

El hecho social del teatro latino

José Antonio ENRÍQUEZ

RESUMEN

El autor analiza las condiciones sociológicas de producción y recepción de la obra dramática en Roma. Perfila la incidencia política en el desarrollo histórico de los «Ludi Scaenici» y estudia la situación social y la extracción del autor en las diferentes épocas de la historia del Teatro Romano.

SUMMARY

The author analyze the sociological conditions of production and reception of the dramatical work in Roma. He tells the political incidence of the historical development of the «Ludi Scaenici» and studies the social situation and the author environment in the differents ages of the Roman Theatre history.

Breve nota sobre los estudios de sociología de la literatura

En sociología de la literatura se enfrentan dos escuelas con conceptos y métodos contrapuestos: la escuela positivista que representan Silbermann y

Escarpit ¹, opuesta a toda perspectiva histórica, y la escuela historicista que encabeza Goldmann ² opuesta a toda diferenciación entre sociología e historia.

Para Goldmann el método de análisis sociológico es monista; no hay sociología sin historia, ni historia sin sociología. Los hechos humanos son al tiempo hechos históricos y hechos sociales. Su estudio ha de precisar su estructura esencial y su realidad concreta. Su método sociológico-histórico que explicita como estructural genético se despliega en busca de las estructuras de que cada hecho humano forma parte, como elemento constituyente. Los hechos culturales se engloban en los hechos sociales, estos en los hechos históricos, y así sucesivamente.

Con referencia a la literatura debe recordarse la previsión de Escarpit que contra Silbermann y Goldmann, a quienes acusa de partir de ideas preconcebidas, sugiere que ha de tenerse en cuenta con referencia a la obra literaria, no sólo la difusión de la obra y su recepción, sino también la creación literaria y su complejo mundo psicoanalítico y biográfico.

El teatro latino desde una perspectiva sociológica

La necesidad de estudiar el teatro desde una perspectiva social ni es nueva, ni carece de antecedentes. Desde siempre esta necesidad ha sido sentida al afrontar problemas que al historiador de la literatura y más todavía al crítico literario les resultan insolubles, en la medida en que son implantables.

Un ejemplo muy simple aclara lo que venimos diciendo: de toda la enorme producción de obras de teatro, comedias y tragedias, de las que tenemos noticias, bien por fragmentos de los gramáticos, bien por citas, sólo hemos conservado veintiuna comedias de Plauto, seis de Terencio y las tragedias de Séneca.

Es cierto que los avatares de la transmisión manuscrita tendrán mucho que decir al respecto, porque ni lo conservado es a juicio de la propia antigüedad lo mejor, ni tiene sentido lógico el número de comedias atribuidas a Plauto.

Aulo Gelio en I, 615, 24 nos da a conocer el estado y valoración de los autores de comedias a criterio de Volcacio Sedígito, un crítico de finales del siglo II a. C. que sitúa a Terencio en el sexto lugar y asigna el primero a Cecilio Estacio. Por su parte explica el número de comedias atribuidas a Plauto

¹ R. Escarpit, «La imagen histórica de la literatura en los jóvenes.-Problemas de selección y clasificación», *Literatura y sociedad*, Barcelona 1969, pp. 159 ss. A. Silbermann, «El fenómeno de la alienación de los filmes por la sincronización», o. c., pp. 101 ss.

² L. Goldmann, «El estructuralismo genético en la sociología de la literatura», o. c., pp. 205 ss.

todavía en su época a la confusión, no bien testimoniada, entre un *Plautus* y un *Plautius*, cuyo genitivo *Plauti* resultaría idéntico.

Pues bien, para uno y otro problema puede aportar solución el análisis sociológico del hecho teatral.

La sociología de la literatura pretende analizar una serie de condiciones en relación con el hecho literario, que precisan y determinan su *status* en el medio cultural y en el ámbito de la historia general.

Estas condiciones se refieren a la recepción de la obra dramática, condiciones que van a determinar las intenciones y los objetivos de la producción, a la que debe dar respuesta la ejecución y también la creación de la pieza literaria. Hemos de estudiar, pues, cuatro tipos de condiciones:

- a) condiciones de RECEPCION
- b) condiciones de PRODUCCION
- c) condiciones de EJECUCION
- d) condiciones de CREACION

Un problema previo a resolver es el de la determinación de las fuentes y la mayor o menor credibilidad y en consecuencia aceptación de las mismas. Pero es un problema tan espinoso y tan complejo que voy a darlo por resuelto incluso con sólo plantearlo, por no alargar esta exposición indefinidamente.

