TIPOS DE ESPECTÁCULOS EN LOS TEATROS ROMANOS

Andrés Pociña Pérez
Universidad de Granada

RESUMEN: Desde el punto de vista arqueológico, todo el ámbito geográfico de lo que fue el Imperio Romano se encuentra todavía en nuestro tiempo sembrado de multitud de restos de teatros, mejor o peor conservados; todos ellos fueron construidos en tiempos posteriores al verdadero desarrollo de la creación teatral de los romanos, que tuvo lugar esencialmente en los siglos III y II a. C., decayendo de modo muy notable a partir del siglo I a. C. Desde el punto de vista de la creación literaria, el paso del tiempo fue muy duro con la conservación de las obras dramáticas escritas en Roma, llegando hasta nosotros las veintiséis comedias de Plauto y Terencio y las nueve tragedias de Séneca, a las que se une la tragedia pretexta Octavia, falsamente atribuida a Séneca; a este conjunto hay que sumar los restos fragmentarios de los tres grandes tragediógrafos romanos (Ennius, Pacuvius, Accius), y los de los cuatro tipos de comedias cultivados en Roma (palliata, togata, Atellana, mimus). El autor de este trabajo ofrece una breve consideración de los restos literarios del teatro romano, pues considera que tanto los arqueólogos como los filólogos deben estudiar el teatro romano teniendo en cuenta todos sus aspectos.

PALABRAS CLAVE: Teatro romano, desarrollo, tipos de dramas, autores.

TYPES OF DRAMATIC SHOWS IN ROMAN THEATRES

ABSTRACT: From the archaeological point of view, all the geographical area occupied by the Roman Empire is nowadays still full of remains from theatres -more or less preserved-. All of them were built after the true development of the Roman theatrical creation, with the passing of time it was really hard to preserve the dramatic works written in Rome. Nevertheless, the twenty-six comedies by Plautus and Terence, and the nine tragedies by Seneca (the praetexta tragedy -improperly claimed to Seneca- called Octavia can be added to the list) are nowadays still preserved. To this group of plays we should add the fragmentary works by the greatest Roman tragediographs (Ennius, Pacuvius and Accius), and also the four types of comedies cultivated in Rome (palliata, togata, Atellana, mimus). The author of this paper offers here a brief consideration on the literary remains of Roman theatre, since he considers that not only archaeologists but also philologists must study Roman theatre taking all its aspects into consideration.

KEYWORDS: Roman Theatre, Development, Types of dramas, Authors.

PRESENTACIÓN. OBJETIVOS

Quiero expresar en primer lugar la enorme alegría que siento por poder prestar mi pequeña aportación a las actividades del “Simposio Internacional sobre Málaga en la Antigüedad”, y, en concreto, al capítulo referente a la monumentalización de la ciudad en la época romana, en relación con una de las instituciones que marcaban realmente la vida y estilo de las ciudades de Roma y su Imperio, esto es, la organización pública de representaciones teatrales y, en consecuencia, la construcción de imponentes edificios a ellas dedicados, al menos en principio.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

De los teatros romanos, de su decoración, sus elementos epigráficos, sus esculturas, su conservación, de modo general, y de forma particular por referencia a los teatros de Cartago Nova y de Málaga, así como al emblemático de Emerita Augusta, van a ocuparse en este simposio prestigiosas autoridades en los estudios arqueológicos e históricos de España e Italia. A mí, quizá pensando en una innegable dedicación de casi cuarenta años al estudio del teatro antiguo, fundamentalmente latino, se me pidió que hablase, por decirlo de forma un poco coloquial, de lo que hacían los romanos en los teatros; o, dicho de otro modo, por qué importante razón toda ciudad romana que se preciase tenía de forma inexcusable que construir un teatro, a veces sorprendentemente grande en comparación con el número de sus habitantes. De ello, pues, intentaré ocuparme, planteando de forma poco más que programática una serie de aspectos en los que se entrecruzan de manera inseparable el estudio arqueológico y el estudio literario del teatro romano. Varios son los aspectos que intentaré abordar, pocas las soluciones que daré, y muchas las preguntas y propuestas y deseos que dejaré en el aire, al amparo de un *desideratum* global de que podamos conocer cada día un poco mejor el teatro de griegos y romanos, un tipo de estudio al que he dedicado la mayor parte de mi vida.

Me queda tan sólo expresar mi agradecimiento más cordial al comité científico y al comité organizador de este simposio por haber depositado en mí su confianza, que espero no defraudar, y de modo especial a las personas que han facilitado con toda generosidad y atención mi asistencia, en concreto D. Manuel Corrales Aguilar, D. Bernardo Laniado-Romero y Dña. Els De Brauw.

1. TEATRO ROMANO EN LOS TEATROS ROMANOS

Es un hecho sorprendente, casi único en los anales de las literaturas universales, que podamos fechar con exactitud el nacimiento "oficial" del teatro latino, en el año 240 a. C.[1], lo que nos lleva al año siguiente al desenlace de la Primera Guerra Púnica (264-241 a. C.), cuando se celebra en Roma la victoria del cónsul Lutacio Cátulo sobre los cartagineses en las islas Egates. En términos históricos, pero pensando esencialmente en ese nacimiento del teatro, esta fecha equivale a decir que estamos en un momento en que los romanos han experimentado ya un conocimiento multisecular de la cultura etrusca, algunos decenios de contacto con el mundo de la Magna Grecia, merced sobre todo a la guerra contra Pirro (282-272 a. C.), y justamente en el año siguiente de la conversión de la fuertemente helenizada Sicilia en la primera provincia romana. Por lo tanto, es seguro el conocimiento del teatro etrusco, que han podido recibir los romanos *in situ*, y del teatro griego, llegado a ellos a través de las importantes ciudades griegas esparcidas a lo largo de la costa Sur de Italia y de Sicilia.

Ese teatro de origen y modelos griegos que por entonces se introduce en Roma, y que obtendrá de forma casi inmediata una gran aceptación y una indudable popularidad[2], alcanzará un amplio desarrollo y cultivo sobre todo en el siglo y medio siguientes, continuando vivo sin interrupción hasta la caída del Imperio. Para ofrecer al público, tanto de Roma como de las ciudades de Italia y de las provincias, las creaciones dramáticas a que da lugar esta importante institución, veremos

1 Fecha avalada por un número importante de noticias antiguas, de fiabilidad incuestionable: Cicerón, *Brut.* 72; *Cato* 50; *Tusc.* 1.3; Tito Livio VII 2; Aulo Gelio XVII 21, 41. *Cf.*, además de las monografías de BEARE, W. (1950) y PARATORE, E. (1957), más abajo recordadas, WASZINK, J. H. (1972): 869-927; POCIÑA, A. (1988): 15 ss.; etc.

2 *Cf.* (1991): 637-648.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

construir, en época muy posterior al nacimiento oficial del teatro, multitud de edificios permanentes, un número muy crecido de los cuales ha llegado hasta nuestro tiempo, en estado de conservación muy variable, en toda la extensión del Imperio. Recordaré, pues, de forma muy breve, los elementos que definen esencialmente las obras dramáticas que constituyeron el auténtico teatro de los romanos, que en tales edificaciones debería ofrecerse.

Desde el punto de vista de la organización de la literatura por los propios romanos de acuerdo con su división en géneros literarios[3], el teatro se articula en dos géneros, la comedia y la tragedia, muy semejantes en su común concepción dramática, esto es, como obras destinadas a la representación escénica, pero muy diferentes desde la perspectiva literaria en su sentido más amplio.

