

## Horst-Dieter Blume

### El drama romano

#### Fases iniciales y comienzos del drama romano

En el siglo III a. de C., Roma había ganado a través de guerras constantes la hegemonía del poder en Italia y había fortalecido esa superioridad gracias a su victoria sobre Cartago en la Primera Guerra Púnica (264-241). La conciencia de su pujanza se intensificó en esa república, bien afianzada tanto en el interior como fuera de sus fronteras. Por primera vez se hizo patente que no existía una poesía ni una literatura nacionales. Marco Tulio Cicerón, en el proemio al Libro I de sus *Tusculanae disputationes* (*Las Tusculanas*), hace notar que los romanos acogieron y reconocieron la poesía desacostumbradamente tarde; sin embargo, esto no sucedió por incapacidad, sino porque daban prioridad a otras cosas.

En Roma no faltaron las raíces populares autóctonas: Música y danza, soeces poemas sarcásticos («versus Fescennini») y una farsa burlesca improvisada con personajes fijos (la «fábula Atellana», tomada de los oscos itálicos), gozaban de gran predicamento. Sin embargo, se trataba siempre de expresiones improvisadas que no llegaban a fijarse por escrito, con ocasión de bodas y procesiones triunfales, fiestas de celebración de la cosecha y Saturnalias invernales.

Elementos etruscos e itálicos habían coincidido en la ciudad influyéndose mutuamente. Poco a poco habían preparado el terreno para el ulterior desarrollo de una literatura nacional romana. Pero éste no llegaría a ocurrir, pues la pujante cultura griega, de pronto, arrastró a los romanos en su caudaloso cauce. En su seno, se vieron confrontados a obras maestras rayanas en la perfección, y de ella tomaron los dos «grandes» géneros literarios indispensables, la epopeya y el drama. Pero los romanos supieron imbuir su espíritu en las formas y materias importadas y, en poco tiempo, desarrollaron un lenguaje poético flexible y ricamente expresivo.

Un acto así de apropiación espiritual sólo lo han llevado a buen término los romanos entre todos los pueblos mediterráneos. Muchos fueron los que entraron en contacto con la mitología y el arte griegos y los que recibieron la cultura helenística, pero ningún otro pueblo dio nacimiento a una literatura dramática propia —ni siquiera los etruscos, aunque los romanos deben a éstos algunos préstamos lingüísticos relativos al teatro (histrío, «actor», persona «máscara»).

Los contactos de Roma con la cultura griega se remontan, gracias a la mediación de los etruscos, a los comienzos de la ciudad. Desde la segunda mitad del siglo IV, los avances de Roma en Italia central y meridional inauguraron un período prolongado de confrontación directa. A esto se añadieron las consecuencias de las relaciones comerciales y los contactos diplomáticos. La helenización afectó ya en ese momento a todos los estratos sociales. Durante la Guerra de Pirro y la Primera Guerra Púnica, los oficiales y soldados romanos tuvieron frecuentes ocasiones de presenciar de cerca representaciones teatrales griegas. Apenas terminada la Guerra Púnica, el Senado dispuso que en los Juegos celebrados anualmente en honor de Júpiter («Ludi Romani»), junto a los certámenes deportivos y a las exhibiciones circenses se representasen dramas a imitación de los griegos. La auténtica literatura romana comienza por tanto, en cierto modo, por decreto del gobierno, y sus inicios se pueden fijar en el «año memorable» 240 a. de C.

Constituía un encargo muy honroso la misión de traducir un drama griego (un testimonio tardío habla de una tragedia y una comedia cada vez) y hacerlo representar en la fiesta organizada por el Estado; correspondió a Livio Andrónico, un griego natural de Tarento. Tarento era por entonces la ciudad más poderosa y rica del Sur de Italia y poseía una antigua tradición teatral. Poco antes de su capitulación final ante Roma en el año 272, Livio Andrónico, como prisionero de guerra, fue a pasar a las manos del general Livio Salina-





*Escena de una tragedia greco-romana. Pintura mural según un modelo del siglo III a. de C., procedente de la Casa de los Dioscuros, Pompeya, siglo I d. de C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale.*

tor. A éste le cayó bien ese esclavo, y le hizo el obsequio de concederle la libertad. Desde entonces, Andrónico formó parte de la gens Livia, y esa vinculación a una familia ilustre e influyente le proporcionó reconocimiento social y participación en la vida pública. Su primer cometido fue la educación de los hijos de la casa, pero su actividad incluyó la enseñanza pública en calidad de profesor de griego y latín. En cambio, no se dedicó a la instrucción elemental; su tarea consistía en la formación lingüístico-literaria de altos vuelos. Interpretaba y recitaba para sus alumnos poesías griegas para que las aprendieran de memoria —una práctica corriente en la Antigüedad—. Sin embargo, para la enseñanza del latín no existían obras literarias y todo se basaba en la antigua y venerable *Ley de las doce tablas*. Parece muy probable que fuera esta circunstancia la que moviera a Livio Andrónico a componer la obra que, de la noche a la mañana, le haría famoso, es decir, la versión al latín de la *Odisea* homérica (se han conservado unos cuarenta versos de la misma) que, por tanto, no sería en principio más

que un texto escolar de trabajo. Y continuó siéndolo mucho tiempo; todavía Quinto Horacio Flaco recuerda (*Epistulae* 2, 1.70 y sig.) cómo su maestro Orbilio se la inculcaba a golpes. Livio Andrónico recurrió al verso saturnino, que ya existía en Roma y cuyo origen es con muchas posibilidades itálico. Se caracterizaba éste, a diferencia de los primorosos metros griegos basados en la cantidad y sujetos a reglas muy estrictas, por una inusitada gama potencial de variaciones que lindaba casi con la ausencia de normas. Por eso, apenas transcurrida una generación, no respondía ya a las necesidades de un arte poético en expansión; Quinto Ennio calificó al metro saturnino de tosco y pesado y lo sustituyó definitivamente por el hexámetro griego.

Esta primera obra literaria latina produjo en los coetáneos, con su lenguaje anticuado y solemne, una gran impresión. De aquí que, el año 240, la elección para el cargo de edil curil recayera en Livio, en recompensa a una hazaña intelectual pionera que lo recomendaba como el candidato buscado. Esta decisión no sólo suponía un acontecimiento político-cultural de primer orden, dado que influiría de forma persistente en el desarrollo de la literatura y el arte romanos y aseguraría la supervivencia de la cultura griega en Occidente, sino que además pone claramente de manifiesto la generosa apertura de la nobleza romana, que confiaba a una persona ajena a la ciudadanía romana una misión de tal envergadura.

La traducción de obras literarias compuestas en lenguas extranjeras representaba para la Antigüedad una realización enteramente nueva. Ciertamente los griegos, en todo momento, acogieron inspiraciones del exterior, sobre todo de Oriente, pero siempre para asimilarlas y convertirlas en algo indiscutiblemente propio. Jamás se les ocurrió traducir por sí mismas las obras literarias de otros pueblos, ni siquiera reelaborarlas con mayor o menor libertad. Por eso es a Livio Andrónico a quien convienen los laureles de haber «inventado» un verdadero arte de la traducción, y con ello inauguró además una tradición que rápidamente se enriquecería entre los romanos. En su calidad de griego nativo con una excelente formación literaria estaba casi predestinado, en las circunstancias de su época, para ese cometido. Para calibrar bien su hazaña, es preciso no perder de vista que su tarea era traducir unas obras maestras griegas, casi perfectas en su contenido intelectual y su estilo y técnica de versificación, a un idioma que aún no disponía de una expresión poética perfilada ni de un acervo de formas métricas. No merece la pena leer dos veces sus piezas, juzga Cicerón, y sin duda tiene razón desde un punto de vista estético. Con todo, su importancia histórica no disminuye por esto. Como es natural, debemos olvidar cualquier idea de una reproducción fiel de las obras originales griegas, pero tampoco aspiraban a esa finalidad sus elocuentes continuadores —un Ennio, un Tito Maccio Plauto, un Publio Terencio Afer.

Resulta difícil hacerse una idea satisfactoria del método de trabajo utilizado por Livio. Conocía los originales griegos no sólo como textos de lectura, sino también, en algunos casos al menos, como espectador viviente de la escena en su Tarento natal; poseía, por tanto, ideas concretas sobre aquello que se disponía a verter. Tomó de los griegos, además de los contenidos dramáticos, buena parte de las formas poéticas y muchos detalles de la escenificación. No cabe duda de que él mismo llevó a la escena sus piezas, representó el papel del primer actor y aleccionó a los otros actores, es decir, fue poeta, director y comediante en una persona, engrosando así las filas de la tradición de los grandes áticos, que fueron, todos ellos, hombres involucrados en la praxis teatral. En la producción de Livio se documenta una continuidad del drama greco-romano, cuya evolución prosiguió sin una ruptura manifiesta.

No obstante, las diferencias saltan a la vista. Livio adoptó los metros basados en la cantidad de sus modelos, pero lo modificó en puntos esenciales. El trímetro yámbico de los griegos, utilizado en la tragedia y la comedia con mayor o menor libertad, se convirtió en latín, para uno y otro género, en el senario de seis miembros, y contra este verso específico del diálogo compitieron en pie de igualdad los largos trocáicos y yámbicos. Se añadió a esto una curiosa afición a la aliteración y los juegos de palabras que aparecía sólo episódicamente en el griego. No sabemos hasta qué punto estaban todas estas peculiaridades ya arraigadas o estampadas en el suelo itálico, y las opiniones al respecto divergen ampliamente.

Livio y sus sucesores siguieron caminos propios en el tratamiento del coro. Mientras que los griegos amantes de la tradición no prescindieron de él ni siquiera cuando ya hacía tiempo que había perdido su función original de representante de la comunidad de la polis reunida, los romanos parecen haber renunciado de una manera casi total a su concurso. Los escasos fragmentos de tragedias conservados, en metros líricos, permiten reconocer por el contexto diálogos o parlamentos de mensajeros, es decir que proceden seguramente de arias cantadas. Según esto, el elemento musical se trasladó del coro a los actuantes. Sin embargo, en Eurípides, cuyas tragedias se imitaban con predilección, los coros estaban aún firmemente insertados en la acción y no se podía eliminar sin atentar gravemente contra la estructura de la obra. Es por esto, según parece, que los trágicos romanos conservaron el coro formalmente, aunque ya no le permitieron cantar al unísono sino que (¿en intervenciones aisladas de sus componentes?) se limitaba a recitativos al compás de la flauta. Nos han llegado algunos fragmentos que presuponen sin lugar a dudas un coro pero que, a tenor de su metro trocáico, se revelan como solos recitados del corego o de un coreuta. Los poetas cómicos lo tenían más fácil. En la «Comedia Nueva», de carácter burgués, de

Menandro y sus contemporáneos, que eran sus modelos, actuaba ya sólo un coro anónimo limitado a rellenar los entre actos: Se podía prescindir de él sin temor a perjudicar el desarrollo de la acción.

Pero hay un hecho claro: Livio Andrónico no pretendía copiar fielmente unas formas artísticas forasteras, aunque en muchos pormenores se ajustara estrechamente a sus modelos. Con él, el hombre adecuado aparecía en el lugar debido en el momento oportuno: Formado en la cultura griega, abierto a las aspiraciones espirituales en Roma y, por si fuera poco, un brillante organizador. Nada empaña su importancia como iniciador el que fuera inferior en númen poético a sus sucesores Cneo Nevio, Ennio y Plauto. Su primer intento debió ya cosechar un éxito inmediato, pues las representaciones escénicas se convirtieron desde entonces en algo obligado en la tradición sacra de los «Ludi Romani» y pronto se transmitieron a otras fiestas: Unos tras otros, se sumaron los «Ludi Plebeii», los «Ludi Apollinares» y los «Ludi Megalenses» (en honor de la Magna Mater importada de Asia Menor), y el paso siguiente fue el permiso para adornar también las solemnidades y fiestas privadas o semioficiales, tales como triunfos y exequias, con representaciones de este tipo.