Condiciones de recepción de la obra dramática

Hablo, así en general, sin distinción de géneros, porque las condiciones de recepción son las mismas para la tragedia, la comedia, la atelana y el mimo en sus diversas variantes.

La obra dramática con la denominación de *LUDI SCAENICI*³ forma parte de los *LUDI* al lado de los *LUDI CIRCENSES*⁴ y en paridad de igualdad, salvo dos consideraciones, los *ludi circenses* son mucho más antiguos y tienen lugar en el circo⁵. Son además los que cierran la fiesta. Los *ludi scaenici* se introducen en Roma en el año 364⁶, importados de Etruria, de donde importan también el término griego que los define la *scaena*, y no pueden, ni

³ Los *ludi scaenici*, procedentes de Etruria, aparecen en Roma el año 364 a. C. con motivo de encontrarle remedio a una peste y por consulta de los Libros Sibilinos (Liv. VII, 2, 4).

⁴ *Ludi circenses*: la primera representación circense de que se tiene noticia son los juegos que celebra Rómulo y que culminan con el rapto de las sabinas (Verg. Aen. VIII, 685; Val. Max. II, 4, 3).

⁵ La construcción del Circo Máximo se atribuye a Tarquinio el Viejo: Liv. 1, 35; Festo, p. 48; Dion. 3, 68.

⁶ Los acontecimientos de los años 364-63 los recuerda Liv. VII-2.

abrir, ni cerrar el espectáculo de los juegos. Los juegos se abren ritualmente con una procesión solemne que parte del Campo de Marte, acude al templo de Jupiter Capitolino y desemboca en el circo o en el teatro. La única diferencia en las condiciones de recepción de la comedia y de la tragedia es que la tragedia ha de ser seguida obligatoriamente de un *EXODIO*, una pieza cómica, Atellana o Mimo, condición que no se impone a la comedia ⁷. Sin embargo el final de la comedia con su ritmo y medida, obligadamente en septenarios trocaicos, y que combina danza y canto, hace suponer una voluntad de asimilar comedia y tragedia.

Los juegos se caracterizan por cuatro notas significativas:

- a) son un espectáculo cargado de fantasía
- b) representan una actividad religiosa
- c) exigen un ambiente festivo
- d) congregan al pueblo, pero no como conjunto de ciudadanos, con unos derechos y unos deberes preestablecidos, es decir, al *populus romanus*, sino al conjunto de individuos que habitan la ciudad de Roma, esto es, a la vecindad, hombres, mujeres y niños, e incluso esclavos y peregrinos. Nadie se ve excluido de los juegos.

A estas cuatro condiciones ha de añadirse que los juegos tienen lugar al aire libre, ante una escena levantada para la representación a celebrar, que se destruirá de inmediato y andando el tiempo con graderío improvisado ⁸.

Condiciones de producción

Las condiciones de producción, que determinan las intenciones y objetivos del productor, el promotor o editor de los juegos, dependen en parte de la categoría de los tales juegos.

En el caso de los juegos privados los gastos de organización y montaje corren a cargo en su totalidad del editor o promotor. Cuando los juegos son públicos, el Estado aporta una subvención, siempre insuficiente, y el Magistrado responsable, generalmente los ediles, ha de aportar de su propio peculio el dinero necesario. De aquí que el ejercicio de la edilidad resulte carísimo y muchos nobles romanos se arruinarán en ese cometido. Claro que el agasajo al pueblo y la esplendidez en el ejercicio de la edilidad abren las puertas de las Magistraturas Superiores y con ellas, el gobierno de las Provincias con la posibilidad de recuperar el dinero invertido en los gastos edilicios.

⁷ Juv. *Sat.* III, 174 ss.; Cic. *Fam.* I, 16, 7; Suet. *Tib.* 45.

⁸ Tert. *De spect.* 12; Val. Max. 2, 4; Dión Casio, 43, 19.