Comenzando por la primera[4], es lugar común referirse a la comedia latina partiendo de su lamentable estado de llegada hasta nuestro tiempo, pues tan sólo podemos leer (o, mejor todavía, representar) veintiséis comedias en un estado aceptable de conservación la mayoría de ellas; a esto hay que añadir el hecho de que ese número, ya de por sí tan reducido, se debe a tan sólo dos autores, veinte comedias a Plauto y seis a Terencio, que, por si fuera poco, cultivaron un mismo tipo de comedia, la llamada *palliata*, siendo así que el teatro latino conoció otros tipos de obra cómica. Como consecuencia de esto, y dado que tanto la producción de los demás cultivadores de la *palliata*, como la totalidad de los autores de otros subgéneros, se conserva de forma muy fragmentaria, se corre el riesgo de ofrecer una visión muy parcial del teatro cómico de los latinos, que fue en realidad mucho más rico y variado de cuanto puede suponerse a partir de tan sólo las obras de un Plauto y de un Terencio, con todo ser unas y otras piedra básica fundamental en la historia del teatro mundial.

Partiendo de la definición latina, tomada del griego, que presenta a la comedia como *priuatae ciuilisque fortunae sine periculo uitae comprehensio*, esto es, "comedia es una percepción de la fortuna privada y civil sin riesgo vital"[5], el teatro romano ofrece a lo largo de su desarrollo histórico cuatro tipos fundamentales de obras, a todas las cuales conviene dicha definición, y cuya existencia se produce en indudable interdependencia, explicando en buena medida sus relaciones la curiosa historia de la comedia latina.

El primer tipo que obtiene un cultivo literario es la comedia *palliata*, inspirada fundamentalmente en la comedia *Néa* de los griegos, de ambientación y personajes griegos, con argumento complejo de naturaleza festiva, y con una atención preferente a la expresión literaria antes que a la corporal. Contó con un rápido desarrollo en Roma, teniendo en cuenta que surge como muy pronto en 240 a. C., si es que Livio Andronico representó una comedia en los juegos escénicos que marcaron el nacimiento del teatro romano, y en 235 dispone ya de un segundo comediógrafo de oficio, Gneo Nevio[6]; muy a renglón seguido cuenta ya con un cultivador de tan alto relieve como Tito Macio Plauto.

El segundo tipo, de acuerdo con el orden cronológico de su aparición, es la *togata*,

3 *Cf.*, además de las obras citadas en la nota siguiente, POCIÑA, A. (1974).

4 Para el estudio general del teatro latino son obras básicas: BIEBER, M. (1939, 2.ª ed., 1961); BEARE, W. (1964); PARATORE, E. 1957 (2.ª ed., 2005); LEFEVRE, E. (ed., 1978); DUPONT, F. (1985); DUMONT, J. C. y FRANÇOIS-GARELLI, M.-H. (1998); etc. Sobre la comedia en concreto: DUCKWORTH, G. E. (1952, 2.ª ed. 1994); LÓPEZ, A. y POCIÑA, A. (2000); LÓPEZ, A. y POCIÑA, A. (2007a); etc.

5 Diomedes, *Gramm.* I p. 448 Keil; *cf.* POCIÑA, A. (1974); POCIÑA, A. (1987): 192-211.

6 Dato que nos ofrece Aulo Gelio 17.21, 44 s.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

comedia sin modelo directo griego, de ambientación y personajes romanos o itálicos, semejante a la *palliata* en la complejidad de su argumento y en la atención prioritaria a la expresión literaria. Con A. López[7] y otros autores, soy partidario de defender una datación antigua de la creación de la *togata*, llevada a cabo por el comediógrafo Titinio, cuya vida y obra en nuestra opinión debió coincidir en buena parte con la de Plauto.

Por su parte la *Atellana* era una comedia sin modelo griego, de ambientación y personajes itálicos muy tipificados, con argumento simple y breve de naturaleza bufonesca; la escasez, y sobre todo la dispersión, de los fragmentos que nos quedan de las comedias de Pomponio y de Novio, sus principales cultivadores, no permiten precisar con seguridad si la expresión literaria o la corporal ocupaban en ella el puesto primordial, si bien la balanza probablemente se inclinaba a favor de esta segunda. A pesar de su antigüedad como fenómeno preteatral itálico, en la historia de comedia literaria no fue más que un fugaz producto de una generación que se encontró sin otro tipo de obra cómica que pudiera responder a la demanda de los teatros: en efecto, surgida en torno al año 100 a. C., intentará mantenerse y ocupar la escena cómica durante la época turbulenta que podríamos definir como generación de Sila, único momento en que cuenta con cultivadores de oficio.

El *mimo* latino, que puede considerarse como subgénero de la comedia dadas sus características, contaba con precedentes griegos, que en ciertos casos se tomaron como modelo para obras concretas. Su ambientación y sus personajes podían, en consecuencia, ser griegos o itálicos; su argumento era simple, de naturaleza festiva, bulliciosa, hasta el nivel de lo esperpéntico. Empleaba fundamentalmente la expresión corporal sobre la literaria, con incremento progresivo de la importancia de aquélla a lo largo de su historia; en el Imperio se asiste a la aparición de la pantomima. Roma conoce representaciones de mimo al menos desde el año 211 a. C.; sin embargo, su verdadero desarrollo como drama literario no tendrá lugar hasta el siglo I a. C., sobre todo por obra de los dramaturgos Décimo Laberio y Publilio Siro[8].

Dicho esto[9], he aquí la que resulta ser nómina sucinta de los principales cultivadores de la comedia romana de acuerdo con sus subgéneros; en ella prescindimos del iniciador de la comedia, Livio Andronico, debido a su escasa importancia como comediógrafo, así como del crecido número de autores secundarios y ocasionales que conocemos[10]:

PALLIATA Gneo Nevio, 235 a 104 / 103 a. C.[11]
Tito Macio Plauto
Cecilio Estacio
Publio Terencio Afro
Turpilio

7 *Cf.* VEREECKE, E. (1971): 165-185; POCIÑA, A. (1975b): 79-88; LÓPEZ, A. (1977): 331-342; LÓPEZ, A. (1983): 20-22; LÓPEZ, A. y POCIÑA, A. (2000): 341-393; LÓPEZ, A. y POCIÑA, A. (2007a): 266-267; etc.

8 *Cf.* LÓPEZ, A. y POCIÑA, A. (2005): 259-273; *Ibidem* (2007b).

9 Un deseo de exhaustividad nos obliga a hacer mención de la *trabeata*, un tipo de comedia conocida tan sólo una indicación de Suetonio (*Gramm.* 21), que señala que el gramático Gayo Meliso compuso un nuevo tipo de *togatae* al que impuso el nombre de *trabeata*, lo cual lleva a suponer que la innovación de este culto dramaturgo aficionado consistió en poner en escena a personajes del rango ecuestre, que vestían la *trabea* en la vida real. De todas formas, y suponiendo que la interpretación sea completamente correcta, este nuevo tipo de obra no debió de tener trascendencia: no conocemos título ninguno de obras de Meliso, ni sabemos de continuadores de su invento literario.

10 Todos ellos han encontrado un lugar, más o menos extenso de acuerdo con la información de que disponemos en nuestro tiempo, en LÓPEZ, A. y POCIÑA, A. (2007a): *passim*.

11 En el año 235 a. C. representa por primera vez comedia Gneo Nevio (según Aulo Gelio 17 21.44); en 104 ó 103 a. C. muere Turpilio en Sinuesa (según Jerónimo, *Chron.*, p. 148 Helm: *Turpilius comicus senex admodum Sinuessae moritur*). Además de las múltiples ediciones de las comedias de Plauto y de Terencio, los fragmentos de comedias

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

TOGATA	Titinio, 218 a 77 a. C.[12]
	Lucio Afranio
	Tito Quincio Ata
ATELLANA	Lucio Pomponio, ca. 110 / 100 a ca. 80 a.C.[13]
	Novio
MIMO	Décimo Laberio, ca. 80 a. C. a fin del imperio[14]
	Publilio Siro
	Catulo el mimógrafo
	Marulo, etc.

Menor variedad de tipos ofrece el otro género dramático romano, la tragedia, en la que al lado de su manifestación esencial, la tragedia de tipo griego, ocupa un papel muy secundario y escasamente cultivado la tragedia de argumento nacional o *praetexta*.