Los romanos no valoraron espontáneamente por igual los dos géneros dramáticos. La tragedia se aceptó de inmediato favorablemente, aunque sus temas —los mitos griegos— resultaban nuevos e inusitados. El prestigio de que llegó a gozar y lo muy rápidamente que se convirtió en un componente ineludible en



Actor con máscara junto a un altar. Grupo en terracota procedente de Myrina, siglo III a. de C. Nir David, Museum of Mediterranean Archaeology.

la vida pública se refleja en una declaración de Eutropio (siglo IV d. de C.) según la cual, ya el año 237, el tirano Hierón II de Siracusa acudió a Roma con la exclusiva intención de asistir a las representaciones. Por parte de los anfitriones, esto suponía la convicción de que tenían algo que ofrecer que gustaría a un soberano aficionado al arte y amante del teatro.

Un itálico latinizado de Campania, Nevio, se atrevió a algo nuevo, en la línea de Livio, ya que dramatizó un tema tomado de la historia contemporánea romana. Para ello hubo de configurar una acción dramática independiente sin el apoyo de un modelo griego. Los trágicos posteriores le siguieron a veces en ese camino, pero el público no parece haber apreciado demasiado el nuevo género dramático («fábula praetexta»). Las obras, emparentadas con la tragedia en cuanto a su forma pero carentes de sustancia trágica en su esencia, que solían estar destinadas a la glorificación de una proeza, tenían una vida efímera. Sin embargo, ya la sola existencia de un drama romano de tipo nacional como éste, demuestra lo mucho que había progresado la secularización del teatro.

El comienzo de la comedia fue más difícil que el de la tragedia, ya que tuvo que imponerse a las vetustas y arraigadas representaciones de las farsas atelanas y del mimo. Sin embargo, para ello le faltaba espontaneidad. Livio Andrónico comparte el destino de muchos precursores: Sus obras fueron frutos del momento. Pero un maestro genial, Nevio, le sucedió. Condimentó los materiales griegos con alusiones políticas del momento y creó así un tipo propio, más romano, de comedia. Satisfizo las expectativas de su público —de la avidez romana en materia de burlas y ataques de testimonio, la sátira, que no tardaría en aparecer— pero atentó contra los intereses de los prohombres del Estado atrayéndose su enemistad. Por otra parte, no encontró imitadores en su propia tierra que se aventuraran por el camino que él había abierto: Sus contemporáneos y sucesores más jóvenes Ennio y Plauto se limitaron una vez más a la esfera burguesa privada de los originales griegos. Ennio fue la última personalidad poética universal en Roma. Sus grandes realizaciones pertenecen al terreno de la epopeya y de la tragedia (los fragmentos conservados proporcionan una imagen aproximada de su *Medea*, elaborada siguiendo el famoso modelo de Eurípides), pero en cambio sus comedias no tuvieron ningún éxito. Fue Plauto quien elevó el tipo griego de comedia («fábula palliata», así llamada por el *pallium* o túnica griega \*) a un nivel de aceptación general e imperecedero. Plauto fue además el primero en especializarse, como los poetas griegos, en una determinada disciplina dramática.

A pesar de la popularidad del drama, los ciudada-

nos romanos no consideraban procedente aparecer en calidad de poetas, y menos aún de actores. Los magistrados responsables de la organización de los juegos (*curatores ludorum*) confiaban su realización sobre todo a extranjeros, con cierta frecuencia a personas no libres. Al difundirse la lengua latina, Roma comenzó a actuar culturalmente como un imán y atrajo a sí personalidades de la poesía de los puntos más lejanos: del Sur de Italia, abundantemente poblado por griegos (Livio, Ennio), del área lingüística osca (Plauto), del Norte celta (Cecilio Estacio), incluso del Norte de Africa (Terencio). Al principio se carecía de un gremio profesional de actores. Mientras el número de representaciones anuales fue reducido, la puesta a punto de un elenco artístico recaía en el dramaturgo. Sin embargo, pronto se formaron pequeñas compañías, dirigidas por un actor experimentado que al mismo tiempo hacía funciones de promotor (*dux gregis*), el cual se fue convirtiendo en el enlace todopoderoso entre poeta y público. Cuando consideraba que una pieza era buena y prometedora de éxito, la compraba al dramaturgo con todos los derechos para posteriores reposiciones. Buscaba recuperar sus desembolsos solicitando del edil una representación, cuyos costes eran sufragados por el ambicioso funcionario.

No se sabe nada seguro acerca de la situación ocupada en la sociedad de la Roma republicana por el actor. Como muchos de ellos eran griegos, y caso de ser romanos pertenecían a los estratos más bajos, dicha posición social no debía ser muy elevada. Por otra parte, merece la pena mencionar que el año 207 se asignó oficialmente al Colegio de Poetas y Actores (unos y otros estaban incluidos en él) el templo de Minerva en el Aventino en calidad de lugar de culto y reunión. Con el transcurso del tiempo, el prestigio del gremio de los actores disminuyó, sin que esta tendencia se viera modificada por el gran éxito obtenido por algunos actores como el trágico Roscio Gallo (siglo I a. de C.). Sin embargo, sólo en la Época Imperial tuvo lugar una discriminación (infamia), cuando ciertos esparcimientos vulgares fueron suplantando y dejando en segundo término el arte dramático y la escena quedó abandonada y reservada al esclavo.

Durante el período de florecimiento del drama republicano no hubo en Roma un teatro estable. La estructuración de una industria teatral fue entorpecida repetidamente por parte oficial, por lo que durante largo tiempo las representaciones manifestaban un cierto sello de improvisación. Cuando Pompeyo, finalmente, hizo construir el año 55 a. de C. el primer teatro de piedra, la savia vital del drama hacía tiempo que se había agotado; el ostentoso programa inaugural contenía típicamente una serie de reposiciones de antiguas obras bien conocidas. En la Época Imperial se multiplicaron por todo el territorio romano los edificios dedicados al teatro, y algunos se han conservado hasta el presente. Sin embargo, pocas veces se represen-

\* El *Pallium* romano no venía a corresponder al *himation* griego (N. del T.).

taban en ellos Plauto y Terencio, y nunca Lucio Anneo Séneca: El público se había aficionado hacía tiempo a las formas no literarias de pasatiempo escénico.

Durante aproximadamente un siglo y medio existió en Roma una tradición teatral viva. En ese tiempo, de una forma casi continua, nacieron cerca de un centenar de tragedias. Sin embargo, de todo este género literario sólo nos ha llegado una masa inconexa de citas sueltas. No se puede reconstruir con seguridad ni siquiera una sola obra.

Posteriormente, hasta la época de los flavios, se siguieron escribiendo algunas piezas aisladas, pero poquísimas entre ellas lograron ser representadas. El cultivo del género trágico, ahora como antes muy prestigiado, descendió hasta convertirse en un acto privado, algo así como un ejercicio sublime de estilo. Como el gran público prefería las formas más espectaculares de esparcimiento (juegos de gladiadores; pantomimas y mimos), había que contentarse con recitar las tragedias en los círculos de los intelectuales aficionados a la literatura. Se han conservado diez piezas del tiempo de Nerón que circulaban bajo el nombre del filósofo Séneca (entre ellas, una «fábula praetexta»). Ellas solas compendían toda la tragedia romana.

Nuestro conocimiento de la comedia es algo mejor. Nos han llegado veinte obras de Plauto y los restos de otras —son las veintiuna piezas seleccionadas por el erudito Marco Terencio Varrón en tiempos de Cicerón, a partir de un legajo que comprendía en total ciento treinta, como auténticas más allá de toda duda— y las seis comedias del malogrado Terencio, muerto en plena juventud. Pero también aquí predominan las pérdidas. Entre éstas se cuentan no sólo los antecesores de Plauto, además de Cecilio, puente entre éste y Terencio, sino toda la comedia de factura romana («fábula togata») y las formas, poco a poco asimiladas a la literatura, de las atelanas y el mito.

## Plauto

En las comedias de Plauto —a pesar de sus ropajes griegos— se percibe un rasgo esencial de lo romano que no reaparece en forma tan pura en ningún otro sector de la literatura latina: Una desbordante levedad y un gozo desenfrenado de la existencia, un espíritu burlón y una risa franca, clara, liberadora. Plauto creó un arte cercano al pueblo y henchido de vida y fuerza teatral.

El gran público siempre ha acogido favorablemente a Plauto. Algunas de sus comedias se repusieron estando él aún vivo, y los textos que nos ha sido legados muestran huellas de reelaboraciones posteriores. Plauto parece haberse mantenido en la escena mientras persistió una tradición dramática. Nada demuestra más claramente la vida que animaba la comedia de Plauto que su repercusión. Toda la comedia europea le es

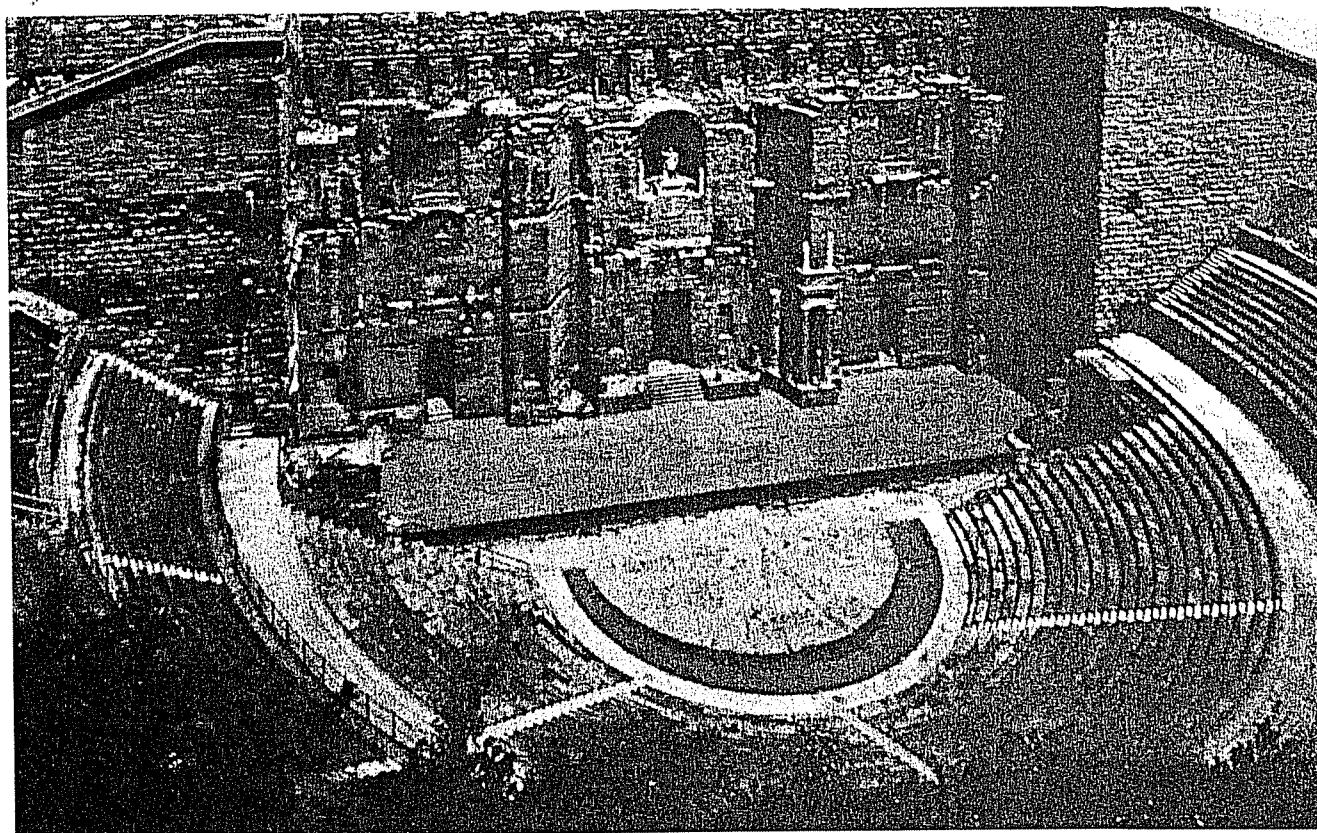
*Lámina X Decoraciones escénicas en un dormitorio: Arquitecturas palaciales para piezas trágicas, panoramas ciudadanos para obras cómicas, paisajes para obras satíricas. Pinturas murales de una villa de Boscoreale, hacia el 50 a. de C. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.*

