

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS.

" EL T E A T R O R O M A N O "

XLC
CER
1974

Tesina que presenta el alumno
Amando Cervantes Vargas
para optar al Titulo de
Licenciado en Lengua y
Literatura Clásicas.
México, 1974

Igualdo Ocarroll
Amaro

ASA

Vo. Bo.
Del Jefe del Departamento
de LETRAS CLASICAS

Rafael Salinas

Dr. Rafael Salinas



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I N D I C E

	PAGINA
INTRODUCCION	4
CAPITULO I. <u>PANORAMA HISTORICO</u>	6
CAPITULO II. <u>ELEMENTOS FORMATIVOS</u> <u>DEL TEATRO ROMANO</u>	12
a) Formas Indígenas del Teatro Romano	
b) Influencia Griega	
CAPITULO III. <u>EVOLUCION DEL TEATRO</u> <u>ROMANO</u>	23
a) Tragedia	
b) Comedia	
CAPITULO IV. <u>ESTRUCTURA FORMAL</u>	40
a) Prólogos	
b) Actos	
c) Escenas	
CAPITULO V. <u>EDIFICIO TEATRAL</u>	52
CONCLUSIONES	
OBRAS CONSULTADAS.....	

I n t r o d u c c i ó n .

Es propósito de este trabajo presentar todo aquello que, a mi juicio, es lo más importante para comprender los orígenes y evolución del teatro romano, enmarcado en el contexto histórico--social del pueblo romano.

El teatro, además de referirse al edificio destinado a la representación, es sinónimo de arte y tiene sus grandes manifestaciones en la tragedia y la comedia.

La tragedia, como una obra dramática de acción extraordinaria y en la que intervienen personajes ilustres y heroicos, encontró en el ciclo troyano y en las gestas romanas su fuente de inspiración. La comedia, como un espectáculo que representa sucesos de la vida real, capaz de interesar y mover a risa, encontró en la comedia ática nueva y en los acontecimientos de los pueblos itálicos su temática.

Considero que el teatro romano con sus características particulares: imitación, cierta originalidad, temas y personajes que han servido a las obras de autores como Moliere o Shakespeare, es digno de analizarse, de conocerse, de comentarse y de estudiarse.

Pocas son las personas a quienes nos interesa esta etapa importantísima de la actividad literaria romana, que marca el inicio de Roma en las letras universales. La mayoría más o menos tenemos noticia de los clásicos: Cicerón, Virgilio, Horacio, César y otros; pero a Plauto y a Terencio los tenemos olvidados.

Es por eso que este trabajo pretende despertar el interés por esa etapa cultural del pueblo romano combinando la investigación con el análisis de las obras de los escritores cómicos:

Plauto y Terencio, tratando de destacar lo más importante de -
cada uno de ellos.

Considero además que el teatro romano es el punto de-
partida del teatro moderno, tanto por su temática como por su-
estructura formal y arquitectónica, por lo que todo aquél que-
se interese por la problemática de nuestro teatro debe conocer
la problemática del teatro romano.

I.- P A N O R A M A H I S T O R I C O .

Un grupo, uno de tantos que se desprendieron de la Europa Septentrional y Central, vecinos de los germanos, al cual se le - suele nominar Itálicos, se abrió paso hacia Italia en busca de - tierras que labrar y cultivar, ocupando para ello el territorio - del Lacio. Roma, ciudad fundada hacia el año 753 a. C. (1) fue - levantada en un recodo del río Tiber, entre los montes y el mar, - lo que le permitió controlar el tráfico en su totalidad, pues fue - el centro de dos rutas obligadas del comercio: la del río que unía Italia Central, el Lacio y el mar; y la terrestre que abría hacia Etruria e Italia Meridional.

Entre los años 600 a 510 estuvieron sometidos a los etruscos cuyo poderío se había extendido mas allá de las llanuras del - Po y englobaba especialmente al Lacio y una gran parte de Campania. Lo mucho que en todos los aspectos aprendieron de sus conquistadores y el deseo de abrir nuevas rutas al comercio, sirvió para que pronto se liberaran de sus opresores y así en el año 510 Tarquino II, el Soberbio, fue expulsado de Roma. Se restablecieron las asambleas en la antigua ciudad, volvieron a cultivar su propia tierra y a tomar en sus propias manos las riendas del gobierno.

Tras haberse sacudido el dominio etrusco, Roma había de - sostener una serie de guerras con sus vecinos inmediatos los etruscos, volscos y ecuos, de las cuales salió victoriosa; pero también había de sufrir serias derrotas como la ocasionada por los celtasgalos, en el año 309, cuando al frente de su jefe Breno, destrozaron las legiones romanas, incendiaron la ciudad, exterminaron a -- gran parte de la población, y sólo pudo salvarse el Capitolio y el gobierno ahí refugiado por el pago de un cuantioso rescate.