Comenzando con la tragedia de tipo griego, su esplendor se identifica con el siglo II a. C., período que cubren por orden cronológico tres dramaturgos longevos: setenta años vivió el primero de ellos, Quinto Enio (239-169 a. C.), casi nonagenario murió Marco Pacuvio (ca. 220-ca. 130 a. C.), y al menos ochenta y seis años llegó a cumplir Lucio Acio (170-ca. 86 a. C.). Antes de ellos, hay que contar con las figuras de Livio Andronico, decisivo como iniciador del cultivo de la tragedia en Roma, y Gneo Nevio, que, a pesar de ser ante todo un comediógrafo, suele considerarse el creador de la tragedia pretexta.

Un hecho fundamental que conviene tener muy en cuenta en un simposio como el presente es el estado absolutamente fragmentario de las tragedias de esa gran tríada que sin duda fueron Enio, Pacuvio y Acio. No podemos leer ni una sola de sus obras, siendo así que de toda la historia de la tragedia romana sólo han llegado hasta nuestro tiempo las nueve tragedias de Séneca, y, junto con ellas, la anónima tragedia pretexta *Octavia*. Sin embargo, sería erróneo deducir de ese lamentable estado de pervivencia que no podemos conocer con cierta seguridad las características más notables de las tragedias que se cultivaron en su gran período de desarrollo y éxito, que fue, como ya advertí antes, el siglo II a. C.

En cuanto a la pretexta, drama de carácter fundamentalmente histórico, fue la más notable innovación del teatro trágico romano frente al griego. En éste, como es sabido, hubo algunos casos de dramatización de hechos históricos, acontecidos en fecha más o menos cercana a sus autores, como fueron las tragedias *La toma de Mileto* y *Las fenicias* de Frínico, o *Los persas* de Esquilo, pero no corresponden a la norma de la tragedia griega, que requería un argumento mitológico. La innovación romana consistió, en cambio, en crear, a partir del modelo de las tragedias mitológicas, dramas cuyos argumentos responden a dos tipos: tragedias de tipo histórico legendario, siempre romano, y tragedias de tema histórico reciente[15]. Sin embargo, no alcanzó una aceptación llamativa: la pauta marcada por su creador, Gneo Nevio, que parece haber escrito sólo dos pretextas, seguirá vigente en los grandes

palliatae de los restantes autores pueden verse, fundamentalmente, en la clásica edición de RIBBECK, O. (1898, 3.ª ed.).

12 En el año 218 a. C. tenemos noticia de que Titinio representaba comedias (Lydus, *De mag.* 1.40); en 77 a. C. se fecha la muerte de Tito Quincio Ata en Roma (según Jerónimo, *Chron.* p. 152 Helm: *Titus Quintius Atta scriptor togatarum Romae moritur sepultusque uia Praenestina ad miliarium II*). Los restos de la *togata* pueden consultarse, además de en la colección de O. RIBBECK mencionada en la nota anterior, en la edición de A. LÓPEZ (1983).

13 Para la datación y obras de estos autores, *cf.* FRASSINETTI, P. (1955); ID. (1965); LÓPEZ, A. y POCIÑA, A. (2007a): 287-395.

14 Los fragmentos del mimo pueden verse en BONARIA, B. (1955-1956); también en ID. (1965).

15 *Cf.* HERMANN, T. (1948): 141-154; POCIÑA, A. (1978): 91-111; MANUWALD, G. (2005).

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

tragediógrafos, que nunca escribieron más de una o dos pretextas[16] cada uno.

Este es, de modo muy resumido, el teatro auténtico, por así decirlo, que escribieron los romanos, la mayoría de las veces para ser realmente representado, si bien conocemos un número importante de dramaturgos aficionados, sobre todo cultivadores de tragedia, en especial a partir del s. I a. C. y durante los primeros siglos del Imperio, que compusieron sus dramas para ser leídos, o como mucho recitados. Para su análisis desde la perspectiva de la construcción de grandes teatros permanentes a lo largo de todo el Imperio, convendrá tener muy presente, según luego insistiremos, que el gran desarrollo de la comedia y de la tragedia tiene lugar desde 240 a. C. hasta los primeros decenios del siglo I a. C., siendo indudable que, al lado de la gran popularidad obtenida por la comedia, también la tragedia contó con el favor de los espectadores romanos. El hecho de que en nuestro tiempo tan sólo conservemos y podamos seguir representando menos de medio centenar de comedias y tragedias, obra exclusiva de Plauto, Terencio, Séneca, junto con la anónima pretexta *Octavia*, se debe a razones que poco tienen que ver con su éxito en los teatros romanos.

2. NO TEATRO EN LOS TEATROS ROMANOS

Acabo de decir que el teatro comienza oficialmente en Roma en el año 240, y obtiene su máximo desarrollo, al menos por lo que a creación literaria se refiere, a lo largo de los siglos III y II, y ya de forma sin duda decadente en los primeros años del siglo I a. C. A pesar de ello, en Roma no se construye un teatro permanente hasta la mitad del siglo I a. C., cuando se estrena el teatro de Pompeyo en el año 55. ¿Dónde se representaban, pues, los dramas más importantes del teatro romano, esto es, las comedias de Nevio, Plauto, Cecilio Estacio, Terencio y las tragedias de Enio, Pacuvio y Acio, todas muy anteriores a la construcción de esos monumentales teatros cuyas ruinas todavía nos siguen admirando? Esta pregunta exigiría una muy larga respuesta, que yo solamente voy a ofrecer de forma muy escueta. Para hacerlo, me serviré de un texto muy conocido, el comienzo del cap. 20 del libro XIV de los *Annales* de Tácito; en él, disponiéndose a narrar los hechos del año 60 d. C., nos dice el historiador:

> En el consulado de Nerón –por cuarta vez– y de Cornelio Coso se instituyeron en Roma los Juegos Quinquenales, a la manera de los concursos griegos, en medio de opiniones diversas, según suele ocurrir con todas las cosas nuevas. De hecho algunos decían que también Gneo Pompeyo había sido criticado por los viejos por haber construido para el teatro una sede estable; pues anteriormente se solían hacer los juegos en tribunas improvisadas y en una escena levantada para la ocasión, y, remontándose a tiempos más antiguos, el pueblo había tenido que presenciar los espectáculos en pie, no fuera que, sentado, pasara los días en el teatro sin hacer nada[17].

Tal era la doctrina admitida, y no hay razón para dudar de su correspondencia con la realidad histórica. De ella se desprende la diversa situación en tres épocas: en un primer momento, no existe mas que una *scaena in tempus structa*, un escenario levantado con ocasión de las representaciones, sin que se dispongan asientos para el espectador (*stantem*

16 En concreto, *Sabinae* y *Ambracia* de Quinto Enio, *Paulus* de Marco Pacuvio; *Aeneadae siue Decius* y *Brutus* de Lucio Acio, a las que hay que añadir contadas pretextas de autores aficionados.
17 Tácito, *Ann.* 14.20, trad. de José L. Moralejo.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

populum spectauisse). En un segundo estadio, sigue construyéndose ese escenario ocasional, pero a él se añaden ya graderíos para el público, que también se demolerán después de las representaciones, y sin duda construidos de madera (*subitariis gradibus et scaena in tempus structa*). Por último, en un tercer momento, se construye ya un teatro permanente de piedra, con escenario y graderíos o *cauea* (*mansuram theatri sedem*).