Los juegos resultan muy costosos y la financiación alcanza a veces cotas inimaginables, porque el editor ha de construir una escena, levantar el púlpito y acondicionar la orquesta, preparar asientos, para los senadores al menos, contratar a la compañía y dotarla con los elementos necesarios para el decorado, vestuario y atrezzo, a parte de los regalos y compensaciones con que a veces se agasaja al pueblo ⁹.

Condiciones de montaje y organización

Es el director de la compañía, el *MAGISTER GREGIS*, quien carga con la responsabilidad de la preparación, organización, dirección y puesta en escena de la obra dramática. Para ello necesita naturalmente de la colaboración de actores, músicos, bailarines y técnicos manuales, este elenco constituye el GREX, cuya preparación y adiestramiento corre a cargo del *magister gregis*, quien normalmente ejerce también funciones de primer actor. El único móvil o al menos el más importante del grupo teatral y de su director es ganar dinero y prestigio profesional, cosas ambas que dependen del éxito o fracaso de la pieza teatral. Los actores de renombre han llegado a ser famosos y han contado con el mecenazgo y la protección de la élite intelectual romana. Recordemos a Esopo, Arbústula, Paris, Roscio, Ambibio Turpión, y un largo etcétera. En líneas generales la actuación teatral debe satisfacer a un pueblo en fiestas, amante del espectáculo y gran aficionado a la música y a la danza, pero muy poco culto y nada propicio a la reflexión y al pensamiento.

La última de las obligaciones del *magister gregis* es la compra de la obra dramática. El director de la compañía ha de entenderse con el poeta, escriba, o autor y ajustar el precio de la mercancía.

Condiciones de la creación literaria

El poeta o escriba, autor y responsable del libreto, es quien compone la obra, prepara o acomoda la música, indica las condiciones de la puesta en escena. Todo ello naturalmente sin perder de vista que sólo la aceptación de la obra por el pueblo va a garantizar su sueldo y su fama, de lo que depende su subsistencia.

La aceptación de la obra dramática por parte del *magister gregis* es un riesgo y supone una manifestación de confianza, avalada siempre por el conocimiento y la experiencia del director de la compañía. Resulta por otra parte muy verosímil que el autor de teatro sea a su vez el *magister gregis*, tal

⁹ Las características de la vida política en este tiempo pueden verse en F. Millar «The political Character of the classical Republic, 200-151 b. C.» en *Jour. R. Std.*, 74 (1984), pp. 1-19.

como se asegura de Plauto. Esta doble condición de autor y director puede justificar el éxito arrollador de Plauto, y explicar los reiterados fracasos de Terencio, afanosamente defendido por el actor y director Ambibio Turpión, quizás por deferencia al círculo de los Escipiones que protege a Terencio.

De otra parte las comedias o tragedias se escriben o improvisan para una sola representación, y una vez celebrada esta, el libreto se conserva en la sede del *Collegium scribarum et poetarum* en el Aventino, luego en el Palatino. Aquí es donde el responsable de la escena, director de la compañía, acude en busca de obras con motivo de cualquier reposición, siempre a petición y en servicio del pueblo, como dejan bien claro los prólogos de Plauto. La multiplicación de obras atribuidas a Plauto resulta ser la consecuencia legítima de su fama como autor y director, que le convierten en el gran padrino de la poesía dramática latina.

Terencio por su parte debe su fama, no al cariño y al aplauso del pueblo, sino a la protección del círculo de los Escipiones, que lo aúpan en el escenario y lo imponen en la escuela. Su rivalidad con los autores de comedias contemporáneos y la polémica continuada de que dan muestras sus prólogos avalan una tal interpretación.

Diversidad de obras

Desde un punto de vista escénico podemos establecer tres modelos de representación dramática:

- a) la comedia con dos subtipos, la palliata y la togata
- b) la tragedia y el subtipo praetexta o praetextata
- c) el exodium que encarnan el mimo y la atellana

La comedia y la tragedia de influencia griega se introducen en Roma en el año 240 por obra y gracia de un esclavo tarentino, Livio Andronico, que transplanta a suelo romano los *ludi tarentini*¹⁰.

