es la transmisión de los textos o el gusto teatral del público romano; probablemente fue una mezcla de ambos aspectos.

EL TEATRO DE TIBERIO A NERÓN

Nerón desterró de Roma e Italia al actor de atelanas, Dato, por haber improvisado unos versos, convenientemente acompañados de gestos, en los que aludía a las muertes de Claudio y Agripina, y al propósito de este emperador de acabar con el Senado³⁹. La referencia, además de la evidencia de las representaciones de atelanas, informa del carácter político que en ocasiones poseía el espectáculo; lo mismo es indicado por Macrobio (*Sat.* I, 10, 3) al mencionar al autor de atelanas Mumio.

La comedia osca, la atelana, por tanto, ocupa en estos aproximadamente cincuenta años el lugar que deja vacante la comedia, fundida definitivamente en el mimo y la pantomima que capitalizan las preferencias de la población. La popularidad lleva al extremo de que un poeta de la talla de Lucano compone una pantomima, *Fabulae Salticae*⁴⁰ según Juvenal, que le coloca junto al autor de la pantomima *Agave*, Estacio (Juvenal VII,87), o al famoso y popular Catulo. De este último conocemos los títulos de dos obras, *Phasma* y *Laureolus*. La segunda tuvo un enorme éxito, tal como se desprende del hecho de que Marcial, Juvenal y Suetonio⁴¹ hablan de ella; además, ofrece un buen ejemplo de cuáles eran los gustos teatrales: *Laureolus* trataría de la historia de un famoso caudillo de ladrones que finalmente es capturado y condenado a la crucifixión y a ser devorado por las fieras. Las palabras de

³⁷ Quizá la denominación de sus obras como *fabulae* por parte de Séneca Rhetor (*Suas.* 7, 12) que toda la crítica identifica como tragedias, responde a este carácter de obras realmente puestas en escena.

³⁸ Citado junto a Tiberio Sempronio Graco por Ovidio (*Pont.* IV, 16).

³⁹ Suet. *Nero* 39, 4-5.

⁴⁰ El carácter exacto de estas *fabulae* no deja de ser polémico (BUTLER, H. E. *Post-Augustan Poetry*. Oxford, 1909 [reimpr. New York – London, 1977], 26-28).

⁴¹ Mart. *De spectaculis* 7; *epigr.* V, 30; Juv. VIII, 187, XIII, 111; Suet. *Callig.* 57.

Marcial, “...así ofreció sus entrañas desnudas a un oso de Calcedonia Laureolo, colgado de una cruz no falsa” ha llevado a suponer que esta obra incluía una ejecución en directo; de cualquier modo, el espectáculo de la sangre estaba presente en esta representación, tal como relata Suetonio: *et cum in Laureolo mimo, in quo actor proripiens se ruina sanguinem uomit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundavit*⁴².

La tragedia, en cambio, no gozaba de tales favores, incluso bajo el reinado de Nerón, quien gustaba del espectáculo teatral y habiendo compuesto él mismo una tragedia, *Attis* (o *Bacchides*). A este periodo pertenece una noticia que permite afirmar que, pese a la oposición del público, la tragedia seguía subiendo al escenario: el emperador Claudio, “reprimió con severos edictos la licencia del pueblo en el teatro, pues se habían atrevido a lanzar ultrajes contra el ex cónsul Publio Pomponio –que daba obras a la escena– y contra ilustres damas” (Tac. *Ann.* XI, 13). Las obras a las que se refiere Tácito son tragedias de las que conocemos dos títulos, *Aeneas* y *Atreus*⁴³.

En medio de este ambiente, donde primaba el mimo con puestas en escena espectaculares, sangrientas y obscenas, frente a la tragedia, impuesta como espectáculo culto por la aristocracia, mas, a fin de cuentas, representada, se producen las tragedias de Séneca, así como *Hercules Oetaeus* y la pretexto *Octavia*⁴⁴, único ejemplo conservado de este género.

