

LOS HISTORIADORES IMPERIALES Y EL TEATRO LATINO

Una característica común de los estudios generales sobre el teatro latino, que encuentra un claro reflejo en los manuales de literatura, es la escasa importancia concedida al drama en la época imperial. Un prestigioso manual sobre teatro latino, publicado en 1950 por William Beare con el título *The Roman Stage*¹ y que alcanzaría gran difusión en versión española bien conocida², lleva como subtítulo *A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, relegando intencionadamente el teatro imperial a un mero epílogo de muy contadas páginas. En nuestra opinión, es la obra de Beare quizá el mejor estudio de conjunto de que hoy disponemos sobre el drama romano; por tanto, ¿puede considerarse ese desinterés del autor por el teatro imperial como respuesta a una situación *de facto*, y concluir que carece de interés el estudio del teatro de los últimos cinco siglos de Roma?

En 1973 redactábamos un trabajo cuyo título calificaba el período de los Julio-Claudios como *agonia de la dramática latina*. Permitasenos recordar aquí su conclusión:

«En resumen, en tiempo de los Julio-Claudios, y ya para siempre, el paso final del teatro latino clásico queda perfectamente determinado: adaptación al espectador, con la consiguiente caída en un tipo de espectáculo ínfimo desde el punto de vista artístico e ideológico (el mimo), o renuncia al teatro como género literario representable, esto es, paso a un teatro no-teatro. Conocemos buen número de ejemplos de dramaturgos, o supuestos dramaturgos, que ejercieron su labor por esas dos vías hasta fines del siglo II de C., y algunos incluso más tarde; no obstante, el teatro artístico y a la vez auténtico, definitivamente ha muerto en Roma. La mitad del siglo I de nuestra era presenció su agonía»³.

Ahora bien, puede morir el teatro artístico, pueden desaparecer los dramaturgos de oficio..., y puede seguir existiendo un «teatro», entre comillas, si el espectador y la sociedad así lo creen; al igual que puede conservarse el Teatro, con mayúscula, en forma de recuerdo.

¹ London, Methuen, 1950.

² *La escena romana*, trad. de E. J. Prieto, Buenos Aires, 1964.

³ "Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios", *Helenística* 26, 1975, pp. 483-494.

La lectura de los historiadores imperiales de Roma nos sorprende a cada paso con párrafos que hablan de la experiencia teatral antigua o contemporánea a ellos. Tácito o Suetonio ofrecen la impresión de que el drama no es cosa muerta, sino realidad palpitante en la vida cotidiana. No hay ya Plautos ni Terencios, Titinios ni Afranios, Pomponios ni Novios..., y la tragedia se ha encerrado en los cenáculos cultos con Séneca. Sin embargo los términos *theatrum, actor o histrio, spectator* tienen vigencia; por todas partes hay referencias a *ludi scaenici* contemporáneos; los emperadores promulgan con frecuencia medidas en relación con el teatro. Son cinco siglos de historia del drama latino que no por poco brillantes se pueden desestimar; cinco siglos que, también para la historia del teatro, cuentan con el auxilio inestimable de los historiadores imperiales.

I.—LOS HISTORIADORES Y EL TEATRO

TITO LIVIO

De todos es conocido el gran valor de la obra de Tito Livio para el estudio del teatro latino, debido al tan famoso y discutido capítulo VII 2, el documento más amplio para investigar los orígenes del teatro en Roma. Capítulo de enorme interés por cuanto muestra, siquiera someramente, la evolución del teatro desde sus orígenes hacia un tipo de manifestación artística, encomendada a actores profesionales. Importante también por reflejar la situación y consideración social del actor en los comienzos. Utilísimo por su información sobre el primer dramaturgo que escribió para los escenarios romanos, Livio Andronico.

Otro valor fundamental de la historia de Tito Livio para los estudios sobre el drama, y que sepamos menos puesto de relieve en la investigación, es su aportación de datos para el conocimiento de los *ludi* en Roma, sean circenses o teatrales, en épocas en que la documentación sobre el tema no abunda. Con sólo su ayuda se podría establecer, año por año, el nacimiento y desarrollo de los espectáculos. Al final de cada año historiado, el autor tiene por norma recordar los juegos en él habidos, los magistrados que se han encargado de su realización, el personaje que los había ofrecido como voto, su razón de ser (*pestilentia; bellum; nuntiato tripedo nato mulo; etc.*)⁴, cómo se desarrollaron (*magnifice; apparate; etc.*)⁵, de dónde salió el dinero para sufragarlos (*ex multaticio argento; etc.*)⁶,

⁴ Cf. LIV. XXVII 23, 5-7; VII 11, 4; XL 45, 4-6; etc.

⁵ Cf. LIV. XXXI 4, 4-7; XXXIII 42, 9-11; etc.

⁶ Cf. LIV. XXVII 6, 19; etc.

cantidad y comportamiento del público asistente (*magna frequentia; fauore spectantium; etc.*)⁷, nombre de los juegos, su duración...⁸ Gracias a Livio podemos conocer el significado invariablemente religioso de los juegos circenses y teatrales, al menos en sus primeros tiempos. En pocas palabras, obtenemos una imagen amplia de la historia de los espectáculos, de sumo interés para una sociología del teatro latino en la época de su nacimiento; pero, desafortunadamente, de poco valor para el aspecto meramente literario: ni una sola vez explica Livio qué se representó en ellos, ni dice una palabra sobre el autor, el actor o la obra teatral.

Esos son los dos aspectos fundamentales de la información dramática de *Ab Vrbe condita*. Innecesario parece, pues, señalar el mermado interés de Tito Livio como fuente para el estudio del teatro imperial: cosa por otra parte congruente, habida cuenta de que, además de la pérdida de los libros de la segunda Década, la obra conservada se detiene en el año 167 a. C., con el triunfo de Paulo Emilio después de la guerra macedónica. Incluso la conservación de la obra completa, finalizada con la muerte de Druso en 9 a. C., es de suponer que no habría resultado un gran auxiliar en nuestro campo de estudio.

Cosa distinta es la posibilidad de conocer las ideas personales de Livio, un autor de los comienzos del Imperio, sobre el teatro contemporáneo, en base a su modo de manifestarse respecto a ese asunto en tiempos pasados.

El autor teatral es prácticamente inexistente para nuestro historiador. Aquí no cabe pensar que acaso Livio se manifestase de otro modo en la obra perdida: los libros XXI-XLV, extendiéndose del año 218 al 167 a. C., historian la época de quizá mayor relieve en el desarrollo del drama literario, en la que viven y ponen en escena sus obras Plauto, Cecilio Estacio y Terencio en la comedia, Enio en la tragedia. Inútil buscar sus nombres en *Ab Vrbe condita*: solamente Livio Andronico ha encontrado un puesto de cierto relieve,

⁷ Cf. LIV. XXVIII 45, 12; etc.

⁸ Por si pudiera interesar al lector, señalamos los pasajes de Tito Livio que consideramos interesantes sobre el tema de los juegos teatrales y circenses: I 9, 5-9; 9, 13; 35, 7-9; II 18, 1-4; 36-37; IV 12, 1-2; 27, 1-2; 35, 3-4; V 1, 4-6; 19, 5-6; 31, 2-3; 52, 11; VII 42, 12-13; VII 2; 3, 1-2; 11, 4; 15, 11; VIII 40, 1-3; X 23, 13; 47, 1-3; XXII 9, 10; 10, 7; XXIII 30, 13-17; XXIV 43, 7-8; XXV 2, 8-10; 12, 8-15; XXVI 23, 1-3; XXVII 6, 19; 21, 9; 23, 5-7; 33, 6-8; 36, 8-9; XXVIII 10, 6-7; 38, 14; 45, 12; XXIX 11, 12; 14, 14; 22, 10; 38, 8; XXX 2, 26, 11; 27, 11-12; 38, 10-12; 39, 6-8; XXXI 4, 4-7; 9, 5-6; 49, 4; 50, 1-4; XXXII 7, 13-15; 27, 7-8; XXXIII 25, 1-3; 28, 4-6; 32, 1-10; 49, 9-11; XXXIV 44, 1-8; 54, 3-7; XXXV 1, 8-9; XXXVI 2, 2-5; 36; XXXVII 4, 4-5; XXXVIII 35, 6; XXXIX 5, 7-10; 6, 7-8; 8-10; 32, 1-2; 32, 8-10; 39, 13-15; XL 40, 10-11; 44, 8-12; 45, 4-6; 52, 1-4; 59, 6-8; XLI 28, 11; XLII 10, 5; 20, 1-3; 28, 7-9; 63, 1-2; XLIV 18, 7-8; XLV 1, 1-4; 1, 10.

debido a su papel de innovador, en el mencionado capítulo VII 2; una nueva referencia al encargo que recibió de componer un himno propiciatorio en honor de Juno Regina⁹ nada tiene que ver con el drama. Por lo que hace a Enio, repetir en un pasaje una frase maestra no del Enio trágico, sino de los *Annales*¹⁰, acaso muestra de un influjo directo del poema histórico en la obra de Tito Livio¹¹, así como recordar el lugar de su sepulcro¹², son dos datos eruditos de poco relieve. Los comediógrafos, el Enio dramaturgo, Pacuvio, Acio, etc., están ausentes por completo de la obra del historiador.

Pronto tendremos ocasión de comprobar la gran preocupación de los historiadores imperiales por el actor teatral; en Livio, por el contrario, no se manifiesta abiertamente. Sin embargo se deja entrever, y precisamente en el capítulo referente al nacimiento del drama. Recordemos un interesante párrafo de W. Beare sobre el mismo:

«Su objetivo manifiesto consistía en mostrar de qué orígenes simples y relativamente inocentes había partido lo que en su época se había transformado en un peligro público. Como la mayoría de los romanos educados, Livio despreciaba el teatro. En su tiempo la escena había sido ocupada casi enteramente por la farsa más grosera y la pantomima espectacular, realizadas por actores que no tenían derechos legales ni reputación moral... Puede ocurrir que él o su fuente estuvieran impresionados por el contraste existente entre las condiciones del teatro de su tiempo y la posición de los actores en la época anterior»¹³.

Es evidente que en Livio VII 2 se apunta un claro desprecio del actor teatral, que sin duda se hubiera puesto de relieve si el historiador hubiese explicado esa «locura» en que se convirtieron los espectáculos de su tiempo:

*inter aliarum parua principia rerum ludorum quoque prima origo ponenda uisa est, ut appareret quam ob sano initio res in hanc uix opulentis regnis tolerabilem insaniam uenerit*¹⁴.

⁹ LIV. XXVII 37, 5-7.

¹⁰ LIV. XXX 26, 9.

¹¹ Cf. W. ALY, *Livius und Ennius*, Leipzig, 1936. Lógicamente esquivamos con toda intención el problema de la Quellenforschung liviana, si bien somos conscientes de que cierto tipo de obra teatral, en concreto las tragedias *pratextas* de Nevio, Enio, Pacuvio y Acio pudieron tener algo que ver en la obra de Livio. Nada más lejano de nuestro propósito y nuestros métodos de trabajo que añadir más interrogantes a una serie liada y problemática de incertidumbres (Cf. J. BAYET, "Introduction" en *Tite Live Histoire romaine, libre I*, París, 1971, p. XXII ss.).

¹² LIV. XXXVIII 56, 5.

¹³ W. BEARE, *La escena romana*, cit., p. 12.

¹⁴ LIV. VII 12, 13.

Sólo otra vez volverá Tito Livio a referirse al actor, a propósito del siciliano Aristón, intérprete de tragedias:

*huic et genus et fortuna honesta erant nec ars, quia nihil
tale apud Graecos pudori est, ea deformabat*¹⁵.

Dato breve, pero valioso y acorde con cuanto estamos diciendo: entre los griegos no resultaba infamante el ser actor, y el historiador lo señala porque sí lo es en cambio para los latinos.

Por último, a propósito del espectador los datos de Livio, de un tipo que es general y frecuente en autores latinos que cultivaron otros géneros literarios, no es dado referirlos de modo concreto a la época imperial. La lectura de *Ab Urbe condita* nos presenta al romano de la República con una afición desmesurada por el teatro, abandonando hasta tal punto sus ocupaciones cotidianas para ir a presenciar los *ludi*, sean circenses o teatrales, que todo levantamiento o sedición bien planeados se han de fijar de modo que coincidan con una representación¹⁶.

En suma, aparte de la ausencia de documentación explícita referente al teatro imperial, en Livio podemos descubrir una actitud personal negativa con respecto a las representaciones de su tiempo al final del capítulo VII 2, un desinterés marcado por los autores teatrales, una crítica de los actores basada en su comportamiento moral. Son éstas notas representativas de una tendencia de la historiografía imperial que rara vez dejarán de manifestarse en los autores siguientes.

VELEYO PATERCULO

Una de esas raras excepciones a la tendencia marcada por Tito Livio es precisamente su inmediato sucesor en la historiografía imperial, Veleyo Patérculo, quien iba a conceder un puesto a los dramaturgos en su breve compendio histórico.

En un trabajo anteriormente publicado¹⁷ hemos analizado con detalle las fuentes de los criterios literarios de Veleyo, moneda corriente en los ambientes cultivados de su tiempo; en este sentido, es innegable el valor de sus excursos como muestra del sentimiento general, en tiempos de Tiberio, sobre los autores teatrales del período republicano.

¹⁵ LIV. XXIV 24, 1-3.

¹⁶ Sobre los espectadores revisten interés los siguientes pasajes: I 35, 7-9; II 18, 1-4; 36-37; XXXIII 28, 4-6; XXXIV 44, 1-8; 54, 3-7; XLII 63, 1-2. Referencias dispersas pueden encontrarse también en buen número de los lugares indicados en nota 8.

¹⁷ A. POCINA PEREZ, "La ausencia de Enio y Plauto en los excursos literarios de Veleyo Patérculo", CPC 9, 1976, pp. 231-240.

Señalábamos en dicho trabajo que las apreciaciones sobre dramaturgos republicanos se encuentran en el tercer excuso, sobre la literatura griega clásica y la latina arcaica (I 16-18), y en el cuarto, sobre la latina hasta Cicerón (II 9). Ahora bien, cuando llegamos al quinto excuso de Veleyo, sobre el florecimiento de la literatura en el siglo I hasta el final del reinado de Augusto (II 36), el autor teatral ha desaparecido por completo; ni siquiera Ovidio se considera como tal (cosa nada extraña, por lo demás), por cuanto se cita: ...*Tibullusque et Naso*, esto es, simplemente como elegíaco. Veleyo Patérculo no hace aclaraciones sobre la desaparición de este tipo de autores, los dramáticos, que ocupaban precisamente el lugar más destacado en los excursos anteriores. La época de esplendor del drama latino ha pasado, al menos en lo referente a creación literaria; el historiador no puede decirnos lo que ocurrirá con el teatro a medida que avanza la época imperial, ya que su historia se detiene en el año 30 d. C.; sin embargo, puede constatar que los dramaturgos de relieve han desaparecido del panorama literario de la Roma de su tiempo.

Con respecto a los actores, en el rápido compendio de Veleyo difícilmente podría tener cabida el tema. Sin embargo, como en el caso de Livio, una rápida pincelada, referida en el pasado a la arbitrariedad de las medidas dictatoriales de Sila, es suficiente para mostrarnos su desprecio por el actor, señalando su condición de individuo de clase muy inferior al *ciuis Romanus*¹⁸.

Por último, a propósito de los espectadores, la noticia de Veleyo que remonta más atrás en el tiempo es la referente al voto puesto en el año 155 a. C. por el cónsul Escipión Násica a la decisión del censor Casio de construir en Roma un teatro permanente de piedra¹⁹. Este dato es significativo: ya se había comenzado la construcción del edificio, pero triunfó la oposición de la *eximia ciuitatis seueritas et consul Caepio*, lo que da lugar al siguiente juicio de Veleyo: *quod ego inter clarissima publicae uoluntatis argumenta numerauerim*. De nuevo, pues, repulsa por parte de un historiador de los espectáculos teatrales, con la añoranza de un tiempo en que la voluntad popular pareció manifestarse en este sentido, a juicio —quizá un tanto equivocado y simplista— de nuestro historiador.

¹⁸ VELL. II 28, 3: *Primus ille (i. e. Sulla), et utinam ultimus, exemplum proscriptoris inuenit, ut in qua ciuitate petulantis conuicii iudicium histrioni ex albo redditur, in ea iugulati ciuiis Romani publice constitueretur auctoramentum...*

¹⁹ VEL. I 15, 3: *Eodem tempore tracu, quamquam apud quosdam ambigitur, Puertois Salernumque et Buxentum missi coloni, Auximum autem in Picenum abhinc annos forme CLXXXVII, ante triennium quam Cassius censor a Lupercali in Palatum uersus theatrum facere instituit, cui id molienti eximia ciuitatis seueritas et consul Caepio resistere, quod ego inter clarissima publicae uoluntatis argumenta numerauerim* (Cf. AVG. Ciu. I 31; OROS. Hist. IV 21, 4).

Y así llegamos al espectador actual: entre las sabias medidas que atribuye Veleyo al emperador Tiberio, ocupa un lugar destacado la *compressa theatralis seditio*²⁰, esto es, el haber puesto coto a las insurrecciones y tumultos originados en el transcurso de los espectáculos. Acostumbrémosnos ya desde ahora a encontrar frecuentes medidas de este tipo tomadas por los emperadores romanos, y documentadas en nuestros historiadores. Otra prueba de que sigue viviendo el teatro, o de que vive más que nunca, demasiado, por más que sea, como afirmábamos anteriormente, un «teatro» entre comillas.

El parecer personal de Veleyo Patérculo sobre el teatro se muestra, en resumen, bastante claro. Para él, al menos como transmisor de unas opiniones literarias en boga en ciertos círculos cultos de su tiempo, la tragedia y la comedia son dos géneros no despreciables en absoluto, que han dado en el pasado figuras de alto valor a las letras latinas; algunas de ellas, en concreto Marco Pacuvio y Lucio Acio, le parecen parangonables incluso con los grandes maestros del teatro griego. Por el contrario, en su época ya no hay dramaturgos que merezcan mención: sigue habiendo teatro, pero no autores que considere Veleyo dignos de encontrar un hueco en su breve historia.