Es con motivo de una consulta a los libros sibilinos¹¹ en el año 364 y por decisión de los decemviros, como tiene lugar la aparición de los juegos tarentinos¹². El modelo que se impone es la comedia nueva con Menandro, como principal representante, y con él, Difilo y Filemón. En cuanto a la tragedia predomina el ciclo troyano, cosa que se justifica, a criterio de la crítica, por la leyenda de la ascendencia troyana de Eneas y de Roma. La comedia tiene una pervivencia de muy corta duración y para nosotros su realidad se reduce

¹⁰ Puede consultarse G. Willians, *Change and Decline*. Berkeley, 1978, especialmente el capítulo 3.º «The Dominance of Greek Culture».

¹¹ Liv. VII, 2.

¹² Liv. VII, 2; App. *Pu.*, 66; Dion. 7, 70-3.

al CORPUS PLAUTINO, que comprende veintiuna comedias y el CORPUS TERENCEANO con sólo seis. La tragedia, que no se perderá nunca y seguirá cultivándose incluso en la época imperial, nos ha dejado, como muestras, muchos nombres de autores y de obras, bastantes fragmentos y la obra de Seneca, además de la tragedia pretexto —Octavia— atribuida también a Séneca. La Atelana artística y el Mimo que se cultivan hasta finales del Imperio llegan a ser la única representación teatral, aunque con temática y orientación trágica.

Es, pues, el teatro latino un espectáculo que se desarrolla en una peripecia circular, con un comienzo y un final idénticos y un intermedio abigarrado y múltiple.

Los problemas de la relación entre el teatro griego y el teatro latino; la originalidad de Plauto; la estructura de la obra dramática y el sinfín de peculiaridades lingüísticas y literarias pueden ser objeto de otro análisis y se salen del ámbito preciso del estudio sociológico.

Política y teatro

El primer episodio que sorprende al estudiar la ejecutoria del teatro romano es que los teatros permanentes en piedra son una característica obligada de la urbanística de toda ciudad romana, cosa que podemos comprobar sin salir de España. Pero el Senado Romano en la propia urbe se opone tajantemente a la construcción de un teatro permanente y sólo en el 55 a. C. con el peso y las argucias de Pompeyo aparece el primer teatro en piedra, aunque en el campo de Marte y al amparo del templo de Venus. Augusto construye después otros dos teatros y en el año 13 a. C. se construyen los teatros de Marcelo y de Balbo ¹³.

La arquitectura del teatro, que se mantiene siempre, sigue un esquema general que se inspira en el teatro griego ¹⁴.

Comprende la *orquesta* en forma de semicírculo y ocupada por asientos reservados para los senadores; la *escena* o el muro de la escena, más elevado que en Grecia y el *púlpito* sobre el que tiene lugar la representación. Las gradas constituyen la *cavea*, donde se sientan los espectadores, distribuidos por curias en época de Augusto y vistiendo obligatoriamente la toga.

¹³ Podemos encontrar buena información sobre el tema en G. Williams, citado en nota 7. También en B. Gentili, *Theatrical Performances in the Ancient World*, Amsterdam, 1979.

¹⁴ Vitruvius, *De Architectura*, ed. V. Rose, Leipzig, 1899. También puede verse A. Rumpf, «Die Entstehung des römischen Theaters», en *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts*, 3, 1950, pp. 40-50. La evolución de la arquitectura del teatro helenístico y su posible relación con la *scenae frons* puede verse en W. B. Dinmoor's, *The Architecture of Ancient Greece*, 1990, pp. 297-319. (3.ª ed.).

Con referencia a la aclimatación del teatro en Roma pueden distinguirse tres etapas ¹⁵:

a) la primera etapa abarcaría desde los primeros juegos escénicos hasta finales del siglo III a. C. Para cada representación se levanta un teatro, o mejor una *scaena*, ante la que actúan los actores sobre un estrado un poco más alto, el *pulpitum*. El lugar de la representación puede ser el foro, especialmente para los juegos fúnebres; el circo, en los juegos anuales, juegos romanos o juegos de la plebe; un templo, para los juegos votivos, dedicados a alguna divinidad, salvo en el caso de Júpiter. Los espectadores asisten al espectáculo de pie. Por primera vez en el año 200 a. C., con motivo de los juegos plebeyos, se instalan asientos provisionales ¹⁶ en el circo Flamínio. En el año 195 y a instancias del cónsul Escipión, los Censores ordenan instalar asientos, reservados para los Senadores, lejos de la plebe. Esta intervención de los censores hace suponer que el público del teatro deja de aparecer, como un reflejo de la vecindad de particulares, para empezar a verse como una asamblea política. En realidad sólo se trata de evitar un conflicto entre el público del *otium* y el pueblo del *negotium*. El cambio se consuma, como ya hemos señalado, cuando para asistir al teatro se exige a los ciudadanos el vestir la toga y se organiza la *cavea* de manera jerárquica, por curias, reservándose la *orchestra* para los senadores ¹⁷.