LAS TRAGEDIAS DE LUCIO ANEO SÉNECA

La producción dramática de Séneca se ubica perfectamente en la línea de todo el teatro romano que hemos expuesto hasta ahora. Por una parte ha de situarse en esa poética aristocrática en la que el aparato mitológico y erudito cobra un papel relevante; mas también recoge los elementos más barrocos y truculentos de la puesta en escena que Roma había desarrollado para su espectáculo y que en época Imperial estaba llegando a su máxima y más sangrienta expresión⁴⁵. Comparte, por tanto, la elevación del *pathos* por medio de todo tipo de recursos, sólo que en ellos ha de incorporarse el ejercicio retórico.

⁴² “Además, durante la representación de un mimo intitolado Laureolo, en el curso del cual el primer actor vomitó sangre por haberse precipitado de lo alto de un edificio que se derrumbaba, muchos otros actores de segunda fila lo imitaron también a porfía para dar así una muestra de su habilidad, con lo cual el escenario resultó anegado en sangre.” FALTA REFERENCIA

⁴³ Referenciadas en Plin. *Epist.* II, 5, 3; Plin. *N. H.* XIV, 56; Tac. *Ann.* V, 8; XII, 27-28; Quint. X, 1, 98.

⁴⁴ Ambas obras se han conservado junto al resto de la producción de Séneca y bajo su nombre; no obstante, la paternidad de Séneca parece, hoy en día, completamente descartada.

⁴⁵ DUNCAN, A. “Extreme mimesis: spectacle in the Empire” *Performance and identity in the Classical World*. Cambridge, 2006., concretamente las pp. 197-200 tratan del papel de la tragedia en este ambiente.

Finalmente, tanto si las compuso para la educación del príncipe como si no, el elemento didáctico está muy presente en la medida en que se desgranar en su obra las ‘recetas’ para enfrentarse a las más variadas situaciones vitales, constituyendo una auténtica filosofía en acción.

Un aspecto esencial en la historia de los estudios sobre las tragedias de Séneca es el debate sobre su carácter “representable”⁴⁶; dicho de un modo directo: ¿Séneca produjo estas tragedias para su puesta en escena o, al menos, pensando en ella? La pregunta fue formulada por primera vez a comienzos del siglo XIX por A. W. Schlegel, quien determinó su carácter escolar, retórico, horrible, al compararlas con el “genio griego” (13-14). Esta idea ha protagonizado la concepción del drama senecano durante el siglo XIX y buena parte del XX, repitiéndose con escasos matices en manuales y monografías hasta ser utilizado por el más reciente editor de éstas, O. Zwierlein⁴⁷, quien considera que nunca se concibieron para otro objeto que su recitación. El último cuarto del siglo XX⁴⁸ ha procedido a la reivindicación de esta producción dramática y a subrayar su carácter teatral⁴⁹; no obstante, la puesta en escena pudo ser total en un teatro⁵⁰ o reducida, dirigida a una audiencia selecta en la *domus* del emperador⁵¹. La conclusión a la que conduce este debate no es otro que el reconocimiento de las tragedias de Séneca como obras teatrales, susceptibles de ser puestas en escena, aunque no dispongamos de evidencias en firme; toda negación impide no sólo la valoración plena del teatro de Séneca, sino un menosprecio de las posibilidades de la escena en época imperial⁵².

⁴⁶ FITCH, J. G. “Playing Seneca?”. HARRISON, G. W. M. (ed.). *Seneca in performance*. London, 2000, 1-12.

⁴⁷ ZWIERLEIN, O. *Die Rezitationsdramen Senecas*. Meisenheim am Glan, 1966; *Senecae tragoediae*. Oxford, 1986.

⁴⁸ La única excepción es HERRMANN, L., *Le Théâtre de Sénèque*, Paris, 1924.

⁴⁹ GRIMAL, P. “Sénèque: le théâtre latin entre la scène et le livre”. *Vita Latina*, 89 1983: 2-13; BRAUN, L. “Sind Senecas Tragödien Bühnenstücke oder Rezitationsdramen?”. *Res Publica Litterarum*, 5 1982: 43-52; DIHLE, A. “Seneca und die Aufführungspraxis der römischen Tragödie”. *Antike und Abendland*, 29 1983: 162-171.