acreadora y ha recurrido continuamente al caudal de sus figuras y motivos. La sucesión de personalidades literarias que buscaron en Plauto su inspiración abarca desde Shakespeare (*Comedy of Errors*, según los *Menaechmi*), pasando por Molière (*L'avare*, tomado de la *Aulularia*), Holberg (*Jacob von Tyboe*, según el *Miles gloriosus*), Lessing (*Der Schatz* \*, arreglo del *Trinummus*) y Kleist (*Amphitryon*, según la pieza del mismo título de Plauto), hasta Peter Hacks, que construyó otra variante del tema de *Amphitruo* (1967). Un popourri de motivos plautianos con elementos de *Moscellaria*, *Pseudolus*, *Casina* y otras comedias, fue transformado en un arreglo musical con el título de *A Funny Thing that Happened on the Way to the Forum* (1962), posteriormente llevado por Richard Lester al celuloide (1965) en una versión grotesca.

El juicio de los críticos no fue tan unánime. El clasicismo romano, iniciado al final de la época republicana, no era favorable en conjunto a la literatura arcaica. Horacio pronuncia un dictamen condenatorio sobre Plauto (p. e., *Ars Poetica* 270 y sigs.), y manifiesta así cuál era el sentimiento predominante de los intelectuales de la época augustea: Valoraban las obras latinas más tempranas exclusivamente por su exactitud y refinamiento en el cotejo con sus modelos griegos, y recriminaban cualquier divergencia de cierta importancia como signo de una conciencia formal defectuosa. En el siglo II d. de C., el gusto de una época era distinto, y ahora se sabía valorar a los autores arcaicos; Aulo Gelio se muestra amable y tolerante (*Noctes Atticae* 2, 23) al comparar algunas partes de la comedia de Cecilio (autor cercano artísticamente al Plauto más antiguo) con su modelo menándrico. Sin embargo, no deja de constatar una falta de gracia y de acierto en la dicción y una tendencia inoportuna a lo burlesco. En tiempos posteriores, muchos críticos se han lamentado de (la pérdida de) Menandro y han censurado en Plauto cierta endebles en la composición y alguna heterogeneidad en la concepción global, sin preguntarse si acaso él buscaba tales cualidades. En cambio, apenas si se prestaba atención a los rasgos característicos de sus piezas, es decir, a la extremada exageración de las situaciones cómicas en una escena concreta, a costa de sacrificar un curso rectilíneo de la acción y, sobre todo, a la musicalidad y a la variedad de su expresión verbal.

\* El tesoro (N. del T.).





Teatro de Arausio (hoy Orange), primera mitad del siglo I d. de C. Vista a la *cavea* \* y el escenario.

Plauto (*Asinaria* V, 11) caracteriza su actividad poética con el término *vertere* (transmitir, traducir) y nombra además título y autor de su modelo. La «fábula palliata» no disimula su origen griego. Por eso se hace más apremiante la cuestión de la independencia artística del adaptador romano. Su respuesta presupone el conocimiento de los paradigmas, pero por desgracia no nos ha llegado ni una sola comedia griega que haya servido de modelo a una romana. El capítulo citado de Gelio, así como un papiro dado a conocer en 1968 con cuarenta versos griegos muy deteriorados, que pudieron ser adscritos al original menándrico *Dis Exapaton* (*El que engaña por partida doble*) para las *Bacchides* de Plauto, proporcionan alguna ayuda para detalles, pero no dejan de ser un sucedáneo bastante parco. La comedia, rica en alusiones políticas, de Aristófanes, de la época clásica de Atenas, no fue imitada, pero sí en cambio la «Comedia Nueva», apenas un siglo posterior, que llegó a su apogeo con Menandro. Plauto utilizó además muy probablemente algunas piezas del período de transición («Comedia Media»), por ejemplo en sus *Amphitruo*, *Persa* y *Poenulus*. Por lo demás, Menandro y sus contemporáneos dominaban la escena griega con su comedia burguesa, cuya problemática intemporal, genéricamente humana, se po-

día transferir con facilidad en el tiempo y el espacio. *Bacchides*, *Cistellaria* y *Stichus*, y posiblemente *Aulularia*, se remontan todas a originales de Menandro; lo mismo se postula para el *Miles gloriosus*, también de Plauto. Otras comedias suyas las escribió basándose en modelos de Difilo y Filemón.

Hasta el comienzo de este siglo, de todos estos autores de la «Comedia Nueva» se conocían sólo unas pocas citas casuales. Aunque Menandro fue en la Antigüedad uno de los comediógrafos más populares, y sus obras se representaban y leían continuamente, su destino final fue ser olvidado, ya que su estilo no cuadraba a los puristas propugnadores de un ático immaculado. Desde entonces, no obstante, gracias al hallazgo afortunado de una serie de papiros, hemos recuperado parcialmente a este autor, y hoy podemos hacernos una idea global de un puñado de sus más de cien comedias. Sólo una, el *Dyskolos* (título alternativo: *Misanthropos*), se ha conservado por completo.

Menandro se sitúa al final de una evolución del drama cómico en Atenas que cubrió dos centurias. Escribe piezas dialogadas compuestas con ciudadoso esmero y coherentes en sus detalles más nimios, obras de arte muy cultivadas que, por mucha que sea su cercanía con la vida diaria, no proporcionan un reflejo realista de ella. Es de destacar sobre todo, que estos productos tardíos, bajo las circunstancias reinantes, podían servir de modelo para un quehacer artístico que lleva aún nítidamente impresa la huella de lo primigenio.

La mano de Plauto transforma los paradigmas grie-

\* Los asientos del teatro (N. del T.).

gos en algo nuevo. Adopta con bastante fidelidad el ambiente y el círculo, muy concreto, de los personajes implicados en la acción, pero maneja a su antojo la estructura dramática artística de dicha acción y modifica el estilo y la forma externa de la representación.

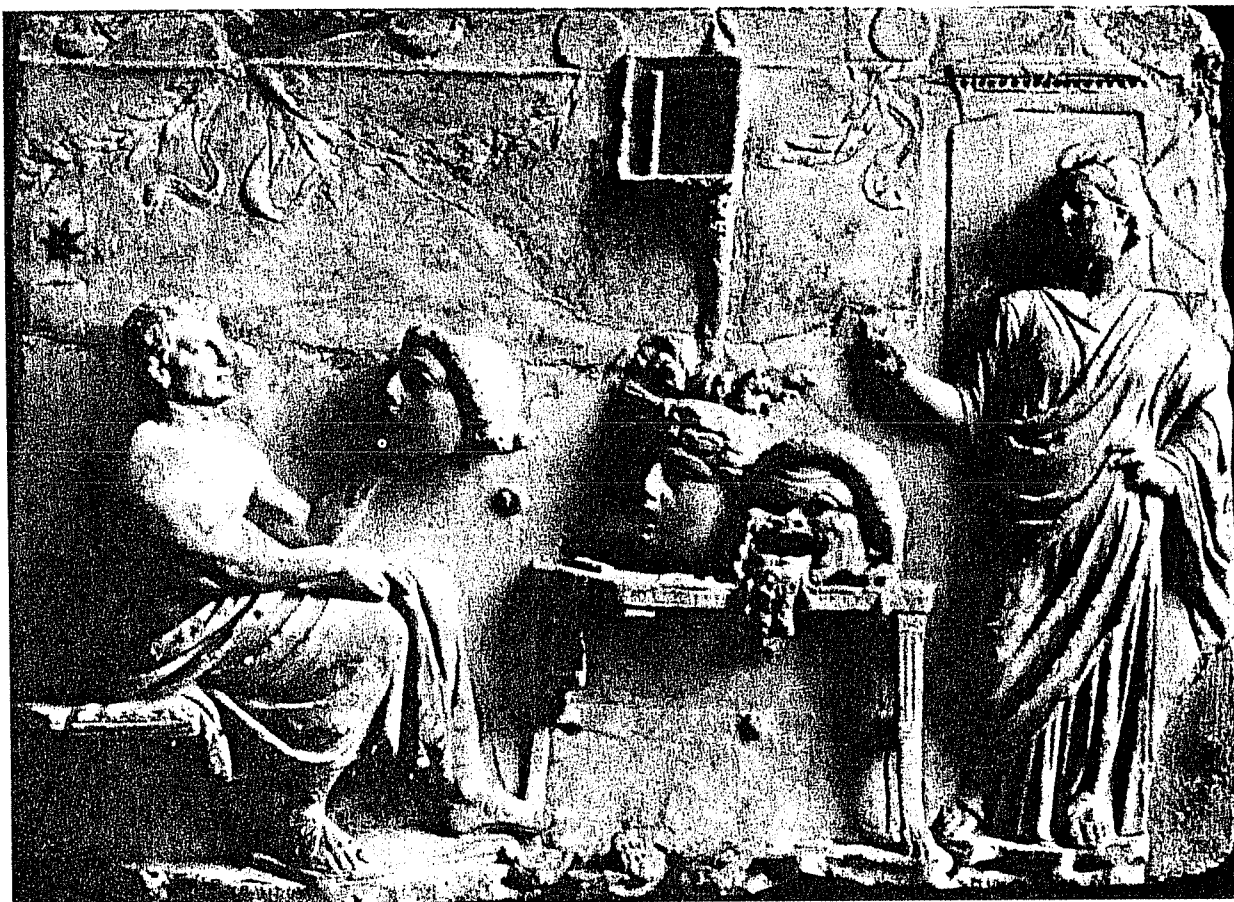
El medio ambiente, ajeno a Roma, le sirve por así decir de pretexto, ya que impide que se cree una impresión excesiva de actualidad en sus comedias. La acción no transcurre nunca en Roma, sino en alguna ciudad de Grecia: Por lo general en Atenas (sobre esto se hace en el prólogo de *Menaechmi* un chiste), pero también aparece Epidauro (*Curculio*), Efeso (*Miles gloriosus*) o Cirene, en el Norte de África (*Rudens*); no obstante, apenas si se encuentra jamás alguna pincelada de colorido local. El fondo del escenario lo forman siempre las obligadas fachadas de las casas en una calle de algún suburbio, a veces con el adorno añadido de un templo. Visto desde el emplazamiento del espectador, a la derecha se va a la ciudad y al foro, y a la izquierda al puerto y, posiblemente, fuera de la ciudad, al campo. Este determinismo esquemático

*Dramaturgo y personificación de la Comedia Nueva. Relieve en terracota según un modelo del siglo III a. de C., de Roma, quizás del siglo I a. de C. Roma, Musei Vaticani.*

orienta al público: ¿qué importa que, de la noche a la mañana, la ciudad de Tebas, situada tierra adentro, resulte poseer un puerto (*Amphitruo*)? A fin de cuentas, el lugar de la acción es un mundo imaginario en que pueden suceder las cosas más insensatas.