CORNELIO TACITO

La obra de Tácito nos ofrece una información de incalculable valor para el estudio del teatro imperial. De entre sus escritos es en los *Annales* donde hemos encontrado las aportaciones de mayor interés. Por medio de ellos podemos trazar una imagen bastante bien perfilada de lo que fue el teatro en la época comprendida desde la muerte de Augusto al final del reinado de Nerón; imagen que extenderemos hasta el tiempo de Domiciano con ayuda de las *Historias*. Documentación, pues, para el teatro de la época de los once primeros Césares, los mismos que en las biografías suetonianas si se les añade la figura de Julio César; y decimos esto porque con sólo la consulta de Tácito y Suetonio obtendremos un conocimiento bastante preciso del teatro del primer siglo del Imperio.

Un modo de enjuiciar las cosas desde un punto de vista completamente distinto, más semejante a como lo había hecho Varrón²¹ o lo hacía aproximadamente por las mismas fechas Quintiliano²² es el que se observa en esa pequeña pieza maestra titulada *Dialogus*

²⁰ VELL. II 126, 1-2.

²¹ Cf. A. POCIÑA PEREZ, "Varrón y el teatro latino", *Durius* 3, 1975, pp. 291-321.

²² Cf. A. POCIÑA, "Quintiliano y el teatro latino", en prensa en *CFC*.

de oratoribus. Su utilidad como documento de información sobre nuestro tema es enorme; no obstante, un deseo lógico de dar unidad a nuestro estudio nos obliga a dejar su consideración al margen de estas páginas, lo mismo que haremos con el *De grammaticis et rhetoribus* y los restos del *Liber de poetis* de Suetonio.

Pese a cuanto llevamos dicho, el valor de la obra de Tácito como fuente de información sobre los diversos aspectos de la vida del teatro no es uniforme. Así, con respecto a los autores teatrales, encontramos de nuevo una deficiencia casi tan grande como la registrada en Tito Livio. Que los dramaturgos, tanto republicanos como de la época de Augusto, importaban a Tácito queda suficientemente demostrado en el *Dialogus*²³; en cambio en las dos obras históricas fundamentales ese interés queda muy marginado, aunque sin llegar a la ausencia absoluta de apreciaciones. Así, gracias a ellas podemos enterarnos de la existencia en la Roma de Tiberio del autor de una tragedia cuyos versos se podían interpretar como dirigidos contra el emperador (*additis uersibus qui in Tiberium flecterentur*) y del fin fatal a que llevaron dichos versos a su autor, Mamerco Escáuстро²⁴. Tampoco falta una noticia indicatoria de que Publio Pomponio Secundo componía tragedias destinadas a la representación, las cuales fueron acaso uno de los motivos por los que la plebe le insultaba en el teatro²⁵.

Frente a tal escasez de aportaciones a propósito de los dramaturgos, la información de Tácito referente al actor no puede ser más amplia ni de mayor utilidad. En primer lugar notaremos su consideración social: el actor teatral es para nuestro historiador uno de los tipos más despreciables con que es posible toparse en la Urbe. Siempre que haya de hacer referencia a grupos sociales detestables, a personas oscenas, perversas, depravadas, no faltarán entre ellas los *histriones*. Podemos comprobarlo con la lectura de su retrato del actor Percenio, convertido de jefe de comediantes en soldado, tipo de la peor ralea, bien dotado para soliviantar los ánimos de sus compañeros de armas²⁶. Lo mismo advertimos, sólo por poner algunos ejemplos, al notar el motivo primordial de crítica que puede tenerse contra Valente: el haber actuado en la represen-

²³ Cf. TAC. *dial* 2-4; 11; 12-13; 20; 21; etc.

²⁴ TAC. *ann.* VI 29.

²⁵ TAC. *ann.* XI 13.

²⁶ TAC. *ann.* I 16: *Erat in castris Percennius quidam, dux olim theatralium operum, dein gregarius miles, procax lingua et miscere coetus bistrionali studio doctus. Is imperitos animos et quaenam post Augustum militae condicio ambigentis impellere paulatim nocturnis conloquiis aut flexo in uesperam die et dilapsis melioribus deterrium quemque congregare.*

tación de mimos²⁷; o el desprecio que de Nerón se hace patente al aplicarle el adjetivo *scaenicus*²⁸.

Naturalmente este criterio no es exclusivo de Tácito: si él califica de *scaenicus* al emperador, de *histrio* lo hará ante el propio Nerón uno de los participantes en la conjuración de Pisón, el tribuno Subrio Flavo: *oderam te ... nec quisquam tibi fidelior militum fuit, dum amari meruisti. Odisse coepi, postquam parricida matris et uxoris, auriga et HISTRIO et incendiarius extitisti*²⁹. Para el tribuno el hecho de que Nerón, arrastrado por sus aficiones teatrales, se haya convertido en actor, es una falta comparable a sus asesinatos familiares o al haber puesto fuego a la Urbe.

Innecesario parece examinar más ejemplos por el momento³⁰: el actor se presenta en la obra de Tácito unido siempre a los peores calificativos y a los hechos más nefandos. Y cuando se encuentra ligado a esa profesión el nombre de una persona libre o ilustre, la crítica que recibe no puede ser más dura. La razón de ello estriba ante todo en el papel de corruptor del pueblo que se les atribuye: los actores son el elemento más degenerado de la sociedad romana de la época, pero es a la vez quien cuenta con una mayor posibilidad de llegar al pueblo, y a algo más que al pueblo: baste recordar la influencia que en la corte de Claudio tiene el mimo Mnéster, amante de la emperatriz Mesalina³¹. Estas son las razones que, según Tácito, tuvo presentes Tiberio cuando decretó la expulsión de los actores de Italia en el año 23 d. C., medida que debió de resultar bien poco eficaz.

No menos valiosa resulta la imagen que del emperador nos hacemos gracias a Tácito. Es ante todo una *plebs sordida et circo ac theatris sueta*³², que precisamente en el teatro y en el circo muestra mejor su mala ralea. La *licentia*, la *corruptio*, la *lasciuia*, y tantos otros lamentables defectos de la plebe romana encuentran en los espectáculos magnífica escuela para aprender y para desarrollarse. Lo cual, por otra parte, no parece que pasase desapercibido a nadie: los mismos soldados tienen esta idea de la corrupción teatral: *...illi ut segmen et desidem et circo et theatris corruptum*

²⁷ TAC. *bist.* III 62: *Natus erat Valens Anagniae equestri familia. Procas moribus neque absurdus ingenio famam urbanitatis per lasciviam petere. Ludicro Iuuenalium sub Nerone uelut ex necessitate, mox sponte mimos actitauit, scite magis quam probe.*

²⁸ TAC. *ann.* XV 59.

²⁹ TAC. *ann.* XV 67.

³⁰ Los pasajes de Tácito en nuestra opinión más interesante sobre los actores teatrales son: *Ann.* I 16; 54; 73; 77; IV 14; XI 4; 28; 36; XIII 28; XIV 14-15; 20-21; XV 33-34; 59; 65; 67; XVI 4; 21. *Hist.* II 87; III 62. *Dial.* 26; 29; 39; etc.

³¹ TAC. *ann.* XI 4 ss.

³² TAC. *bist.* I 4.

*militem, hi peregrinum et externum increpabant*³³. Notemos en los dos ejemplos últimos la unión que establece Tácito entre los dos tipos de espectáculo, el circo y el teatro, interpretándolos casi como un todo uniforme.

Pero este teatro, independientemente de su valoración negativa, tiene una importancia enorme en la vida cotidiana de Roma. De él se servirá todo el que pretenda triunfar en la política: es lo que Tácito reprocha a Vitelio³⁴, mientras que lo encuentra normal en su suegro Agrícola³⁵. El teatro es el lugar donde el pueblo romano, con esa audacia bien conocida que cobra la masa congregada, encontrará un escenario óptimo para exponer sus aspiraciones y lanzar sus protestas. El momento de las representaciones es el más adecuado para conjuras y levantamientos: al igual que Rómulo se había servido, según la tradición, de la celebración de unos juegos para llevar a término el rapto de las mujeres sabinas, también los partidarios de Pisón proyectan el asesinato de Nerón en el transcurso de unos *ludi*³⁶. Nada de esto puede sorprendernos si pensamos que, siempre según indicación de Tácito³⁷, el derrumbamiento del anfiteatro de Fidenas en el año 27 d. C. causó cincuenta mil víctimas entre muertos y heridos: de ello se puede deducir la trascendencia, positiva o negativa, que tenían en Roma las representaciones teatrales y circenses.

Para concluir, la postura crítica de Tácito con respecto al teatro del siglo I d. C. queda bien reflejada en sus consideraciones sobre actores y espectadores, los dos elementos teatrales realmente vivos en su tiempo. Tomando como base el *Dialogus de oratoribus*, notamos que nuestro autor, al igual que Curiacio Materno³⁸, siente una gran admiración por las tragedias que en tiempos del primer emperador escribieron Ovidio y Vario; puede admirar el drama como manifestación artística, esto es, el que leía por ejemplo el propio Materno a sus amigos; pero el teatro que tiene verdadera vida en la Roma de su tiempo no le merece más que una completa reprobación, tanto más tratándose de un cultivador de la historia, género que nunca olvida, en la literatura latina, su función de *mistra uitae*.

³³ TAC. *hist.* II 21.

³⁴ TAC. *ann.* II 91.

³⁵ TAC. *Agric.* 6.

³⁶ TAC. *ann.* XV 53.

³⁷ TAC. *ann.* IV 62-63.

³⁸ Cf. TAC. *dial.* 12.

SUETONIO TRANQUILO

Suetonio tiene para nuestros fines el mérito considerable de ser el complemento óptimo de Tácito. Ello se debe al hecho de que, ocupándose ambos prácticamente de la misma época³⁹, su modo de ofrecernos noticias es completamente distinto, como corresponde a dos escritores de muy dispar temperamento y, sobre todo, cultivadores de dos géneros literarios diferentes, la historiografía analítica y la biografía respectivamente. A nivel de información sobre el drama durante el Imperio, esas divergencias se reflejan ante todo en la generalización marcada de Tácito, que no parece admitir la excepción de la regla en los datos ofrecidos; por medio de él, según hemos visto, adquirimos una idea general, sin duda acertada, pero que necesitamos completar con casos particulares. Esto es precisamente lo que conseguimos con las biografías de los emperadores escritas por Suetonio: en ellas encontramos opiniones y hechos particulares, abundancia de nombres propios. De este modo, podemos por ejemplo conocer la disposición de cada emperador con respecto al teatro; qué tipo de obras se representan (con frecuencia incluso los títulos, cosa que sería inútil buscar en Tácito); qué actores intervinieron en ellas y su modo de comportarse en escena, ante la obra y ante el público; cómo reacciona el espectador en el teatro (perfectamente exemplificado con la descripción de algunos casos concretos), etc. Veamos algunos ejemplos:

En César encontramos un aficionado a la tragedia, que tiene siempre en boca unos versos de Eurípides de claro sentido político⁴⁰, traducidos por él al latín⁴¹, y que ha escrito una tragedia titulada *Oedipus*⁴².

No menor apego al teatro muestra Augusto, entusiasta de la Vieja Comedia griega, hasta el punto de promover representaciones de la misma⁴³. También él compuso una tragedia, *Ajax*, aunque con un final bien distinto de la homónima de Sofocles: mientras el héroe sofocleo acababa dándose muerte con una espada, Augusto mata a su personaje con la esponja que para borrar los escritos

³⁹ Evidentemente nos estamos refiriendo, por lo que hace a Suetonio, a la *Vida de los XII Césares*.

⁴⁰ EVRIP. *Phoen.* 524.

⁴¹ SVET. *Iul.* 30: *Quod existimasse uidebatur et Cicero scribens de officiis tertio libro semper Caesarem in ore habuisse Euripidis uersus, quod sic ipse conuersti: nam si uiolandum est ius, regnandi gratia uiolandum est: aliis rebus pietatem colas.*

⁴² SVET. *Iul.* 58.

⁴³ SVET. *Aug.* 89: *Sed plene poematum quoque non imperitus, delectabatur etiam comoedia ueteri et saepe eam exhibuit spectaculis publicis.*

utilizaban los romanos: no le había satisfecho el resultado⁴⁴. Incluso resulta verdaderamente teatral la muerte del emperador, al preguntar a los circunstantes si había representado bien el *mimus uitae*, y añadiendo a continuación los versos griegos con que acostumbraban terminar las comedias⁴⁵.

Nerón es bien conocido como eterno hombre de teatro. Un pasaje relativo a los juegos por él hechos nos puede ofrecer una idea directa del valor de los datos proporcionados por Suetonio:

Spectaculum plurima et uaria genera edidit: iuuenales, circenses, scaenicos ludos, gladiatorium munus. Iuuenalibus senes quoque consulares anusque matronas recepit ad lusum. Circensibus loca equiti secreta a ceteris tribuit commissitque etiam camelorum quadrigas. Ludis, quos pro aeternitate imperii suspectos appellari maximos uoluit, ex utroque ordine et sexu plerique ludicas partes sustinuerunt; notissimus eques R. elephanto supersidens per catadromum decucurrit; inducta Afrani togata, quae 'Incendium' inscribitur, concessumque ut scaenici ardentis domus supellectilem diriperent ac sibi haberent...⁴⁶

Es difícil encontrar un párrafo más rico en detalles. Suetonio no se conforma con indicar que Nerón ha ofrecido gran cantidad de espectáculos, sino que los va nombrando uno a uno. Señala la actuación de excónsules y matronas, dato de interés. Habla a continuación de los espectadores en los *ludi circenses* y de lo que en ellos se representó. Subraya la actuación de aficionados de ambos性, del orden senatorial y ecuestre, en los *ludi maximi*. De una representación teatral hace una reseña bien rica en pormenores: nombre del autor, tipo de comedia, su título, incidencias de la representación...

También veremos a Nerón como actor de tragedias, dándose incluso el título de las que representó⁴⁷, y hasta sabemos que también lo hacía en lengua griega⁴⁸.

Con estos ejemplos, y sin necesidad de presentar otros que nos obliagrián más adelante a incurrir en molestas repeticiones, creamos que queda bien de relieve el valor de los datos particulares que proporcionan las biografías suetonianas.

Sobre los autores teatrales la información que encontramos es

⁴⁴ SVET. *Aug.* 85.

⁴⁵ SVET. *Aug.* 99.

⁴⁶ SVET. *Nero* 11.

⁴⁷ SVET. *Nero* 21.

⁴⁸ SVET. *Nero* 46.

muy grande. Por la *Vida de los XII Césares* acabamos de ver que conocemos la existencia de obra teatral de algunos emperadores. Se nos habla igualmente de un autor condenado a muerte en tiempo de Tiberio, *quod in tragoeadia Agamemnonem probris lacessisset*⁴⁹, poeta que se suele pensar sea Mamerco Escauro, del que habla Tácito en *ann.* VI 29. No conocemos el nombre de un autor de *atellanae* que hizo quemar Calígula por un simple verso de doble sentido, pero el hecho es importante de por sí⁵⁰.

También resulta altamente positiva la información de Suetonio sobre los actores. En el fragmento que hemos analizado a propósito de Nerón, notábamos su cuidado en señalar la actuación de excónsules, matronas, gentes de ambos sexos pertenecientes a los dos estamentos sociales de rango superior. Encontramos en Suetonio dicha actuación menos criticada que en Tácito, pero semejante comportamiento sigue siendo objeto de reprobación; así, vemos que se le echa en cara a Domicio Ahenobarbo, el abuelo de Nerón, el haber hecho representar un mimo a caballeros y matronas⁵¹.

Tampoco pasa por alto Suetonio la *licentia* propia de los actores, a la que se ve forzado a poner coto Augusto⁵²; *licentia* que no debía de ser pequeña, a juzgar por lo que en el pasaje se nos dice sobre tres actores, Estefanión, Hilas y Pilades.

Un ejemplo magnífico de la actuación con segunda intención por parte de un actor podemos verla en un capítulo de la biografía de Nerón⁵³:

*Et Datus Atellanarum histrio in cantico quodam
ὑγίαινε πάτερ, ὑγίαινε μῆτερ*

*ita demonstrauerat, ut bibentem natantemque faceret, exi-
tum scilicet Claudi Agrippinaeque significans, et in nouissi-
ma clausula*

*Orcus uobis dicit pedes
senatum gestu notarat.*

⁴⁹ SVET. *Tib.* 61.

⁵⁰ Como hemos señalado con anterioridad, no vamos a utilizar aquí los preciosos datos que encontramos en los restos del libro *De poetis*, conservados por San Jerónimo y Elio Donato. Sin contar el magnífico resumen biográfico que sobre Terencio tenemos allí, incluso las biografías breves, de uno a ocho renglones de extensión, tienen un valor señalidísimo. Con todo, si ya es cuestionable la inclusión del *De vita XII Caesarum* en un trabajo que lleva como título *Los historiadores imperiales...*, el hacer uso del *De poetis* suetónico nos parece a todas luces inadmisible.

⁵¹ SVET. *Nero* 4.

⁵² SVET. *Aug.* 45.

⁵³ SVET. *Nero* 39.

Dato valiosísimo, que sirve de muestra de la identificación de lo teatral con lo real, esa costumbre constante de referir situaciones de la escena a otras de la vida cotidiana, principalmente de la vida política, que tiene el espectador latino, motivada por su propia malicia, o por el deseo del autor de la obra, e incluso por la simple iniciativa del actor, como en el caso presente.

La representación de los espectadores que proporciona Suetonio es muy semejante a la que descubríamos en los escritos de Tácito; pero también aquí encontramos ejemplificaciones precisas, con muestras concretas de su comportamiento.