⁵⁰ CALDER, W. M. “The size of the chorus in Seneca’s *Agamemnon*”. *Classical Philology*, 72 1975: 75-82.

⁵¹ AHL, F. (trad.). *Seneca’s Trojan Women*. Ithaca, 1986.

⁵² El aspecto clave para entender el debate es comprender que en todo momento fue mal planteado al partir del texto y no del espectáculo teatral (DUPONT, F. *Les monstres de Sénèque: Pour une dramaturgie de la tragédie romaine* Paris, 1995). En esta misma línea se manifiesta MUSSO, O. *Lo specchio e la sfinge: Saggi sul teatro e lo spettacolo antico e moderno*. Firenze, 1998, 25-36, quien subraya la poca solidez de las hipótesis que han tratado de probar la representación efectiva de estas tragedias –argumentos tan endebles como el hallazgo de grafitos muy fragmentarios en Pompeya (LEBEK, W. D. “Senecas *Agamemnon* in Pompeji (CIL IV 6698)”. *ZPE*, 59 1985: 1-6)–, si bien defiende el carácter representable de las escenas más sangrientas de las tragedias por medio de lo que define como “tragedia mímica”: “[...]: el actor podía recurrir a la ficción, la esencia del teatro, y a la gestualidad para presentar los objetos y las escenas más espeluznantes” (MUSSO 27). Sería una más de las invenciones de Séneca, aglutinando los argumentos de la tragedia clásica con el arte de los mimos, de tanta popularidad en Roma.

De hecho, la discusión mencionada ha velado el análisis objetivo de algunos aspectos esenciales de esta producción dramática. Por un lado, Séneca prefiere la representación directa a la indirecta; sus escenas, en especial aquellas que desde nuestra óptica suponen un añadido con respecto a sus modelos griegos conocidos, refuerzan la sensación de horror. Pero esa pretendida atrocidad, este horror llevado a la escena, provoca también un manifiesto efecto dramático, cargando de intensidad cada tragedia (Charles-Saget 149-155). Aún más, si el punto de referencia para valorarlo son los trágicos griegos se revela obviamente una notable diferencia; mas, ¿podríamos esperar otro tratamiento de este tipo de escenas, otra concepción teatral, en un autor que habría asistido a escenas como la que describíamos más arriba en la representación del *Laureolus*? La truculencia de algunas escenas de las tragedias de Séneca cobran auténtico sentido, se entienden e integran perfectamente en el panorama teatral del Alto Imperio.

Por otro lado, las pasiones se exponen por medio de monólogos, haciendo surgir así el “retoricismo” de este teatro. Aquí el Séneca retórico y orador político se deja sentir, a la vez que el peso de una época en la que la retórica permeaba poco a poco todos y cada uno de los géneros literarios. Así, no es desacertado apuntar que *sus* tragedias se convierten en un extensísimo monólogo del héroe, contrapunteado por el resto de los personajes y por la aparición de los coros. Por ello, por el marcado retoricismo de sus parlamentos⁵³, también fue denostado este teatro. Sin embargo, he ahí otra de sus virtudes: el actor tiene a su disposición un campo abierto para su desenvolvimiento, Séneca le brinda un «aria» en la que debe desarrollar y poner a prueba todas sus capacidades. De él depende que la obra llegue con toda su fuerza dramática a los espectadores. El esfuerzo que a ello destina convierte al actor de una tragedia senecana, como en ninguna otra, en un auténtico «actor trágico».

El coro en las tragedias de Séneca, por su parte, guarda sintonía con el entorno, participa de la acción teatral, suministra información a los espectadores o apoya (o se enfrenta) al héroe. Asimismo le permite introducir innovaciones, como los famosos dos coros de *Agamemnon*. Además, en ellos se localiza lo que Nisard calificó como *dramas de recette* (ctd. en Butler 48): a saber, descripción⁵⁴, declamación y aforismos filosóficos. Su carácter innovador y variado

⁵³ BOYLE, A. J. *Tragic Seneca. An essay in theatrical tradition*, London-New York, 1997, 15: “But, if the chronology of Senecan tragedy is uncertain, its rhetoricity is not.”