Esto nos lleva a rechazar de plano la creencia habitual de que el público romano de los mejores tiempos de la producción teatral asistía a las representaciones en teatros fastuosos, semejantes a los que nos sugiere por ejemplo la imagen sorprendente del teatro romano de Mérida. No era así. El público romano de los siglos III y II a. C. asiste a los espectáculos teatrales en espacios infinitamente menos adecuados, por ejemplo declives de una colina, rellanos ante los templos, espacios del foro, como puede ser el comicio, etc. Eran los mismos lugares en que se celebraban otro tipo de manifestaciones lúdicas, como aquel espectáculo de un funámbulo, o el combate de boxeo y la lucha de gladiadores que motivaron, a mediados del siglo II a. C., el doble fracaso de la representación de la comedia *Hecyra* de Terencio[18]. En consecuencia, hemos de tener siempre presente un período de tiempo muy largo durante el que las representaciones de comedias y tragedias se realizan en escenarios provisionales, mucho más humildes e inadecuados que los de los teatros clásicos, y ante un público muy deficientemente acomodado. Y, al mismo tiempo, hemos de admitir que el teatro compite en esos mismos lugares con otro tipo de espectáculos, más parecidos a lo que solemos denominar espectáculos circenses, que le disputan al mismo tiempo el espacio y el público.

Sólo por razones de extensión, y a fuerza de prescindir además de toda la documentación y la bibliografía sobre este asunto, damos un salto en el tiempo y nos vamos a los siglos I y II d. C. No encontramos ahora nombres de dramaturgos de oficio, si bien en tiempos de Nerón el filósofo Séneca nos sorprende componiendo sus *Tragedias*, que muchos pensamos[19] que estaban destinadas, como las de otros contemporáneos suyos, a la recitación y a la lectura. En cambio existen ahora, y se siguen construyendo con inusitada frecuencia, grandes teatros a lo largo y ancho de todo el Imperio. En ellos, sin embargo, se representan rara vez las antiguas comedias y tragedias de los grandes dramaturgos de la República; más frecuentes son los mimos, cada vez más espectaculares y más chabacanos, con recursos apenas admisibles, que siguen encontrando cultivadores; al lado de ellos, las pantomimas suprimen por completo el texto literario, con lo que, desde la perspectiva de la Poética grecolatina, ya no pertenecen al campo de la literatura. Lo que se escenifica ahora en los teatros nos lo resume uno de los más interesantes escritores del siglo II, Apuleyo, que, dispuesto a pronunciar un discurso en un teatro, dice a sus oyentes:

> Con buena disposición habéis acudido juntos al teatro, como que sabéis bien que el lugar no resta autoridad al discurso, sino que debe considerarse antes que nada qué es lo que vas a aprender en el teatro. Pues si hay un mimo, reirás; si un funámbulo, pasarás miedo; si una comedia, aplaudirás; si un filósofo, aprenderás[20].

18 *Cf.* ahora el interesante trabajo, también muy documentado e ilustrativo sobre este aspecto que me está ocupando, de BRAVO, J. R. (2006).

19 Sobre este eternamente debatido tema *cf.*, por ejemplo, BIEBER, M. (1953-1954): 100-106; ZWIERLEIN, O. (1966); POCIÑA, A. (1973b): 297-309; ID. (1976b): 279-301; ID. (1975a): 483-494; etc.

20 Apuleyo, *Flor.* 5, trad. de A. Pociña.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

Igual que antes, pero mucho más que antes, los teatros se han convertido en un centro de reunión de usos múltiples, semejantes a lo que hoy sería el salón de actos de una Casa de la Cultura municipal. Pero incluso su utilización va más allá, sirviendo para espectáculos que normalmente esperaríamos que hubiesen tenido lugar en anfiteatros: la arqueóloga Margarete Bieber, en un libro que se ha convertido en clásico sobre los teatros griegos y romanos[21], al estudiar en el cap. XIV la construcción de teatros nuevos y la reconstrucción de antiguos en Italia y en las provincias durante el Imperio[22], pone de relieve adaptaciones del recinto tradicional a empleos nuevos, tradicionalmente más propios de anfiteatros, como combates de gladiadores y luchas de fieras. Recordaré el final de su explicación del teatro de Termessus (Pisidia, Asia Menor): "El edificio de la escena recibió un frente con cinco puertas, delante de las cuales columnas con capiteles de estilo romano compuesto se erigían sobre altos pedestales en línea recta. Pesados muros laterales se levantaron para soportar un techo de la escena. La pared del frente del podium tiene 2,36 metros de altura, construida con bloques cuadrados y decorada con rodelas en placas ajustadas. Tres puertas, de sólo 0,98 metros de altura, conducen a la orquestra, que tiene un parapeto de 1,75 metros de altura para proteger a los espectadores. Resulta claro que luchas con y de animales se dieron en la orquestra, convertida para ello en una arena. El parapeto alrededor de la orquestra, que en otros teatros separaba las autoridades e invitados de honor sentados en la orquestra del pueblo común, se ha convertido aquí en una protección de los animales salvajes, como en el anfiteatro. La escena construida pertenece al período Antonino"[23].

En resumen, antes de la existencia de edificios teatrales de piedra, las obras teatrales se representan en ámbitos adecuados, en los cuales también tenían lugar otros tipo de espectáculos; después de la existencia de tales edificaciones, en ellas se representa igualmente, además de tragedias y comedias, espectáculos de danza, discursos, conferencias, y representaciones de tipo circense, como malabaristas, equilibristas, combates de púgiles, incluso luchas de gladiadores, y hasta combates de fieras y con fieras. Es esta una realidad que no suele tenerse presente cuando pensamos en los teatros romanos.

Pero de modo semejante, si bien con toda probabilidad en medida bastante inferior, también se representaban las obras que los romanos, y nosotros siguiéndolos, consideramos teatro propiamente dicho, esto es, tragedias y comedias, en otras edificaciones no concebidas para ellos, como los anfiteatros: Marcial, en el *Liber spectaculorum*, nos cuenta que entre los variados espectáculos que tuvieron lugar en Roma en el año 80, con motivo de la inauguración del Anfiteatro Flavio, ese edificio imponente al que solemos llamar Coliseo, hubo una representación del mimo *Laureolus*, obra de Catulo, un mimógrafo que vivió en tiempos de Calígula, Claudio y Nerón[24]; en el mismo libro, en el epigrama 24, hace referencia el poeta de Bílbilis a una representación, en el mismo recinto y en la misma celebración inaugural, de la leyenda de Orfeo y Eurídice, que con toda probabilidad consistiría en una puesta en escena mímica o pantomímica.

21 BIEBER, M. (1939, 2.ª ed. 1961).
22 *Ibidem:* 190-226.
23 *Ibidem*: 235; *cf.* POCIÑA, A. (1976a): 441.
24 Marcial, *Spect.* 9; *cf.* BONARIA, M. (1965): 80, 113-135; POCIÑA, A. (1975a): 484-488.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

3. ORGANIZACIÓN PÚBLICA DE LAS REPRESENTACIONES TEATRALES EN ROMA: CONSECUENCIAS DRAMÁTICAS

Un elemento fundamental en la concepción y en el desarrollo histórico del teatro en Roma primero, en Roma y en sus provincias después, que influirá de modo fundamental en los dos aspectos del teatro que aquí nos interesan, esto es, en el teatro –tragedia y comedia– como creación artística y en el teatro como edificio, es la naturaleza pública de esta institución. Desde sus comienzos, las representaciones teatrales, organizadas principalmente en celebraciones, los *ludi*, en determinadas fechas del año y en circunstancias sobre las que no corresponde que me detenga ahora, son organizadas y costeadas por el estado, siendo su acceso libre y gratuito a toda la población. Sin que pueda ocuparme en esta ocasión tampoco de la distribución, desde el comienzo clasista, de las personas en el teatro de acuerdo con las diversas clases sociales a las que pertenecen, quiero insistir en el hecho del acceso sin trabas y sin precio a los espectáculos, lo cual presupone una asistencia multitudinaria de gentes de los tipos más diversos desde el punto de vista de su formación. Por muy separados que se pretendiese que estuviesen los espectadores de rango senatorial, los caballeros, los ciudadanos de a pie, los esclavos, lo cierto es que su conjunto, que puede alcanzar en cuanto al número varios millares de personas, asisten dentro de un mismo recinto, primero provisional, más tarde un edificio estable, a una misma representación. Las consecuencias que de ello se derivan fueron tenidas muy en cuenta por los constructores de los teatros, ejemplo todavía en nuestro tiempo de construcción perfectamente funcional para atender a un público muy numeroso, y también por los dramaturgos, cuyas obras, a riesgo de convertirse en auténticos fracasos, tuvieron que adecuarse en la mayoría de los casos a las exigencias populares.