El espectador romano sigue presentándose ante todo como aquella plebe inquieta, bulliciosa, mal educada e imposible de mantener en silencio de que nos daban noticia, siglos antes, los prólogos de las comedias de Plauto y Terencio. Un público que prepara tremendas escaramuzas, dividido en bandos que apoyan a un actor o a otro, lo cual acaba con frecuencia en refriegas, pedradas, incluso muertes⁵⁴. Todo lo cual debía resultar un espectáculo divertido para Calígula, que provocaba tales alborotos sentando a la plebe en las catorce filas que la *lex Roscia* había concedido a los caballeros⁵⁵.

Esta gente asiste a las representaciones con el afán de divertirse, pero sobre todo con el de actuar, principalmente en lo que pueda tener algo que ver con la política. Así, abuchean la entrada en el recinto teatral de un cónsul sufector de César, gritando que no es tal cónsul⁵⁶, o aprovechan su presencia en el teatro para colocar pasquines contra Tiberio en los asientos de los senadores⁵⁷.

Pongamos, para concluir, un bonito ejemplo de la malicia de los espectadores romanos:

Sed et populus quondam uniuersus ludorum die et accipit in contumeliam eius (i. e. Augusti) et adsensu maximo conprobauit uersum in scaena pronuntiatum de gallo Matris deum tympanizante:

*uidesne, ut cinaedus orbem digito temperat?*⁵⁸

La explicación del pasaje está realizada con acierto por M. Bassols de Climent en su edición bilingüe de la *Vida de los XII Césares*⁵⁹: «Juego de palabras intraducible, pues *orbis* puede significar «tam-

⁵⁴ Cf. *Tib.* 37; *Nero* 26.

⁵⁵ SVET. *Cal.* 26.

⁵⁶ SVET. *Iul.* 80.

⁵⁷ SVET. *Tib.* 66.

⁵⁸ SVET. *Aug.* 68.

⁵⁹ Col. Hispánica, tomo I, Barcelona, 1964, p. 134.

bor» y «orbe de la tierra» y a su vez *temperare* admite las acepciones de «golpear» y «gobernar»; finalmente, *cinaedus* puede ir referido al sacerdote galo en cuanto que eunuco o bien a Octavio considerado por algunos homósexuales. Vemos, pues, cómo se las ingenia el espectador para encontrar una sugerencia de un vicio de Augusto donde el autor no la había puesto.

En resumen, Suetonio, el autor a quien se debe más que a nadie esa idea popular de la degeneración de la Roma de los Césares, es para nosotros una veta inagotable de datos sobre la vida del teatro en los siglos I antes y después de Cristo.

Más difícil resulta descubrir la posición crítica del historiador ante el teatro. Su manera de darnos los datos resulta marcadamente impersonal, al contrario de lo que ocurre con Tácito, de forma que con frecuencia es casi imposible saber si está criticando o no aquello que dice. Ni siquiera cuando relata la desagradable y sangrienta representación del mimo titulado *Laureolus*⁶⁰ su opinión sobre ella es clara. Ahora bien, aquí sí podemos echar mano de los restos del *Liber de poetis* y concluir, en base a su modo de enjuiciar a los dramaturgos latinos republicanos, que Suetonio sintió una profunda preocupación por la obra teatral, sus géneros, sus autores, todo lo cual aparenta conocer con bastante profundidad; lo cual puede justificar su constante interés por todo lo relacionado con el drama a la hora de escribir las biografías de los emperadores.

Suetonio es un buen conocedor del teatro latino, y parece tenerlo en gran consideración; sin duda hay que descubrir entre sus líneas una comparación peyorativa de lo que puede observarse en los teatros imperiales con las obras de aquellos autores de que habla en el *De poetis*.

FLORO

Acaso pueda parecer un tanto ilógico que hayamos utilizado en el presente estudio la obra de Floro, un escrito con el extraño título de *Epitomae de Tito Liuio bellorum omnium annorum DCC libri II*; en efecto, es evidente que hubiéramos podido pasarlo por alto, tal como hemos hecho con la obra de Quinto Curcio Rufo. No obstante, ocho años de investigación sobre los escritores latinos de todo tipo como fuentes de noticias sobre el teatro, nos han llevado a la conclusión de que éstos hablan del asunto en los lugares y condiciones en que menosaría de esperar.

El recuerdo de guerras hecho por Floro resultó, a pesar de esta

⁶⁰ SVET. *Cal.* 57.

consideración que acabamos de hacer, prácticamente inútil para nuestros designios. Cinco veces hemos encontrado en él alguna noticia que guarde relación, siquiera mínima, con el teatro ⁶¹, todas ellas ajenas por otra parte al teatro imperial. En consecuencia, y dado que no volveremos a ocuparnos de Floro en las páginas que siguen, nos permitiremos hacer una reseña breve de esos cinco pasajes.

Los dos contenidos en el libro I nos llevan a teatros griegos. En el de Tarento, idílicamente colocado al borde del mar, contemplan los espectadores el acercamiento al puerto de naves romanas y se ponen a insultarlos: de ahí la razón del *bellum Tarentinum* ⁶². En el teatro de Nemea, durante la celebración de los juegos ístmicos en el año 196 a. C., se anuncia la libertad de Grecia tras la victoria del cónsul Flaminino en Cinoscéfalas; los asistentes prorrumpen en aplausos y arrojan flores al general romano ⁶³. ¿Dos meras anécdotas? Quizá haya que ver en ellas algo más: así, parece que el comportamiento de los espectadores griegos en los teatros, al menos en época helenística, tiene ciertos puntos en común con el de los romanos de la República y, sobre todo, del Imperio. Un aspecto que sería interesante investigar en debidas condiciones y con los medios precisos.

En el libro II encontramos en cambio a los romanos celebrando en el año 60 a. C. las victorias de Pompeyo en el teatro por él construido en la Urbe ⁶⁴; poco después, en idénticas condiciones se conmemora el triunfo de César en la guerra civil ⁶⁵. A medida que nos acercamos a la época imperial, las representaciones teatrales, o simplemente el recinto, sirven cada vez con mayor frecuencia de escenario para manifestar las inquietudes políticas del pueblo romano; el escenario y los actores se politizan a menudo, la *cauea* con los espectadores a cada paso.

Nos falta el quinto pasaje, meramente anecdótico, también poético: sueña Pompeyo que se encuentra en su teatro, el público aplaude... y ese aplauso suena a presagio fatal de su muerte ⁶⁶.

⁶¹ FLOR. I 13, 4; 23, 14; II 13, 8; 13, 45; 13, 91.

⁶² FLOR. I 13, 3-5.

⁶³ FLOR. I 23, 13-14.

⁶⁴ FLOR. II 13, 8.

⁶⁵ FLOR. II 13, 91.

⁶⁶ FLOR. II 13, 45: *Dux ipse in nocturna imagine plausu theatri sui in modum planctus circumsonatus et mane cum pullo pallio —nefas— apud principia conspectus est.*

ESCRITORES DE LA HISTORIA AUGUSTA⁶⁷

Los datos que nos ofrecen las biografías escritas por los llamados *Scriptores Historiae Augustae*⁶⁸ son en todo semejantes a los que hemos encontrado en las *Vidas* de Suetonio. Cuanto hemos dicho a propósito de éstas es, por lo tanto, aplicable en líneas generales a las biografías que abarcan a los emperadores, césares y usurpadores del año 117 al 284 d. C., exceptuando los años 244 a 259. Esto equivale a decir que nos encontramos con un precioso documento sobre la vida del teatro de dos siglos del Imperio, aunque una vez más de no idéntica valía con respecto a todos los componentes de la experiencia teatral.

Tal como ocurre en la casi totalidad de los historiadores latinos, los dramaturgos son los grandes olvidados. La *História Augusta* apenas tiene muy esporádicos recuerdos de los autores republicanos, alejados ya por varios siglos de distancia. Así, el Enio que se trae a colación en tres ocasiones⁶⁹, es el autor de los *Annales* y del poema *Scipio*, no ya el dramaturgo, faceta suya olvidada mucho antes. Terencio y Plauto son una mera evocación de Elio Espartiano, quien los pone a la altura de Homero, Demóstenes, Virgilio, Salustio, César, Cicerón, como ejemplos de grandes hombres de otros tiempos que, siendo ilustres, no dejaron descendencia importante⁷⁰. Simple reminiscencia, y superficial, de los comediógrafos arcaicos resulta la de Flavio Vopisco: al indicarnos que los soldados acostumbran usar dichos antiguos de los comediógrafos, pone como muestra el verso 426 del *Eunuchus* de Terencio, atribuyéndoselo a Livio Andronico⁷¹.

¿Dónde están los dramaturgos imperiales? En ningún lugar casi;

67 Utilizamos los libros de la *História Augusta* sin plantearnos en absoluto la problemática sobre los autores de las distintas biografías, ni la fecha de composición, ni la autoridad de sudocumentación. Por tanto, el hecho de que aparezca la obra situada en este lugar, como anterior a la de Amiano Marcelino, no quiere decir que defendamos su datación en tiempos de Diocleciano y Constantino, antes que las restantes soluciones ofrecidas por múltiples estudiosos de la obra, en especial a partir de los trabajos fundamentales publicados por H. DESSAU en la Revista *Hermes* en 1889 y 1894. Del mismo modo, aunque citamos cada biografía con el nombre de cada uno de los seis biógrafos que le atribuye la tradición manuscrita, no debe entenderse esto como muestra de un criterio personal al respecto; de hecho, a pesar de esta atribución a cada autor, tratamos todas sus biografías como un todo unitario.

68 Encontramos noticias dignas de consideración en la mayoría de las biografías; solamente hay que exceptuar las siguientes: Elio, Pertinax, Didio Juliano, los dos Valerianos, Tácito, Probo, Firmo-Saturnino-Próculo-Bonoso.

69 AEL. SPART. *Hadr.* 16, 6; VVLC. GALIC. *Auid.* 5, 7; TREB. POLL. *Diu. Claud.* 7, 6.

70 AEL. SPART. *Seuer.* 21, 2.

71 FLAV. VOPISC. *Carus...* 13, 5.

tan sólo en una ocasión se alude al mimógrafo Marulo, que se atrevió impunemente a hacer burla en escena de Marco Aurelio y Lucio Vero⁷². Pasado el primer siglo del Imperio, no habrá dramaturgos de relieve en Roma; al mismo tiempo, parece que pronto cayeron en el olvido un Ovidio, un Vario, un Séneca: en breve plazo debió de surgir el sentimiento de que el auténtico dramaturgo había desaparecido prácticamente con el final de la República.

El comportamiento de los *Scriptores* a propósito de los actores consiste, una vez más, en una crítica feroz, motivada esencialmente por consideraciones de tipo moral y por el supuesto papel de corruptores de las costumbres romanas. Es ésta una idea tan fuertemente arraigada en la generalidad de los historiadores, una preocupación tan acuciante, que nos mueve a pensar en el importantísimo lugar que ocuparon los actores teatrales en la sociedad imperial, aunque no fuese debido a razones precisamente plausibles. Como documento firme de estas afirmaciones, sirvámosnos por ahora tan sólo de las alusiones al actor en la biografía de Heliogábalo, asignada por la tradición a Elio Lampridio: una de las muchas insensateces que se le reprochan al emperador es haber llenado el palacio de gentes sacadas de *scaena et circo et arena*⁷³, pero más aún el haber puesto la prefectura del pretorio en manos de un *saltator*, *qui histrionicam Romae fecerat*⁷⁴. Son muestras de inmoralidad desmedida, inadmisibles para un romano consciente, y sobre todo en la persona del propio emperador. Tanto fue así que, amotinados los militares, ante un ruego del prefecto de que depusieran su actitud, *dixerunt se passuros esse Heliogabalo, si et impuros homines et aurigas et HISTRIONES a se dimoueret*⁷⁵.

Por último, un aspecto llamativo en la totalidad ed las biografías es la ausencia de noticias concernientes a los espectadores, sobre todo teniendo en cuenta su cuidado de notar todos los pormenores cuando se describen juegos teatrales y circenses, como puede comprobarse en el siguiente párrafo de la vida de Adriano:

*Romae post ceteras inmensissimas uoluptates in honorem socrus suae aromatica populo donauit, in honorem Traiani balsama et crocum per gradus theatri fluere iussit. Fabulas omnis generis more antiquo in theatro dedit, histriones aulicos publicauit. In Circo multas feras et saepe centum leones interfecit*⁷⁶.

⁷² IVL. CAPIT. M. Anton. 8, 1.

⁷³ AEL. LAMPR. *Heliog.* 6, 4.

⁷⁴ AEL. LAMPR. *Heliog.* 12, 1.

⁷⁵ AEL. LAMPR. *Heliog.* 15, 1.

⁷⁶ AEL. SPART. *Hadr.* 19, 5-7.

LA HISTORIA TRIPERTITA: AURELIO VICTOR Y EL EPITOME

De las tres obras que componen la llamada *Historia Tripertita*, ninguna posee interés alguno para el conocimiento del teatro imperial, ni siquiera aquélla donde podría esperarse, el *De Caesaribus* de Sexto Aurelio Víctor. No obstante, a semejanza de lo que hemos hecho con la obra de Floro, reseñaremos brevemente los *loci theatrales* de estas tres cortas y elementales compilaciones históricas de la segunda mitad del siglo IV.

En la anónima *Origo gentis Romanae* tenemos dos alusiones a los *Annales* de Enio, en un caso con cita de un verso⁷⁷; por lo tanto, y una vez más, encontramos un olvido de la obra dramática del grande de la poesía republicana: sólo el contenido legendario e histórico de los *Annales* hizo que su obra épica tuviera mayor trascendencia.

Una cita, tremadamente erudita, de un fragmento de verso del *Truculentus de Plauto*⁷⁸, añadida a las dos anteriores, no es materia suficiente para conclusiones, ni siquiera la de que el anónimo autor tuviese un conocimiento directo de la obra de los dramaturgos arcaicos.

Lo mismo puede decirse del también desconocido autor del *De uiris illustribus urbis Romae*, cuya única referencia es, en dos ocasiones, Enio. Sin embargo notemos su contenido diferente al de las anteriores: en el primer caso el interés por Enio es biográfico, señalándonos que instruyó a Marco Porcio Catón en las letras griegas⁷⁹. El segundo tiene que ver con la historia del teatro: al hablar de la victoria de Quinto Fulvio Nobilior sobre los etolios en la batalla de Ambracia (año 189 a. C.), se añade: *quam uictoriam per se magnificam Ennius amicus eius insigni laude celebrauit*⁸⁰. No hay duda de que esa *insignis laus* no es otra cosa que la tragedia *praetexta* titulada *Ambracia*⁸¹, a la que parece haber salvaguardado del olvido total su contenido histórico.

⁷⁷ *Origo g. R. 4, 5*; la cita es *Versibus, quos olim Fauni uatesque canebant*. La otra referencia se encuentra en 20, 3.

⁷⁸ *Origo g. R. 6, 6*: *Cumque ante moris esset, uis homines decimam fructuum regibus suis praestarent, aequius sibi ait uidere deos potius illo honore impartiendos esse quam reges: inde uidelicet tractum, ut Herculi decimam profanari mos esset, secundum quod Plautus 'In partem', inquit, 'Herculaneam', id est, deciman. (Cf. PLAVT. Truc. 562: Quinque nummos mihi detraxi, partem Herculaneam).*

⁷⁹ *De uir. ill. 47, 1.*

⁸⁰ *De uir. ill. 52, 1-3.*

⁸¹ O. RIBBECK fue el primero en señalar que Ambracia se trataba de una *praetexta* (cf. *Tragicorum Romanorum fragmenta*, Lipsiae, 1897, p. 323 s.) Así lo piensa, siguiéndole, LYDIA PEDROLI, *Fabularum praetextarum quae extant*, Génova, 1954, p. 13 y 68.

Total es la carencia de datos teatrales en el *Liber de Caesaribus* de Aurelio Víctor; sólo uno de los términos habituales para el actor teatral, *histrio*, aparece en el compendio para referirse a los amores adúlteros de la mujer de Domiciano⁸².

Es la misma noticia que encontramos en el pasaje correspondiente de la anónima *Epitome de Caesaribus*, con la particularidad de que, en contra de toda lógica y como ocurre tan a menudo en un libro que pretende epitomar el de Aurelio Víctor, los datos son más abundantes que en la obra de éste, al indicarse el nombre del *histrio* en cuestión, Paris⁸³; un ejemplo perspicuo de los actores que llegaron a tener un influjo decisivo en la corte de varios emperadores.

Con referencia a los emperadores, no carece de importancia la indicación sobre las aficiones literarias de Lucio Vero: *carminum, maxime tragicorum, studiosus, ingenii asperi atque lasciui*⁸⁴.

FLAVIO EUTROPIO

Más de mil años de historia romana condensados en una obra de tan reducido tamaño como el *Breuiarium Historiae Romanae* de Eutropio muy difícilmente podían dejar espacio para excursos sobre el teatro. Sin embargo, sabido es que esa brevedad no fue óbice para que Eutropio nos ofreciera no sólo una obrita de valor estilístico muy superior a las de los *Scriptores Historiae Augustae* y a los compendios de la *Historia Tripertita*, sino incluso proporcionara una serie de datos desconocidos en las demás fuentes históricas.

Esto es justamente lo que nos ha ocurrido con el *Breuiarium*. Hemos descubierto en él dos noticias: la primera, contenida en su corta reseña sobre Nerón, señala como una prueba contundente de su falta de decoro propio de un emperador el haberse presentado en escena como actor⁸⁵; un hecho que conocíamos con mayor detalle gracias a Suetonio. En cambio solamente por Eutropio, que nosotros sepamos, es dado enterarse de que el emperador Tito, siguiendo el ejemplo de César, Augusto, Nerón y otros muchos personajes ilustres, escribió tragedias, nada menos que en griego⁸⁶.

⁸² AVR. VICT. 11, 7.

⁸³ Epit. de Caes. 11, 11.

⁸⁴ Epit. de Caes. 16, 6.

⁸⁵ EVTR. VII 14.