⁵⁴ En el papel de las descripciones sobresale el “mensajero” o los personajes que cumplen esta función (GARELLI-FRANÇOIS, M.-H. "Tradition littéraire et création dramatique dans les tragédies de Sénèque: l'exemple des récits de messagers". *Latomus*, 57 1998:15-32).

ha focalizado algunas de las críticas que de modo general ha recibido tradicionalmente el teatro de Séneca; esencialmente, esto es debido a dos razones: su comparación con los coros griegos –también muy incomprendidos– y el intento de darles una explicación, de convertirlos en un personaje más de la historia. Al contrario, el coro forma parte del espectáculo teatral; en palabras de Hill podríamos compararlos con el papel de la música en el cine, que arropa y envuelve a los personajes y a las acciones (561-587). Además de este papel “teatral”, el coro cumple funciones de contenido: evoca emociones, desarrolla ideas capitales para el progreso de las acciones; a veces, su intervención es ingenua y produce ironía dramática⁵⁵; en otras ocasiones resulta más contenido y filosófico.

Otro aspecto esencial, dada la ausencia de evidencias sobre su representación, es el de por qué Séneca compuso estas tragedias: ¿ejercicio culto, ensayo filosófico, enseñanza al príncipe, o, incluso, la representación? La pregunta no es gratuita en la medida en que una respuesta u otra permitirá valorar de un modo u otro estas tragedias⁵⁶. Ahora bien, difícilmente lo sabremos con seguridad. Probablemente las redactó en sus años de destierro, entre el invierno de 43-44 d.C. y el año 49 d.C., lapso temporal en el que no se conoce la composición de otras obras. Tal vez quiso que sirvieran para el aprendizaje del joven Nerón, a partir del año 49 d.C. De ser cierto lo primero, quedaría lejos el objetivo didáctico que hace suponer lo segundo. No obstante, se ha indicado la relación que mantienen estos dramas con sus escritos filosóficos sin que necesariamente estén compenetrados. Séneca ofrece en los dramas una imagen del hombre de manera despiadada en un mundo desacralizado: el éxito y la culpa proceden del mismo lugar.

Las reflexiones sobre el destino, la fortuna, la ira, el gobierno, el valor, etc. son constantes en estas obras. Séneca ofrece, para ello, toda una galería de personajes, mas no esperemos identificarnos con ellos hasta alcanzar la *katharsis*, sino más bien gocemos de una observación distante. Es una literatura de «diagnóstico», como la ha calificado M. von Albrecht: “un «estudio» dirigido retóricamente del mal, que todo lo más puede proporcionar indirectamente el conocimiento de que sin la recta *ratio* y la filosofía práctica

⁵⁵ El término ha sido ampliamente estudiado por MARINER, S. (Ver “La comedia latina a la luz de los redescubrimientos de Menandro”. *Estudios Clásicos*, 15 1971: 1-26). la define en “La ironía dramática en las tragedias de Séneca”. *Estudios sobre arte y literatura dedicados al prof. Emilio Orozco*, II. Granada, 1979, 249-260, como “una serie de recursos escénicos diversamente matizados, pero capaces de reducirse a un denominador común: personajes que actúan de acuerdo con ideas acerca de los hechos que el espectador sabe que son falsas, que no corresponden a la realidad de estos hechos”.

⁵⁶ MUÑOZ VALLE, I. "Cronología de las tragedias de Séneca". *Humanidades*, 9 1967: 316-330; POCIÑA, A., "Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca". *Emerita*, 44 1976: 279-301.

conducida por ella no hay salida”. Hay en este hecho otra de las grandes innovaciones de Séneca: “desdivinizó” la tragedia, hace “de sus personajes verdaderos protagonistas y no secundones en hilos de unas divinidades que los movían y contra los que apenas podían rebelarse” (Mariner 341).