En estudios de detalle sobre los espectadores romanos a lo largo de los tiempos[25], resulta claramente manifiesta la divergencia de opiniones con respecto al teatro por parte de dos grupos de espectadores diferentes, los formados por el romano culto y los formados por la plebe. A este propósito, es importante subrayar que, cuando sabemos del éxito de un dramaturgo o de una pieza determinados, suelen caracterizarse el uno o la otra por su encuadramiento dentro del marco del teatro popular, determinado por unas netas líneas de forma y contenido[26]. La razón resulta obvia: sin que nos sea posible actuar en nuestras investigaciones con porcentajes seguros, es indudable que en un teatro abierto sin restricción de ningún tipo a toda la población, predominaría con mucho el número de espectadores pertenecientes a la plebe, desprovistos de la formación cultural necesaria para gustar de un teatro de altos vuelos; recordemos que para ubicar a las clases más elevadas, y mejor formadas, de Roma se reservaba el espacio de la *orchestra* para los senadores, las catorce primeras filas de la *cauea* para los miembros del orden ecuestre[27], quedando el inmenso resto de los edificios teatrales para un público de medios y de educación muy inferiores.

Conocemos con bastante detalle el comportamientos de estos espectadores a lo largo

25 Así en nuestros artículos POCIÑA, A. (1976c); ID. (1973a); ID. (1975a); y ahora, con referencia especial a la comedia, LÓPEZ, A. y POCIÑA, A. (2007).
26 *Cf.* POCIÑA, A. (1975c).
27 *Cf.* ID. (1976a).

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

de las representaciones, siendo muy poco variable desde el nacimiento del teatro a mediados del siglo III a. C. hasta finales del s. III d. C., época que hemos estudiado con especial atención. Los hemos visto, a través de la información proporcionada por los escritores clásicos, actuar en muchas ocasiones como un gentío perturbador, vocinglero, que ríe, grita, no se está quieto ni un solo instante.. y, sobre todo, es aficionado a espectáculos de muy escaso, o incluso nulo, valor artístico y cultural: combates de gladiadores, luchas de púgiles, luchas de fieras, espectáculos de gran tramoya, ballets indecorosos, grandes mascaradas, etc.

La historia del teatro latino evidencia de forma muy ejemplar que este espectador nunca se acostumbró a interpretar el teatro como espectáculo artístico, ni vio en él en general nada que no fuese una mera diversión, un lugar donde pasar unas horas agradables: algo así como una sesión de circo, provista de un argumento, festivo o trágico, pero en todo caso esencialmente superficial.

Frente a este tipo de público existía una minoría de espectadores de formación cultural más profunda, representada para nosotros en especial por los escritores latinos de todo tipo, así como los griegos de época imperial, que son los que nos permiten acercarnos al estudio del teatro latino desde planteamientos de tipo sociológico. En su variedad, unos nos acercan a su visión del teatro como producto artístico, literario si se prefiere, otros piensan en él como una institución social, que puede tener valores formativos, educacionales, políticos en sentido lato. Pero conviene insistir en el hecho de que no existieron en Roma edificios públicos concebidos para la representación de lo que podríamos llamar teatros de minorías.

Curiosamente, y esta es quizá la nota más sorprendente de las escasas obras que han llegado completas hasta nosotros del teatro de los latinos, tenemos muestras fehacientes del resultado de esta organización peculiar del teatro romano: las veinte comedias de Plauto, que gozaron de un éxito inmenso en su tiempo, nos ofrecen un modelo de teatro popular, de admirable factura e insuperable valor artístico, obra de un comediógrafo genial que quiso acomodarse a esa variada multitud que llenaba los teatros. Terencio, pensado más bien en un público culto, del tipo de los ilustrados componentes de la familia de los Escipiones que lo protegían, escribió unas comedias de minorías, que más de una vez fracasaron en los teatros romanos. Séneca, en fin, filósofo prestigioso y ministro de Nerón, prescindió por completo del público de los teatros, y construyó unas tragedias literariamente impecables, si bien desde la perspectiva de una serie reducida de personas, ante las que serían recitadas o por las que serían leídas.

4. DESAJUSTES CRONOLÓGICOS ENTRE EL DESARROLLO DEL TEATRO ROMANO Y DE LOS EDIFICIOS TEATRALES

Un aspecto muy a tener en cuenta a la hora de proponer un estudio interdisciplinar, por así decirlo, del teatro romano, en el que colaboren arqueólogos y arquitectos teatrales por un lado y filólogos y estudiosos del drama por otro, es el desajuste cronológico que existe entre la gran época de creación de tragedias y comedias latinas, esto es, desde mediados del s. III a mediados del s. I a. C., y las construcción de grandes y numerosos teatros, en Roma y en las provincias, que comienza precisamente cuando aquella agoniza.

He recordado anteriormente que la inauguración del primer teatro permanente de Roma, el Teatro de Pompeyo, acaece en el año 55 a. C., así como el comentario interesante que a este propósito hace, mucho tiempo después, Tácito en *Annales* 14.20. Una serie de

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

escritores clásicos[28] nos informan de que cien años antes, en el 155 a. C., los censores Valerio Mesala y Casio Longino acordaron construir un teatro de piedra en el Palatino; no obstante, cuando ya los trabajos se habían comenzado, un decreto del Senado, dado a propuesta del cónsul Publio Cornelio Escipión Nasica, ordenó la demolición de lo ya construido, así como que "nadie dentro de los muros de la ciudad, o a menos de mil pasos de ella, coloque asientos o contemple los juegos sentado"[29]. Sin que de este texto puedan extraerse conclusiones discutibles sobre los modos de asistir los espectadores, de pie o sentados, al teatro a lo largo de los siglos III y II a. C., lo incuestionable es que antes del 55 a. C. no existe ningún teatro permanente en Roma. En cambio, poco después de esa fecha, y de manera señalada desde el gobierno de Augusto y épocas siguientes, se construirán enormes teatros de piedra en las grandes ciudades de las provincias, a lo largo y ancho de todo el Imperio, amén de reconstruirse y adaptarse teatros griegos de siglos atrás.

En consecuencia, siempre que, como vamos a proponer, estudiemos en relación textos de Plauto y de Terencio sobre escenas de teatros romanos, hemos de advertir que, en cierto sentido, estamos realizando una reconstrucción anacrónica, lo cual, a pesar de todo, no resta de modo especial valor al intento.

5. LO QUE QUISIÉRAMOS SABER LOS ESTUDIOSOS DEL DRAMA LATINO DE LOS EDIFICIOS TEATRALES

No me cabe la menor duda de que sería un atrevimiento difícilmente admisible venir a este simposio a decirles a los colegas arqueólogos qué elementos de los teatros romanos deben destacar u omitir en sus memorias de las excavaciones. No es tal mi pretensión. Sin embargo, después de haber manejado con frecuencia estudios arqueológicos sobre teatros romanos existentes en nuestra Península, así como haber intentado yo mismo realizar aproximaciones a la representación de comedias de Plauto y de Terencio en yacimientos arqueológicos, quiero advertir, con toda humildad, la gran utilidad que nos supondría para este tipo de trabajos disponer de estudios arqueológicos de los teatros romanos de España, Portugal y de los países de lo que fue otrora el Imperio romano, donde se estudiara con claridad, y, por supuesto, con planos, ilustraciones, fotografías, sobre todo:

1. La planta de la *scaena*, llamada a veces *pulpitum*, a veces, quizá menos correctamente, *proscaenium*[30], esto es, el lugar en que los actores representaban sus papeles. La presentación de dicha planta debería dejarnos bien claras sus dimensiones, tanto longitud como anchura; posibilidades de acceso de los actores a la misma por el fondo y por los dos laterales; espacio de la misma perceptible desde cualquier punto de la *cauea*, etc. De este modo, partiremos, siempre que sea posible, de una planta lo más detallada posible del conjunto del teatro, como puede ser la del Teatro de Mérida que nos ofrece Martín Almagro[31] (Fig. 1).