⁸⁶ EVTR. VII 21: *Huic Titus filius successit, qui et ipse Vespasianus est dictus; vir omnium virtutum genere mirabilis adeo, ut 'amor et deliciae humani generis' diceretur. Facundissimus, belicosissimus, moderatissimus: causas latine egit; poemata et tragoeidas graece composuit.*

El dato es relevante, como también el hecho de que aparezca intercalado entre una serie de alabanzas del efímero emperador: en opinión de los escritores latinos ha sido siempre infamante que un hombre principal se convirtiese en actor; tampoco estaba muy bien visto escribir comedias; en cambio la tragedia, *genus graue* y por ello respetable en la literatura republicana, seguía siéndolo en el siglo I d. C., cuando un emperador ejemplar componía tragedias en griego, y todavía en el siglo IV, cuando Eutropio alaba esa actividad⁸⁷.

AMIANO MARCELINO

El alcance para nuestros propósitos de los dieciocho libros conservados de los *Rerum gestarum libri* de Amiano Marcelino resulta verdaderamente escaso, sobre todo si lo comparamos con el de las obras de Tácito, de Suetonio, de los *Scriptores*. El teatro no está ausente por completo de sus páginas, pero las alusiones al mismo aparecen la mayoría de las veces de un modo efectista, como para mostrar la cultura del historiador, su conocimiento de las antigüedades latinas, o para dar colorido a su prosa. Lo cual, por supuesto, no es particularidad exclusiva de Amiano, pero en él ocupa un porcentaje elevado de la totalidad de referencias al teatro; ello disminuye en modo sensible su utilidad. En suma, una deficiencia de información que se hace esencialmente lamentable para el estudio del teatro latino si se tiene en cuenta que la *Historia Augusta* llegaba, con la biografía de Caro y sus hijos Carino y Numeriano, hasta el año 285 d. C., y la parte que conservamos de Amiano alcanza desde 353 a 378, con la apasionante figura del emperador Juliano, así como los breves reinados de Joviano, Valentiniano I, Valente, Graciano y Valentiniano II. Precisamos de todas formas el alcance de su información.

Por lo que hace a los dramaturgos, ni una sola vez encontramos el nombre de un latino. A pesar de ello, Amiano los conocía: en dos ocasiones⁸⁸, da colorido a una frase aludiendo a una situación paralela en Terencio y en Plauto respectivamente, a los que se refiere del modo más lacónico: *ut ait comicus*, en ambos casos. ¿No los nombra porque supone que son bien conocidos? Pudiera ser; pero también hay otras muchas posibilidades de explicación. En

⁸⁷ Conviene señalar que hay en Eutropio igualmente tres referencias a juegos circenses o teatrales: en I 6, señala la creación de los *ludi Romani* por Tarquinio Prisco; en III 1, la asistencia de Hierón de Sicilia a los juegos que se celebraron en Roma con ocasión del final de la primera guerra púnica; en IX 3, la conmemoración del milenario de la fundación de Roma con grandes juegos de diversos tipos, en tiempo de los dos Filipos.

⁸⁸ AMM. XIV 6, 16; XV 13, 3.

todo caso Amiano recuerda a los dos comediógrafos de seis siglos atrás; lástima que no podamos saber hasta dónde llegaba su conocimiento o interés por ellos.

En cambio sí aparecen autores teatrales griegos en su obra. Con motivo de los presagios de la muerte del emperador Constancio⁸⁹, nos transmite dos senarios de Menandro⁹⁰. No deja tampoco de citar la referencia de Platón a un célebre parecer de Sófocles⁹¹, ni en una descripción geográfica se olvida de hacer alusión al sepulcro de Eurípides⁹². Bastante interés tiene lo que cuenta sobre el estreno de la *Miletou alosis* de Frínico⁹³, otra de esas antigüedades con las que quiere dejar bien patente su erudición. Una erudición que parece más griega que latina, cosa explicable en un griego que pasó sus veinte primeros años en la Antioquía natal, y a pesar de que, como escribe Jacques Fontaine «son éducation fut à la fois grecque et latine, comme il était naturel dans cet empire bilingue où le jeune Grec qu'il était s'apprêtait à occuper une place de choix dans l'armée imperiale»⁹⁴.

Para no ser una excepción entre los historiadores, su desprecio y crítica de los actores teatrales se pone de relieve en su recuento de los *uitia* del senado y el pueblo romanos (XIV 6), donde se señala como muestra indudable de la degeneración cultural el que *pro philosopho cantor, et in locum oratoris doctor artium ludicrum accitur, et bibliothecis sepulcrorum ritu in perpetuum clausis...*⁹⁵.

Más valiosos son algunos juicios sobre el espectador, que ofrecen además una idea de su modo de pensar sobre el teatro. Para Amiano el teatro (al que empieza por aplicarle la denominación de *uilitas theatalis*) debería ser un espectáculo en el que se aprendiese algo útil, pero lo cierto es que las enseñanzas que en él se puedan adquirir *nemo sufficit explanare*⁹⁶. Al contrario, en un teatro tipo revista musical picante, encontraremos multitud de mujeres aprendiendo a repetir ademanes y comportamientos poco ejemplares allí observados⁹⁷. Juicios de bastante valor, sin duda los dos

⁸⁹ AMM. XXI 14, 3-4.

⁹⁰ Fragm. 550 KOCK, *Comm. Att. frag.* III.

⁹¹ AMM. XXV 4, 2.

⁹² AMM. XXVII 4, 6.

⁹³ AMM. XXVIII 1, 3-4.

⁹⁴ *Ammien Marcellin Histoire*, Tome I, ed. de E. GALLETIER, con la colaboración de J. FONTAINE, París, 1968, p. 8.

⁹⁵ AMM. XIV 6, 18.

⁹⁶ AMM. XXVIII 4.

⁹⁷ AMM. XIV 6, 20.

principales de Amiano, ya que presentan lo que es, lo que sigue siendo, el espectáculo teatral en la segunda mitad del siglo IV d. C.

La posición de Amiano ante el teatro se desprende de su obra. El historiador parece conocer la obra de los dramaturgos antiguos, tal vez leídos en la escuela, y quizá también admirarla: en caso contrario no vemos por qué iba a darles cabida en sus escritos, aunque sólo lo haga muy contadas veces. Revela su condición de hombre informado sobre teatro ese gusto que experimenta en establecer paralelos entre personajes reales y dramáticos⁹⁸, o entre situaciones de la vida real y de la escena⁹⁹. Quizá era, como tantos escritores latinos, un admirador de Plauto, Terencio, Menandro, Eurípides, Frínico..., cuyas creaciones no podría identificar, ni relacionar siquiera, con aquel espectáculo vulgar, obsceno, deformador, carente de arte, al que todavía se aplicaba el nombre tradicional de teatro, y al que él, con toda razón, llama *uititas theatralis*.

II.—EL TEATRO A PARTIR DE LOS HISTORIADORES

En las páginas anteriores hemos intentado ofrecer una visión panorámica del comportamiento de los historiadores imperiales con respecto a los diversos componentes y manifestaciones de la experiencia teatral. En el presente apartado pretendemos, centrados ya en el teatro en sí, analizar las conclusiones a que puede llevar la información proporcionada por todos ellos, fijándonos como meta primordial colaborar a un mejor conocimiento del drama en tiempos del Imperio.

1. AUTORES TEATRALES.

Si alguna conclusión ha podido quedar suficientemente determinada hasta este momento, es sin duda la del restringido valor de la información que proporcionan los historiadores para el estudio de los dramaturgos. Y puesto que, debido a esa escasez de datos, los hemos analizado con bastante detalle, cumplenos ahora tan sólo organizarlos y ofrecerlos de modo sistemático, señalando las noticias sobre cada autor y el lugar de procedencia, siempre en un orden cronológico.

Tragediógrafos

a) *Republicanos.*

⁹⁸ AMM. XXVIII 4, 12; 4, 17.

⁹⁹ AMM. XVI 6, 3; 12, 57.

LIVIO ANDRONICO

La información primordial se encuentra en Tito Livio, en su capítulo sobre los orígenes del drama¹⁰⁰: señala el historiador que fue el primero que tuvo la audacia de poner en escena *fabulae* (tragedias y comedias) con un argumento; como era entonces normal, no sólo las componía, sino que debía representarlas él mismo. El éxito de su innovación fue grande: los espectadores le obligaban a repetir sus actuaciones, hasta el punto de ensordecérsele la voz (*cum saepius reuocatus uocem obtudisset*); en consecuencia, hubo de introducir otra novedad, un joven que cantaba su papel al compás del flautista, con lo que Andronico podía cuidar mejor el movimiento. La primera vez que esto ocurrió, según consta por varias fuentes, fue en los juegos celebrados al final de la primera guerra púnica, en el año 240 a. C.; unos juegos a los que, según precisa Eutropio¹⁰¹, asistió un ilustre personaje, procedente de una ciudad en que florecía el teatro helenístico, Hierón II de Siracusa.

De nuevo es Tito Livio¹⁰² quien suministra otra información sobre Andronico, referente ésta al año 207 a. C. Reinaba el terror en Italia, debido a la llegada de Asdrúbal con sus tropas, y los pontífices encargaron a Livio Andronico la composición de un *carmen* propiciatorio en honor de Juno Regina, que debían interpretar, procesionalmente a través de la Urbe, tres grupos de nueve muchachas. Nada tiene que ver esto con el teatro; en cambio es significativo en cuanto que nos muestra al dramaturgo reconocido oficialmente, algo más de treinta años después de su innovación dramática.

Y eso es prácticamente todo. Cuando vuelve a aparecer el nombre del primer dramaturgo, en una biografía de la *Historia Augusta*¹⁰³, es para atribuirle la paternidad de un verso... del *Eunuchus* de Terencio.

QUINTO ENIO

Enio, el gran poeta patrio a juicio de Cicerón, es el autor que encontramos con mayor frecuencia en los historiadores imperiales. Sin embargo (y esto lo hemos señalado ya en más de una ocasión), esa trascendencia no la debió el vate a su producción dramática, sino casi exclusivamente a los *Annales*, su poema histórico.

Dos indicaciones de tipo biográfico, sin mayor importancia, son

¹⁰⁰ LIV VII 2.

¹⁰¹ EVTR. III 1.

¹⁰² LIV. XXVII 37, 7.

¹⁰³ FLAV. VOPISC. *Cerius...* 13, 5.

hechas por Tito Livio¹⁰⁴ (sobre la existencia de una estatua de Enio, al lado de las de Publio y Lucio Escipión, en el monumento funerario de los Escipiones en Roma, fuera de la puerta Capena), y por el anónimo del *De uris illustribus*¹⁰⁵ (Enio enseñó las letras griegas a Marco Porcio Catón, cuando fue éste pretor en Cerdeña).

Citas de los *Annales*, o simples alusiones a ellos, se encuentran una vez en Tito Livio¹⁰⁶, dos en Suetonio¹⁰⁷, dos en la *Historia Augusta*¹⁰⁸, y otras dos en la anónima *Origo gentis Romanae*¹⁰⁹.

Una cita del poema *Scipio* se descubre en la biografía del Divino Claudio en la *Historia Augusta*; veamos su forma:

*Dicit Ennius de Scipione: 'Quantam statuam faciet populus Romanus, quantam columnam, quae res tuas gestas loquatur?'*¹¹⁰

Como es obvio, no se trata de una cita exacta, sino de una paráfrasis, dado que el texto que transmite Trebelio Polión no presenta forma métrica.

Por último, la única alusión a una obra teatral aparece en el *De uris illustribus*¹¹¹: se trata de *Ambracia*, la tragedia *praetexta* que dedicó Quinto Enio a gloriar la victoria de su protector y amigo Quinto Fulvio Nobilior sobre los etolios.

ATILIO

Poco es lo que sabemos de Atilio¹¹², cultivador de tragedia y comedia más o menos contemporáneo de Plauto, que Lucilio calificaría de *ferreus scriptor*¹¹³ y Cicerón de *poeta durissimus*¹¹⁴.

Suetonio¹¹⁵, único de nuestros autores que lo recuerda, indica que durante los juegos fúnebres en honor de Julio César, se cantaron versos entresacados de una tragedia de Pacuvio y de la *Electra* de Atilio, con una finalidad política: *ad miserationem et inuitationem*.

104 LIV. XXXVIII 56, 5.

105 *De ur. ill.* 47, 1.

106 LIV. XXX 26, 9.

107 SVET. Aug. 7; Tib. 21.

108 AEL. SPART. *Hadr.* 16, 6; VVLC. GALIC. *Auid.* 5, 7.

109 *Origo g. R.* 4, 5; 20, 3.

110 TREB. POLL. *Div. Claud.* 7, 7.

111 *De ur. ill.* 52, 3.

112 Cf. W. BEARE, *La escena romana*, cit., p. 96; E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Milano, 1957, p. 160; H. BARDON, *La littérature latine inconnue*, vol. I, París, 1952, p. 38.

113 Según indicación de CIC. *fin.* I 5.

114 CIC. *Att.* XIV 20, 3.

115 SVET. *Iul.* 84.

diam caedis eius accommodata. A propósito de esa tragedia decía Cicerón que se trataba de una mala traducción de la homónima de Sófocles¹¹⁶; sin embargo, descubrimos su supervivencia, y que una utilización amañada la hace resucitar, siquiera sea en forma de recitación en unos funerales, para un fin completamente ajeno a las intenciones con que la había compuesto muchos años antes su autor.

PACUVIO

En unión de Acio, Marco Pacuvio es uno de los grandes representantes de la tragedia latina del siglo II a. C., comparables incluso a los maestros de la tragedia griega, en opinión de Veleyo Patérculo¹¹⁷. De algunos versos de su tragedia *Armorum iudicium*, así como de la *Electra* de Atilio, se sirvieron en los juegos fúnebres de César «para despertar la compasión por el muerto y el odio contra sus asesinos», según la indicación de Suetonio a que acabamos de hacer referencia¹¹⁸. En concreto de la tragedia de Pacuvio se tomaba este verso: *Men seruasse, ut essent qui me perderent?* Hay que tener presente que esto ocurre en el año 44 a. C., cuando es de pensar que todavía no ha desaparecido del todo la producción de Marco Pacuvio de los escenarios. Exceptuadas estas dos referencias, nunca volveremos a encontrar información sobre el notable tragediógrafo en los historiadores imperiales.

ACIO

Sobre el último gran trágico de la época republicana, Lucio Acio, hallamos de nuevo dos juicios de Veleyo Patérculo, quien lo considera figura central de la poesía trágica patria: *Nam nisi aspera ac rudia repetas et inuenti laudanda nomine, in Accio cirque eum Romana tragoeadia est*¹¹⁹. Sus dramas son comparables a los griegos, con la diferencia de que si en aquéllos puede encontrarse una más cuidada *labor limiae*, en los de Acio parece que había *plus sanguinis*, más vigor, más fuerza¹²⁰.

Sí es cierto que habían tenido sangre, vigor, fuerza desenfrenada algunos versos y algunos personajes de Lucio Acio. En Roma se recordaban muchos veces las palabras de uno de sus personajes más enérgicos y crueles, el tirano Atreo: *oderint, dum metuant.*

¹¹⁶ CIC. *fin.* I 5.

¹¹⁷ VELL. II 9, 3.

¹¹⁸ SVET. *Iul.* 84.

¹¹⁹ VELL. I 17.

¹²⁰ VELL. II 9, 3.

Suetonio afirma que Tiberio las había convertido en *oderint, dum probent*¹²¹, y Calígula gustaba de repetirlas a menudo en la forma original¹²².

b) *Imperiales.*

CESAR

Si Julio César ha obtenido un puesto entre nuestros «tragediógrafos menores» de la época republicana¹²³, es debido a una indicación de Suetonio de que compuso un *Oedipus* en su juventud, que luego prohibió Augusto que se publicase tras su muerte¹²⁴.

AUGUSTO

También en nuestro estudio del teatro latino en la época del primer emperador¹²⁵ aparece Augusto como dramaturgo, al menos en potencia, en razón de una tragedia *Ajax* que no llegó a concluir. De nuevo la noticia proviene de las biografías de Suetonio¹²⁶.

*MAMERCO ESCAURO*¹²⁷

Cónsul sufector en 21 d. C., este personaje importante en la vida pública tenía que interesar por fuerza a Tácito¹²⁸. De su producción teatral, una tragedia con unos versos que podían entenderse como dirigidos contra el emperador Tiberio, nos informa el propio Tácito¹²⁹; la intrepidez de intentar valerse del drama como medio de manifestación política costó la vida a su autor.

Al hablar de los delatores en el reinado de Tiberio señala Suetonio: *Obiectum est poetae, quod in tragoeadia Agamemnonem probris lacessisset*¹³⁰. Lo cierto es que Tiberio nunca llegó al grado de demencia preciso para condenar a un dramaturgo por atacar a una

121 SVET. *Tib.* 56.

122 SVET. *Cal.* 30.

123 Cf. A. POCIÑA PEREZ, "Tragediógrafos latinos menores en el período de la República", *Est. Clás.* 18, 1974, p. 99 s.

124 SVET. *Iul.* 56.

125 Cf. A. POCIÑA PEREZ, "El teatro latino en la época de Augusto", *Helmántica* 24, 1973, p. 521.

126 SVET. *Aug.* 85. Más tarde aparece esta noticia de nuevo en MACR. Sat. II 4, 2.

127 Sobre su actividad como tragediógrafo, cf. A. POCIÑA PEREZ, "Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca", *Emerita* 41, 1973, p. 304.

128 Cf. TAC. *ann.* I 13; III 23; 31; 66; VI 9; 29 ss.

129 TAC. *ann.* VI 29.

130 SVET. *Tib.* 61.

figura de la mitología; con razón se supone, en consecuencia, que el poeta en cuestión es Mamerco Escauro, y que la indicación de Suetonio hace referencia al mismo hecho señalado por Tácito: el ataque a Agamenón sería precisamente lo que podría entenderse como crítica de Tiberio.