(1) Las fechas que se señalen son todas a. C., en el caso de que - alguna sea posterior se hará la indicación correspondiente.

A partir del Siglo IV, formáronse "Federaciones Guerreras de Pueblos", como la liga samnita, cuyos integrantes descendían a las fértiles llanuras de Apulia y se apoderaban de ciudades de Campania. Roma vióse forzada a intervenir de nuevo militarmente, en las llamadas "guerras samnitas" cuyas dos primeras le representaron un fuerte descalabro, sin embargo, la falta de un verdadero estado samnita acarreó su ruina y se vieron obligados a pedir la paz. Este acontecimiento puso frente a frente a griegos y romanos.

Tras la conquista de Italia Central, Roma trató de ensanchar sus rutas comerciales hacia el sur de Italia, y así llegaron a Tarento, verdadera capital del mundo griego conocido como Magna Grecia, donde las opulentas ciudades comerciales griegas conservaban el predominio y eran por lo tanto vistas con interés por los romanos. Gracias al espíritu perseverante y metódico, a la mejor organización política y militar, a la inconstancia y al temperamento de Pirro, rey del Epiro, que se había constituido en general en Jefe de las ciudades griegas, los romanos pudieron rehacerse de los descalabros anteriores y derrotarlo en el año 275. Con ésto Roma conquistó Tarento, y las ciudades griegas tuvieron que abrir sus puertas a Roma que victoriosa se afianzó, estableciendo colonias que sirvieron no sólo de fortalezas sino también de lugares de comercio exterior y mercado de consumo.

Una vez sometida Italia, Roma era "una de las mayores potencias mediterráneas y uno de los factores más influyentes de la política mediterránea; tenía la posesión de las grandes ciudades de la península de los Apeninos, y aseguró el monopolio del comercio intermediario de Italia al prohibir a sus aliados que comerciaran entre sí." (2).

(2) T. Frank: Vida y Lit. en la Rep. Romana. P. 24-25.

En la primera mitad del Siglo III, las esferas comerciales e industriales de Roma la obligaron a enfrentarse contra una antigua ciudad fenicia que se había afirmado en Córcega, Cerdeña, Sicilia, España y África y que restringía el desarrollo del comercio exterior romano en el Mediterráneo Occidental y limitaba la navegación al reducido espacio de las aguas itálicas: Cartago.

Esta fue una notable experiencia para los romanos. Como la primera guerra había de durar 23 años (264-241) y la segunda 17 (218-201), todos los jóvenes romanos, a partir de los 17 años, se ocuparon de las armas. Aquéllos que pasaron varios años en las ciudades griegas de Sicilia o en sus alrededores tuvieron ahí sus primeros contactos directos con el teatro griego, ya que, "apenas cabe dudar de que las tragedias de Eurípides y las comedias de Menandro se representaran aún en Siracusa y hasta en las ciudades más pequeñas. En verdad Sicilia tuvo autores dramáticos durante muchos años después de haber dejado Atenas de producirlos. Los mimos hacía ya mucho que eran una especialidad de Sicilia y Teócrito lo estaba aún escribiendo. Rintón que, por un tiempo residió en Siracusa, hacía representar sus parodias burlescas de Tragedia" (3).

Quizá por ésto en el primer año de paz, en los Ludi Romani, se introdujeron representaciones de tragedias y comedias a la manera griega como elemento regular de las festividades.

Después de la primera guerra púnica Roma había de tener constantes conflictos con los galos transalpinos, ligures e ilíricos, había de sufrir la terrible invasión de Aníbal -

(3) V. Diakov: Historia de Roma. P. 97.

durante la segunda guerra púnica, por lo que nuevamente todos los hombres en edad conveniente, debían tomar las armas y hacer frente al enemigo. Con ésto no sólo se devastaron las cosechas y se abandonaron los campos, sino que todo progreso en el orden cultural fue nulo.

Entre los años 200 a 197 Roma había de sostener una guerra más, la Segunda Guerra Macedónica, bajo el pretexto de que Filipo V, Rey de Macedonia, había ayudado a Aníbal. Al solicitar Rodas, Pérgamo y Atenas la ayuda de Roma, ésta estableció un contacto más estrecho con la ciudad de Atenas, pues consideró que había llegado el momento de intervenir en los asuntos de Oriente y liberar a los helénicos del yugo macedónico. Este contacto será el inicio del período que los historiadores llaman el "filohelenismo".

Desde el final del Siglo III se observa en la aristocracia romana una tendencia cada día más fuerte hacia lo helénizante. Primero el influjo de los pedagogos griegos en los jóvenes nobles de Roma; después la introducción del griego como lengua diplomática; la afición de prominentes figuras de Roma, como Escipión, el vencedor de Aníbal, Paulo Emilio y Flaminio, por la cultura griega. No sería exagerar, dice Tenney Frank, el afirmar que la obra de Eurípides representada en traducciones latinas en los escenarios romanos constituyeran el principal factor de esa ola de entusiasmo por una causa extranjera.