b) La segunda etapa se extiende desde finales del siglo tercero hasta el año 55 a. C. fecha de la inauguración del teatro de Pompeyo. Los teatros siempre provisionales resultan cada vez más lujosos y más confortables.

La única instalación permanente es una *scaena* de piedra delante del templo de Apolo.

En el año 160 a. C. se pretende la construcción de un teatro de piedra bajo la supervisión de los censores. El Senado se opone obstinadamente a la construcción, prohíbe levantar gradas en el interior de la ciudad y a menos de mil pasos fuera de la ciudad, alegando razones de orden religioso y por causa de inmoralidad pública y ordena al cónsul Escipión Nasica demoler lo construido y vender los materiales. Un nuevo intento de construcción de un teatro permanente lo lleva a cabo Marco Emilio, gran amigo de Cicerón y edil de muy dudosa moralidad.

Definitivamente, contando con la complicidad del Senado, Pompeyo ¹⁸ levanta un teatro permanente en piedra en el año 55 a. C.

¹⁵ R. C. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, Londres, 1991, pp. 56-85, 168. 180-205; Val. Max. II, 4, 2; Pol. XXX, 22, 12.

¹⁶ Liv. I, 35, 8; Plaut. Prolog. *universim*.

¹⁷ G. Alföldy, «Lex Roscia Theatralis», en *The Social History of Roman*, Londres, 1988, pp. 49-501.

¹⁸ R. C. Beacham, *o. c.* pp. 56-67, 128-156, 158-63, 180-197, notas 246-247-250.

Con el pretexto de construir una escalera hasta el templo de Venus, la transforma luego en gradas y edifica una *scaena*, adosada a un gran pórtico y a una sala rectangular que decora una estatua del propio Pompeyo y que ofrece al Senado para reemplazar la antigua curia sombría y ya vieja. La doble garantía de la protección de Venus y la vigilancia senatorial presuponen la no oposición del Senado, que de otra parte no puede rechazar una consagración votiva.

Explican también los hechos, el cambio de política y los nuevos horizontes del cesarismo y del triunvirato que se vislumbran.

Con todo el teatro se levanta en el campo de Marte, fuera de la ciudad. Augusto, como antes señalábamos, ve levantarse dos teatros, el de Marcelo y el de Balbo, con capacidad para 20.000 personas cada uno. Pero aún continúan levantándose teatros provisionales en los juegos palatinos, en los florales, en los seculares.

Un segundo aspecto de la nueva significación de los juegos lo representa el hecho de que los días dedicados a los juegos se multipliquen.

A finales de la república los días de los juegos ¹⁹ y las fechas en el calendario son:

Juegos Romanos del 4 al 19 de septiembre

Juegos de la Plebe del 4 al 17 de noviembre

Juegos de Ceres del 12 al 19 de abril

Juegos Apolinales del 6 al 13 de julio

Juegos de la Gran Madre del 4 al 10 de abril

Los Floralia del 28 de abril al 3 de mayo, a los que hay que sumar los conmemorativos de la Victoria de Sila en septiembre y los de la victoria de César, primero en septiembre y luego en julio.

En todos los juegos se ofrecen representaciones teatrales y algunos están fundamentalmente dedicados al teatro, como los Apolinales, los de la Gran Madre, y los Florales. Sin embargo y habida cuenta de que los *ludi scaenici* no pueden, ni abrir, ni cerrar los juegos, siempre se reserva un día para los *ludi circenses*.

Los juegos en su significación religiosa ritual se han de abrir obligatoriamente con la procesión y se han de cerrar con un espectáculo de circo. También tienen lugar acontecimientos escénicos en los juegos de Ceres durante el Imperio.