POMPONIO SECUNDO¹³¹

Sobre la importancia de Publio Pomponio Secundo como tragediógrafo es indudablemente más valiosa la información de Quintiliano¹³² que la de Tácito. Sin embargo el historiador no sólo hace diversas referencias a Pomponio Secundo señalando su papel en la vida pública¹³³, sino que precisa que componía obras para la escena, a pesar de lo cual, o tal vez por ello mismo, la plebe le insultaba en los teatros¹³⁴.

TITO

Hemos comentado ya con cierto detalle la noticia, debida exclusivamente a Eutropio¹³⁵, de que el emperador Tito Flavio Vespertino cultivó también la tragedia, con la originalidad un tanto questionable de hacerlo en lengua griega.

Comediógrafos

a) *Republicanos.*

Autores de *palliata*: Plauto, Cecilio Estacio, Terencio.

La crítica literaria latina fue, en líneas generales, muy injusta con los comediógrafos, y de modo sobresaliente la crítica culta¹³⁶. Prueba altamente interesante de esta afirmación es el comportamiento de los historiadores imperiales con los autores de *palliata*. De los cuatro sin duda primordiales en el período republicano (Nevio, Plauto, Cecilio Estacio y Terencio), su dureza se ejerció de modo más contundente con la *palliata* de tendencia popular: la historia de Veleyo Patérculo, reflejo de la misma, olvida los nombres de Nevio y Plauto. Sin embargo ese encono no consiguió anular la justa fama de Plauto; en cambio, colaboró a relegar inmerecidamente a Gneo Nevio, a nuestro modo de ver uno de los comediógrafos más atrayentes de Roma.

¹³¹ Cf. A. POCIÑA PEREZ, "Una vez más sobre la representación...", cit., p. 304 s.

¹³² Cf. QVINT. *inst.* VIII 3, 31; X 1, 98.

¹³³ TAC. *ann.* V 8; VI 18; XVII 27 s.

¹³⁴ TAC. *ann.* XI 3.

¹³⁵ EVTR. VII 21.

¹³⁶ Cf. A. POCIÑA, "Quintiliano y el teatro", cit., *passim*.

En los historiadores imperiales la animosidad de la crítica culta (Cicerón, Horacio, Veleyo, Quintiliano) contra Plauto aparece superada: a excepción de Veleyo, los nombres de Plauto y Terencio se presentan con igual frecuencia (pequeña, por lo demás) y unidos, en los historiadores, como anticipando la idea actual, en parte contraria a la clásica, de que ellos dos fueron los únicos comediógrafos importantes de la literatura latina.

Plauto, omitido por Veleyo, es recordado por Elio Espartiano sin recelo alguno entre los nombres de ilustres hombres del pasado (un Escipión, un Catón, un Homero, un Demóstenes) y los grandes de la literatura nacional (Virgilio, Salustio, César, Cicerón)¹³⁷. A su vez Flavio Vopisco indica que es uno de esos cómicos cuyos versos evocan los soldados¹³⁸. En *Origo gentis Romanae* se comenta un verso de la comedia *Truculentus*¹³⁹. Y todavía Amiano Marcelino hace una erudita paráfrasis del verso 12 de *Epidicus*¹⁴⁰.

Terencio sí es recordado por Veleyo, reflejando el sentir de la crítica culta¹⁴¹. Elio Espartiano lo incluye en el mismo lugar y condiciones que a Plauto, y Flavio Vopisco, si bien omite su nombre, pone como ejemplo de esos versos que repiten los soldados el v. 426 del *Eunuchus*, atribuyéndoselo erróneamente a Livio Andronico, según hemos precisado ya. Por último, el comportamiento de Amiano con ambos autores es idéntico: para Terencio, una paráfrasis del verso 780 de *Eunuchus*¹⁴².

Cecilio Estacio, al que deberíamos haber colocado antes que Terencio en una sucesión cronológica, aparece en Veleyo unido al nombre de Terencio, y en cambio en Flavio Vopisco al de Plauto: de este modo, con menos intención que nunca, queda reflejado en los historiadores su papel de intermediario entre la comicidad plautina y la terenciana.

Autores de *togata*: Afranio.

El representante de la tendencia culta de la *togata*, Lucio Afranio, poseía los méritos necesario para ocupar dos lugares en los excursos literarios de Veleyo Patérculo¹⁴³. Pero hay más: Suetonio proporciona una referencia cumplida de la representación de su comedia *Incendium* durante el reinado de Nerón: el incendio a que hacía alusión el título tenía lugar en escena, y a los actores se les permitía saquear la casa en llamas y quedarse con lo que pudieran

137 AEL. SPART. *Seuer.* 21, 1.

138 FLAV. VOPISC. *Carus...* 13, 5.

139 *Origo g. R.* 6, 6.

140 AMM. XV 13, 3.

141 VELL. I 17.

142 AMM. XIV 6, 16.

143 VELL. I 17; II 9, 3.

sacar de ella¹⁴⁴. He aquí cómo la obra de un dramaturgo auténtico se convierte, por obra y gracia de Nerón, en una mascarada.

Autores de *atellana*: Pomponio.

Curiosamente Pomponio, uno de los dos representantes de la *atellana* literaria¹⁴⁵, encontró un lugar en el compendio de Veleyo, acaso debido a su papel de innovador, al pretender elevar la farsa *atellana* a rango literario: *Sane non ignoremus eadem aetate fuisse Pomponium sensibus celebrem, uerbis rudem et nouitate inuenti a se operis commendabilem*¹⁴⁶.

Autores de *mimo*: Décimo Laberio.

Sobre Décimo Laberio facilita Suetonio en la biografía de Julio César un relato bastante cumplido de la noticia, bien conocida por medio de varias fuentes, de que el dictador le obligó a actuar en uno de los mimos que había compuesto, cosa más que infamante para un caballero: *Ludis Decimus eques Romanus mimum suum egit donatusque quingentis sestertiis et anulo aureo sessum in quatuordecim e scaena per orchestrā transiit*¹⁴⁷.

b) *Imperiales*.

Sólo dos alusiones a comediógrafos imperiales, ambos mimógrafos, aparecen en todos los historiadores cuya obra hemos consultado. Era lógico esperar que nuestros escritores no hubieran prestado mayor atención a los mismos: para los mimógrafos se lo impedía el carácter moralizante de la historiografía; para los escasos cultivadores de otros subgéneros cómicos, la irrelevancia de los mismos.

Del mimógrafo Catulo¹⁴⁸ recuerda Suetonio una representación sangrienta de su famosa obra *Laureolus*, durante el reinado de Calígula, en concreto en el año 41 d. C.¹⁴⁹.

En Julio Capitolino encontramos, por último, la referencia más antigua al mimógrafo Marulo, contemporáneo de Marco Aurelio y Lucio Vero, que tuvo la suerte de no sufrir castigo alguno, a pesar de que se burlaba en la escena de los dos gobernantes¹⁵⁰.

2. ACTORES.

El tratamiento de los actores teatrales por parte de los distintos

¹⁴⁴ SVET. *Nero* 11.

¹⁴⁵ Cf. A. POCIÑA PEREZ, "El teatro latino durante la generación de Sila", *Hel·mánica* 27, 1976. p. 300 ss.

¹⁴⁶ VELL. II 9, 6.

¹⁴⁷ SVET. *Iul.* 39.

¹⁴⁸ Cf. A. POCIÑA, "Agonía de la dramática latina...", cit., p. 484 ss.

¹⁴⁹ SVET. *Cal.* 57.

¹⁵⁰ IVL, CAPIT. *M. Anton.* 8, 1.

historiadores imperiales se caracteriza por una sorprendente unidad de criterio, que se manifiesta sobre todo en el análisis de su significado social.

De todos nuestros autores, el tema interesa fundamentalmente, y de modo preocupante, a Tácito (especialmente en los *Annales*), a Suetonio y a los *Scriptores Historiae Augustae*. Como es obvio, sólo tratamientos esporádicos pueden descubrirse en los compendiadores.

Tres aspectos fundamentales son susceptibles de estudio a partir de la documentación proporcionada por los historiadores: *status* y conducta social de los actores, comportamiento dramático, figuras señeras en esta profesión durante la época imperial. Tales son los aspectos de que vamos a ocuparnos en consecuencia.

a) *Status* y conducta social.

Una estrechísima unidad de criterio hay entre Tácito, Suetonio y los *Scriptores* sobre el significado social de los actores. Es un hecho sumamente significativo, en especial si lo comparamos con las ideas ofrecidas por autores de otro tipo.

Para Cicerón o para Quintiliano, la profesión de actor no es reprochable en sí¹⁵¹; la razón de esta postura no estriba tanto en razones personales (Cicerón, por ejemplo, se declara a cada paso amigo del cómico Quinto Roscio, al que incluso defendió judicialmente en uno de sus discursos más conocidos), sino en su modo de enfrentarse al asunto: interesan a Cicerón y a Quintiliano por encima de todo no los representantes de la profesión como individuos, sino esa profesión que representan; no su comportamiento social, sino el dramático. En este sentido, la actividad de los actores no tiene nada que la haga esencialmente criticable.

Por el contrario los historiadores centran su atención preferentemente en el actor como individuo, al que hay que estimar desde el punto de vista de su comportamiento social. Pues bien: todos ellos coinciden en insistir en su influjo pernicioso en la vida romana. Los actores son un elemento radicalmente peligroso debido no sólo a su pertenencia a grupos sociales caracterizados por la corrupción de sus costumbres, sino sobre todo por las facilidades que su profesión les ofrece para actuar sobre la sociedad; si a ello se suma el papel decisivo que desempeñaron varios en altas esferas políticas, incluso como protegidos o consejeros del emperador, resulta explícable la desazon que estos profesionales del arte dramático producen a la generalidad de los historiadores.

¹⁵¹ Cf. W. M. GREEN, "The Status of Actors at Rome", *CPb* 28, 1933, pp. 301-304.
Sobre los criterios de Quintiliano, cf. nuestro "Quintiliano y el teatro latino", cit.

Sin necesidad de analizar con excesivo detalle toda la documentación, encontramos pruebas palmarias de estas afirmaciones en una serie de detalles. Así, es muy significativa la tendencia de los diversos escritores a colocar los términos *histrio*, *scaenicus*, *mimus* o *pantomimus* en conexión con los que designan elementos sociales despreciables, ya sean relacionados con el circo (*arenarii*, *aurigae*, *gladiatores*, *lanistae*, *uenatores*, etc.), ya procedentes de los bajos fondos: bufones, eunucos, meretrices, alcahuetes (*scurræ*, *spadones*, *meretrices*, *lenones*, etc.). Notemos la constancia de este uso, casi un cliché, en los historiadores:

Tácito: *scurræ*, *HISTRIONES*, *aurigae*¹⁵²; *immixtis HISTRIONIBVS et spadonum gregibus et cetero Neronianæ aulae ingenio*¹⁵³.

Suetonio: *et aut acroamata et HISTRIONES aut etiam triuiales ex circo ludios ... aut frequentius aretalogos*¹⁵⁴.

Escritores de la Hist. Aug.: *nullus lanista, nullus SCAENICVS, nullus arenarius, nullus postremo ex omnium dedecorum ac sceleurum conluuione concretus*¹⁵⁵; *impuros homines et aurigas et HISTRIONES*¹⁵⁶; *et SCAENICOS et uenatores et aurigas*¹⁵⁷; *cum lenonibus, MIMIS, scurrisque*¹⁵⁸; *lenonibus, MIMIS, meretricibus*¹⁵⁹; *MIMIS, meretricibus, PANTOMIMIS, cantoribus atque lenonibus*¹⁶⁰.

No sólo es peligrosa para la sociedad la existencia de estos elementos; más lo es su estrecha conexión con individuos de esos tipos que acabamos de observar, y sobre todo su propia organización en *factiones* según Suetonio¹⁶¹, así como la protección con que cuentan por parte de diversos *fautores*¹⁶², entre los que se sitúan miembros destacados de la vida pública, con frecuencia los propios emperadores.

De iure, la profesión de actor priva del derecho de ciudadanía; como consecuencia de ello, y en virtud de su desprecio aparente, es infamante para un romano no ya convertirse en actor, aunque sólo sea ocasionalmente, sino incluso tener relaciones con profesionales de la escena. *De facto*, más de un emperador se vistió de ac-

152 TAC. *bist.* II 87.

153 TAC. *bist.* II 71.

154 SVET. *Aug.* 74.

155 IVL. CAPIT. *M. Anton.* 19, 6.

156 AEL. LAMPR. *Helisog.* 15, 1.

157 AEL. LAMP. *Seu Alex.* 37 ,1.

158 TREB. POLL. *Gal. duo.* 21, 6.

159 TREB. POLL. *Tyrion. Trig.* 9, 1.

160 FLAV. VOPISC. *Carus...* 17, 7.

161 SVET. *Nero* 16.

162 TAC. *ann.* III 25; 28.

tor, varios les prestaron su protección, y en contrapartida más de un actor desempeñó un papel en la política, aunque no fuese más que dedicándose a intrigar. No sin razón fueron frecuentes, a partir de Tiberio, las medidas adoptadas para reprimir los desafueros de los actores, llegándose incluso a su destierro de Italia¹⁶³.

b) Comportamiento dramático de los actores.

En líneas generales, el comportamiento del actor como tal no reviste interés alguno para los historiadores: temas como la pronunciación, la gesticulación o la expresión corporal quedaban muy al margen del contenido y finalidad de sus escritos. En este sentido son excepción contadas alusiones a comportamientos escénicos extraordinarios por su rareza, como el ya recordado por nosotros con motivo de la representación de una *togata* de Afranio con un escenario en llamas y los actores moviéndose entre ellas¹⁶⁴; o la representación sangrienta, durante el reinado de Calígula, del mimo titulado *Laureolus*: en ella el primer actor vomitaba sangre al precipitarse desde un edificio que se caía, hazaña dramática que se vieron empujados a emular los actores secundarios, con lo cual *cruore scaena abundauit*¹⁶⁵. Como se puede notar, hechos excepcionales, contados según era de esperar por Suetonio, y que presentan poco interés para este trabajo.

Existe en cambio un tipo de comportamiento que tenemos bien atestiguado, en uso ya en la Roma republicana, por lo menos desde el siglo I a. C.: se trata de la interpretación personal que hace un actor de un pasaje o situación de la obra representada, con vistas a conseguir un efecto determinado. Normalmente consiste en actualizaciones artificiales, comparando lo que ocurre o se dice en la escena con algún acontecimiento famoso, concerniente a una personalidad. Veamos algún ejemplo:

Sin duda el más bonito que puede encontrarse es el recordado por Suetonio sobre la actuación de un actor de atellanás, Dato, en tiempo de Nerón: en un pasaje en que se contenía el verso ὑγίαινε πάτερ, ὑγίαινε μῆτερ¹⁶⁶, su gesticulación y movimiento imitaban los de un bebedor y un nadador: con ello, la alusión a los asesinatos de Claudio y Agripina resultaba incuestionable¹⁶⁷.

El mismo actor debía pronunciar la frase *Orcus uobis dicit pedes*; la comedia se representaba por la época en que, después del

¹⁶³ Cf. el apartado final de este trabajo, "Los emperadores y el teatro".

¹⁶⁴ SVET. *Nero* 11.

¹⁶⁵ SVET. *Cal.* 57.

¹⁶⁶ Esto es, "¡Consérvate bien, padre; consérvate bien, madre!" (trad. Bassols de Climent).

¹⁶⁷ SVET. *Nero* 39.

intento fallido de dar muerte a Nerón conocido como conjuración de Pisón, el emperador amenazaba con eliminar a los senadores y suprimir su estamento¹⁶⁸. En estas circunstancias, una simple mirada del actor, dirigida al hemiciclo de la *orchestra* en que se sentaban los senadores, proporcionaba a tan inocente frase un valor irónico muy marcado: fue precisamente así como procedió el actor Dato.

Realmente ingeniosa es la actuación en este sentido de dos mimos, en el reinado de Marco Aurelio, referida por Julio Capitolino¹⁶⁹: entre los varios amantes de la esposa del emperador se contaba un cierto *Tertullus*; un día, en una escena de mimo, un tonto preguntaba a su esclavo el nombre del amante de su mujer; contestábale aquél tres veces que se llamaba *Tullus*, y ante la insistencia del zopenco marido ultrajado, respondía: *iam tibi TER, TVLLVS dicitur*. En este caso es difícil pensar que el texto original del mimo ofreciera esa posibilidad de mofarse del emperador: sin duda los actores lo habían amañado.

Tan sólo otro ejemplo: de acuerdo con la biografía de los dos Maximinos que redactó el denominado Julio Capitolino, Maximino padre aparece como un grosero e inculto tracio, llamativo por su enorme corpulencia y por su escasa lucidez. De ello abusó un actor que, estando el propio emperador en el teatro, pronunció en griego unos versos que venían a decir esto:

*Et qui ab uno non potest occidi, a multis occiditur.
Elephans grandis est et occiditur,
leo fortis est et occiditur,
tigris fortis est et occiditur;
caue multos, si singulos non times*¹⁷⁰.

Pero el emperador no entendió la maliciosa pulla, y hubieron de explicarle sus amigos que se trataba de unos antiguos versos contra hombres violentos, a lo que comenta el historiador: *et ille, ut erat Thrax et barbarus, credidit*.

Este tipo de comportamiento hay que estimarlo en su justo valor. Es evidente que si nos hacemos una imagen severa y académica del teatro clásico, podríamos considerar como falta total de respeto al texto dramático esos golpes cómicos de los actores, consistentes no ya en falsear frases o situaciones con un gesto o una mirada, sino incluso valiéndose de añadidos. Sin embargo, no se puede olvidar que ello está ocurriendo en representaciones de mimos o ate-

¹⁶⁸ SVET. *Nero* 37.

¹⁶⁹ IVL. CAPIT. *M. Anton.* 29, 1-2.

¹⁷⁰ IVL. CAPIT. *Max. duo* 9, 2 ss.

llanas, y en una época en que el teatro latino ha perdido prácticamente todo lo que de artístico pudiera tener. Así las cosas, la adición por parte de los actores de esos golpes cómicos, inteligentes y graciosos, y por si fuera poco con una burla de figuras notables, más bien parece muestra de inteligencia interpretativa en sus ejecutores. No todo iba a ser negativo en los actores imperiales.

c) Elenco de actores imperiales¹⁷¹.