En el centro de la acción cómica se encuentran los miembros de una pequeña familia burguesa pudiente, con preferencia padres e hijos, y unos pocos esclavos domésticos. La edad de los padres gira en torno de los cincuenta años, mientras que sus hijos rondan los veinte años, es decir, la edad núbil. Como en la vida real, la influencia femenina se ejerce más entre bastidores que en público. La esposa y madre suele aparecer cuando existen motivos para dudar de la fidelidad de su hombre; entonces saca a relucir ostensiblemente su rica dote, exponiéndose al regocijo del público, predominantemente masculino. En cambio las hijas solteras de clase burguesa nunca actúan en nombre propio y, por tanto, aparecen raramente en escena. Su papel se limita a ser uno de los temas de debate en el juguete cómico. Por eso, al final de la obra, de los acostumbrados desposorios sólo se presenta en el escenario el compromiso adquirido entre el padre de la novia y el novio.

Otros personajes que participan en la acción son los moradores de la segunda casa representada en el fondo del escenario: Los vecinos son una familia burgue-





sa, a veces un alcahuete (*Curculio*, *Pseudolus*) o una hetaira autónoma (*Menaechmi*, *Truculentus*). Los demás papeles van apareciendo aisladamente desde el exterior: Oficial mercenario, y parásito, prestamista, cocinero y trinchante, médico y otros. Todos ellos tienden a exhibir cierta arrogancia, se vanaglorian de su arte particular y procuran rodearse, recurriendo a una jerga profesional incomprensible, de un aura de distinción y singularidad. El que sean precisamente estos expertos de élite los que se transforman en figuras cómicas —los filósofos, los cocineros y parásitos «filosofantes», los médicos con sus galimatías técnicos y los estrategas fanfarrones— llena de satisfacción al hombrecillo gris y malicioso que asume la función de espectador.

Pero ni la «Comedia Nueva» de Atenas ni la «fábula palliata» de Plauto y Terencio, con su museo de tipos, representan un «espejo de la vida» (según las palabras tantas veces citadas de Cicerón), en el sentido de que reflejan la existencia en la plenitud de sus manifestaciones. Más bien ofrecen un cuadro de un sector limitado de la realidad social: Faltan el ámbito político-estatal y el mundo de los artesanos y esclavos en funciones laborales, y la vida rural sólo se menciona de pasada. Esta comedia es un arte urbano. Los personajes de esclavos, magistralmente trazados por Plauto y a menudo en primer plano en su obra (p. e., en *Bacchides*, *Mostellaria*, *Pseudolus*), no se representan en su ambiente habitual de la realidad, sino que adquieren, como motivo de la acción desplegada en la comedia, una situación de privilegio. En calidad de hombres de confianza de sus jóvenes amos, su cometido es solucionar las dificultades, aparentemente insolubles, que se atraviesan en el camino. En esa tarea despliegan tal superioridad, tanto ingenio y seguridad en sí mismos, que se convierten en las figuras principales, sobrenaturalmente engrandecidas y celebradas, del drama.

Los temas de la comedia greco-romana están muy delimitados. Casi siempre (los *Captivi* constituyen una excepción) el argumento gira en torno de los amoríos de un joven por una muchacha nacida libre o por una hetaira, así como de la superación de las resistencias que se oponen a los mismos. El tema verdadero no es el amor, que únicamente representa el punto de partida de la acción. No se describe el progresivo crecimiento de un afecto, ni la lucha del amante para ganar el favor de su amada. En la comedia antigua no sucede que la mujer amada no corresponda a la atracción por ella despertada y prefiera a un tercero, a un rival —la relación triangular tradicional de tantas comedias modernas—, quizás porque en el juego social de la época estaba vedada a la mujer la elección de su futuro compañero. Si alguna vez es rechazado un hombre (como en *Miles gloriosus*), esto ocurre porque él se ha adueñado de una hetaira a la que conserva en su poder contra su voluntad; en tal caso, su libera-

ción por el que fuera previamente su galán forma también parte del núcleo central de la acción. La comedia sólo conoce rivalidades entre competidores de índole muy diferente, y el dramaturgo jamás deja al público en la duda de cuál será el que venza al final, en aras de la justicia poética. El caso clásico en la comedia es la rivalidad entre padre e hijo por una misma hetaira (*Asinaria*, *Casina*, *Mercator*); en tales casos, el anciano queda reducido a la función del libertino chasqueado.

Dos son los obstáculos que con mayor frecuencia se interponen al final feliz de la pieza: En primer lugar, una procedencia dudosa de la muchacha, y en segundo término la falta de dinero. Cuando el problema es el primeramente citado, lo que hay que hacer es probar la descendencia ática de una expósita encontrando a sus verdaderos padres. Esto se realiza gracias a un reconocimiento, motivo central tanto en la tragedia como en la comedia: Separación y reencuentro proporcionan pretextos para patéticas exhibiciones de sentimientos, de fácil explotación dramática. Como motivo literario, el reconocimiento se remonta ya a la *Odissea*. En el segundo caso, se trata de remediar rápidamente la escasez de efectivo, es decir, conseguir del rico y avariento padre, con toda clase de argucias, el dinero preciso. Esto sólo se logra recurriendo a alguna intriga obra de esclavos que, como es lógico, forma también parte del nudo argumental. El resultado es que todas estas comedias contienen muchos más componentes artísticos que eróticos. El dinero es aquí verdaderamente el «nervus rerum». Hay que reunir una cierta suma de dinero para rescatar a una muchacha que —¡aún virgen!— se encuentra en poder de un alcahuete (*Curculio*, *Poenulus*), y dinero es también lo que se requiere para obtener los favores de una hetaira ávida de riquezas o de obsequios (*Mostellaria*, *Truculentus*).

Pero al final triunfan siempre el amor y la astucia de los esclavos sobre el poder y la avaricia de los mayores. Unos, se casan con sus amadas, no bien han demostrado su calidad de ciudadanos libres, aunque sea poco lo que ellas aporten; los otros, obtienen el permiso para prolongar por algún tiempo su relación con la hetaira, que no se considera inmoral sino únicamente perjudicial para los bienes (*Mercator*, *Mostellaria*).

Este tipo de acción cómica, a primera vista poco original y que permite sólo variaciones alrededor de ciertos modelos previos de conducta y de determinados motivos, planteaba con todo grandes exigencias al poeta. Menandro consideraba que la parte esencial de su trabajo era la disposición de la materia. Resuelto esto, la versificación se hacía casi de una manera espontánea. El resultado son obras de arte acabadas y cuidadosamente estructuradas que, no obstante, no manifiestan ninguna huella de artificioso esfuerzo sino que derrochan fresca naturalidad y una elegancia desbarazada. El curso de la acción no está determinado



Máscaras de la Comedia Nueva: Hombre joven, hetaira y esclavo. Mosaico, siglo III d. de C. Roma, Musei Vaticani.

tanto por factores externos como por el carácter de los personajes. Aunque, con pocas excepciones, los propósitos que guían a dichos personajes son los mejores, sus errores, sus equivocados cálculos y su intolerancia provocan crisis en las relaciones humanas que, por momentos, llevan la obra al borde del desastre propio de la tragedia. Con razón se ha alabado siempre el arte desplegado por Menandro en la descripción psicológica de los seres humanos.

Poco es lo que queda en Plauto de la coherencia argumental, la sutileza y el retrato caracterológico inherentes a Menandro. Lo que a Plauto interesa es ante todo el efecto cómico de cada escena, y no la economía del conjunto. A cambio, no le importa quebrantar la estructura dramática (el *Stichus*, con su orgía de esclavos del acto final, es especialmente problemático), y pasa por alto las contradicciones en los caracteres (p. e. en el Euclio de *Aulularia*). Algunas situaciones se desmesuran para conseguir un efecto cómico o se alargan más allá de toda verosimilitud (por ejemplo el reconocimiento del los mellizos al final de los *Menaechmi*, o la escena del tocado de las hetairas en *Mostellaria*). Mientras que, en algunas piezas, la parte inicial da la impresión de prolongarse de forma excesiva (*Miles gloriosus*, *Pseudolus*), hacia el final de la obra la cadencia de las escenas se precipita para no fatigar la paciencia de los espectadores (*Casina*, *Cistellaria*).

Dentro del contexto de las fórmulas paulatinas merece la pena detenerse un momento a considerar su predilección, ya anotada, por el tema del esclavo intri-

gante. Abordamos con ello el debatido problema de «lo plautínico en Plauto» —título de una obra pionera de Eduard Fraenkel—, la cuestión primordial de la crítica analítica de Plauto. Ha pasado la época en que se creía poder descartar cualquier elemento romano como algo adicional, adventicio, puramente cuantitativo; hoy se parte de la idea de una reconfiguración cualitativa de los modelos griegos. En Plauto no resulta posible separar lo que es transformación y lo que es neoformación propia y autónoma. La mejor demostración hasta ahora disponible de esto la constituyen los versos de Menandro procedentes de las *Becchides* antes mencionados.

Plauto encontró en los griegos parlamentos esmeradamente dispuestos en cinco actos imbuidos de humor alegre y contenido, y los convirtió en operetas laxamente estructuradas y entreveradas de hiperbólicas humoradas y desvaríos caprichosos. La comedia de Menandro se basaba casi exclusivamente en la palabra hablada, y el elemento musical se limitaba a los intermedios corales en las pausas de los entre actos y a algún acompañamiento de flauta ocasional en ciertas escenas patéticas cercanas al final de la pieza. Como en la tragedia, se procuraba prescindir de todo acontecimiento de carácter espectacular en la escena. El público ateniense estaba lo bastante educado por una larga tradición teatral como para apreciar sutilezas poéticas la ironía dramática o expectativa en boga en ese momento.

Para Plauto las cosas estaban más difíciles. A menudo, en los prólogos, pide a la audiencia tranquilidad y atención para escuchar su obra (*Captivi*, *Poenulus*). Sin embargo, sabía también mostrarse complaciente con el público y proporcionarle sana y vigorosa diversión, del tipo a que se estaba acostumbrado

en Roma debido a la tradición de las farsas atelanas. Más de un esteta desde Horacio se ha escandalizado con los retruécanos y las bufonadas ajenas al hilo argumental, con las retahílas de improperios (*Pseudolus* I, 3) y los catálogos incluyendo los castigos más atroces para los esclavos rebeldes (*Asinaria* II, 2; III, 2), pero los fuegos artificiales verbales así desencadenados en la escena no suelen malograrse nunca en su comicidad, supuesto que el tempo de la representación sea el adecuado.

En primera línea, son el lenguaje y el estilo los que confieren a las comedias de Plauto su inconfundible carácter, y sobre todo la música. El epigrama sepulcral de Plauto de que habla Gelio (*Noctes Atticae*, 1, 24, 3) elogia ya la variedad de sus ritmos (*numeri innumeri*). El coro desaparece, pero el elemento musical es asimilado en el cuerpo de la obra y su participación se intensifica. Por término medio, una comedia consta en él ya como máximo de un tercio de versos hablados, declamatorios, mientras que la parte más considerable está representada por parlamentos y recitativos al son de la flauta doble (*tibiae*, comparable en su sonido al óboe), y alrededor de un veinte por ciento son versos melodramáticos cantados con acompañamiento instrumental, es decir, solos, arias y dúos de gran virtuosismo, también llamados «cántica». Las comedias difieren mucho entre sí en su carácter musical: Mientras que el *Miles gloriosus* prescinde de cantos y consta casi exclusivamente de recitativos en versos en *Casina* los cantos suponen bastante más de un tercio de la pieza. A veces se califican de operetas o farsas cantadas; tales apelativos son legítimos pero no dicen gran cosa sobre el aspecto original ofrecido por una comedia de Plauto. Para formarse una idea aceptablemente concreta nos falta conocer cómo fueron en realidad la música y el trabajo de actor en Roma.