Cerramos el círculo. Las tragedias de Séneca son auténtico teatro, fruto elevado y culto de una larga tradición grecolatina que nacen más por el interés de su autor que por una auténtica dedicación a un público que necesariamente habría de ser restringido. Y sin embargo el producto obtenido refleja el largo camino seguido hasta su redacción y la época en que se escriben, llegando incluso a la innovación, si, a decir de Musso, reconocemos en ellas ‘tragedias mímicas’ (27).

5. La tragedia romana de finales del siglo I d.C al VI

Las características generales del teatro imperial que hemos trazado con anterioridad se mantienen vigentes hasta el siglo III d.C. La tragedia mantiene su carácter culto; no obstante el gusto del público, reacio a este tipo de representación, éstas se siguen realizando. Sin ir más lejos, Marcial hace alusión a las múltiples representaciones trágicas y ofrece los títulos de tres obras: *Medea*, *Niobe*, *Andrómaca*⁵⁷. La lista de los autores trágicos de este periodo es la siguiente:

Autor	Obra	Fuente
Curiatius Maternus	Tr. praet.: <i>Cato, Domitius</i> Tr.: <i>Medea, Thyestes</i>	Tac. <i>Dial.</i> 2-3
Vatinius	Tr. praet.: <i>Nero</i>	Tac. <i>Dial.</i> 2-3; Tac. <i>Hist.</i> I, 37
Rubrenus Lappa	Tr.: <i>Atreus</i>	Iuv. VII, 72
Paccius	Tr.: <i>Alcithoe</i>	Iuv. VII, 12
Faustus	Tr.: <i>Tereus</i>	Iuv. VII, 12
Bassus	Tr.: <i>Niobe, Andromaca</i>	Mart. V, 53
Scaevus Memor	Tr.: <i>Hercules</i>	Mart. XI, 9
¿Hosidius Geta?	¿Tr.: <i>Medea</i> ? ⁵⁸	Tertul. <i>Praesc. beret.</i> , 39

Arribamos así a los albores del siglo III d.C. con una producción dramática polarizada entre el mimo, que responde a los gustos generales de un público habituado a los combates y las carreras, y los géneros cultos –la comedia y, sobre todo, la tragedia– mantenedores de una

⁵⁷ De hecho el teatro es citado con frecuencia en sus epigramas; tres son los espacios públicos que considera de importancia (*Epigr.* VII, 76; VIII, 79) *convinia, porticus y theatra*.

⁵⁸ BARDON pone en duda el carácter dramático de esta producción. Indica igualmente la desaparición de menciones de época de los Elio-Antoninos: “Nous n’avons à croire que la production tragique se soit arrêtée; le manque de talents prestigieux explique la profondeur de l’oubli” (217).

tradición literaria consagrada por la erudición y que, no obstante, se mantendrá viva mientras exista alguna posibilidad de representación, aunque ésta sea esporádica; es decir, mientras una tragedia suba a un escenario, se escribirán muchas otras que jamás lo harán; cuando la tragedia desaparece de los teatros, también desaparece como producción literaria.

La nómina de autores conocidos desde el siglo III al VI se reduce al tarraconense Emilio Severiano⁵⁹. Tal parquedad en las noticias acompaña estos siglos finales del Imperio y se corresponde con el declinar paulatino, mas irrefrenable, de la literatura romana. Ahora bien, las representaciones seguían celebrándose, si tenemos presente la noticia de que que en el sur de Galia en el siglo V se representaban todavía los mimos de Marulo y se recitaban en escena versos de Horacio⁶⁰.

La irrupción del cristianismo en el panorama ideológico del Imperio y, sobre todo, su posterior triunfo, explica no sólo la desaparición definitiva de los espectáculos teatrales, sino incluso la desaparición de sus textos –que tanto venimos subrayando en estas páginas. El final definitivo queda certificado con la prohibición de las representaciones de mimo dictada en 525 por el emperador Justiniano, a la sazón casado con la mima Teodora. Esta no hacía sino consagrar en la práctica una condena que se venía repitiendo por parte de los autores cristianos, quienes no podían aprobar el tipo de espectáculo que ofrecía el mimo⁶¹. Sólo la época Bajo-medieval y el nuevo mundo urbano surgido entonces recuperarán paulatinamente el espectáculo teatral.