Ofrecemos, por último, una lista completa de los actores, profesionales u ocasionales, que aparecen en los escritos de los historiadores imperiales que hemos consultado; para su confección tomamos como modelo, aunque sólo en parte, el trabajo de Charles Garton, «Roman Republican Actor: A Conspectus»¹⁷², señalando nosotros: 1) nombre del actor; 2) tipo de drama que representó, o término con que se refieren a él los historiadores; 3) fecha aproximada de su actividad, en base al emperador gobernante; 4) comportamiento dramático; 5) comportamiento social; 6) fuente histórica que proporciona los datos comentados. El orden seguido es alfabético.

ACTIVS. Comoedius. Tiempos de Tiberio. Esclavo del emperador, manumitido por él a contragusto; parece ser, pues, un actor privado, áulico, no de los escenarios públicos. SUET. *Tib.* 47.

AGRIPPVS. Histrio. Tiempos de Lucio Vero; muerto en el año 189 por orden de Cómodo. Procedente de Siria, de donde lo trajo Lucio Vero como trofeo de la guerra pártica, dándole el nombre de *Apolaustus*; manumitido, tomó como nombre *Lucius Aelius Aurelius Apolaustus Memphius*; llegó a ser un personaje notable, recordado en varias inscripciones, y recibió honores locales en diversas ciudades de Italia. JUL. CAPIT. *Verus* 8, 10-11; ELIO LAMPR. *Com.* 7, 2.

*APPELLAR o APPELLARIS*¹⁷³. *Tragoedus.* Tiempos de Vespasiano. Actuó en los juegos con que se celebró la reconstrucción del escenario del teatro de Marcelo en Roma; fue recompensado por Vespasiano con cuatrocientos mil sestercios. SUET. *Vesp.* 19.

171 Además de los actores que siguen, pertenecientes a la época imperial propiamente dicha, encontramos en nuestras fuentes referencia a la actuación eventual del caballero romano y mimógrafo famoso Décimo Laberio en SVET. *Iul.* 39, así como a los amores de la misma *Cyberis* con Marco Bruto y Marco Antonio (*De usir. ill.* 82, 2), cosa bien conocida por diversos pasajes de la *Filípicas* de Cicerón (*Phil.* II 20, etc.).

172 SPb 63, 1966, pp. 473-498.

173 El nombre de este actor de tragedias, que aparece en forma de dativo *Appellaris tragoedo* en los mss. de Suetonio (*Vesp.* 19), ha sido puesto en entredicho por BUCHELER, quien propuso la lectura *Apellae*, basándose en el nombre de otro trágico del tiempo de Calígula (cf. SVET. *Cal.* 33). BASSOLS DE CLIMENT (*Suetonio, Vida de los XII Césares*, vol. IV, Barcelona, 1970, p. 20) acepta la lectura de Bucheler; no obstante nosotros, partiendo del hecho de que el *tragoedus* de *Cal.* 33 y *Vesp.* 19 no pueden ser el mismo, preferimos respetar, con M. IHM (*C. Suetoni Tranquilli opera*, vol. I, Stuttgart, 1967) la tradición manuscrita, llamando al actor en cuestión *Appellar* (nombre muy raro) o *Appellaris*.

APPELLES. *Tragoedus*. Tiempos de Calígula. Tuvo relación con el emperador; un día se colocó éste junto a la estatua de Júpiter y le preguntó cuál de los dos parecía mayor; ante la duda del trágico, lo hizo desollar a latigazos, mientras alababa su voz, calificándola de *praedulcis* incluso cuando gemía. SUET. *Cal.* 33.

BATHYLLVS. *Histrio*. Tiempos de Augusto. Estrecha relación con Mecenas, cuyo comportamiento con el actor no resulta muy claro (*Maecenari ... effuso in amorem Bathylli*). TAC. *ann.* I 54.

CALIGVLA. Emperador (31-47 d. C.). Aficiones de «actor», en el sentido más amplio de la palabra; en realidad, no llegó a actuar en un escenario de forma normal: dice Suetonio que el día de su asesinato había preparado una fiesta nocturna para su debut (*ut initium in scaenam prodeundi*). SUET. *Cal.* 54.

CASSIVS. *Mimus*. Tiempos de Tiberio. Se acusó a un caballero romano, Falanio, de recibir a este actor en su casa *inter cultores Augusti, qui per omnis domos in modum collegiorum habebantur*; se le calificaba como *mimus corpore infamis*. TAC. *ann.* I 73.

DATVS. *Atellanarum histrio*. Tiempos de Nerón. En su actuación hacía mofa del emperador y de los senadores por medio de la gesticulación; Nerón lo desterró por ello de Roma y de Italia. SUET. *Nero* 39.

FAVOR. *Archimimus*. Tiempos de Vespasiano. Según la costumbre romana, participó en las exequias del emperador, con el fin de reproducir sus gestos y palabras en el cortejo; recordando la famosa avaricia de Vespasiano, preguntó cuánto costaba el funeral: al oír que diez millones de sestercios, contestaba (fingiendo ser el difunto) que le dieran cien mil a él y lo arrojasen al Tíber si les venía en gana. Anécdota reveladora de su valía cómica. SUET. *Vesp.* 19.

GEMINVS. *Comoedus*. Tiempos de Marco Aurelio. Fue uno de los maestros del emperador durante su intrucción elemental. JUL. CAPIT. *M. Anton.* 2, 2.

HYLAS. *Pantomimus*. Tiempos de Augusto. Debido a las quejas de un pretor (¿tal vez en razón de alguna burla en el teatro?), Augusto ordenó que se le azotase en su propia casa. SUET. *Aug.* 45.

LATINVIS. *Mimus*. Tiempos de Domiciano. Fue confidente del tirano, según muestra Suetonio (también aluden a él Marcial y Juvenal)¹⁷⁴. SUET. *Dom.* 15.

MAXIMINVS. *Histrio*. Tiempos de Lucio Vero. Al igual que su colega Agripa, fue uno de los actores que trajo Lucio Vero de Siria; le dio el nombre de *Paris*, acaso en recuerdo del famoso actor ho-

¹⁷⁴ MART. *epigr.* I 5; IX 29; IVV. 1, 36.

mónico del reinado de Domiciano (ver más abajo, *Paris* 2). JUL. CAPIT. *Verus* 8, 7.

MNESTER. *Pantomimus* (pero actuó también al menos en una tragedia). Tiempos de Calígula y Claudio. Protegido de Calígula, con quien mantuvo relaciones homosexuales; castigaba este emperador personalmente a quien osase hacer ruido mientras actuaba Mnéster en la misma tragedia que antaño había representado el actor trágico Neoptolemo durante los juegos en que fue muerto Filipo de Macedonia. En el reinado de Claudio, mantuvo relaciones adulteras con la emperatriz Mesalina; descubierto el complot de Gayo Silio, en el año 48, fue condenado a muerte; imploró perdón, sosteniendo ante el emperador que había obrado por coacción; conmovido Claudio, sus libertos le aconsejaron no perdonar a un *histrio*, después de haber condenado a tantos ciudadanos ilustres. SUET. *Cal.* 36; 55; 57; TAC. *ann.* XI 4; 28; 36.

NERO. *Scaenicus, tragicus, mimus*. Emperador (54-68 d. C.). Movido por un cierto recelo de actuar en Roma, como emperador que era, realizó su debut en el teatro de Nápoles; durante él, ni siquiera interrumpió su actuación por causa de un breve terremoto que sacudió el teatro. Después de esa iniciación, y pese a las múltiples críticas, representó en Roma diversas obras, entre ellas tragedias (*inter cetera cantauit Canacem parturientem, Oresten matricidam, Oedipodem excaecatum, Herculem insanum*). Mostró un gran empeño en que se le considerase como un actor más, sin un tratamiento especial debido a su condición. Tuvo el proyecto de representar el personaje virgiliano de Turno, pero no sabemos si llegó a hacerlo.

Sin duda Nerón supo montar bien sus actuaciones: así, se preocupó de conseguirse un nutrido grupo de esos personajes que antes se llamaban alabarderos, después la claque, por último la cla; pero esa cla que debía aplaudir a Nerón no fue un grupo cualquiera, sino que incluso estaba ensayada para dos tipos distintos de aplauso, según información detallada de Suetonio. SUET. *Nero* 20; 21; 23; 54; TAC. *ann.* XV 33; 34; 67; EUTR. VII 14.

PARIS. *Histrio*. Tiempos de Nerón. Un actor que hizo matar Nerón, según algunos porque lo consideraba como rival peligroso en la escena. SUET. *Nero* 45.

PARIS. *Histrio*. Tiempos de Domiciano. El emperador repudió por algún tiempo a su esposa Domicia por estar locamente enamorada de Paris; como otros actores, tuvo escuela: precisamente a un joven discípulo suyo ordenó matarlo Domiciano porque era muy parecido al maestro *arte formaque*; fue asesinado también él por orden del emperador. SUET. *Dom.* 3; 10; AUR. VICT. 11, 7; *Epit. de Caes.* 11, 11.

PYLADES. *Pantomimus*. Tiempos de Augusto. El emperador lo desterró de Roma y de Italia por haber puesto en evidencia a un espectador que le silbaba, señalándolo con el dedo. SUET. *Nero* 45.

STEPHANIO. *Togatarius*. Tiempos de Augusto. Actor de comedias *togatae*, y también jefe de compañía teatral, según se desprende de la noticia de que Augusto lo mandó azotar en tres teatros, y luego lo desterró, porque hacía representar un papel de muchacho a una matrona romana con el pelo cortado al rape. SUET. *Nero* 45.

3. ESPECTADORES.

Otra tendencia unitaria en la generalidad de los historiadores imperiales es la de criticar duramente el comportamiento del pueblo romano durante los espectáculos, cualquiera que sea su tipo. Incluso la terminología que nuestros autores utilizan para referirse al público refleja desprecio: no se trata tanto del término inocuo *spectator*, cuanto de los despectivos *plebs*, *populus*, *uulgus*, etc.

La alusión a los asistentes a los espectáculos resulta a veces artificial, sin razón obvia, sencillamente para ofrecer un ejemplo de mal comportamiento o de baja catadura moral: es ésta la prueba más clara del modo de pensar de los historiadores sobre el público teatral. Veamos a Tito Livio poniendo como ejemplo de mala intención el proceder del vulgo en los espectáculos, en un pasaje en que tal comparación no venia a cuento:

*...prauo studio, quo etiam in certaminibus ludicris uul-
gus utitur, deteriori atque infirmiori fauendo* ¹⁷⁵.

Veamos también a Tácito, marcando el distinto proceder de cuatro grupos de la sociedad romana, el peor de los cuales viene determinado por su afición al circo y al teatro:

*Sed patres laeti..., primores equitum..., pars populi in-
tegra..., plebs sordida et circo ac theatris sueta, simul dete-
rrimi seruorum, aut qui adesis bonis per dedecus Neronis
alebantur, maesti et rumorum audi* ¹⁷⁶.

Ahora bien, esas gentes que van al circo y al teatro pertenecen no sólo a la *plebs* o al *uulgus*; también los senadores, los caballeros, los mismos emperadores con sus esposas, y hasta las respetables vestales tienen por norma frecuentar los espectáculos. Y el hecho de que haya un lugar, la *orchestra*, reservado para los senadores, que los caballeros se sienten en las catorce primeras filas de la *cauea* y que la plebe se vea confinada en los graderíos más altos, no podía ser obstáculo para que el comportamiento lamentable de los espectadores se hiciese general en un recinto que, por su estruc-

¹⁷⁵ LIV. XLII 63, 2.

¹⁷⁶ TAC. hist. I 4.

tura arquitectónica, no resultaba de por sí de concepción clasista¹⁷⁷.

Entonces, ¿todos los romanos, sin distinción de clases, se conducían de forma reprobable durante los espectáculos? Quizá no todos, pero sí la mayoría. La causa estriba en que la razón fundamental de su asistencia a ellos no parece ser exclusivamente el interés por la obra o espectáculo que se les ofrece. A lo largo de todo el Imperio, el romano acude a los teatros con motivos tan ajenos al drama como los siguientes: quejarse de la carestía de los alimentos¹⁷⁸; ganarse la adhesión popular, como hacía Vitelio¹⁷⁹; provocar riñas entre los espectadores, diversión de la que gustaba Calígula¹⁸⁰; colocar pasquines contra Tiberio en los asientos de los senadores¹⁸¹; tocar la fibra sensible del pueblo contándole lástimas, como hizo Lépida, acompañada de un coro de mujeres, mientras se estaba celebrando su juicio por adulterio y envenenamiento¹⁸². Para mil cosas más valían los espectáculos: en tiempos de Nerón llegaron a Roma dos jefes frisones, Verrito y Malorige, para tratar con el emperador sobre la ocupación de tierras a orillas del Rhin, y se les entretuvo llevándolos al teatro de Marcelo, a fin de que conociesen la grandeza de Roma... y el crecido número de su población¹⁸³; años antes, en el reinado de Tiberio, para aumentar la reputación de los colegios sacerdotales, se decidía que la emperatriz se sentase en el teatro entre las vestales¹⁸⁴.

A veces se preocupan los espectadores de lo que ocurre en el escenario; lamentablemente, también sobre este comportamiento tenemos información poco halagüeña. El romano parece estar esperando a cada instante que el texto, aunque no sea más que un simple verso, o bien la interpretación de los actores, le den motivo para considerarlo maliciosamente y armar bulla en los graderíos¹⁸⁵. Otra fuente de diversión para el espectador, casi siempre consistente en preparar jaleos y disputas, es discutir sobre la valía de los actores, dividiéndose en bandas beligerantes¹⁸⁶.

En semejante situación resulta del todo comprensible que se colocase en los teatros una cohorte para intentar mantener el orden

¹⁷⁷ Cf. A. POCINA PEREZ, "Los espectadores, la *lex Roscia theatralis* y la organización de la *cauea* en los teatros romanos", *Zephyrus* 26-27, 1976, pp. 435-442.

¹⁷⁸ TAC. *ann.* VI 13.

¹⁷⁹ TAC. *hist.* II 91.

¹⁸⁰ SVET. *Cal.* 26.

¹⁸¹ SVET. *Tib.* 66.

¹⁸² TAC. *ann.* III 23.

¹⁸³ TAC. *ann.* XIII 54.

¹⁸⁴ TAC. *ann.* IV 16.

¹⁸⁵ Cf. SVET. *Aug.* 53; *Galba* 13.

¹⁸⁶ Cf. SVET. *Tib.* 37; *Nero* 26; TAC. *ann.* XIII 25.

en los graderíos. Cuenta Tácito que a finales del año 55 d. C., segundo del reinado de Nerón, esto es, a la mitad de esa época de su gobierno un tanto aceptable que se conoce como el *quinquenium Neronis*, decidió el emperador retirar dicha cohorte por dos motivos: evitar la corrupción de los soldados que la componían, y probar si la plebe era capaz de portarse con moderación sin necesidad de vigilancia¹⁸⁷. Pues bien, el resultado de la prueba no se hizo esperar: al año siguiente no hubo más remedio que expulsar de Italia a los histriones y volver a poner en los teatros la policía de espectáculos¹⁸⁸.

Cuando Amiano Marcelino dibuja un penoso panorama del tipo de revista ínfima que se suele representar en los escenarios, y concluye que las romanas tratan de emular lo que observan en ellos¹⁸⁹, uno se pregunta quién ha deformado a quién, el teatro al espectador o el espectador al teatro. Tal es la cuestión fundamental que debe plantearse a cada paso la investigación sobre el drama latino de todos los tiempos; y decimos fundamental porque, en nuestra opinión, interesa tanto a un tratamiento social como literario del mismo.

En el mes de abril de 1976, los asistentes al V Congreso Español de Estudios Clásicos tuvimos la maravillosa oportunidad de contemplar, muchos por primera vez, el estupendo teatro de Itálica, laboriosamente rescatado de su entierro secular en el pueblo sevillano de Santiponce. Teníamos entonces en prensa un trabajo sobre la distribución de los espectadores en los teatros¹⁹⁰, problema sobre el que intercambiamos unas palabras con el guía de aquella inolvidable visita arqueológica, el Prof. Luzón; el cual, para nuestra sorpresa, nos mostró en el piso de la *orchestra* una curiosa inscripción: *ordo seni* (sic), al lado de un más burrillo andaluz que caballo, sin duda alusión a los *equites*. Es un ejemplo precioso del modo de manifestar el pueblo de las gradas su disconformidad con la reserva de la *orchestra* para los ciudadanos de las clases elevadas; su disconformidad..., y su burla, tachándolos de viejos y de burros.

Según el carácter de quien juzgue el dato, puede resultar simpática o antipática la figura del gamberro que tuvo la paciencia de grabar ese documento en la piedra; en cambio, si pensamos en una serie de teatros de enorme aforo, llenos hasta los topes de gentes de este tipo, podemos comprender que no hayan tenido éxito en la Roma imperial no ya las reflexivas y retóricas tragedias de un Séneca, sino tampoco las serias comedias de un Terencio, ni incluso las alegres y desenfadadas de un Plauto.

¹⁸⁷ TAC. *ann.* XIII 24.

¹⁸⁸ TAC. *ann.* XIII 25.

¹⁸⁹ AMM. XIV 6, 20.

¹⁹⁰ "Los espectadores, la *lex Roscia...*", cit.

III.—LOS EMPERADORES Y EL TEATRO LATINO

Como es natural en la historiografía antigua, el punto central de la atención de los autores que hemos consultado es siempre la figura del emperador; en buena medida también lo es para nuestro campo de investigación, dada la importancia que tiene para la marcha del drama, o de los espectáculos en general, el comportamiento del gobernante con respecto a ellos. No olvidemos que el teatro y el circo fueron siempre en Roma espectáculos públicos, dependientes en mayor o menor grado de los intereses políticos.