De ese conjunto aislaremos el plano ideal de un teatro romano de comienzos del Imperio, que vendría a resultar, visto desde la perspectiva lógica de los espectadores, el que se muestra en la figura (Fig. 2).

28 Tito Livio, *Epit.* 48; Valerio Máximo II 4.2; Veleyo Patérculo I 15, 3; Apiano, *Bell. civ.* 1.28; Agustín, *Civ. Dei* 1. 31.

29 Valerio Máximo II 4.2: *ne quis in urbe propiusue passus mille subsellis possuisse sedensue ludos spectare uellet* (la trad. en el texto es de F. Martín Acera).

30 Sobre estos términos, *cf.* la útil obra de GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (2004).

31 (1977): 44.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

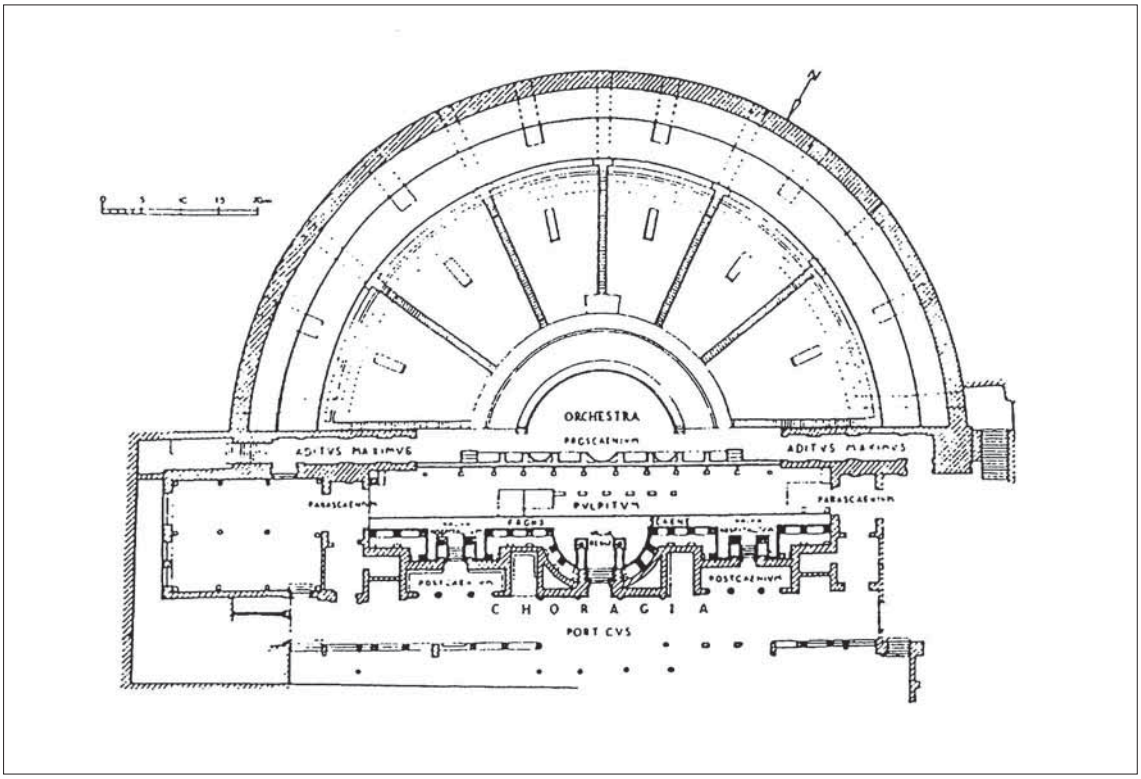

Figura 1

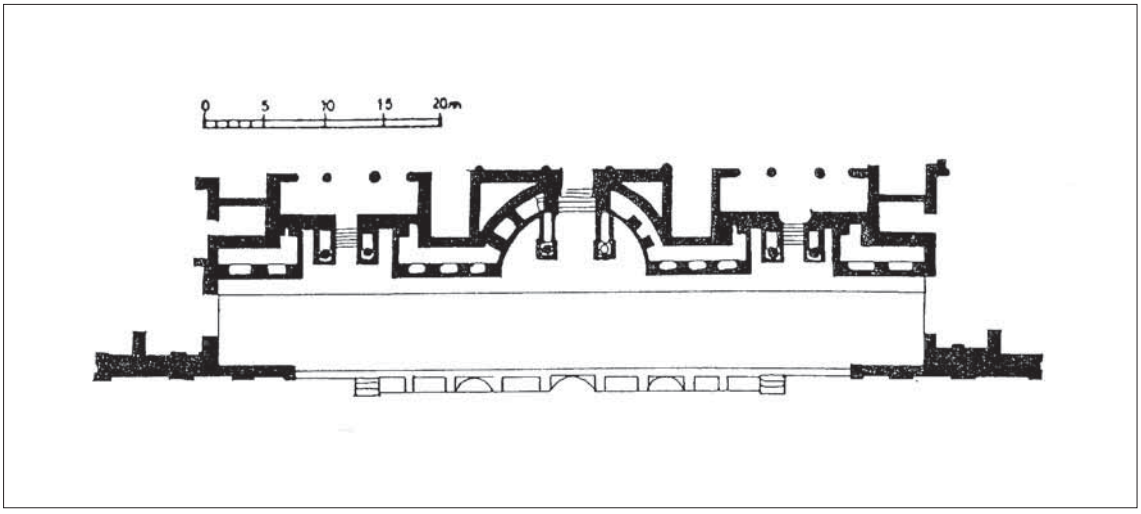

Figura 2

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

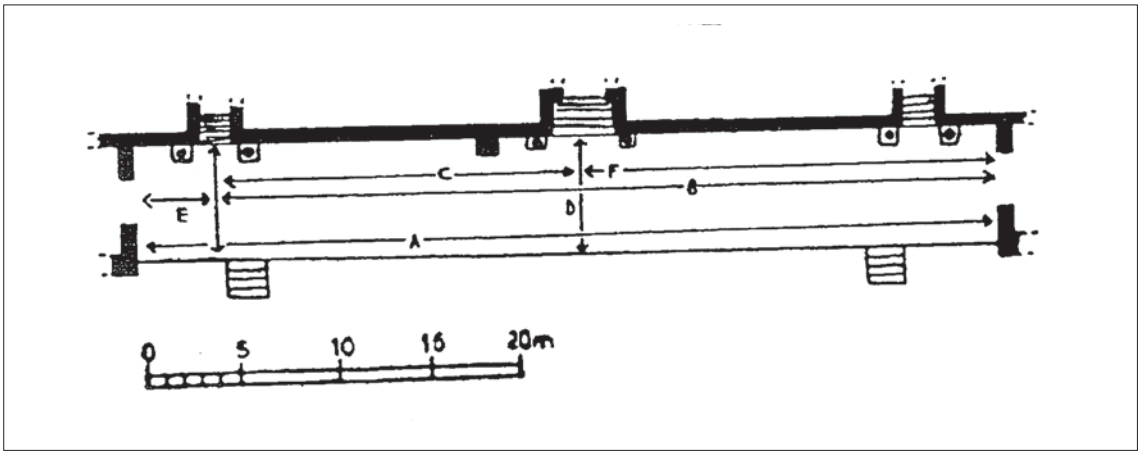

Figura 3

Sobre esa planta, a fin de que podamos intentar escenificaciones de dramas concretos, por supuesto en su lengua latina original, nos haría falta conocer con la máxima precisión posible las dimensiones, tanto del conjunto, como de posibles trayectorias entre diferentes puntos del escenario y los lugares de acceso a él. Utilizando de nuevo el teatro de Mérida, con la ayuda inestimable de un arqueólogo, mi hijo César Augusto Pociña López, llegamos a los resultados detallados en la figura (Fig. 3)[32].