Aún no se ha podido resolver a entera satisfacción el debate acerca de los cantos de Plauto, es decir, si llevan la impronta de la tragedia griega, si proceden de la tradición griega, o si derivan más bien de fuentes itálicas.

La gama multicolor de la comedia plautina abarca desde la tragicomedia *Amphitruo* (única pieza con personajes mitológicos) y el primer melodrama *Captivi*, pasando por la comedia de carácter *Aulularia* y las de intriga *Bacchides* y *Pseudolus*, hasta la comedia de enredo *Menaechmi* y las desenfadadas farsas *Asinaria* y *Casina*. A pesar de innegables parentescos temáticos, cada pieza posee un carácter propio y una atmósfera peculiar: La turbulenta *Mostellaria*, en la que un esclavo informa a su amo, recién llegado del extranjero, de que en su casa habita un fantasma; el «romántico» *Rudens*, repleto de personajes, en que la disputa de dos esclavos por un cofre sacado del mar conduce al reconocimiento de un padre y su hija; el, a trozos, virulento *Truculentus*, en que una veterana hetaira se la juega a tres amantes, uno tras otro.

Leer y releer a Plauto proporciona auténtico placer. Incluso aquel a quien no complazca la subversión de todos los órdenes tradicionales ni los caracteres, exagerados hasta la caricatura, típicos de sus obras, aquél que considere el humor desenfadado un exceso y las gracias de los esclavos demasiado insípidas, se sentirá compensado con creces por el brillante tratamiento del lenguaje y la riqueza métrica de los cantos. Plauto no predica una revolución social, ni tampoco anuncia un mensaje profundo, sino que se contenta con alegrar el ánimo y entretener. Y esta tarea nada menguada la llevó a cabo con un esplendor que ha superado el paso de los siglos.

## Terencio

Tras de su muerte, acaecida el año 184 a. de C., Plauto siguió estando presente en la escena cómica de Roma: El prólogo de *Casina* y el doble final de *Poenulus* dan testimonio de la realidad de las reposiciones de sus obras. Su contemporáneo, algo más joven, Cecilio Estacio, parece haber seguido el camino marcado por Plauto y se caracterizó, pese a su innegable predilección por los modelos menándricos, por una áspera comicidad. A partir de este momento, la comedia romana ha encontrado una forma permanente.

Poco antes de morir Plauto nació en la lejana Cartago (la fecha exacta se discute) Terencio. No era de ascendencia púnica sino probablemente un beréber de tez oscura de las proximidades; era «colore fusco», se afirma en la biografía de Terencio obra de Cayo Suetonio Tránquilo (siglo II d. de C.). Se desconocen las circunstancias que lo llevaron a Roma siendo aún un muchacho, pero desde luego no llegó como botín de guerra ya que su vida transcurre entre la Segunda y Tercera Guerra Púnica. Quizás ya por entonces sabía griego, pero lo cierto es que su amo, el senador Terencio Lucano, lo hizo educar esmeradamente en Roma y lo manumitió tan pronto como fue posible. Desde este momento, Terencio llevó el nombre de su patronus; el cognomen *Afer* («Africano») es su nombre original de esclavo que, como en otros muchos casos, señala su procedencia.

En casa de su antiguo amo, Terencio conoció a los grandes de su tiempo, a los hombres de la aristocracia ciudadana de Roma, y se ganó su benevolencia. Como era de esperar, algunos investigadores lo han vinculado al círculo de los Escipiones, al que pertenecían los personajes de más relieve de la época —entre ellos Lucilio, además de los griegos Polibio y Panecio—, pero la cronología no resulta particularmente esclarecedora a este respecto. Escipión el Joven nació entre 185/184 y era, por tanto, de igual edad que Terencio, y cuando éste llevó en el año 166 su primera comedia a la escena, Escipión, con sus veinte años ape-



*Publio Terencio Afer. Retrato del autor en un manuscrito de Terencio de la recensión caliòpica, (procedente de Lotaringia, segundo cuarto del siglo IX). Roma, Biblioteca Apostòlica Vaticana.*

nas cumplidos, era demasiado joven para representar un papel como promotor de talentos literarios. De otra parte es cierto que el año 160 Terencio, con motivo de las honras fúnebres por Emilio Paulo, padre de Escipión, estrenó dos de su piezas, y esto parece indicar una relación bastante estrecha con esa familia. Las propias alusiones de Terencio —sobre todo en el prólogo a sus *Adelphoe*— motivaron buen número de especulaciones sobre sus vínculos con los nobles. Que éstos colaboraran en sus escritos e incluso lo utilizaran de hombre de paja para llevar al escenario, bajo su nombre, productos propios, no es sino fantasía disparatada. Lo que no puede negarse, es que el estilo de Terencio recibió un sello indeleble del trato con los espíritus más sobresalientes de su tiempo: Con sus comedias estableció un nuevo estándar de dominio lingüístico conforme a las reglas del arte. Cicerón y César han destacado y alabado este aspecto de su labor creadora.

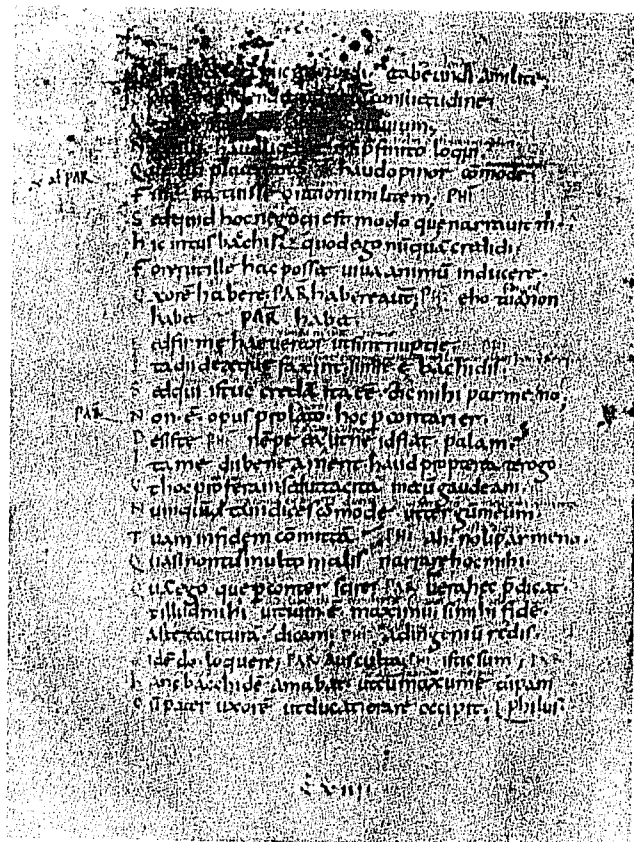
Entre 166 y 160, Terencio llevó a la escena en total seis comedias; todas ellas se han conservado. Por el otoño del año 160, parece ser que emprendió un viaje a Grecia y Asia Menor, quizás en busca de nuevos textos griegos de comedias, o bien simplemente para hacer el clásico «viaje cultural». En tal caso, Terencio sería para nosotros el primero de una nutrida hueste de romanos ilustrados que peregrinaron por los santuarios de la cultura helenística, especialmente Atenas.

En el viaje, Terencio desapareció; la biografía da el año 159 como fecha presunta de su muerte.

Las fechas y pormenores personales más importantes de los estrenos se conservaron en las actas oficiales de festejos. Varrón recopiló de los archivos estos registros y los publicó, gracias a lo cual llegaron a los manuscritos, en los que, con la denominación de *didascalía* (es decir, material para el estudio dramático), se anteponen al texto de la respectiva comedia. Las didascalías contienen poco más o menos toda la información que hoy ofrece un programa de teatro: Autor y título de la pieza, festival de estreno y su organizador, nombre del actor principal y director, todo en uno, de la compañía, compositor y simultáneo intérprete de la música de flauta, instrumento utilizado, carácter y título del original griego, número de orden dentro de la obra del poeta y, por último, los nombres de los cónsules epónimos del año como datación oficial.

La información más importante para la comprensión es la fecha de estreno, ya que una cronología sustentada sobre una base firme permite extraer deducciones cautas acerca del desarrollo artístico del dramaturgo. Las didascalías de Terencio proporcionan la siguiente estructura temporal: 166 *Andria* (*La muchacha de Andros*); 165 *Hecyra* (*La suegra*), primer intento de estreno; 163 (*Heauton timorumenos* (*El hombre que se castiga a sí mismo*); 161 *Eunuchus*; 160 *Phormio* (*El parásito Formión*); 160 *Adelphoe* (*Los hermanos*); 160 *Hecyra*, segundo y tercer intento de estreno. Por tanto, en seis años aparecieron seis comedias, aunque no en una secuencia regular. Las dos primeras obras del joven poeta fueron sendos fracasos: Testimonio expresivo de esto son los dos prólogos de *Hecyra*, y en cuanto a *Andria* se puede concluir con bastante seguridad otro tanto, ya que el prólogo, con su polémica, presupone experiencias previas del poeta en la realidad de la escena, es decir que corresponde a un reestreno de la comedia aún no transcurrido el año de su presentación inicial. Ante unos comienzos tan poco prometedores, Terencio no se atrevió a aparecer en público en las dos ocasiones que siguieron más que con intervalos de dos años cada vez. *Eunuchus*, al fin, le puso en la vía del éxito: Esta comedia proporcionó al dramaturgo unos emolumentos inusitadamente altos y se repuso el mismo día del estreno. Las demás obras se sucedieron ya a un ritmo rápido: *Phormio* pocos meses después, *Adelphoe* el año siguiente. Tras una pausa de cinco años, Terencio hizo reaparecer su *Hecyra* y, tras dos intentos, logró que al fin fuera respresentada en su totalidad.

Por tanto, a diferencia de Plauto, el éxito de Terencio de cara al público no fue espontáneo e inmediato. Sin embargo, el favor de la multitud constituía un elemento indispensable, ya que en Roma el drama era una diversión en gran medida láica y no un firme componente de una fiesta en conmemoración



Los personajes que aparecen en las escenas quinta y sexta de la pieza de carácter familiar «Hecyra», de Publio Terencio Afer. Página de un manuscrito de Terencio de la llamada clase mixta, siglo XI. Milán, Biblioteca Ambrosiana.

de algún dios como en Atenas. Para calibrar en su justa medida la diferente valoración concedida al arte dramático en Roma, sólo hace falta recordar cuál era la competencia contra la que había de luchar la comedia en esa ciudad: El estreno de *Hecyra* fracasó la primera vez porque los espectadores abandonaron en masa el recinto de la representación para ir a ver el pancracio y a los funámbulos; la segunda vez, el anuncio de unos combates de gladiadores hizo que el público se marchara sin aguardar más, con gran tumulto, mediada la primera parte de la representación.

A primera vista esta reacción desabrida del público asombra, si se tiene en cuenta que Terencio se mantuvo dentro de la tradición de la «fábula palliata» y no creó ningún tipo nuevo de comedia. Toma los temas de Menandro sobre todo (*Andria*, *Heauton timorumenos*, *Eunuchus* y *Adelphoe* se remontan, respectivamente, a una pieza del mismo nombre de este autor); en las dos obras que restan (*Hecyra*, *Phormio*) recurre a un imitador de Menandro, Apolodoro de Caristos. Pero ya la elección de las obras presupone un

programa: Los modelos griegos de *Andria* y *Adelphoe* son comedias tardías de Menandro en las que el desenfreno alegre cede el terreno a una comicidad contenida y derivada del análisis caracterológico, y lo mismo nos es lícito postular para el *Heauton timorumenos*. Terencio eligió esas piezas porque pretendía crear algo parecido, ya desde su primer ensayo escénico. Con ello se separó con toda claridad de sus predecesores.