El aumento de los días dedicados a los juegos lleva parejo el aumento de horas dedicadas cada día a ellos. En un principio los juegos duraban sólo parte del día, sólo la mañana, más tarde comienzan al alba para terminar ya

¹⁹ R. C. Beachmam, o. c. pp. 16-22, 25-28, 40, 48-49, 63, 67, 89-128, 148-158, 191-198, 205.

entrada la noche. Esto da pie a suntuosas iluminaciones sobre el foro y los monumentos públicos.

A los juegos rituales han de añadirse luego los juegos excepcionales, funerarios, votivos, triunfales, de aniversario e incluso los carentes de justificación, como los que ofrece el actor Pílates.

La proliferación de los juegos multiplica las oportunidades de los actores y de las compañías de manera notable. Por ejemplo sabemos de Roscio que llegó a actuar ciento veinticinco días al año.

El concepto de oposición entre el *otium* y el *negotium*, entre el *populus* y los *quirites* no ha cambiado aún y no cambiará hasta la época imperial. En el Imperio el lugar de los juegos es el centro de la política y el lugar de encuentro entre el Emperador y su pueblo.

El actor de teatro y sus variantes

La primera denominación que se da en Roma al actor de teatro es la de *ludio*, o mejor, *ludius*, identificándolo con los danzantes y bailarines, que toman parte en la procesión solemne, que inaugura los juegos. Hay sin embargo una notable diferencia entre los actores y los auténticos ludiones. Los primeros son profesionales del teatro y de extracción servil, esclavos o libertos, los segundos jóvenes nobles de la buena sociedad romana.

Con el teatro etrusco llega a Roma el término *histrío* para designar al actor de teatro y más tarde y por influencia griega será designado con el término *persona*.

Los actores se especializan por géneros, en actores de tragedias, actores de comedias, y actores de atelanas y de mimos. Sólo se admiten hombres en el ejercicio profesional, salvo en la representación del mimo que da oportunidad a la mujeres. Una actriz de mimos muy famosa fue la célebre Arbústula.

La preparación y formación del actor es muy dura y muy costosa, y de entre ellos son los actores de mimos y de atelanas los mas sacrificados. El cuidado del cuerpo y la disciplina corporal, lo que hoy llamamos expresión corporal, viene regido por dos disciplinas complejas y de ejercitación casi gimnástica: la quironomía y la orquística. Se cuida la primera del movimiento y ritmo de las manos, y la segunda de la expresión corporal propiamente dicha ²⁰.

Al lado de los actores hay que citar a los músicos, los *tibicines*, que suelen acompañarse de la mal llamada flauta o *tibia* y del *scaballum*, similar a nuestra batería, aunque menos compleja.

²⁰ B. Taladoise, *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle de Comédie romaine*, Montpellier, 1951; Quint., *Inst. Orat.* IX.

Y por último también colaboran en la representación los cantores.

La actuación de los cantores, supliendo al actor principal en los momentos de mayor énfasis de la representación, así como el uso de la máscara en el teatro latino, son problemas que desbordan el momento y la intención de este trabajo, pero muy a tener en cuenta.

Algo que debemos señalar al analizar el hecho social del teatro es el status social y la significación de la profesión de actor.

Socialmente al actor lo definen dos notas muy características: la infamia jurídica y la sanción moral, que hacen del actor un individuo sin capacidad jurídica, ni participación en la vida política, y objeto de desprecio por considerarse la hez de la sociedad. Pero en contrapartida el actor famoso alcanza el estrellato y se ve asediado y protegido por la buena sociedad romana y agasajado y recompensado con esplendidez. Este estrellato lo comparte con los atletas y con los gladiadores, que gozan del mismo favor popular hasta niveles insospechados.

En la época imperial y sobre todo en la era neroniana el actor y el atleta son los modelos y la aspiración de la nobleza de la corte imperial.

El teatro en la época imperial

Se estabiliza una doble forma de representación teatral. El teatro espectáculo que representan el mimo y la pantomima, y el teatro literario que reaparece en las recitaciones privadas y que se centra en la tragedia a imitación griega. El teatro espectáculo se representa en los teatros, tiene como base los monólogos cantados de las tragedias y su encarnadura se reduce a baile y canto, ritmo y acción sin apenas palabras. El mimo llega a ser también un trunfo de monólogos trágicos, con una intención lasciva y una fuerte significación erótica.