Al regresar los ejércitos a Roma la vida social sufrió una sacudida violenta: los jóvenes tenían sus compañeros y traían muchas "maneras extranjeras", los instructores griegos ya no inculcaban el respeto a las antiguas costumbres. El senado temió no sólo la corrupción de las costumbres sino --

maniobras políticas encubiertas y apoyándose en nobles conservadores, como Catón, atacó severamente al filohelenismo tratando de restringir las ambiciones y enriquecimientos individuales, de depurar el senado y de volver a las antiguas formas.

El helenismo reprimido por la reacción puritana antigriega se confinó en círculos aristocráticos restringidos que llevó a los autores a inspirarse en la literatura griega de los siglos V y IV, perdiendo el contacto con la lengua del pueblo y elaborando una literatura clásica y bella pero artificial, para uso exclusivo de esa aristocracia.

Uno de los grandes círculos fue el "de los Escipiones" bajo cuya protección habían de crear sus obras Lelio, Terencio, Lucilio, Polibio y el filósofo Panecio. "Griegos de pensar casi romano y escritores latinos casi griegos en sus formas contribuían a la vez a una gran obra de fusión espiritual, pero como en un vaso cerrado" (4).

Al comenzar la segunda guerra púnica la mayoría de los ciudadanos gozaba de sus heredades agrícolas y sus beneficios; con la guerra, esta mayoría quedó arruinada haciéndose escasa la mano de obra por las terribles bajas de la guerra. Las conquistas en tierra extranjera habían despertado la ambición, brutalidad y el lucro en los soldados que se volvían cada vez más renuentes a cultivar la tierra; habían aprendido, dentro de los descansos que la batalla les permitía, a gozar materialmente y a olvidarse de lo espiritual.

Durante los 50 años siguientes a la terminación de la guerra y a la destrucción de Cartago fueron llevados a Roma esclavos de diferentes nacionalidades, a sus puertas llegaron traficantes, intrigantes, libertos de variada procedencia, campesinos que habiendo perdido sus haciendas buscaban la mejor -

(4) Jean Bayet: Literatura Latina P. 87.

manera de vivir; en pocas palabras un cambio social completo que obligó a los Gracos a desencadenar una revolución como último y vano intento de restaurar las condiciones del siglo anterior.

Si bien este cambio ayudó a que el arte de la palabra se beneficiara por las discusiones en el senado y por el convencimiento que debía hacerse de la masa, desembocando en una oratoria tribunicia y abriendo los pasos hacia una prosa retórica y gestando la madurez de la prosa de Cicerón, desencadenó, sin embargo, un descenso en el nivel y calidad de las representaciones dramáticas; el descenso del nivel del público obligó al descenso de los espectáculos representativos que se le ofrecían.

Sobre este panorama se asienta la producción teatral de los romanos, como producto de estas condiciones económicas, políticas y culturales.

II.- ELEMENTOS FORMATIVOS DEL TEATRO ROMANO.

a). Formas Indígenas

Tras la conquista de Italia Central (343-270) y tras las luchas por el dominio del Mediterráneo Occidental (264-201), Roma había de comenzar su hegemonía en Oriente y consolidar su dominación sobre todo el Mediterráneo. Cuando ésto concluyó, los latinos, sabinos, etruscos, volscos, ecuos, celtas, galos, ligures, ilíricos, cartagineses y griegos estaban conquistados, unificados, organizados, ordenados y disciplinados por Roma que trabajaba ordenadamente en la fundación de lo que más adelante sería el Gran Imperio Romano.

Roma había de acoger y asimilar de sus vencidos aquéllo que conviniera al espíritu de su Imperio; su dominio cultural, al contrario de su económico, político y social, se concentra en la ciudad-capital, proviniendo de todos los confines, haciendo de ella el único centro de atracción; a ello se debe que en los primeros orígenes de su cultura y sobre todo del teatro, encontremos ciertas formas procedentes de diversas partes de la Península, como Etruria, Campania y Magna Grecia, por lo que los primeros orígenes esenciales del teatro romano proceden de la tierra itálica "donde una verba rústica y vigorosa sonaba en el fondo de una raza de labriegos y pastores y donde el espíritu sarcástico, el lenguaje burlón y un instinto mímico eran muy propicios para convertirse en arte teatral". (5)

Estas formas indígenas son: los versos fesceninos, la satura, la atelana y el mimo.

(5) G. Baty y R. Chavance: Arte Teatral P.56.