6. Apostilla sobre la tragedia en el Medioevo y la tragedia neolatina

Tras el final de la producción dramática literaria en el Mundo Antiguo, el periodo medieval obliga a alejarse de los conceptos de espectáculo y representación, ya que nuestro objetivo es registrar la presencia de la tragedia en lengua latina. De hecho las escasas producciones que podrían considerarse ‘dramáticas’, como *Cena Cypriani*, *Echasis Captivi*, *Geta* o *Aulularia*, están al margen del espectáculo que constituye la sociedad medieval por sí misma. Su expresión apunta más a la recitación, a la lectura y no a la representación⁶².

⁵⁹ CIL II, 4092 (=Dessau 5276).

⁶⁰ Como consta en Paulinus, *Épigr.* 79 (*Corp. script. eccles.* t. XVI, 506).

⁶¹ GARCÍA MORENO, L. A. “El cristianismo y el final de los *Ludi* en las Españas”. *Hispania en la Antigüedad Tardía. Ocio y espectáculos*. Acta Antiqua Complutensia. Alcalá: Universidad de Alcalá, 1999, 7-17; en la misma publicación ver MERCADO HERNÁNDEZ, C. y E.SÁNCHEZ MEDINA. “Visión isidoriana de los espectáculos públicos”.

⁶² Ver OLDONI, M. “La ‘scena’ del Medioevo”. CAVALLO, G., CL. LEONARDI Y MENESTÒ E. (dirs.). *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo Latino*, vol II: *La circolazione del testo*. Roma, 1994, 489-535.

Por otra parte, es preciso tener presente que cambian los conceptos de tragedia y comedia. La tragedia se considera un relato de hechos luctuosos en el que los protagonistas son reyes o príncipes, donde se narra siempre la historia de una caída, de una catástrofe; la comedia es un relato que atañe a un hombre vulgar, con un estilo bajo, que concluye como una farsa y normalmente de modo feliz. Es decir, el Medievo rompe toda continuidad con el drama antiguo y el teatro se reinventará nuevamente a partir de los dramas litúrgicos alrededor del escenario por antonomasia del Occidente medieval: la iglesia. Del antiguo teatro sólo quedan los textos que transmiten temas, personajes, títulos, mas no el modo de representación. Esto propicia que los géneros esenciales, comedia y tragedia, se despojen de todos los elementos que les habían caracterizado para quedar restringidos a una escueta definición de su contenido.

Ahora bien, desde el siglo X surge un corpus de composiciones literario-musicales que reciben el nombre genérico de dramas eclesiásticos, que en la actualidad se han distinguido como auténticas piezas teatrales. En ellos se encuadran los dramas litúrgicos “que formaron parte del rito como una ceremonia más” y los dramas escolares que son “piezas que, aun pudiendo formar parte del rito, manifiestan que su función no está tanto al servicio del culto como de la creación estética y literaria de obras destinadas a la puesta en escena” (CASTRO 5). En estas representaciones el carácter pedagógico es obvio y podemos citar a modo de ejemplo *Sponsus*, donde las doncellas prudentes alcanzan el Cielo, mientras que las Necias son condenadas al Infierno debido a su comportamiento.

En lo sucesivo, mientras las lenguas vernáculas se afianzan en lo que debe considerarse como auténtico espectáculo, el teatro redactado en lengua latina se ciñe exclusivamente a los ambientes escolares; es ahí donde se producirá la recuperación de la tragedia por parte de quien es el primer autor conocido en practicar la tragedia neolatina: Albertino Mussato (1261-1329) con *Ecerinis*, que, en la medida en que desarrolla la figura del tirano, reproduce el programa trágico de Séneca. Debemos considerar como un hecho esporádico en una tragedia neolatina el que su lectura pública –no su representación– en 1314 pueda considerarse el origen de la tragedia política en el teatro europeo.