Pese a todo, su transcripción de las piezas seleccionadas no fue lo que desde un criterio moderno se calificaría de fiel. Terencio no utilizó los parlamentos menandricos con incrustaciones corales, sino que se limitó a hacer uso de la opereta musical al estilo de la tradición romana. Ciertamente prescindió de los *cantica* en metros líricos, tan típicos en Plauto, que —a menudo partiendo de una idea puntual hipertrofiada— interrumpen el hilo narrativo sin contemplaciones. En lugar del abigarramiento y la variedad métrica, Terencio recurre a los versos amplios yámbicos y trocáicos. Casi siempre se trata de partes recitadas, pero a veces se mudan sin solución de continuidad en canciones, en las que alternan en variada profusión yambos y troqueos de siete y ocho pies. En conjunto, no obstante, predomina una tendencia notable a la simplicidad de la forma métrica que hemos de interpretar como aspiración artística individual, como intento de aproximación a los modelos áticos. Pero Terencio se adentra por nuevos senderos: Mientras que los cambios en el verso señalan en Plauto la entrada en escena de un nuevo personaje, de tal manera que la unidad rítmica de cada escena aislada se conserva, Terencio introduce variaciones métricas incluso dentro de una misma escena, con las que sugiere incisos temáticos, cambios de rumbo en el diálogo y vaivenes anímicos. Así, la gran escena II, 3 del *Heauton Timorumenos* se articula, por las intervenciones de la música acompañante, las modificaciones en el carácter musical de la misma y el cese repentino del sonido de las *tibiae*, en cinco secciones claramente separadas entre sí.

Terencio renuncia además a todo lo que confería a la comedia de Plauto su gracia especial, su carácter inconfundible, es decir, a las incrustaciones cómicas (p. e., interminables encuentros de los personajes en la escena, prolongados saludos, carreras excitadas de aquí para allá, improperios), a las agudezas no justificadas por el contexto, a los juegos de palabras y retruécanos. En resumen: A toda bufonada aislada del hilo de la acción. Sólo en raras ocasiones se interrumpe la ilusión dramática, y esto contribuye a prestar mayor unidad y armonía a la comedia de Terencio. También en la caracterización de los personajes huye Terencio de los extremos. No encontramos en él comportamientos estereotipados, y menos aún la exageración hasta lo irreal-absurdo, la caricatura. Al contrario, Terencio da la impresión de esforzarse por seguir las huellas de su modelo Menandro mediante una caracterización diferenciada y alejada del tipo cómico de los personajes



(*Ethopoie*). Saca a la escena a respetables ciudadanos de conducta intachable que se guían en todo momento por principios irreprochables. A cambio de ello, renuncia ampliamente a los efectos cómicos. Por eso resulta consecuente que en sus comedias no encuentre sitio el tipo de esclavo intrigante a escala sobrehumana. Sus esclavos están caracterizados de una manera más cercana a la realidad que los de Plauto, y por eso nos parecen menos divertidos y nos llaman menos la atención. Siguen siendo astutos, insolentes y, a veces, decididamente descarados, ayudan a sus jóvenes amos cuando la situación lo requiere subsanando sin demora cualquier dificultad, pero su papel dentro de la obra nunca supera el de un auxiliar. A su vez, los jóvenes amantes ya no se encuentran desamparados ni dependen únicamente de ellos, sino que son más libres en sus actos e incluso se esbozan en ellos rasgos de una cierta individualidad (Chaerea en el *Eunuchus*, Aeschinus en los *Adelphoe*). Incluso las hetairas son algo más que refinadas bestias feroces ávidas de riquezas; en la Thais del *Eunuchus*, Terencio retrata a una mujer generosa y sensible. Pero la diferencia mayor está en los padres, que ya no son ese ejemplo convencional de tarado de comedia («senex stolidus»): el sagacísimo Simo que se tiende a sí mismo una trampa (*Andria*), Chremes, ese hombre al que su buena voluntad convierte en atrozmente inoportuno (*Heauton timorumenos*) y, sobre todo, Micio y Demea (*Adelphoe*), esa deliciosa pareja de hermanos, él un ciudadano rico, liberal y humano, el otro un pobre labrador estrecho de miras.

Unas divergencias programáticas del esquema establecido de tal calibre exigen del espectador una atención redoblada. Pero lo que tropezaba con mayores reservas era la renuncia que de él se exigía a la comicidad del tipo más directo y franco. Las dificultades contra las que Terencio hubo de combatir son por tanto fáciles de concebir. El gran público acostumbra a ser conservador en todas las épocas (esto es algo que sentirá en sus propias carnes, incluso hoy en día, quien se atreva a romper con los hábitos visuales y auditivos de aceptación generalizada en un momento dado), y además no le agrada que le hagan enfrentarse a problemas, ya que lo que busca es distracción.

De hecho, en algunas de las piezas de Terencio la situación de partida no es cómica en absoluto. Así, por poner un ejemplo, un joven de buena índole ha prometido fidelidad a su adorada, que hasta entonces ejercía de hetaira, cuando un casamiento por dinero gestionado por su padre amenaza con separar a los amantes. El conflicto del joven aumenta por el hecho de que su padre no es ningún anciano avaro y empecinado (*Andria*). Otro muchacho ha cortado contra su voluntad una relación con una hetaira y se ha casado con una mujer joven; como, aunque no la ama, la respeta, no ha atentado contra su virginidad. Poco después su padre le envía a Imbros en viaje de negocios; du-

rante su ausencia nace un grave e incomprensible desacuerdo entre la mujer y su suegra (*Hecyra*). Un padre, con su excesiva severidad, ha sido causa de que el hijo abandonara la casa que le vio nacer. Este se ha trasladado a Asia, donde ha alquilado sus servicios en calidad de soldado de fortuna. Arrepentido, el padre ha emprendido una vida ascética; día tras día se afana en los campos de labranza, sordo a las juiciosas instancias de su vecino (*Heauton timorumenos*).

Al dramaturgo le interesa el destino de sus criaturas. Y el espectador debe sentir también interés, incluso simpatía, hacia ellas. Por eso hay que seguir con auténtica ansiedad el curso de la acción, hasta que al final todo se arregle. Por lo general, el argumento es complicado y está lleno de inesperados lances de fortuna. Esto requiere atención, una rápida capacidad de reacción y un mínimo grado de cultura, como lo demuestra el frecuente empleo de la ironía. En estas obras, la risa, cuando surge, acompaña al personaje, no se desencadena a su costa. Apenas si hay un personaje que quede abandonado al ridículo, si hacemos excepción del soldado Thraso y del anciano eunuco (un papel insignificante) de la pieza que lleva ese nombre. Precisamente el gran éxito obtenido por esta comedia se debió en buena medida a su mayor desenvoltura y licencia.

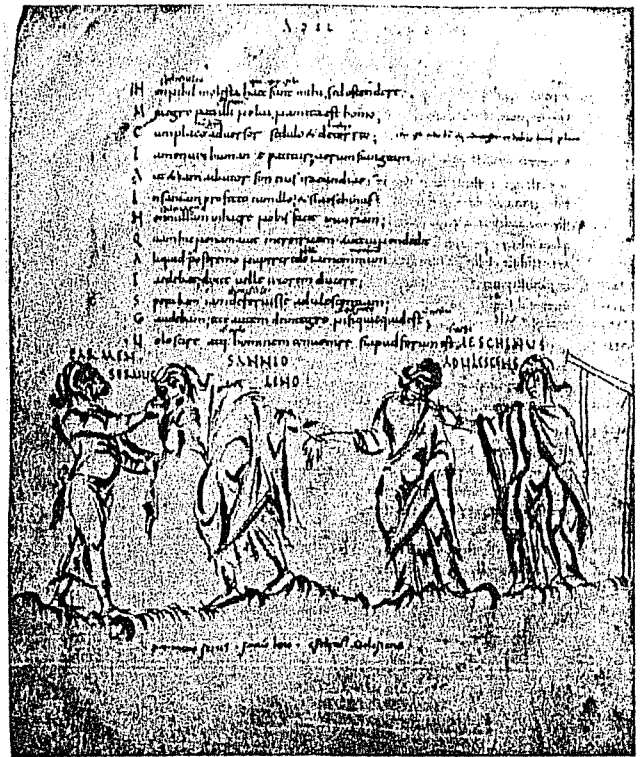
En una serie de aspectos, Terencio aparenta ser más griego que su gran antecesor: En la mayor definición del ambiente en unos límites estrictos, en la mayor fluidez de la acción, en la diferenciada descripción de los caracteres e incluso en la homogeneidad de la forma externa. Sin embargo, su transcripción de los modelos tampoco es fiel, como él mismo confiesa en los prólogos de sus comedias. El análisis filológico demuestra además que modificó la estructura argumental de los originales, en perjuicio de una pintura consecuente de los caracteres.

Para su *Andria*, Terencio utilizó la comedia del mismo nombre de Menandro y otra pieza de este autor, la *Perinthia*, tomando de ambas lo que le parecía más adecuado. Como una y otra comedias eran según parece muy similares en cuanto a materia de acción y diferían sólo en el estilo, le fue posible sustituir partes de una por las de otra, sin necesidad de hacer muchos ajustes en las costuras. No se aprecian diferencias de estilo: Terencio las eliminó sin duda ya que su objetivo era crear una obra de arte armoniosa y unitaria. En esta perfección de una totalidad estructural y estilística resplandece la independencia artística del romano.

La yuxtaposición de elementos procedente de varias comedias fue designada por los enemigos de esta práctica con el calificativo de «contaminación», término que significa más o menos «tocar» en el sentido de echar a perder. Terencio se defiende en el prólogo de *Andria* señalando que Nevio, Plauto y Ennio habían hecho lo mismo. Lo que se esperaba conseguir era sin duda una intensificación de los efectos. En *Andria*,

proceden de la *Perinthia* probablemente la escena inicial y, sobre todo, el episodio relativo al joven *Charinus*; sirve para aumentar la riqueza en personajes — Terencio siente predilección por las acciones dobles, que utiliza en total en cuatro ocasiones— y además, como hace notar Donato el comentarista, para garantizar la justicia poética: Ninguna de las dos muchachas implicadas en la acción principal saldrá con las manos vacías. En el *Eunuchus* la contaminación no afecta a figuras secundarias sino a dos personajes importantes para la acción en conjunto y tremendamente efectivos, a saber, el parásito adúlador *Gnatho* y el soldado fanfarrón *Thraso*. Terencio los ha tomado prestados, según confesión propias del *Kolax* (*El adúlador*) de Menandro. Se discute con gran vehemencia hasta qué punto ha alterado la sustancia del modelo básico —el *Eunuchus* de Menandro—, si en éste aparece también un soldado en el lugar ocupado por *Thraso*. Por último, en el caso de los *Adelphoe* Terencio ha intercalado en una pieza de Menandro una escena muy efectista en la que un alcahuete recibe una paliza, tomada de una comedia de Difilo. Con ello pretendía probablemente compensar un poco el carácter serio de su comedia, cuyo tema es si en la educación de los jóvenes ha de darse preferencia a la dureza o a la suavidad, la libertad o la coerción.