Este teatro que ha confundido el *locus del negotium* con el *locus del otium* y la práctica comprometida del *civis romanus*, con la despreocupación lúdica del pueblo, representa el lugar de encuentro del Emperador con su pueblo y al amparo del servilismo palaciego el teatro oficial ²¹.

Por contra los recitados o lecturas privadas aglutinan a la élite filohelénica, que como representación y respuesta de la crítica culta representa a los grupos de oposición al poder imperial. Recordemos la conjura de Pisón.

Ambos tipos de teatro coexisten, como encarnación de la memoria del ritual y de la memoria del objeto testimoniado, pero se ignoran por pertenecer a espacios sociales separados. El uno público y oficial y el otro privado. El

²¹ R. C. Beachmam, o. c. A 36, 146-9; 152-180; 192-212.

uno lúdico, sentimental, erótico y exótico y el otro serio, político, que enmascara la realidad con la representación de lo monstruoso y lo hiperbólico ²².

En síntesis el uno expresión del nuevo poder, el otro de la oposición conservadora, nostálgica de las libertades de la República.

Así es la pantomima ²³, la estética de los primeros ludiones llegados de Etruria, la que perfila en la época imperial la continuidad del teatro latino. Y es la tragedia, tradición de la cultura griega, expresión literaria de la filología esotérica, la que proporciona a los círculos o lecturas privadas su carácter filohelénico y subversivo.

Sabemos que notables filósofos, como Diógenes, el cínico, o Crates ²⁴, el malo, escribieron tragedias para la lectura. Y en este contexto es en el que hemos de situar las tragedias de Séneca.

Un detalle significativo de la época del Imperio es que al lado de las compañías de teatro, presentes en Roma, se crean compañías itinerantes, que recorren las provincias del Imperio, de las que es un antecedente inmediato el grupo de enniatas, que amantes de la obra de Ennio, recorrían las provincias, representando sus tragedias.

Por establecer un paralelo entre nuestro teatro y el teatro latino, podríamos señalar que el teatro republicano sería o reflejaría el estilo de la zarzuela o la comedia de arte, y el teatro imperial un espectáculo de danza al estilo del bailarín Gades y sus representaciones de García Lorca.

Bibliografía

- G. Alföldy, *The Social History of Roman*, Londres 1988.
 J. M. André, *L'otium dans la vie intellectuelle et morale romaine*, París, 1966.
 R. Anguet, *Cuantè et civilisation. Les jeux romains*, París, 1984.
 A. Arcellasci, «Espace materiel et espace musical sur la scene romaine», en *Vita Latina* 75 y 76, 1979.
 E. Artigas, *Pacuviana*, Barcelona 1990.
 R. Barthes et alii *Literatura y sociedad*, Barcelona 1969.
 A. Barton, *The Names of Comedy*, Oxford 1990.
 R. C. Beachman, *The Roman Theatre and its Audience*, Londres 1991.
 W. Beare, *The Roman Stage*, Londres, 1950 (trad., esp., Buenos Aires 1964).
 —, «Crepidata, palliata, tabernaria, togata», en *Class. Rev.*, 1939 (8166-68).
 M. Bieber, *The History of Greek and Roman Theatre*, Princeton, 1961.
 G. Boissier, «Les fabulae praetextae», en *Rev. Phil.*, 1893.
 M. Bonaria, *Mimorum romanorum fragmenta*, Génova 1955-56.
 —, *Romani mimi*, Roma 1965.

²² Sen., *Contr.* IV, Prof. 2; Petr. *Sat.* I; Plin. *Ep.* V, 17; Juv. *Sat.* VII, 36, 52; Tac. *Dial. Or.* IX; Pers. *Sat.* I, 17-19.

²³ Apul. *Met.* X, 30-35; Plu. 748c; Macr. *Sat.* II, 7, 18.

²⁴ F. Dupont, *L'acteur Roi*, París 1985, pp. 390.