VERSOS FESCENINOS.- Provenían seguramente de Fescenium, ciudad de los confines de Etruria. Algunos críticos afirman que - su nombre se debe a la palabra fascinum (hechizo, fascinación ó- encanto), otros dicen que el significado de la palabra se refiere al órgano viril de la fecundidad considerado un símbolo mágico

Existen también dudas acerca del contenido y uso de estos versos. Para Horacio, los versos nacieron de las fiestas de - la aldea, cuando levantada la cosecha los antiguos, para descansar el cuerpo y el espíritu de la fatiga, se reúnen con su esposa y prole para agradecer a la tierra sus favores (Hor. Ep. 2 -139) Posiblemente en este diálogo burlón de los rústicos, encontraron los romanos el gérmen de su propio drama.

Para otros autores los versos fesceninos no eran más - que canciones libres, improvisadas y toscas, satíricas y obscenas que se cantaban en las bodas o en la procesión solemne de algún general que se dirigía al Capitolio para agradecer a Júpiter la victoria alcanzada.

Sea como sea el origen y significado de estos versos,- se trataba de improvisaciones locales de un pueblo que buscaba - en ellos el entretenimiento; más tarde cuando se les añadió música etrusca de flauta se hicieron aptos para la escena.

SATURA.- Al igual que los anteriores, es incierto su - origen. Según Montes de Oca (6), desde su etimología la palabra satura presenta complicaciones ya que puede tener hasta cuatro significados diferentes, a saber:

- a).- Mezcla de harina, pan y almendras rociadas con vino y miel.

- b). Un plato de frutas primerizas
- c). Una fórmula especial de ley que abarcaba varios decretos.
- d). La sátira, género literario.

Lo más seguro es que tenga relación con el plato de diferentes manjares o frutas que los antiguos ofrecían a Ceres o lo servían en las fiestas campestres.

En la literatura equivale a una mezcla de conversación y verso, canto y danza, ideas y sentimientos, seriedad y comi-cidad. Su presencia en Roma se remonta hacia el año 364 cuando bailarines etruscos fueron invitados a la celebración de -- los "Ludi Romani"; parece ser que sus movimientos e improvisa-- ciones causaron una agradable impresión en actores nativos afi-- cionados que pronto los combinaron con los versos fesceninos,-- naciendo de esa unión un género literario conocido como satura.

Por lo señalado, podemos deducir que al igual que los versos fesceninos nacieron en las fiestas de la recolección de la cosecha y la vendimia celebradas por el pueblo. En un mo-- mento no descifrable, se unieron con los versos fesceninos, - dando como resultado, piezas con cierto carácter escénico y - que bien podían dar origen a una acción dramática o a una come-- dia satírica. Con el tiempo dejaron de ser improvisación para convertirse en piezas escénicas que servían de alegre epílogo-- en las representaciones.

ATELANA.- Desarrollada en la Campania consistía en una farsa rústica improvisada, caracterizada por su vitalidad, ani-- madas réplicas y alusiones personales despiadadas, que mostra-- ba a ciertos personajes en situaciones risibles. Fué una for-- ma de distracción propia de las poblaciones de lengua osca, -

por lo que los romanos al tener contacto con ellos la denominaron también "farsa osca".

Tenían estas farsas un rasgo esencial que consistía en la presencia de cuatro o cinco personajes característicos: Maccus, Buccus, Pappus, Dossennus y Sannius; personajes rústicos - y toscos que explotaban, ante un auditorio primitivo, la glotonería, la borrachera, la acción ruda y los chistes obscenos. Sin duda que para representar al viejo avaro y libidinoso Pappus, o al glotón y charlatán Buccus, al jorobado Dossennus, al payaso Sannio o al necio burlado y apaleado Maccus, se necesitaban vestidos y máscaras apropiadas y tipificadas.

Pronto fueron imitadas por los jóvenes romanos y fue tal la afición y el gusto del pueblo por ellas que los dramaturgos les dieron forma literaria, alcanzando en la época de Sila su máximo esplendor bajo la pluma de dos escritores italianos: Novio y L. Pomponio.

De los autores poco sabemos; del género literario como tal lo siguiente:

Se usaron como piezas finales (exordia) en las representaciones regulares de tragedias y comedias siendo generalmente cortas (atellaniolae) y que requerían reducido espacio para su representación; los personajes seguían siendo los mismos de las farsas populares; por los títulos que se conservan se deduce que su actividad fue notable; los temas abarcaban la primitiva atmósfera rústica de los granjeros, de los vendimiadores, de los habitantes de las pequeñas ciudades de Campania con sus tintores, médicos, lavaderos y panaderos y que, en alguna ocasión llegaron a tener ingerencia en la política (el Papo derrotado en las elecciones) pero que fueron refrenadas por el gobierno.