De hecho, al igual que planteábamos el uso de la tragedia entre la aristocracia romana como un método para poner en práctica los recursos aprendidos en la retórica, el papel del teatro

neolatino, tanto la tragedia como la comedia, se circunscribe a un entorno escolar y aulico. En el primero, el objetivo esencial no es otro que la práctica de la lengua latina y probar ante los padres visitantes la calidad de la educación impartida por la escuela o la universidad; además, por supuesto, los contenidos desarrollados en ellas afianzan la moral y la educación religiosa de los alumnos (IJSEWIJN 143). En el segundo, se incluyen las piezas confeccionadas con motivo de algún acontecimiento relevante y ante un público restringido de elevada formación o de elevada categoría, o constituyen la forma habitual en que los centros de enseñanza homenajean a sus visitantes más ilustres. Citaremos a modo de ejemplo la *Historia Baetica* de Carolus Verardus, realizada con motivo de la conquista de Granada y que se representó en los *Ludi Romani*.

De este trabajo, pero sobre todo de la recuperación y edición impresa de los textos dramáticos latinos, se desprenderá la influencia en la producción europea de los siglos XV y XVI en adelante, donde el papel de las tragedias de Séneca, como decíamos al inicio de este trabajo, es capital hasta el siglo XIX.

7. Educación y patetismo en la tragedia latina

La tragedia latina, primero romana y posteriormente neolatina, en tanto que elemento de alta cultura, importado y elitista, hasta cierto punto necesariamente aprendido, mantiene a lo largo de toda su historia una estrecha relación con la educación. Esta se asocia en sus primeras producciones con la propaganda en la medida en que se dirige a todo el público y en su consecución trabaja el patetismo incorporado paulatinamente y depurado de autor en autor. Este proceso culmina pronto, con Pacuvio, alcanzando con él su más alta cota de popularidad –si alguna vez puede aplicarse tal apelativo a una obra trágica. Sin embargo, gana la partida el carácter aristocrático, que profundizando en un *pathos* barroco se aleja de los gustos del público si bien mantiene su función propagandística en los círculos restringidos de la nobleza romana. En ese ambiente, y fruto de la vitalidad que muestra todavía Roma en el siglo I d.C., aún puede generarse una producción tan rica y trabada como la de Séneca.

Ahora bien, el carácter escolar que ya se apuntaba desde sus orígenes, aflora definitivamente cuando pasa a ser utilizado como elemento de aprendizaje entre los jóvenes aristócratas, esencialmente con el fin de proceder al aprendizaje retórico, pero también,

como quizá es el caso de Séneca, para exponer enseñanzas ético-filosóficas. Es este carácter el que se traslada al Medievo y al Renacimiento, y será sólo entre las paredes de las instituciones educativas donde la tragedia latina volverá a practicarse.

Bibliografía citada

ALBRECHT, M. v. *Historia de la literatura romana*. I “Literatura latina y griega”. Barcelona: Herder, 1997 (=München, New Providence, Paris, 1994).

BUTLER, H. E., *Post-Augustan Poetry*, Oxford: Oxford University Press, 1909 (reimpr. New York – London, 1977).

CASTRO, E. *Dramas escolares latinos*. Siglos XII y XIII. Madrid: Akal, 2001.

CHARLES-SAGET, A. “Sénèque et le théâtre de la cruauté”. en *Rome et le tragique*. *Pallas*, 49 1998:149-155.

DUPONT, FL. *La invención de la literatura*. J. A. MATESANZ (trad.). Madrid: Debate, 2001 (=Paris, 1994).

FANTHAM, E. “Mime: the missing link in Roman literary history”. *Classical World*, 82 1989: 153-163.

HILL, D. E. “Seneca’s choruses”. *Mnemosyne*, 53 2000: 561-587.

IJSEWIJN, J. *Companion to neo-latin studies II*, Leuven: Leuven University Press, 1998.

MARINER, Sebastián. *Latín e hispania antigua. scripta minora : homenaje de la universidad complutense a Sebastián Mariner*. Madrid: Editorial complutense, 1994.

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

| PARATORE, E., *Storia del teatro latino*, Venosa, 2005.

SCHLEGEL, A. W. "Senecas Tragödien". LEFÈVRE, E. (ed.). *Senecas Tragödien*: Darmstadt: s.e., 1972.(= *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1809).