A la planta así establecida, dispuestos a estudiar por ejemplo la *Aulularia* de Plauto, trasladamos las indicaciones y necesidades apuntadas por Plauto en el texto literario de dicha comedia, con lo que construimos un plano escénico de estas características (Fig. 4).

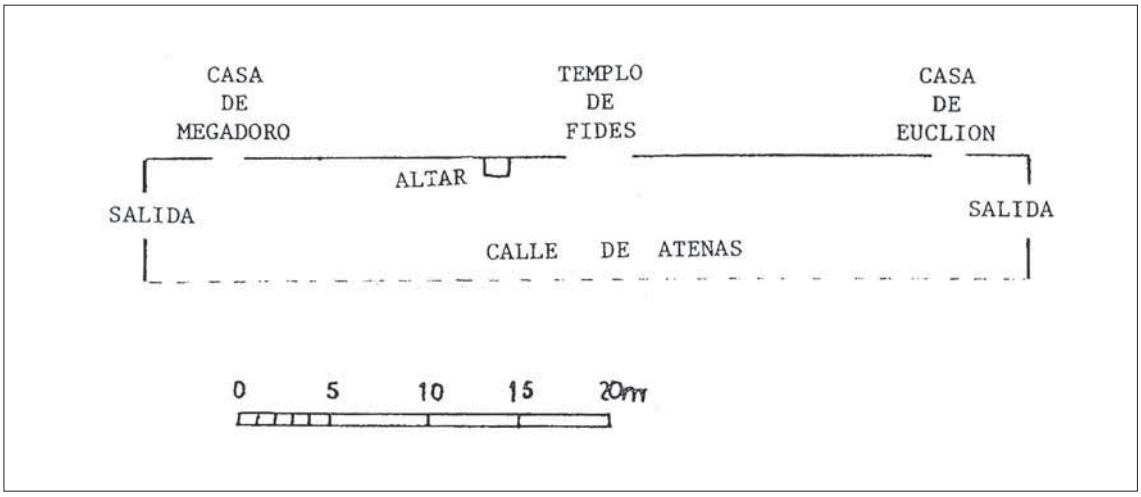

Figura 4

32 En POCIÑA, A. y POCIÑA, C. A. (1998): 150 s.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

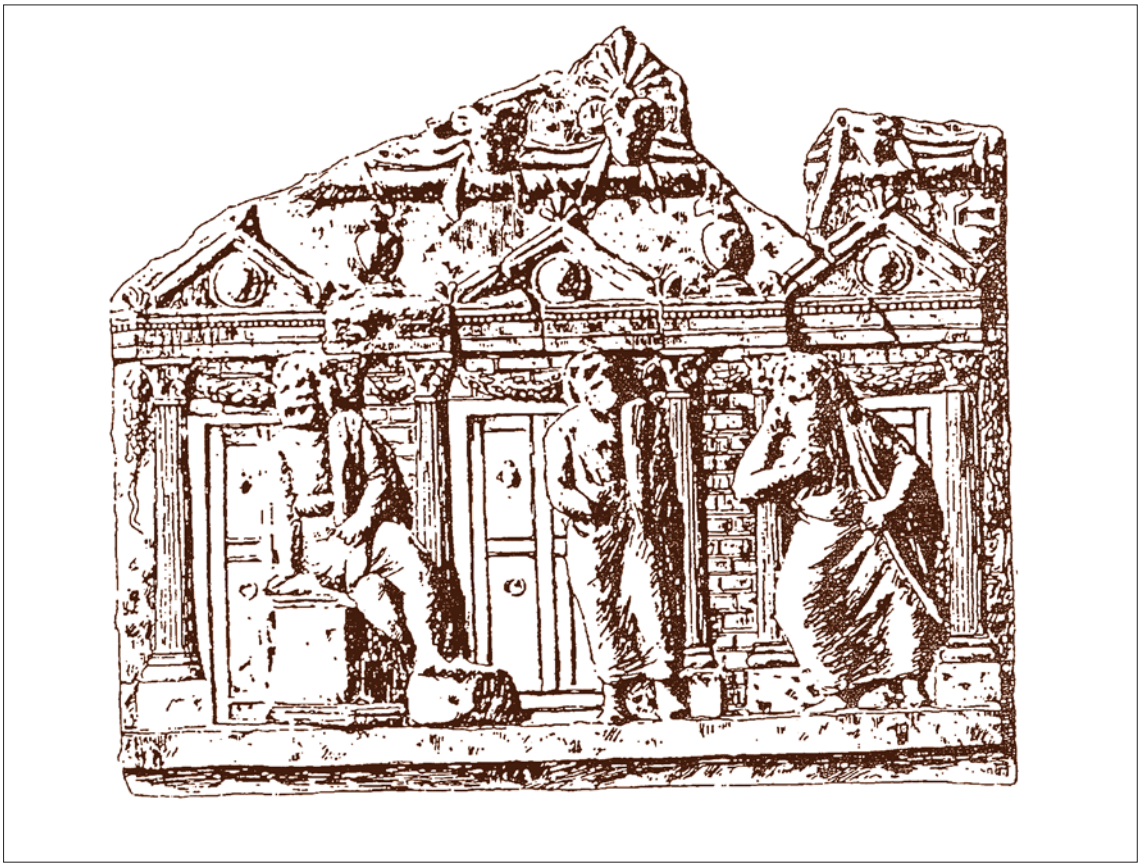

Figura 5

2. El Teatro de Mérida, al igual que diversos teatros de su tiempo y posteriores especialmente bien conservados, nos conservan una fastuosa construcción escénica, que claramente corresponde a la representación de un palacio de tragedia. Una vez más, pedimos una descripción lo más detallada posible del estado de conservación, dimensiones, etc. de esa parte fundamental de un teatro, porque, incluso si queremos estudiar la posible puesta en escena de una comedia, el decorado que debería habérsele superpuesto vendría determinado en buena medida por la construcción estable. Así, si volvemos al escenario de Mérida y a la *Aulularia* de Plauto, supondremos que en el decorado coincidirían más o menos las tres puertas que daban acceso a la casa de Megadoro, el templo de Fides y la casa de Euclión con las tres puertas, simétricas, que presenta en el fondo la escena permanente de este teatro.

Para imaginar el decorado[33], podemos basarnos en dos modelos reales: el primero consiste en una maqueta de un escenario romano, en mármol, existente en el Museo Nazionale de Roma, cuya reproducción (Fig. 5) tomo del libro ya recordado de Margarete Bieber[34].

El segundo (Fig 6) consiste en un relieve de terracotta, reconstruido, que representa

33 Sigo utilizando el estudio conjunto de POCIÑA, A. y POCIÑA, C. A. (1998): *passim*.
34 (1939, 2.ª ed. 1961): 182, fig. 634.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

Figura 6

una escena de comedia, tomado de la misma fuente que la imagen anterior[35].

De este modo, nos atrevemos a sugerir como muy posible esta reconstrucción (Fig. 7) del escenario de la *Aulularia*, naturalmente pensando en su representación en un teatro tan majestuoso como el de Mérida, del todo inimaginable en tiempos del comediógrafo de Sársina.