MIMO.- Se llama así a ciertas farsas populacheras originarias de Sicilia y de las ciudades de la Magna Grecia, en cuya formación se encontraban las danzas callejeras, las bufonadas y los cuadros realistas de escenas de la vida humilde; esta imitación de la vida a través de gestos y ademanes poco a poco se transformó en un pequeño género de farsa que se incorporó a los espectáculos que se daban en las plazas públicas.

Se representaron originalmente en Roma durante los Ludi Florales y, con su introducción en los juegos Apollinares - como género dramático, captaron el favor popular por la simplificación de su trama y la libertad de sus chistes.

A diferencia de la Atelana, no requería que sus actores llevaran la máscara puesta y los papeles femeninos estaban a cargo de mujeres. Floreció al final de la República y al comienzo del Imperio y fue tal su influencia que algunos de los más célebres emperadores (Calígula y Nerón, entre otros) se lanzaron a la escena para representar su mimo.

Contó con autores de mayor o menor prestigio literario aunque sólo han llegado a nosotros brevísimos fragmentos de las sentencias de Publilio Siro y un prólogo y versos sueltos de Décimo Laberio. Del primero sólo sabemos que, siendo joven, fue competidor de Laberio. Más noticias tenemos de Décimo quien, a los sesenta años de edad, fue obligado por César a aparecer en escena.

En algunos títulos nos recuerda la nueva comedia ática, en otros a la paliata y en otros a ciertas alusiones mitológicas. Estas imitaciones de la vida, en que la expresión, los gestos, - la palabra, los cantos y la danza lo eran todo, eran "indecentes en tema y lenguaje y trataban el asunto tradicional del mimo: el adulterio", dice W. Beare, en su Escena Romana. Lo más importante no fue, por consiguiente, la obra escrita, sino el mérito del

actor y de sus dotes físicas; quizá a esto se deba que no se-- conserva mayor cosa de estas representaciones.

Pronto se suprimió la palabra por los gestos, que se rían el único instrumento para narrar la historia, mientras la saltatio era acompañada por la música.

" Breve, divertido, tópico, no limitado en absoluto-- por consideración alguna de técnica o decencia aunque capaz de adoptar en ocasiones un estilo sentencioso, el mimo se aproximó más que cualquier otra forma de drama a los verdaderos gustos del populacho romano " (7).

De haber sido el género más antiguo y que más habia-- perdurado en la escena romana, decayó, desprendiéndose de él -- la Pantomima y el Ballet, que bajo el Imperio alcanzaron una -- parte esencial en las representaciones teatrales.

Existe un elemento que si bien no es un elemento --- esencial en la formación del teatro romano, sí desempeñó un pa-- pel muy importante en el desarrollo de las actividades cultura-- les y en especial a los espectáculos escenicos:" LUDI ROMANI".

Nuestras noticias acerca de la celebración de estos-- juegos están vinculadas mitológicamente con la fundación de Ro-- ma, ya que se dice que Rómulo, después de haber fundado la ciu-- dad, celebró unos " ludi " para atraerse a la gente de los al-- rededores, sobre todo a las mujeres, y que, cuando la celebra-- ción estaba en su apogeo, los jóvenes romanos se lanzaron so-- bre la muchedumbre y robaron a las doncellas. Este episodio se conoce como el " Rapto de las Sabinas ".

Históricamente los ludi fueron al principio una so-- lemnidad extraordinaria celebrada para dar gracias a los dio-- ses por el cumplimiento de un voto, especialmente después de-- la victoria. En ellos había carreras de carros con su cochero

(7) W. Beare: La Escena Romana. p. 133

guerrero, combates entre caballeros y competencias de la gente de a pie que se disputaba la palma en las carreras, la lucha - y el pugilato.

Para el año 390 los días que comprendía ésta celebración era de cuatro; durante los tres primeros se verificaban - representaciones escénicas en medio de la arena, sobre un tablado construido por el Estado, y destinado principalmente para los músicos y los bufones, provenientes de Etruria. Esta - innovación trajo como consecuencia el establecimiento de los - "ludi scaenici" (364) dentro de los "ludi maximi romani", dedi cados única y exclusivamente a la representación.

Posteriormente al irse añadiendo más festividades se fue formando un calendario de juegos regulares, la mayoría de los cuales contenía "ludi scaenici", lo cual nos habla de la - importancia de éstas representaciones. Este calendario estaba distribuido de la siguiente manera:

- Ludi Maximi Romani.- Celebrados en el mes de Septiembre. Contenían Ludi -- Scaenici desde 364 (4-12 Sep.) (4-19 Sep.)
- Ludi Plebeii.- Celebrados en el mes de noviembre
Contenían Ludi Scaenici desde - 220 (4-17 Noviembre)
- Ludi Apollinares.- Celebrados en Julio.
- Ludi Ceriales.- Celebrados en Abril.
- x Ludi Megalenses.- Celebrados en Abril.
- x Ludi Florales.- Celebrados en Mayo.
- x Estos dos Ludi eran por excelencia Ludi Scaenici.