Por todo ello, consideramos adecuado finalizar nuestro estudio con un análisis de lo que podríamos llamar comportamiento dramático de los emperadores. Siempre que la documentación existente lo permita, partiremos de la consideración de cada emperador como espectador, en algunos casos como autor e incluso actor, para hacernos una idea de sus aficiones teatrales, o su carencia de interés por el drama; una vez conseguido esto, analizaremos de qué modo tal afición o desinterés influyó en la organización de festivales escénicos, en la adopción de medidas con respecto a autores, actores y espectadores, en la construcción o reparación de los edificios teatrales.

El orden adoptado en nuestra exposición es, lógicamente, el cronológico. A este propósito hemos de precisar que nuestra información es, en general, abundante para los emperadores de los siglos I y II, se hace muy pobre a medida que avanzamos en el siglo III, y no existe prácticamente para los emperadores del siglo IV, en el que escribieron sus obras los últimos historiadores que hemos utilizado.

AUGUSTO (31 a. C.-14 d. C.)

Es incuestionable la gran afición del primer emperador por el teatro: la prueba más evidente resulta el que hayamos incluido a Augusto entre los dramaturgos de su tiempo¹⁹¹. No menos lo demuestra el que concediese, en el año 29 a. C., una recompensa de un millón de sestercios a Lucio Vario Rufo por su tragedia *Thyestes*¹⁹².

Suetonio dedica un capítulo de la biografía de Augusto a su inclinación por los estudios griegos; entre ellos, indica que «gustaba mucho de la vieja comedia, y, más de una vez, puso sus piezas en escena con motivo de los espectáculos públicos»¹⁹³. Que no se tra-

191 Cf. A. POCIÑA PEREZ, "El teatro latino en la época de Augusto", cit., p. 521.

192 Este dato no procede de los historiadores, sino de la didascalia de la tragedia, conservada en el ms. *Parisinus* 7350.

193 SVET. Aug. 89 (trad. Bassols de Climent).

taba de una afición superficial lo prueban sus últimos momentos: pregunta Augusto en su lecho de muerte si ha representado bien el *mimus uitae*, y recita en griego dos versos con la típica súplica de aplauso del final de las comedias¹⁹⁴.

Semejante afición al teatro tenía que dejarse sentir en su comportamiento con respecto al mismo. No procede entrar aquí sobre la supuesta existencia de un programa premeditado por Augusto para el restablecimiento de un gran teatro nacional, ya que otras son las fuentes que pueden llevar a esa conclusión, no los historiadores¹⁹⁵. Centrándonos exclusivamente en éstos, vemos en Suetonio que *spectaculorum et assiduitate et uarietate et magnificentia omnes antecessit*¹⁹⁶. De qué tipo fueron esos espectáculos lo indica con pormenor el biógrafo; desde luego, no faltaban *scaenicae operaे*.

Ahora bien, con un criterio perfectamente de acuerdo con sus ideas, determinó Augusto que todo ello transcurriese dentro de un orden: para conseguirlo, pidió un decreto del Senado cuyo contenido conocemos con detalle: los senadores, y sólo ellos, se sentarían en la *orchestra* según era tradicional; los soldados estarían separados del pueblo; los plebeyos casados tendrían unos puestos especiales; en un sector determinado estarían los muchachos, y en el contiguo sus pedagogos; las vestales dispondrían de un puesto preferente¹⁹⁷.

Sin duda se dio cuenta Augsuto de que sólo con una reglamentación estricta podía el teatro, también los otros tipos de espectáculo, seguir viviendo con cierta dignidad. Aunque con menos precisión que en lo referente a la colocación de los espectadores, descubrimos fragmentos de una legislación suya sobre censura de espectáculos: así, con todo rigor impidió que las mujeres asistiesen a las competiciones atléticas¹⁹⁸, y prohibió «que jóvenes de uno y otro sexo asistieran, si no iban acompañados de familiares, a los espectáculos nocturnos durante los juegos seculares»¹⁹⁹: obsérvese el paralelismo total con la censura estatal en vigor en nuestro país, formulada «para mayores de 14 años acompañados».

No era suficiente cuidar el comportamiento del público: también había que tomar precauciones con los actores. Señala Suetonio que,

¹⁹⁴ SVET. *Aug.* 99.

¹⁹⁵ Cf. A. LA PENNA, "Orazio, Augusto e la questione del teatro latino", *ASNP* 19, 1950, p. 141 ss.

¹⁹⁶ SVET. *Aug.* 43.

¹⁹⁷ SVET. *Aug.* 44; también en *Aug.* 40 encontramos una resolución personal de Augusto sobre la licitud de sentarse en las catorce primeras filas de la *cavea* los caballeros romanos que se habían arruinado durante las guerras civiles.

¹⁹⁸ SVET. *Aug.* 44.

¹⁹⁹ SVET. *Aug.* 31.

si bien Augusto fue pródigo en la concesión de espectáculos, no por ello dejó de poner coto a la *histrionum licentia*. He aquí un ejemplo: azotes y destierro para tres actores, Estefanión, Hilas y Pilades por comportamiento ilícito²⁰⁰.

Obra suya fue el gran teatro de Marcelo en Roma²⁰¹: con razón podía gloriarse en el relato de sus hechos grabado en el *Monumentum Ancyranum* diciendo: *Theatrum ... feci, quod sub nomine Marcelli generi mei esset*²⁰². Los restos de esa obra grandiosa testifican en Roma todavía hoy las aficiones teatrales de Augusto.

El resumen de las preciosas páginas dedicadas a la política literaria de Augusto por Henry Bardon²⁰³ comienza con esta afirmación: «L'attitude d'Auguste envers les lettres fut celle d'un homme politique»; y concluye: «La politique littéraire d'Auguste, est essentiellement un échec». Cuanto acabamos de escribir está por completo de acuerdo con la primera afirmación, pero no comparte del todo la segunda.

TIBERIO (14-37).

El emperador del resentimiento, al que dedicó tan hermosas páginas nuestro Marañón²⁰⁴, mostró muy bien su faceta de hombre *tristis*, de resentido, en su comportamiento con el teatro. En el recuento de dramaturgos imperiales encontrábamos a Mamerco Escáuro como víctima de la represión literaria de Tiberio²⁰⁵; cierto es que el emperador solía tener en boca una tremenda frase del Atreo del antiguo poeta Acio, *oderint dum metuant*, que él había trocado en *oderint dum probent*²⁰⁶, pero ello no es precisamente una prueba de estima por los escritores teatrales.

Bien documentada está la aversión que sentía por los actores. En el año 15 d. C., primero de su mando, las escaramuzas sangrientas desencadenadas en el teatro obligan al Senado a plantearse seriamente el asunto; proponen algunos senadores que se conceda a los pretores el derecho de azotar a los actores; sin embargo, prevaleció la oposición de Haterio Agripa, tribuno de la plebe, quien se basaba en una decisión precedente de Augusto que concedía inmunidad a los actores; y señala Tácito: *neque fas Tiberio infringere*

200 SVET. *Aug.* 45.

201 SVET. *Aug.* 29.

202 *Res gestae* 21, 1.

203 *Les Empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien*, París, 1968, pp. 102-103.

204 G. MARAÑÓN, *Tiberio. Historia de un resentimiento*, Madrid, 1972 (10.^a ed.).

205 Cf. *supra*.

206 SVET. *Tib.* 59.

207 TAC. *ann.* I 77.

*dicta eius*²⁰⁷. El asunto vuelve a plantearse en el año 23 d. C., y entonces no contó ya para nada el precedente de Augusto: se procedió al destierro de Italia de los actores, según indica Tácito²⁰⁸, y, como precisa Suetonio²⁰⁹, las súplicas del pueblo no lograron nunca que Tiberio revocase la sanción. Sin duda fue eso lo que el gran adulador de Tiberio, Veleyo Patérculo, señala como *compressa theatralis seditio*²¹⁰, y que, con más mala fe, hay que interpretar como poner orden en el teatro suprimiendo el teatro.

Evidentemente no le gustaban a Tiberio los espectáculos: lo afirma Tácito²¹¹, y lo confirma Suetonio precisando que «tampoco ofreció ningún espectáculo público, y sólo en contados casos asistió a los que daban otros»²¹².

Dicho esto, puede sorprender la promesa de Tiberio, documentada en Tácito²¹³, de reconstruir el teatro de Pompeyo, arruinado por un incendio. Sin embargo, no nos dejemos engañar por esta manifestación en favor del drama, que se sitúa en el año 22 d. C., uno antes del destierro de los actores; en realidad no se trataba sino de continuar un ejemplo dado por Augusto²¹⁴. La realidad es que lo único que restauró fue, muchos años más tarde, el escenario, que no quiso inaugurar por razones que no ve muy claras Tácito²¹⁵: *contemptu ambitionis an per senectutem*. Más tarde Calígula se encargaría de llevar a término la única empresa de Tiberio que, so capa de parecer favorable al teatro, no hace más que demostrar su encono en contra del mismo.

CALIGULA (37-41)

La posición de Calígula con respecto al teatro es tan contradictoria como el mismo Calígula. Frente a su antecesor en el gobierno, descubrimos que organizó «numerosos espectáculos teatrales, de muchas clases, y en lugares diversos, y a veces incluso de noche»²¹⁶. Fue él quien al fin llevó a cabo la reconstrucción del teatro de Pom-

208 TAC. *ann.* IV 14.

209 SVET. *Tib.* 37.

210 VELL. II 126.

211 TAC. *ann.* I 54.

212 SVET. *Tib.* 47 (trad. Bassols de Climent). Cf. también *Tib.* 34: *Ludorum ac munerum impensas corripuit, mercedibus scaenicorum recisis paribusque gladiatorum ad certum numerum redactis.*

213 TAC. *ann.* III 72.

214 Cf. *Res gestae divi Augusti* 20, 1: *Capitolium et Pompeium theatrum utrumque opus impensa grandi refeci sine ulla inscriptione nominis mei.*

215 TAC. *ann.* VI 45.

216 SVET. *Cal.* 18 (trad. Bassols de Climent).

poyo²¹⁷. Grande era su amistad con el actor Mnéster²¹⁸; y hasta hemos tenido que incluirlo en nuestra lista de profesionales de la escena como «casi» actor. Por lo demás, también él conocía el fragmento trágico de Acio *oderint dum metuant*, que, a diferencia de Tiberio, repetía en su forma original²¹⁹.

Pero demos paso a las contradicciones: hemos dicho que era gran amigo de Mnéster..., pero Suetonio precisa lo siguiente: *dilexisse fertur commercio mutui stupri*²²⁰, añadiendo en otro lugar: *Mnesterem pantomimum etiam inter spectacula osculabatur*²²¹. En una ocasión ordenaba desollar a latigazos a Apeles, un actor de tragedias, por una nimiedad²²². No se puede decir que protegiera Calígula a los actores.

Por lo que hace a los dramaturgos, la noticia suetoniiana de que «hizo quemar ... a un autor de atelanas por un verso de doble sentido»²²³, recuerda el comportamiento semejante de Tiberio. Y, para concluir, frente a ese interés por ofrecer espectáculos teatrales, leemos en Suetonio que «fustigó reiteradas veces al estamento ecuestre por su excesiva afición a las representaciones teatrales y a la arena»²²⁴, y lo que ya es el colmo: «durante las representaciones teatrales hacia distribuir los donativos antes de tiempo, a fin de que la plebe invadiera las plazas reservadas a los caballeros y de este modo se produjeran reyertas entre unos y otros»²²⁵.

Con estos datos no podemos llegar a conclusión alguna sobre las aficiones teatrales de Calígula; en cambio sí es seguro que sus cuatro años de gobierno nada hicieron de positivo por el desarrollo del drama artístico.

CLAUDIO (41-54)

El capítulo que dedica Suetonio a los espectáculos ofrecidos por Claudio es uno de los más largos que se encuentran en sus biografías²²⁶; fueron, desde luego, muchos y variados, si bien no da la impresión de que destacasen entre ellos los de tipo teatral.

217 SVET. *Cal.* 21.

218 SVET. *Cal.* 36; 55.

219 SVET. *Cal.* 30.

220 SVET. *Cal.* 36.

221 SVET. *N Cal.* 55.

222 SVET. *Cal.* 33.

223 SVET. *Cal.* 27.

224 SVET. *Cal.* 30.

225 SVET. *Cal.* 26.

226 SVET. *Claud.* 21.

Quizá haya que ver una cierta predisposición en favor de los dramaturgos en su represión con severos edictos de la *theatralis populi lascivii*, motivada por haber sido insultado en los teatros el tragediógrafo Publio Pomponio Secundo²²⁷; también en el hecho de haber representado en Nápoles una de las tragedias griegas que había escrito Germánico²²⁸. No obstante, estos datos son insuficientes: en el primer caso se trataba de un ex cónsul, en el segundo de su propio hermano.

Solamente resta añadir que reconstruyó el teatro de Pompeyo, una vez más asolado por un incendio, y él mismo acudió a la inauguración²²⁹.

En suma, disponemos de una información muy precaria, pero que refleja siempre una predisposición favorable de Claudio para con el teatro.

NERON (54-68)

Con respecto a Nerón no hay duda posible: fue un actor teatral, uno de los contados actores romanos cuya actividad podemos conocer con detalle²³⁰, un hombre que amó el teatro como pocos.

La afición de Nerón por el drama se manifiesta en sus medidas al respecto: se encargó de representar múltiples espectáculos, entre los que no faltaban los teatrales²³¹, y a los que invariablemente asistía²³². Por si había en Roma pocas ocasiones de organizar espectáculos, creó dos nuevos tipos de *ludi*: en los *Iuuenalia* podían actuar gentes de toda condición²³³, en los *Neronia*, de carácter quinquenal²³⁴, se adoptaba el modelo griego organizándolos en forma de certamen, en el que invariablemente vencía el emperador, aunque exigía, quizás sinceramente, que no se le concediese un trato especial con relación a los demás artistas²³⁵.

Cierto es que dio muerte al actor Paris, según las malas lenguas por celos profesionales; pero no lo es menos que a Dato, el actor de atelanas que lo atacó dura y abiertamente en una representación,

²²⁷ TAC. *ann.* XI 13.

²²⁸ SVET. *Claud.* 11. Sobre las tragedias de Germánico, cf. SVET. *Cal.* 3, y H. BARDON, *op. cit.*, p. 138, nota 6.

²²⁹ SVET. *Claud.* 21.

²³⁰ Cf. TAC. *ann.* XIV 15; XV 33-34; XVI 4; SVET. *Nero* 10; 22; 23; 24; 46; EVTR. VII 14.

²³¹ SVET. *Nero* 11.

²³² SVET. *Nero* 12.

²³³ TAC. *ann.* XIV 15.

²³⁴ TAC. *ann.* XIV 20. Un amplio estudio de estos juegos instituidos por Nerón puede encontrarse en H. BARDON, *op. cit.*, p. 198 ss.

²³⁵ TAC. *ann.* XVI 4; SVET. *Nero* 24.

tan sólo lo condenó al destierro: *nihil amplius quam urbe Italiaque summouit*²³⁶; por causas mucho más livianas habían condenado a muerte Tiberio y Calígula a profesionales del teatro.

Sin duda hay que ver un deseo de poner orden en los teatros en el destierro de *pantomimorum factores cum ipsis*²³⁷, esto es, no los actores de pantomima por sí y porque sí, sino en compañía de los partidarios de unos y otros, que tan acostumbrados estaban a armar reyertas en los recintos teatrales. La misma ingenuidad de retirar la policía de espectáculos en el año 55, según hemos comentado más arriba, más que otra cosa parece prueba de su esperanza en un cambio de comportamiento del público: un voto de confianza que no encontró respuesta positiva.

Leyendo las páginas que Henry Bardon ha dedicado a Nerón²³⁸, las ideas tan generalizadas sobre el emperador se cambian un tanto. El ilustre filólogo es consciente de ello: «Ainsi se modifie le portrait traditionnel de Néron: le prétendu imposteur, l'histrion sans talent se révèle à nous artiste véritable»²³⁹. Como en tantas ocasiones, estamos de acuerdo con Bardon cuando señala el influjo positivo de Nerón sobre la literatura, sosteniendo nosotros que también el teatro se vio beneficiado por el extravagante emperador, un loco, pero un artista.

VITELIO (69)

De los tres fugaces emperadores que conoció Roma en el año 69, Galba, Otón y Vitelio, sólo tenemos alguna referencia sobre las relaciones con el teatro del último, merced a una corta serie de datos entresacados de los capítulos 67 a 94 del libro IV de las *Historiae* de Tácito. Es innegable la tendenciosidad con que trata el historiador a Vitelio, lo cual no quiere decir que careciera de razones para hacerlo así; por ello, cuando nos lo presenta encaminándose hacia Roma con un amplio cortejo de actores, no es claro que ello demuestre una especial afición teatral: no se trata sólo de actores, sino de *scurræ, histriones, aurigæ*²⁴⁰, y su séquito está formado de *histrionibus et spadonum gregibus*²⁴¹.

La figura obesa, tosca, golosa, poco atractiva, del nuevo emperador, y su carácter tan poco simpático, concuerdan con su interés

²³⁶ SVET. Nero 39.

²³⁷ SVET. Nero 16.

²³⁸ Op. cit., pp. 191-256.

²³⁹ Op. cit., p. 212.

²⁴⁰ TAC. hist. II 87.

²⁴¹ TAC. hist. II 71.

preferente por los espectáculos circenses²⁴², no por los dramáticos; cuando Tácito indica que *Neronem ipsum Vitellius admiratione celebrabat* no podemos equivocarnos: Vitelio admiraba los gustos de Nerón, desde luego, pero Nerón había sido un artista, Vitelio lo más opuesto.