3. Un tercer elemento que desearíamos conocer con la aproximación posible se refiere a la aforo del teatro, a la capacidad de la

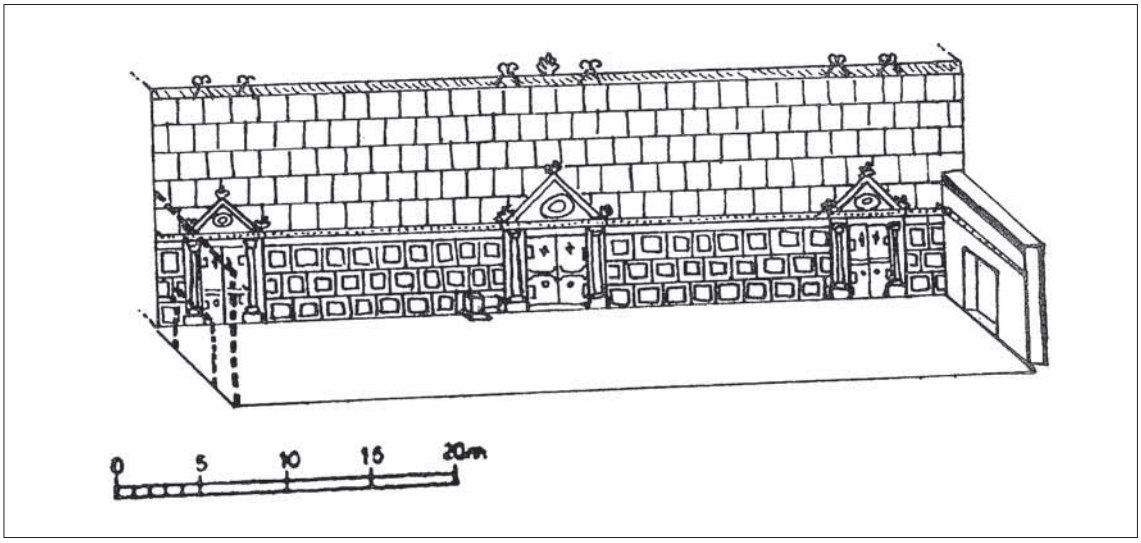

Figura 7

35 *Ibidem*: 162, fig. 587.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

cauea. Somos conscientes de que nunca podremos saber, ni siquiera aproximadamente, la cantidad de espectadores que acudieron a las representaciones de las comedias de Plauto y de Terencio desde finales del siglo II a. C., pues ya hemos repetido que poco tienen que ver con aquellos tiempos los monumentales teatros romanos, construidos a veces con dimensiones del todo exageradas. No hace mucho, en el mes de marzo de este mismo año, con motivo de celebrarse en la Universidad de Zaragoza un cursillo titulado "Grecia y Roma a escena. El teatro greco-latino: actualización y perspectivas", tuvimos la fortuna de visitar las ruinas del Teatro de Bílbilis, guiados nada menos que por su excavador, el Dr. Manuel Martín-Bueno, quien nos explicaba, ante el impresionante yacimeinto, que el teatro, cuyo aforo debió andar en torno a 4.500 espectadores, su explica en función no de la mera población de la pequeña ciudad de Bílbilis, sino de la gran comarca que dominaba.

6. EL ESTUDIO DE LOS TEXTOS TEATRALES ANTIGUOS SOBRE LOS EDIFICIOS QUE LES ERAN PROPIOS

Finalizamos nuestra exposición proponiendo un estudio de los textos teatrales antiguos sobre los edificios que les eran propios, y de los que tenemos la fortuna de poseer ejemplos tan numerosos y tan importantes en nuestro país. Es un tipo de estudio que hemos hecho con anterioridad, en diversas ocasiones ya recordadas en este artículo, pero consideramos que queda mucho que trabajar por este camino.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X

BIBLIOGRAFÍA

ALMAGRO, M. (1977): *Guía de Mérida*, Valencia.

BEARE, W. (1964): *La escena romana*, trad. de E. Prieto, Buenos Aires (orig. London, 1950).

BIEBER, M. (1939, 2.ª ed., 1961): *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton.

— (1953-1954): "Wurden die Tragödie des Senecas in Rom ausgeführt?", *MDAIK*, 60-61:100-106.

BONARIA, B. (1955-1956): *Mimorum Romanorum fragmenta*, 2 vols., Genova.

— (1965): *Romani mimi*, Roma.

BRAVO, J. R. (2006): "¿Terencio en el comicio? Reflexiones sobre la primera y segunda representación de la *Hecyra*", en A. Pociña, B. Rabaza, M. de F. Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, pp. 185-232.

DUCKWORTH, G. E. (1952, 2.ª ed. 1994): *The Nature of Roman Comedy. A Study in the Popular Entertainment*, Princeton.

DUMONT, J. C. y FRANÇOIS-GARELLI, M.-H. (1998): *Le Théâtre à Rome*, Paris.

DUPONT, F. (1985): *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris.

FRASSINETTI, P. (1955): *Fabullarum Atellanarum fragmenta*, Torino.

— (1967): *Le Atellane*, Roma.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (2004): *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid.

HERMANN, T. (1948): "La tragédie nationale chez les Romains", *C œ M*, 9: 141-154.

LEFEVRE, E. ed. (1978): *Das römische Drama*, Darmstadt.

LÓPEZ, A. (1977): "El adjetivo *togatus* y la comedia *togata*", *Helmantica*, 28: 331-342.

— (1983): *Fabularum togatarum fragmenta*, Salamanca.

LÓPEZ, A. y POCIÑA, A. (2000): *Estudios sobre comedia romana*, Frankfurt am Main.

— (2005): "Décimo Laberio, el caballero mimógrafo", en S. Harwardt y J. Schwind (eds.), *Corona coronaria. Festschrift für Hans-Otto Kröner zum 75. Geburtstag*, Hildesheim, pp. 259-273.

— (2007a): *Comedia romana*, Madrid.

— (2007b): "Notas básicas para un tratamiento del mimo latino", en *Homenaje a la Profesora Carmen Codoñer*, Universidad de Salamanca, (en prensa).

MANUWALD, G. (2005): *Fabulae praetextae. Spuren einer literarischen Gattung der Römer*, München.

PARATORE, E. 1957 (2.ª ed., 2005): *Storia del teatro latino*, Milano.

POCIÑA, A. (1973a): "El teatro latino en la época de Augusto", *Helmantica*, 24: 511-526.

— (1973b): "Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca", *Emerita*, 41: 297-308.

— (1974): "Caracterización de los géneros teatrales por los latinos", *Emerita*, 42: 409-447.

— (1975a): "Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios", *Helmantica*, 26: 483-494.

— (1975b): "Naissance et originalité de la comédie *togata*", *AC*, 44: 79-88.

— (1975c): "Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina", C*uadernos de Filología Clásica*, 8: 239-275.

— (1976a): "Los Espectadores, la *Lex Roscia Theatralis* y la Organización de la *Cavea* en los Teatros Romanos", *Zephyrus*, 26-27: 435-442.

— (1976b): "Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca", *Emerita*, 44: 279-301.

— (1976c): "El teatro latino durante la generación de Sila", *Helmantica*, 26: 483-494.

— (1978): "Las tragedias latinas de tesis", *Emerita*, 46: 91-111.

— (1987): "Comedia", en C. Codoñer (ed.), *Géneros literarios latinos*, Salamanca, pp. 191-211.

— (1988): *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Madrid.

— (1991): "Popularidad de la comedia latina en los siglos III-II a. C.", *Excerpta Philologica*, 1: 637-648.

POCIÑA, A. y POCIÑA, C. A. (1998): "Texto literario y texto escénico en la comedia plautina", en A. Pociña y B. Rabaza (eds.), *Estudios sobre Plauto*, Madrid.

RIBBECK, O. (1898, 3.ª ed.): *Comicorum Romanorum fragmenta*, Lipsiae.

VEREECKE, E. (1971): "Titinius, Plaute et les origines de la *fabula togata*", *AC*, 40: 165-185.

WASZINK, J. H. (1972): "Zum Anfangsstadium der römischen Literatur", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* 1,2: 869-927.

ZWIERLEIN, O. (1966): *Die Rezitationsdramen Senecas. Mit einem kritisch-exegetischen Anhang*, Meisenheim am Glan.

Mainake, XXIX / 2007 / pp. 165-181 / ISSN: 0212-078-X