Aparentemente podemos considerar que las representaciones dramáticas por celebrarse dentro de los festivales dedica--

dos a los dioses, tienen un origen religioso, semejante al festival de Dionisos en Grecia; sin embargo debemos pensar que los Ludi Scaenici, destinados a la representación, se introdujeron como una modificación de los ludi maximi romani y que para los romanos los espectáculos escénicos no eran mas que un ludus, o sea un juego, una diversión, un pasatiempo.

b) Influencia Griega.

Justamente la época en que Roma había de luchar por su independencia, coincide con la época de esplendor de la Tragedia Griega y de la Comedia Atica Antigua (510-388). Mientras Roma expulsaba de su seno a los etruscos (510), Atenas veía nacer el teatro como género dramático y era testigo de los avances importantes que Frínico lograba incorporar al espectáculo. Mientras Roma llevaba a cabo una serie de luchas sociales que la llevarían a afianzarse en el Lacio (509-396), el público ateniense concentrado en el teatro de Dionisos, que estaba situado en la ladera meridional de la Acrópolis, en las inmediaciones del templo de Eleutero, aplaudía las obras de Esquilo, de Sófocles y de Eurípides, que luchaban por la victoria en el certámen dramático y reía con la crítica social y la política de Aristófanes.

Este teatro nacido en Atenas hacia el Siglo VI a. C. tiene su origen en las fiestas rústicas en honor de Dionisos, dios del vino, símbolo de las fuerzas productoras de la tierra y dios de la inspiración poética. En estas fiestas se representaba aldios rodeado de machos cabríos y las danzas y canciones ilustraban su llegada y su destino; cantantes vestidos con pieles de ese animal representaban sus tragedias (tragos = macho cabrío; odé = canto), cuyo tema eran las pasiones del dios. El canto iba acompañado igualmente de gestos, mímica y danzas que-

poco a poco tomaron forma determinada bajo el nombre de diti-rambo, con un corifeo que lo representaba y un coro que respondía. Este es a grandes rasgos el origen de la tragedia.

La comedia nació igualmente en Atenas, en las fiestas dionisiacas; la comedia (komos) significaba aproximadamente la " canción de los campesinos ". En estas fiestas, alegres coros cantaban coplas satíricas y licenciosas referentes a personajes de situación más o menos elevada. La comedia (komos = fiesta dórica con cantos y bailes en honor de Dionisos; tropel impetuoso; o bien de komé = aldea, pueblo, barrio y de odé = canto), tiene su origen en las procesiones fálicas, cuya reproducción podemos localizar en la comedia " Los Acarnienses " de Aristófanes.

Es curioso observar que mientras el origen, la fiesta, el lugar de la representación, la vestimenta de los actores, apuntan hacia Dionisos, el contenido de las tragedias es diferente. En efecto, la mayoría de las tragedias llevan a la escena los grandes ciclos míticos helénicos y una parte ínfima de ellas tiene fondo histórico más o menos contemporáneo-- (Frínico: Toma de Mileto; Esquilo: Los Persas), sin embargo ninguna hace referencia a las pasiones del dios o a su incrustación entre el Olimpo aristocrático o al triunfo sobre sus enemigos.

Por lo tanto es lícito afirmar que los poetas trágicos griegos " han hechado mano de Homero, del Ciclo y de la Tradición oral para tocar los grandes temas míticos y llevarlos a la escena " (8).

¿ Cúales han sido estos grandes temas ? Veamos: el Ciclo Troyano, que versaba sobre los orígenes de la toma de-

Troya y sus consecuencias (Andrómaca, Hécuba y las Troyanas de Eurípides); El Ciclo de la casa de los Átridas que gira sobre los descendientes de Atreo, principalmente de sus hijos Agamenón y Menelao (Electra de Sófocles; Electra, Helena, Hígenia - en Aules de Eurípides; la Trilogía de Orestes de Esquilo) el Ciclo de Heracles, que se refiere a los doce trabajos realizados por el héroe (Heráclidas de Esquilo; Heracles Loco y las Heráclidas de Eurípides) El Ciclo Tebano, que nos habla sobre las desgracias de la casa de Layo (Los Siete contra Tebas de Esquilo; Edipo Rey, Edipo en Colono y Antígona de Sófocles y las Suplicantes y las Fenicias de Eurípides); asimismo los --- grandes trágicos se ocuparon de otros temas que abarcan casi todo el campo de las leyendas griegas.

A estos temas, y en especial al ciclo troyano habían de acudir los trágicos romanos. Más adelante hablaremos del - porqué de esta preferencia.