- J. Carcopino, *La vie quotidienne à Rome à l'apogée de l'Empire*, París, 1939.
- J. P. Cebe, «La Saturas dramatique et les divertissement fescenini», en *RBPH*, 39, 1961.
- C. Codoñer, *Los géneros literarios*, Salamanca 1987.
- F. Corte (della), «La tipologia del personaggio della palliata», en *Actas del IX Congreso G. Budé*, pp. 354-393.
- F. Dupont, *Le Théâtre latin*, París 1988.
- , *L'acteur-roi*, en *Le Théâtre à Rome*, París 1983.
- J. Duvernoy, *Sociologie du théâtre*, París 1965.
- P. Frassinetti, *Le Atellane*, Roma 1967.
- , *Fabularum Atellanarum Fragmenta*, Turín 1955.
- E. Frezouls, *Recherches sur les structures architecturales du théâtre romain en Italie et Sicilie*, París, 1, 1972.
- C. Gaston, *Personal aspects of the Roman Theatre*, Toronto, 1972.
- , «Sylla and the Theatre», en *Phoenix*, 17 1964 (137-156).
- P. Grimal, «Le Théâtre à Rome», en *Actas del IX Congreso Ass. G. Budé*, París 1973.
- A. M. Guillemin, *Le public et la vie littéraire à Rome*, París 1937.
- D. Korzeniecki, *Die römische Satire*, Wege der Forschung 238, Darmstadt 1970.
- J. Loug, *English Theatre audiences in the 17th and 18th centuries*, Londres 1957.
- E. V. Marmorale, *Naevius poeta*, Florencia, 1963.
- J. P. Morel, «La Juventus et les origines du Théâtre Romain», en *REL* 47, 1970.
- J. P. Neraudau, *La jeunesse dans la littérature et les institutions de la Rome républicaine*, París, 1979.
- C. Nicolet, *Le métier de Citoyen romain*, Gallimard, 1976.
- G. Norwood, *The art of Terence*, New York, 1965.
- R. P. G. Teta, «Du théâtre classique au théâtre religieux», en *Actas del IX congreso de la asociación G. Budé*.
- E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milán 1957.
- C. Pichois, «Vers une sociologie historique des faits littéraires», en *Rev. d'Histoire littéraire de la France*, 1, París, 1961.
- A. Piganiol, *Recherches sur les jeux romains*, Estrasburgo, 1923.
- A. Pociña, «Caracterización de los géneros teatrales por los latinos», en *Emerita*, 42, 1974 (409-447).
- , «El comediógrafo Cecilio Estacio», en *Sodalitas*, I, 1980 (209-231).
- , «Recursos dramáticos primordiales de la comedia popular latina», en *Cuad. Fil. Clas.*, 8, 1975 (239-275).
- J. G. Préaux, «Ars ludica aux origines du Théâtre latin», en *A.C.*, 32,1 1963.
- O. Ribbek, *Comitorum romanorum fragmenta*, Leipzig, 1898.
- A. Ritsch, *Parerga zu Plautus und Terenz*, Berlin, 1854 (1965).
- J. N. Robert, *Les Plaisirs à Rome*, París, 1983.
- A. Rouveret, «Peinture et Theatre», en *Actas del Coloquio Internacional de Chantilly*, 1983.
- L. Rychlewiska, *Turpilius comico fragmenta*, Leipzig, 1971.
- S. Sabadini, *Nevio*, Udina, 1935.
- J. P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, 1948.
- R. Scarpit, *Sociologia de la literatura*, París, 1971.
- L. L. Schücking, *Die Soziologie der literarischen*, Leipzig, 1931.
- B. Taladorie, *Comentaires sur la mimique et l'expression corporale du comedien romain*, Montpellier, 1951.

H. R. S. Verseuel, *Triumphus*, Leyden, 1970.

P. Veyne, *Le pain et le cirque. Sociologie d'un pluralisme politique*, Seuil, 1970.

J. H. Waszink, «Problems concerning the Saturas of Ennius», en *Ennius*, 27, 1971, pp. 97-137.

G. Wille, *Musica Romana*, Amsterdam, 1971.

A. Yon, «A propos du Latin ludos», en *Mélanges Ernout*, Paris, 1940, pp. 393 ss.

N. Zorzetti, *La pretextas e il teatro latino arcaico*, Nápoles, 1980.

V. Zuchelli, *Le denominazioni latine dell'attore*, Brescia, 1963.