VESPASIANO (69-79)

Las obras que hemos consultado no son los mejores documentos para el estudio del comportamiento de Vespasiano para con el teatro²⁴³. Desde luego hay datos para afirmar que no le era indiferente: así, la restauración del escenario de uno de los grandes teatros de Roma, el que había construido Augusto en honor de su yerno Marcelo. Con motivo de la inauguración, volvieron a subir a los escenarios antiguos actores, y «otorgó al actor trágico Appellaris cuatrocientos mil sestercios, a los cítaristas Terpno y Diodoro doscientos mil a cada uno»²⁴⁴. Al comentar este pasaje concluye H. Bardon: «Si Appollinaris reçut 400 grand sesterces, autant que les deux citharèdes réunis, —c'est la preuve que le tragédien plait à l'Empereur: en était-il de même de la tragédie?»²⁴⁵.

Esta cuestión quizá puede contestarse de forma afirmativa en base a la indicación de Suetonio²⁴⁶ de que Vespasiano *utebatur et uersibus Graecis tempestiue satis*, poniendo como ejemplo su utilización de tres versos de Menandro²⁴⁷. En suma, que un emperador al que se tachaba de tacaño²⁴⁸ se preocupara de la restauración de edificios teatrales, ofreciera una linda recompensa a un actor trágico, conociera la comedia griega, son datos que se prestan para suponer una buena disposición de Vespasiano con respecto al drama.

TITO (79-81)

El emperador Tito compuso tragedias en griego, según noticia de Eutropio que hemos comentado en dos ocasiones²⁴⁹. ¿Amor al teatro? Puede ser; pero a un teatro ideal, escrito en lengua griega, lo cual es una prueba obvia de la lógica desconfianza sobre el teatro latino de su tiempo.

²⁴² Cf. TAC. *hist.* II 67; 94.

²⁴³ Cf. H. BARDON, *op. cit.*, p. 298 ss.

²⁴⁴ SVET. *Vesp.* 19.

²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 291.

²⁴⁶ SVET. *Vesp.* 23.

²⁴⁷ Fragm. 223. 2 KNOCK.

²⁴⁸ Cf. SVET. *Vesp.* 19.

²⁴⁹ EVTR. VII 14.

Según Suetonio, uno de los cambios sorprendentes de Tito fue la renuncia a todos sus vicios cuando accedió al trono; entre otras pruebas de ello, incluye la siguiente: «Algunos de sus mancebos de placer preferidos eran tan hábiles danzарines que, más tarde, cosecharon grandes en el teatro, pues Tito no sólo dejó de protegerlos con sus liberalidades, sino que incluso se abstuvo de asistir a las representaciones que daban en público»²⁵⁰. Este dato se sitúa en la misma línea que el anterior: para Tito, no para el joven despreocupado sino para el gobernante, la situación teatral no parece resultar admisible; su corto gobierno de dos años no fue suficiente para proceder en consecuencia.

DOMICIANO (81-96)

En cambio sí tuvo más tiempo para actuar su hermano Domiciano y, por lo que nos es dado conjeturar, lo hizo de forma bastante negativa. Señala Bardon²⁵¹, a partir de un dístico de Marcial, que Domiciano no prohibió las representaciones de mimos por razones de moralidad, ya que el espectáculo le gustaba, sino debido a la politización del mismo. Ahora bien, no se trata de simples prohibiciones: una condena a muerte de un ciudadano relevante por el simple hecho de referir a la vida privada del emperador algo observado en la escena, es un grave atentado de lesos teatro²⁵². Si también lo es el asesinato del actor Paris, aunque con el atenuante de que mantenía relaciones con la emperatriz²⁵³, del todo imperdonable resulta el mismo proceder con uno de sus discípulos; Suetonio lo refiere así: «Hizo matar a un discípulo del pantomimo Paris, impúber aún y enfermo a la sazón, porque en el arte y en la belleza era muy parecido al maestro»²⁵⁴.

Un decreto de Domiciano condenaba a muerte el teatro imperial: *interdixit histriónibus scaenam, intra domum quidem exercendi artem iure concessu*²⁵⁵; sabido es que la concepción del drama clásico no admite una interpretación como teatro de minorías, representable en un comedor de casa rica.

En principio podría parecer aceptable otra decisión suya: «En su calidad de censor de las costumbres atajó el abuso que se cometía en los teatros, en donde la gente del pueblo se sentaba en los asientos reservados a los caballeros. Destruyó los libelos difa-

250 SVET. *Tit.* 7 (trad. Bassols de Climent).

251 *Op. cit.*, p. 330.

252 SVET. *Dom.* 10.

253 AVR. VICT. 11, 7.

254 SVET. *Dom.* 10.

255 SVET. *Dom.* 7.

matorios que se distribuían entre el público contra los prohombres y mujeres más distinguidos»²⁵⁶. Si la única intención hubiera sido poner orden en el teatro, nada habría que oponerle; ahora bien, siendo como es otra manifestación de una política de represión social y literaria, este dato no hace más que servir de apoyo a nuestra creencia de que la actuación de Domiciano sobre el drama fue absolutamente nefasta. Y es que nunca, en Roma ni en parte alguna, pudieron convivir teatro auténtico y gobierno dictatorial.

TRAJANO (98-117)

Con Trajano comenzamos una prolongada lista de emperadores sobre cuyo comportamiento en relación con el teatro disponemos de una documentación muy pobre, salvo en contados casos; señalarémos, pues, tan sólo el contenido de la misma, evitando establecer conclusiones poco fundamentadas.

De Trajano sabemos exclusivamente que construyó un teatro en Roma, en concreto en el Campo de Marte; un teatro que, en contra del parecer de todo el mundo, mandó destruir su sucesor Adriano²⁵⁷.

ADRIANO (117-138)

Pese a la escasez de nuestra información, la postura de Adriano en el aspecto que aquí nos ocupa parece muy positiva. Gran organizador de espectáculos, nunca desterró de Roma a actor alguno; y lo que es más importante: «ofreció obras dramáticas de todo tipo, a la antigua usanza, en el teatro, e hizo que los actores de la corte actuaran en público»²⁵⁸.

A un comportamiento civil favorable al teatro corresponde otro idéntico a nivel privado: *in conuiuio tragicas comoedias Atellanicas sambucas lectores poetar pro re semper exhibuit*²⁵⁹. En consecuencia no debe sorprender la noticia de que era dado a censurar a los músicos, actores trágicos y cómicos, gramáticos, rétores²⁶⁰: más que represión, parece haber en ello crítica constructiva, de la que tan necesitado andaba el drama imperial.

¿Cómo explicar, pues, que un emperador que favoreció esta manifestación artística a nivel público y privado, ordenara destruir

²⁵⁶ SVET. *Dom.* 8.

²⁵⁷ AEL. SPART. *Hadr.* 9, 1.

²⁵⁸ AEL. SPART. *Hadr.* 19, 2-6.

²⁵⁹ AEL. SPART. *Hadr.* 26, 4.

²⁶⁰ AEL. SPART. *Hadr.* 16, 8.

el teatro edificado por Trajano? ²⁶¹. Nuestras fuentes no ofrecen datos para solucionar tan extraña incongruencia.

ANTONINO PIO (138-161)

Unica información, entresacada de la biografía escrita por Julio Capitolino: Antonino *amauit histrionum artes* ²⁶².

MARCO AURELIO (161-180)

El emperador contó entre sus maestros de primera enseñanza con un actor cómico, Gémino ²⁶³. Mientras asistía a una representación, un actor de mimos osaba hacer una clara alusión a su situación de marido burlado ²⁶⁴; por otra parte, ni él ni Lucio Vero castigaron al mimógrafo Marulo que los había atacado ²⁶⁵.

A falta de información más precisa, podemos al menos asegurar que el emperador filósofo no ejerció una política represiva sobre el teatro, ni siquiera cuando se le atacaba personalmente.

Conocemos además una medida suya que regulaba las cuantías asignadas a los actores: un máximo de cinco áureos por intérprete, pero con la condición de que el organizador del espectáculo no sobrepasase la cifra de diez áureos por representación ²⁶⁶.

LUCIO VERO (161-169)

Lucio Vero, que tampoco respondió con represalias a los ataques del mimógrafo Marulo según acabamos de indicar, era aficionado a la tragedia por encima de otros tipos de poesía ²⁶⁷. Su interés por los actores resulta evidente: de regreso de la guerra contra los partos se llevó a Roma todo un cortejo de actores procedentes de Siria, a los que protegió como nadie ²⁶⁸; con razón se decía en la ciudad que parecía haber realizado un bellum *non Parthicum sed histrionicum*. Indudable resultaba, por tanto, la afición teatral del hermano adoptivo, yerno y correinante de Marco Aurelio.

COMODO (180-192)

No soportó en cambio Cómodo los ataques escénicos que habían

²⁶¹ AEL. SPART. *Hadr.* 9, 1.

²⁶² IVL CAPIT. *Anton.* 11, 2.

²⁶³ IVL CAPIT. *M. Anton.* 2, 2.

²⁶⁴ IVL CAPIT. *M. Anton.* 29, 1-2.

²⁶⁵ IVL CAPIT. *M. Anton.* 11, 4.

²⁶⁶ IVL CAPIT. *M. Anton.* 11, 4.

²⁶⁷ *Epit. de Caes.* 16, 6.

²⁶⁸ IVL CAPIT. *Verus* 8, 7 ss.

aguantado su padre y su cuñado: desterró a los actores de mimos que, en el escenario, hacían alusión a su vida depravada²⁶⁹. A pesar de la ausencia de otros datos de valor, poco puede esperarse de un emperador que, vestido de mujer, iba al teatro a emborracharse²⁷⁰.

HELIOGABALO (218-222)

De un emperador extraño pasamos al excéntrico por naturaleza, Heliogábalo, sin que los historiadores imperiales proporcionen dato alguno a propósito de los diferentes emperadores que los separan. La información de Elio Lampridio insiste en un aspecto, la relación estrecha de Heliogábalo con la clase ínfima de los profesionales de la escena: el emperador se llevaba a palacio una serie de gentuza procedente del teatro y del circo, *quorum corpora placuerant*²⁷¹, a uno de cuyos componentes nombró prefecto del pretorio²⁷².

No es necesario señalar que tuvo que ser muy nefasta para el desarrollo del drama la acción de un emperador que, convertido en pelele, recorría los teatros, circos y anfiteatros con un cortejo de prostitutas²⁷³, y al que no se le ocurrió mejor idea que intentar un realismo desenfrenado en la escena: *in mimicis adulteriis ea quae solent simulato fieri effici ad uerum iussit*²⁷⁴. No creemos pecar de ilusos, ni de defensores a ultranza del tema que nos ocupa tiempo ha, el drama latino, si señalamos que, salvo raras excepciones, los emperadores que resultaron catastróficos para el mundo romano, lo fueron en grado parecido para la historia del teatro.

ALEJANDRO SEVERO (223-235)

La acertada política del último de los Severos, que con razón se ganó la confianza y elogio de los historiadores, se manifiesta con respecto al teatro en su comportamiento con los actores, diametralmente opuesto al de su predecesor. A medida que avanzamos en el tiempo, el teatro latino cae progresivamente en una sima de degeneración y carencia de arte que hacen incluso inadecuado el término teatro para su designación; por ello, no es extraño que el recto e instruido Alejandro Severo no haya tenido nunca *uoluptates scaenicas in conuiuio*²⁷⁵, y que en consecuencia regalase al pueblo

²⁶⁹ AEL. LAMPR. *Comm.* 3, 4.

²⁷⁰ AEL. LAMPR. *Comm.* 13, 4.

²⁷¹ AEL. LAMPR. *Heliog.* 6, 4.

²⁷² AEL. LAMPR. *Heliog.* 12, 1.

²⁷³ AEL. LAMPR. *Heliog.* 32, 9.

²⁷⁴ AEL. LAMPR. *Heliog.* 25, 4.

²⁷⁵ AEL. LAMPR. *Seu Alex.* 41, 5.

todo el rebaño de enanos, bufones, actores de mimos, que se encontró en la corte²⁷⁶. Por otra parte su política a propósito de los actores fue estricta, llegando a una tacañería total: *Scaenicis numquam aurum, numquam argentum, uix pecuniam donauit*²⁷⁷.

A pesar de ello no puede afirmarse que fuera por completo opuesto al teatro. Hemos visto que no deseaba actuaciones en sus banquetes; sin embargo, asistía con frecuencia a espectáculos públicos²⁷⁸, e incluso procedió a la restauración del teatro de Marcelo, víctima de un nuevo incendio en tiempos de Macrino, con cargo al presupuesto público²⁷⁹.

MAXIMINO (235-238)

Del emperador que comienza la lista de gobernantes de la llamada »anarquía militar» (253-268), el rudo gigante tracio Maximino, apenas sabemos que asistía a representaciones de mimos; en una de ellas, un actor se burlaba descaradamente del emperador, el cual, *ut erat Thrax et barbarus*, no captaba el sentido²⁸⁰.

GORDIANO I (238)

Con respecto al primero de los tres Gordianos indica Julio Capitolino, basándose en Elio Cordo, que ofreció a expensas suyas festivales dramáticos en ciudades de Campania, Etruria, Umbría, Flaminia y Piceno²⁸¹.

FILIPO (244-249)

Durante el reinado de Filipo el Arabe y de su hijo se celebró en Roma el milenario de la Urbe, *ingenti ludorum apparatu spectaculorum*²⁸². Lástima que la noticia de Eutropio sea tan escueta, y no podamos saber si el teatro ocupó un lugar importante en tan fausto acontecimiento.

GALIENO (260-268)

La afición teatral del emperador Galieno queda fuera de duda: era precisamente uno de los «defectos» que ponían en juego sus

276 AEL. LAMPR. *Seu. Alex.* 34, 2.

277 AEL. LAMPR. *Seu Alex.* 33, 3.

278 AEL. LAMPR. *Seu Alex.* 37, 1; 44, 7.

279 AEL. LAMPR. *Seu Alex.* 24, 3; 44, 7.

280 IVL. CAPIT. *Max duo* 9, 3 ss.

281 IVL. CAPIT. *Gord. tres* 4, 5.

282 EVTR. IX 3.

enemigos para desprestigiarlo (...*ne diutius theatro et circo addicta res publica per uoluptatum deperiret inlecebras*²⁸³), y Trebelio Polián nos lo presenta, rodeado de dificultades, preguntando a sus compañeros: «*Ecquid habemus in prandio? ecquae uoluptates paratae sunt? et qualis cras erit scaena qualesque circenses?*»²⁸⁴.

Como tantos emperadores, encontramos a Galieno siempre rodeado de actores y mimos, tanto en el palacio como en juegos escénicos por él organizados²⁸⁵; pero, una vez más, son actores y mimos en compañía de *lenones, scurrae, meretrices*.

SALONIO GALIENO

Lo mismo que el padre hacia el hijo, Salonio Galieno: *nam et semper noctibus popinas dicitur frequentasse et cum lenonibus, mimis scurrisque uixisse*²⁸⁶. No es preciso explicar que tener relaciones con una pandilla de mimos no quiere decir precisamente que un emperador romano tuvieran inquietudes teatrales.

AURELIANO (270-275)

Dos pinceladas breves sobre Aureliano, ambas de acuerdo: era muy parco en sus diversiones, *sed miro modo mimis delectabatur*²⁸⁷. Cuando en el año 274 celebró con toda clase de fiestas sus victorias para restablecer la unidad del Imperio, no faltaron, en los días siguientes al desfile triunfal en que figuraba Zenobia, representaciones teatrales²⁸⁸, pero, como otras veces, no sabemos de qué tipo fueron.

CARO (282-283)

Uno de los acontecimientos realmente llamativos durante el reinado de Caro y de sus hijos Carino y Numeriano fueron los espectáculos ofrecidos al pueblo romano, de los que hace una exposición detallada Flavio Vopisco²⁸⁹. En ella encontramos, entre una serie de extravagancias sorprendentes, la representación de un mimo... por osos. Cientos de pantomimos en escena, con impresionantes recursos tramoyísticos... que a la larga provocaron un incendio en

²⁸³ TREB. POLL. *Gall. duo* 14, 5.

²⁸⁴ TREB. POLL. *Gall. duo* 9, 3.

²⁸⁵ TREB. POLL. *Gall. duo* 3, 7; 8m 3; 17, 7; *Tyrann. Trig.* 9, 1.

²⁸⁶ TREB. POLL. *Gall. duo* 21, 6.

²⁸⁷ FLAV. VOPISC. *Aurel.* 50, 4.

²⁸⁸ FLAV. VOPISC. *Aurel.* 34, 6.

²⁸⁹ FLAV. VOPISC. *Carus* 19, 1 ss.

el escenario. ¡Ay del teatro! Caro hizo traer actores de mimos de todas partes; recompensó espléndidamente a los intérpretes: pero el teatro no consta exclusivamente de cientos de actores, multitud de espectadores, tramoya sorprendente. El dramaturgo, la obra teatral, no debieron contar para nada en esta ocasión.

Flavio Vopisco no puede escatimar un duro comentario a este comportamiento, y, como la historia debe enseñar, ofrece un ejemplo que no han de repetir los futuros organizadores de espectáculos: por un lado, el del emperador; por otro, el de un cierto Junio Mesala que repartió su patrimonio familiar entre actores de todo tipo²⁹⁰.

CARINO (283-285)

El mismo historiador critica en idéntico sentido al hijo de Caro: nueve veces se casó y se separó de sus mujeres, y «llenó el palacio de actores de mimos, prostitutas, pantomimos, cantantes y alcahuetes»²⁹¹.

De este modo, la última documentación de los historiadores imperiales sobre el comportamiento de los emperadores con el teatro nos permite ver que, con altas y bajones, también la política teatral de los regidores del Imperio romano colaboró al hundimiento progresivo del teatro artístico²⁹².

A. POCINA

²⁹⁰ FLAV. VOPISC. *Carus* 20, 4; 21, 1.

²⁹¹ FLAV. VOPISC. *Carus* 16, 7.

²⁹² Sobre emperadores o césares del siglo IV, tenemos tan sólo un dato con relación a los espléndidos juegos teatrales y circenses que ofreció en Arles Constantio II en el otoño de 353, cuando celebraba el trigésimo aniversario en el mando (AMM, XIV 5, 1).