El otro elemento que había de influir sobre la escena romana había de ser la comedia, mas no la comedia ática antigua, cuyo representante discutido, pero más conocido es Aristófanes; no había de ser la comedia cuya temática consiste en atacar los principales fundamentos del régimen democrático, -- sino aquella comedia que se ocupa de la vida cotidiana, aquella comedia denominada Comedia Nueva y cuyos máximos representantes serán Filemón, Dífilo y especialmente Menandro.

En esta comedia nueva toda preocupación política o - sátira social ha desaparecido, ahora la preocupación estriba - en poner en escena los problemas amorosos de los jóvenes de la buena sociedad; un ultraje cometido por un joven en una muchacha honesta; nacimientos clandestinos de niños; vicisitudes de esos niños que crecen y luego se encaprichan, según el sexo, -

de un hombre o una cortesana; finalmente reconocimientos y esponsales a menudo aceptados por los jovencitos poco menos que como una condena; comedias en que la mujer, especialmente la h etera, tiene un lugar muy importante. "Los tipos sociológicos de esta Atenas decadente: el esclavo astuto, el j oven calavera, la h etera, la alcahueta, el soldado fanfarrón, el parásito", (9) serán los personajes que aparecerán en las comedias que se representarn en la escena romana.

(9) Alcina J: Literatura Griega P. 227.

III. EVOLUCION DEL TEATRO ROMANO.

a) Tragedia.

El teatro romano había de seguir al igual que el teatro griego, dos caminos: el trágico y el cómico.

Los escritores trágicos habían de explorar los ciclos troyano, tebano y el de los Pelópidas; los originales del teatro clásico del siglo V, así como tragedia posterior, es decir todo el campo de la tragedia griega. Sin embargo al pasar revista a los títulos, que no a las obras, de los trágicos romanos, notamos que predominan aquéllos relacionados con el ciclo troyano; - basta recordar el Eguus Troianus de Livio Andrónico y de Nevio; - el Achiles de Ennio y de Accio, la Iliona de Pacuvio, para afirmar lo anterior. ¿Porqué esta preferencia?

Recordemos que desde finales del siglo VII el influjo griego venía actuando sobre Roma; primero a través de los etruscos, luego por medio de las ciudades conquistadas, casi todas ellas con mayor o menor grado de influencia helénica. La plebe urbana, por una parte, estaba formada por elementos de diferentes regiones, algunos de ellos esclavos recién manumitidos, cada vez más helenizantes, que habían tenido contacto con las leyendas griegas relativas sobre todo al ciclo de la guerra troyana. - Por otra parte, la aristocracia dirigente, reacia al helenismo - se vió obligada a aceptarlo por razones políticas: "ha de halagar los gustos de la plebe y encauzar los grandes intereses del tráfico y de la especulación, sobre todo en un momento en que -- los plebeyos tienen acceso, cada vez en mayor número a las magistraturas, la importancia creciente de la palabra en el foro y en el Senado despierta también deseos de imitación entre los patricios; se dedican a cultivar su lengua y a proveer de preceptores-

griegos a sus hijos " . (10)

Fue precisamente un griego de Tarento, traído a Roma como prisionero de guerra, manumitido por su dueño y nombrado preceptor de sus hijos, quien preparó los espíritus para la -- comprensión de una literatura romana de forma helénica, mediante la traducción del poema homérico La Odisea, y de tragedias-- cuyos temas abarcaban precisamente el ciclo troyano.

No es únicamente la corriente helenizante, ni la plebe urbana compuesta por elementos heterogéneos, ni la aristo-- cracia que poco a poco fue abriendo sus puertas al helenismo -- lo que obligó a Livio Andrónico a representar tragedias basa-- das en el Ciclo Troyano.

Mucho tiene que ver la leyenda que habla de aquel héroe que salió de Troya la misma noche en que la ciudad era destruida por los griegos, llevando sobre sus hombros a Anquises-- y rodeado de su familia y que, huyendo y vagando por mucho --- tiempo por tierra y mar, por quererlo así los dioses del Olimpo, fue el primero en llegar a Italia y a las riberas de Lavinio fundando una ciudad e introduciendo sus dioses penates en el Lacio (Virgilio: Eneida L. I).

Sin duda Livio conocía esta leyenda tratada por autores griegos muy anteriores (Helánico de Mitilene y Timeo) y que se había venido enriqueciendo con otras leyendas posteriores, muchas de ellas hechas para justificar tan sólo, la expansión y el dominio que comenzaba a ejercer Roma sobre las demás ciudades.

Para ellos, los bárbaros, los romanos, los soldados-- que en las campañas sicilianas conocieron las leyendas de ---- Eneas y sus huestes y las historias relacionadas con la des--- truida Troya, los personajes como Héctor y Eneas tenían inte-- res personal, especial, pues se trataba de la historia de sus--

remotos antepasados.