La verdadera impresión producida por los *Adelphoe* no deriva de la contaminación sino de una mudanza inesperada y voluntariamente impuesta por Terencio. Después de que el espectador, durante cuatro actos sucesivos, ha podido seguir con simpatía la conducta del afable, liberal y humano Micio, en las escenas finales tiene lugar un viraje sorprendente. El severo, iracundo y codicioso hermano Demea, cuyos principios se habían visto fracasar sin lugar a dudas, se revela aparentemente como el triunfador moral. Su tesis es que resulta fácil ganarse las simpatías de los demás mostrándose condescendiente, y de acuerdo con esto decide actuar él a su vez como una especie de «super-Micio»: Colma a sus hijos, a su futura nuera e incluso a los esclavos de favores, eso sí a regañadientes y a costa del hermano rico. Este se ve forzado incluso a casarse con una viuda pobre de la vecindad. Lessing consideró este final como algo intolerable (*Dramaturgia*, capítulo 100) ya que está en desacuerdo con una descripción caracterológica psicológicamente coherente. Pero esto no es lo que importaba a Terencio. Es muy probable que Menandro se inclinara sin reservas hacia la placentera sabiduría vital y la afectuosa comprensión humana de un Micio, pero esta solución no podía satisfacer a Roma, donde faltaba la experiencia vivida de esa suprema idea de la vida. Terencio necesitaba un final efectista de la comedia, e intentó simular él un reconocimiento de los conceptos axiológicos vigentes en la sociedad romana, de acuerdo con los cuales no resultaba aceptable el sacrificar la rigurosa observación de los principios para ceder un lugar



Los personajes de la escena de la paliza en la obra «*Adelphoe*» (V, 154 y sigs.) de Publio Terencio Afer. Página ilustrada de un manuscrito de Terencio de la recensión caliópica, siglo IX. París, Bibliothèque Nationale.

a la tolerancia y la liberalidad. De esta manera se explica la aparente e inesperada tergiversación entre los roles de vencedor y vencido. Sin embargo, la desenfundada turbulencia del final no pone fuera de circulación lo que antes sucedió. Micio ha de soportar burlas, pero en último término sale bien librado y confirmado en su razón. Su hijo adoptivo Aeschinus se casa con la muchacha a la que ama y funda una familia; en cambio, el estricto Demea ha de resignarse a ver cómo su rigurosamente educado hijo Ctesipho trae a su casa a una hetaira, de la que no podrá tener una descendencia legítima.

Con Terencio termina el desarrollo vital de la «fábula palliata». Todavía durante mucho tiempo se siguieron escribiendo piezas que imitaban los modelos acrisolados por el pasado, obras como las de Cayo Fundanio, el amigo de Horacio, en las que el esclavo Davus supera siempre con su astucia a su codicioso amo Chremes (Horacio, *Sátiras* 1, 10, 40 y sigs.), pero esto no es más que intentos de epígonos. Quizás podía extraerse de ellos algún interés estilístico para unos pocos conocedores o expertos, pero ya no se representa-

ban. La realidad escénica, es decir, lo que el gran público pedía, era muy distinta.

Ya la misma «Comedia Nueva Atica» constituía un producto terminal. Debido a lo limitado de sus temas, se manifestó incapaz de variación y desarrollo. Plauto y Terencio, cada uno a su manera individual y original, la adoptaron y asimilaron, pero no legaron a sus continuadores un material con potencialidades de renovación. Los únicos recursos a ellos abiertos eran el de ceñirse aún más a la manera de hacer de sus modelos griegos o el de imitar los métodos artísticos acreditados de sus «clásicos» Plauto y Terencio.

El impulso hacia una evolución fecunda de la comedia en Roma hubiera debido venir de la «fábula togata», la pieza cómica propia del ámbito provinciano romano. Este género parece que llegó a su punto culminante justo cuando la «palliata» se extinguía. Pero tampoco él pudo zafarse de la influencia de Menandro y no encontró el camino que le condujera a desarrollar unos temas propios o una nueva técnica dramática. Por eso, su efecto fue efímero.

### El drama de la época imperial: Séneca

Al contrario que la comedia, la tragedia supo afirmarse sin interrupciones hasta el siglo I a. de C., pero a la muerte de Lucio Accio (hacia el año 85) la tradición teatral viva se desvaneció. A partir de entonces, los pocos que escribían tragedias no lo hacían ya en calidad de dramaturgos profesionales, sino por ambiciones estilísticas, para medir sus fuerzas en objetos que se estimaban de elevada categoría. En la escena dominaban las zonas del pasado, y el desarrollo seguía los carriles ahondados por los considerados clásicos. La última representación pública de una nueva tragedia de que se tiene noticia oficial —para su época un auténtico acontecimiento— corresponde al año 29 a. de C., cuando Octaviano, el futuro emperador Augusto, hizo celebrar su triunfo con motivo de la victoria de Actium con el *Thyestes* de Lucio Vario Rufo. Esta pieza del gran poeta clásico del círculo de Mecenas, tan alabada en lo sucesivo, se ha perdido, lo mismo que ocurrió con la segunda tragedia famosa de la época augustea, la *Medea* de Publio Ovidio Nasón, de fecha algo posterior. En realidad, las posibilidades del género no estaban agotadas. El destino no había sido fijado, por tanto, en el sentido de un simple epigonismo, con la misma inevitabilidad que en el caso de la comedia. A pesar del marco limitado de sus temas mitológicos, la tragedia seguía estando abierta al cambio y conservaba sobre todo una actualidad latente.

Como ciertas piezas, sobre todo las referentes a tiranos, p. e. *Atreo*, *Thyestes* o *Agamenon*, incluso un *Hércules furioso*, se prestaban a una interpretación antimonárquica, esto pudiera haber constituido en la época imperial motivo suficiente para prohibir repre-

sentaciones públicas dentro del margen de lo posible —si es que aún existían tales acontecimientos—. Sin embargo, cabe dudar con buenas razones de esto. Es cierto que leemos que en los teatros, a menudo, había explosiones incontroladas de carácter emocional, pero no estaban producidas por dramas sino por los combates. Mucho más explosivos que los de la tragedia eran los temas de la «fábula praetexta» nacional romana, con frecuencia de tendencia republicana. Un buen ejemplo de la misma lo encontramos en el coloquio inicial del *Dialogus de oratoribus* (*Diálogo de los oradores* 3) de Publio Cornelio Tácito, a finales del siglo I d. de C. Uno de los participantes en la conversación, el orador y poeta Curacio Materno, es prevenido por sus amigos de la posibilidad de sanciones políticas en el caso de que publicase su drama *Cato* sin enmiendas ni recortes; Materno rechaza decidido la exigencia de una autocensura. En la obra presentaba la figura del estóico Catón de Utica, bisnieto de Catón el Mayor, que en los tiempos de Cicerón se convirtió en el espejo del republicanismo y, después de ciento cincuenta años, seguía siendo el paradigma de la resistencia. Materno había recitado su obra la víspera a un público selecto, pero no la hizo representar en la escena.

Los recitados en público se iniciaron en la época augustea. Su mayor importancia se hizo sentir de cara a los géneros dramáticos tradicionales, a los que la escena había quedado casi velada. Los magistrados que aspiraban a granjearse el favor de las masas populares, en pro de su carrera política, organizando juegos, favorecían como es lógico las formas más espectaculares constituidas por el circo y los combates de gladiadores. Así, la que en su día fuera popular tragedia fue desapareciendo de la conciencia general. En su forma literaria, de rica tradición, se transformó en un arte libresco preferentemente para eruditos, es decir, en un drama leído; la pantomima, en cambio, asumió la representación escénica de sus temas. Esta evolución se había preparado hacía tiempo. En las representaciones escénicas del siglo I, la ostentación externa comenzó a primar sobre el contenido dramático. Cicerón, en una carta a un amigo (*Epistulae ad familiares* 7, 1), describe algunos detalles de las representaciones con las que fue inaugurado solemnemente el año 55 a. de C. el teatro de Pompeyo: ¿Qué pintan en la escena, se burla, seiscientas mulas en la *Clytaemnestra* de Accio o tres mil cráteres en el *Equos Troianus* de Nevio? El lujo en las decoraciones se convirtió en un fin por sí mismo, lo que conduciría directamente a la pantomima que —en un contraste desaforado con los orígenes del drama— acabó por prescindir completamente de la palabra hablada.

En tales circunstancias, sorprende que aun se escribieran tragedias durante la fase temprana del Imperio, y aún más que diez de ellas, reunidas en un *Corpus* atribuido al filósofo Séneca, hayan llegado a no-



*Elección de un joven romano como favorito de las Musas por la Musa de la tragedia. Decoración sobre estuco en la bóveda de cañón de la nave intermedia de la llamada Basílica Sotterranea, cerca de la Porta Maggiore, Roma, primera mitad del siglo I d. de C.*

sotros. Séneca no fue el único que compuso tragedias en esta época: Un contemporáneo algo anterior a él, el senador Publio Pomponio Segundo, fue considerado como el maestro en este terreno, mientras que ningún autor antiguo enjuicia a Séneca en ese aspecto. También entre las obras atribuidas a Séneca se encuentran asechanzas y extravíos: La «fábula praetexta» *Octavia*, en la que aparece el mismo Séneca como personaje, se remonta a un autor desconocido, y contra la autenticidad del *Hercules Oetaeus* (*Hércules en el Eta*; el drama trata de la muerte del héroe) se han esgrimido objeciones estilísticas de tal peso que incitan a desplazar su atribución, con bastante seguridad, a algún imitador.

¿Las escribió Séneca (nacido hacia el 4 a. de C. en Córdoba, España, y muerto el 65 d. de C. por suicidio impuesto, cerca de Roma) ya a una edad avanzada al mismo tiempo que sus obras filosóficas, o en su juventud, antes que ellas? Existen argumentos que apoyan la segunda hipótesis, pero nada puede demostrarse. Incluso la cronología relativa de las piezas está aún por esclarecer la forma definitiva. Se ha intentado establecer una sucesión a partir de la diversa métrica de los cantos corales, postulando una familiaridad creciente del dramaturgo con los metros líricos aprendidos de Horacio. Según esta atractiva hipótesis, *Hércules furens*, *Thyestes* y las *Troades* forman un grupo de tragedias tempranas, dado que los cantos corales están estructurados en ellas con versos de igual longitud; el centro lo forman *Medea* y *Phaedra*, que contienen cantos de metros cambiantes; por último, *Oedipus* y *Agamemnon* constituyen obras tardías en cuyos cantos se aprecian elementos métricos aislados que se funden para formar nuevos metros; las *Phoenissae* no se consideran, ya que no poseen coro y ade-

más no se terminaron. Si se estudiara el drama romano como un fenómeno literario independiente, poca sería la importancia que correspondería a las tragedias de Séneca, ya que cuando aparecieron su influencia fue limitada. Esa falta de resonancia nos permite deducir con bastante seguridad que no fueron representadas en la escena y que tampoco fueron leídas a círculos amplios de oyentes. El mismo Séneca no menciona jamás en sus escritos teóricos sus trabajos dramáticos.

Tanto más incalculable resulta la influencia de Séneca sobre el drama europeo en su conjunto, y en especial sobre los comienzos del teatro isabelino. A partir del siglo XV, sus tragedias encontraron difusión creciente. Se leyeron y representaron tanto en su contexto original latino como en traducciones, y en el siglo XVI se sucedieron las imitaciones. Las tragedias de Séneca parece que servían de vehículo a un concepto de lo trágico que se hermanaba con la concepción renacentista del mundo y que experimentó su cristalización literaria sobre todo en la obra de Giovanni Boccaccio, de amplia difusión, *De casibus virorum illustrium* (*Los destinos de los hombres ilustres*): Se describía aquí la indefensión de todos los grandes hombres frente a un hado inexorable que mañana abatirá a los que hoy están más encumbrados. Así —con seguridad, contra sus propósitos— Séneca fue interpretado en un sentido moral; a esto se sumó el interés que esa época demostró por las atrocidades que acontecían en sus argumentos, las pasiones sobrehumanas y la magnificencia de su retórica. En él recayó el prestigio de ser considerado como el prototipo del trágico, y no en un Eurípides o Sófocles. Podemos esclarecer esto con el ejemplo de *Hamlet*: En esta obra, los cómicos ambulantes se presentan con la observación (II, 2) de que, maestros de su oficio, dominan lo mismo Plauto que Séneca, y a renglón seguido el primer actor, como prueba de su talento, ofrece una patética narración de la caída de Troya —el tema, ya bien conocido por la *Eneida*, lo utiliza Séneca en su *Troades*—. Al público le agradaba ese pathos que producía una impresión de algo ya superado y que Sha-

kespeare volvería a utilizar en esa misma obra (V, 1: Laertes y Hamlet junto a la tumba de Ofelia), en un contexto irónico, como medio estilístico. Como fuente del *Hamlet* disponía de un drama de venganzas al estilo de Séneca, el llamado *Urhamlet* \*, que se ha perdido; de éste procede probablemente ese elemento tan típico de Séneca (v. *Agamemnon*, *Thyestes*) representado por las escenas en que aparece el espectro del padre exhortando a la venganza (I, 5 y III, 4).

Las tragedias de Séneca, comparadas con las de los clásicos atenienses, manifiestan considerables discrepancias en la escenificación, y ciertos atrevimientos en el tratamiento del lugar (*Thyestes*) y el tiempo (*Oedipus*). Al parecer, se ofrecen en pleno escenario detalles truculentos que el drama griego hubiera relegado estrictamente entre bastidores: Cómo Medea asesina a sus hijos, la recomposición del cadáver descuartizado de Hipólito al final de *Phaedra*, el festín de *Thyestes*, que devora a sus propios hijos. Todo esto constituye el testimonio de un profundo cambio en el concepto de la obra de arte dramática, pero dice poco sobre una particular singularidad del arte escénico. Por lo tanto, no es lícito postular un drama leído o recitado específico que, confiado en la fantasía de los oyentes, se desembaraza de los límites impuestos por la escena.

Esto nos lleva necesariamente a la cuestión de los modelos de Séneca y de su posición personal dentro de la tradición de este género literario. En cuanto a los temas, una serie de hilos lo vinculan sobre todo con Eurípides (*Hercules furens*, *Troades*, *Medea*, *Phaedra*, *Phoenissae*), pero, ante la fragmentariedad de lo que se nos ha transmitido, apenas si es posible proporcionar una respuesta a la cuestión de si existe aquí una dependencia directa o indirecta. Séneca se atuvo a las versiones tradicionales de los temas mitológicos. Por otra parte, no vaciló en amalgamar entre sí distintas versiones de un mismo mito cuando quiso aumentar los efectos de determinadas escenas, aunque fuera a costa de la homogeneidad del conjunto.

Un buen ejemplo de esto es su *Medea*: Séneca sigue en parte el famoso modelo euripídeo, pero renuncia a hacer entrar en escena a Egeo, que proporciona a Medea asilo en Atenas en esa difícil situación. En cambio, en el 4.º acto intercala una gran escena de brujería y encantamientos, influido quizás por la sonada tragedia de Ovidio. Con ello el cuadro caracterológico trazado por Eurípides pierde nitidez, pero se gana en la pintura ambiental. En Eurípides, Medea es una mujer que ha renunciado a todo por su esposo Jasón, para ser luego amargamente decepcionada por él; en Séneca, este estudio psicológico se ve enturbiado por la imagen, de índole enteramente distinta, de la hechicera de una raza bárbara. También en otras tragedias resulta problemática la referencia a un ori-

ginal griego determinado. En el caso de *Phaedra*, las disparidades en comparación con la fuente principal postulada, el *Hippolytos* de Eurípides, son tan considerables que se llegó a pensar que, mediante el drama de Séneca, sería posible reconstruir la elaboración primera del tema de Hipólito realizada por Eurípides, que se ha perdido; sin embargo, estos intentos no han conducido tampoco a resultados seguros. Para el *Agamemnon* de Séneca se puede excluir con bastante certeza que Esquilo haya sido la fuente, y en cuanto al *Thyestes* la oscuridad es total: Sólo la tragedia de Vario podría servirnos aquí de ayuda.

También desde el punto de vista formal se aprecian puntos de contacto con la tragedia griega, si bien no necesariamente con la del período clásico. Lo más notable es la elección del metro: Séneca utiliza trímetros yámbicos en lugar de los habituales senarios \*. Merece una consideración independiente el papel del coro. Mientras que sólo aquí y allá se recurre con efectividad a las monodias líricas (canción de caza de Hipólito al comienzo de *Phaedra*; canto mágico de Medea V, 740 y sigs.; cántico del embriagado Tiestes en su horrible festín de caníbal, *Thyestes* 920 y sigs.), el coro constituye un componente imprescindible en cada una de sus tragedias. Ciertamente que ya apenas si interviene en la acción (preguntas incidentales al mensajero que informa de la matanza ritual de los niños, *Thyestes* 623 y sigs.; lamento recíproco con Casandra, consagrada a la muerte, *Agamemnon* 664 y sigs.); sus cantos suelen reflejar el acontecer dramático, aunque a veces se destacan, en cegadora contradicción, de él y colaboran a prestar colorido a los sentimientos (*Thyestes* 789 y sigs.). Mientras que las partes dialogadas sirven de vehículo al conflicto trágico, el coro subraya las pausas en la acción, que suelen ser (con la excepción del *Oedipus*) cuatro en cada drama. Este esquema en cinco actos se formó en época postclásica, con el drama helenístico; se reconoce ya en las comedias de Menandro. Lo que no sabemos es si Séneca lo encontró preformado y utilizado en Roma. Esta división en actos no influyó para nada en una especial elaboración de las tragedias de Séneca, al contrario de lo que en otro tiempo ocurriera con los griegos; su estructura es claramente episódica, y el interés se centra en una configuración lo más efectista posible de las diversas escenas.

Pero tanto en su actitud intelectual como en la atmósfera que rodea sus dramas, Séneca difiere de manera notable de los trágicos griegos. Algo de eso se prefiguraba ya posiblemente en Vario y, sobre todo, en Ovidio, cuya posición de mediador posee importancia decisiva para la poesía de la época imperial; sin embargo, casi todo puede ser esclarecido a partir de las tendencias contemporáneas del Imperio temprano.

\* Hamlet primigenio (N. del T.).

\* Versos que constan de seis pies (N. del T.).





*Musa del drama teatral con máscara y lira. Relieve romano oriental en marfil procedente de Tréveris, finales del siglo V. Berlín, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikenmuseum.*

Aquí cabe mencionar otra vez esas descripciones a que ya antes aludimos, la exhibición de sucesos tenebrosos, sangrientos y espantosos, la complacencia en lo monstruoso y lo perverso que, en todo tiempo, ha fascinado y repelido a los lectores y espectadores de estas tragedias. Séneca ofrece una imagen condensada y realzada a la categoría de lo universal de su realidad. La desenfundada sed de poder, las intrigas por encima de cualquier escrúpulo de conciencia y el desvarío, cesariano de la dinastía julio-claudia que él vivió de muy cerca, dieron lugar a procesos por crímenes de lesa majestad, persecuciones y asesinatos. Roma fue invadida por un ambiente de inseguridad y temor. Antiguas familias fueron aniquiladas y aspirantes al trono, junto con sus partidarios, eliminados. El emperador Calígula, Claudio y, por último, Nerón, perecieron uno tras otro de muerte violenta, y el mismo Séneca acabó siendo víctima de su antiguo discípulo Nerón. Esa misma atmósfera de violencia impregna los sangrientos espectáculos de la arena, las masacres de animales y los combates de gladiadores. Todos los estratos sociales de Roma estaban expuestos al peligro.

Los portadores de estos acontecimientos dramáticos llevados al extremo son figuras mitológicas que encarnan pasiones destructivas igualmente desorbitadas. Aparecen tipificadas y vinculadas a efectos concretos a ellas afines. Hércules personifica la locura, Medea el ansia de venganza por un amor ultrajado, Fedra el deseo incestuoso —y todas se exageran hasta el exceso—. Casi sin excepción, el suceso trágico se produce en un estado de excitación morbosa, inmoderado, que ha derribado los muros normalmente erigidos por el autodomínio. Al llevar a cabo su venganza, Medea se convierte al fin en la auténtica Medea (V, 171), y parecidas identificaciones con el papel impuesto en el mito se encuentran por doquiera (así, Tántalo en el *Thyestes* 53; Odiseo en las *Troades* 614).

A la inmoderación de los sentimientos y pasiones descritos corresponde el estilo de estas tragedias. Despacharlo con la etiqueta de retórico fue algo durante largo tiempo habitual. Es un estilo enardecido: lacónico, preciso, paratáctico. Los pensamientos se suceden abruptamente, afirmación, réplica, uno tras otro. Pese a su extrema concisión casi sentenciosa, la expresión resulta brillante por su riqueza en antítesis, asociaciones y agudezas aforísticas. La complejidad ideológica encuentra formulaciones certeras, penetrantes. Hay que encarar el estilo de Séneca —y esto vale tanto para las tragedias como para sus escritos en prosa— como la expresión de un apartamiento consciente de los ideales de un pasado que ya se sentía como clásico. Tras él hay ya algo así como un pregón programático no modernidad. Ciertamente que esto no ha pasado de ser un hecho episódico. Ya hacia el final del siglo I surgió una contracorriente clasicista que, en último término, se alzó con la victoria.

¿Qué pudo inducir a Séneca a escribir tales tragedias en una época en la que apenas subsistían aún ecos favorables al drama? Esta pregunta sobre la finalidad de la tragedia compuesta por Séneca se ha planteado repetidamente. El núcleo central de la cuestión era saber si Séneca, filósofo estoico y educador de príncipes en la corte imperial, se había propuesto también con sus dramas unas metas filosóficas, incluso quizás educadoras y moralizantes. Como la posibilidad de un origen común de poesía y filosofía no se puede rechazar de antemano, resultaba bastante natural interpretar ambas creaciones como una unidad, es decir, como una obra global homogénea. Se intentó interpretar las tragedias desde el trasfondo de la doctrina filosófica, y se habló, y aún se habla, de una continuación de la actividad filosófica utilizando otros medios. El resultado sólo podía ser una reducción impropia de las figuras trágicas a ejemplos instructivos o admonitorios. En esta galería de espantosos retratos no encontraremos, no obstante, a ningún sabio estoico ejemplo de mantenimiento de un ánimo sereno. Los personajes de Séneca se comportan de manera muy diferente de lo que aconseja la Filosofía: Se abandonan sin freno

a sus pasiones y se orientan exclusivamente por el camino que les marcan los deseos desordenados que los tienen presos. Cuando, en algún caso excepcional, esto no sucede así, hay que contar con la fuerza que el mito tradicional ha sabido conservar: Casandra sigue a Agamenón a la muerte por su condición de profetisa, cuya sabiduría hace que se someta a su Destino, concededora además de que algún día obtendrá satisfacción y venganza (final del *Agamemnon*); y Tiestes no se convierte en un sabio estoico por el hecho de que sus sufrimientos en el exilio le hayan conferido un cierto grado de penetración intuitiva, pues si hubiera sido realmente tal su índole jamás hubiera retrocedido a medio camino para precipitarse él y los suyos a la perdición (*Thyestes* 3).

Los conceptos estoicos aparecen con máxima claridad en los cantos corales contemplativos. El coro consta de personas sencillas que no se ven arrastradas personalmente por el Hado trágico y que, desde su perspectiva «burguesa», comentan el derrumbamiento de los grandes. Para sí mismos, lo que más fervientemente anhelan es una vida pacífica y humilde —un tópico de filosofía popular quizás, pero al mismo tiempo un pensamiento de angustiosa actualidad en una época en que el pasar desapercibido podía representar la supervivencia.