Livio lo sabía y queriendo sacar provecho hizo representar, como complemento a la carrera anual de carros, una obra dramática, sin duda una tragedia, basada en ese mito troiano, tomando como modelo una tragedia griega; mas no todo fue traducción simple de su modelo, sin duda tenía adaptaciones para hacerla al gusto romano.

Su predecesor, Nevio, no se limitó a temas de la mitología griega, sino que tuvo la osadía de transportar a la escena los hechos de la historia romana en lo que parece fueron dramas originales llamados FABULA PRAETEXTA, por estar sus personajes revestidos con la toga adornada con la franja púrpura (praetexta), distintivo de los senadores. No sólo es ese poeta el inventor de una nueva forma, sino que en dos rasgos se adelanta a Plauto y a Terencio. Tal parece que su Acontizome--nos iba precedido de un prólogo y que se le ocurrió la idea de combinar dos piezas griegas y crear una latina (CONTAMINATIO).

El ejemplo de Livio de crear obras basadas en los mitos griegos y el de Nevio de introducir temas romanos, sería el que seguirían los demás autores durante toda la existencia de la tragedia romana. Después de ellos ni Ennio, compositor de tragedias y poemas épicos, pintor de caracteres, reproduc--tor de los efectos de las tragedias de Eurípides y, quizá, el que reintrodujo el coro; ni Pacuvio, el primer especialista en tragedias, celebrado por su erudición y su lengua como el trágico romano más importante; ni Accio, el autor de mayor éxito y cuyas obras se representaban aún en tiempos de Cicerón, favorito de los grandes Actores Esopo y Roscio, se apartaron de los lineamientos marcados por sus antecesores; ciertamente alteraron libremente sus originales griegos y los mitos y leyendas para dar así obras aceptables y aceptadas por el público -

romano, sin embargo, el mito troyano y la historia romana seguirían siendo el tema favorito, como en los primeros años.

Después de Accio, la tragedia llega a su fin, ya no hay obras escritas para ser representadas. Sigue habiendo interés, pues se sabe que obras de los clásicos de la tragedia, de las viejas tragedias, eran representadas y repuestas de ordinario en la escena, sin embargo decían casi nada y su problemática ya no era actual para ese público que veía, sin hacer algo, que la tragedia, al igual que la República Romana, estaba en decadencia.

b) Comedia.

Si de las tragedias romanas sólo quedan fragmentos somos afortunados con la comedia ya que contamos con veintiséis obras completas que, aunque no representan la mayoría de la producción, sí nos permiten hacer una valoración.

Livio Andrónico y Nevio fueron también los primeros autores que dieron a conocer al público romano este género. Por los títulos de sus obras observamos que siguieron los modelos griegos de la llamada Comedia Nueva Atica, pero por lo que sabemos de Nevio, acerca del tratamiento de sus originales, podemos afirmar que no los siguieron fielmente, sino que también los adaptaron al gusto romano.

Sin duda, en el desarrollo de la comedia romana, influyeron notablemente aquéllas formas cómicas, más que dramáticas, nacidas en tierra itálica y que ya señalamos anteriormente.

Dos hombres son los que a diferencia de los inovadores Livio - Andrónico y Nevio, se entregaron a la tarea de cultivar exclusivamente la comedia en uno de los períodos más trascendentales de la historia romana: la cimentación de la hegemonía sobre el Mediterráneo Occidental y la importante avanzada hacia Oriente. Estos hombres son Plauto y Terencio con los cuales la comedia romana y el teatro alcanza su máxima gloria.

Tito Maccio Plauto.- Aplicó su esfuerzo exclusivamente a la Fabula Palliata, o sea adaptaciones latinas de la comedia-griega y especialmente de la Nueva Comedia Atica, sin embargo, no eran meramente traducciones de una lengua a otra, es decir, no trasladaba las palabras sino el espíritu de los originales griegos, por lo que puede decirse o hablarse de adaptaciones o de convertir en latino y propio el teatro griego de la Comedia-Atica Nueva.

De sus obras podemos saber con cierta seguridad que Mercator, Mostellaria y Trinummus proceden de Dífilo; Bachides, -- Cistellaria y Stichus de Menandro; sólo conjeturas acerca de -- sus demás obras entre las que se encuentra lo mejor de su producción: Amphitruo, Aulularia, Captivi, Epidicus, Menaechmi, -- Miles Gloriosus, Pseudolus, etc.

En ellas aparece el mundo múltiple de la comedia griega de los siglos IV y III, un mundo casi nuevo a las rudas costumbres romanas, un mundo con personajes casi extraídos de la vida real.

En Amphitruo, única pieza conservada que trata un tema de la mitología y en cuyo prólogo se anuncia como una tragicomedia a causa de la mezcla de personajes divinos y humanos, figura Júpiter, el más grande todos los dioses, que es un desenfrenado en materia de aventuras y que cuando le agrada una mujer - es enamorado foribundo:

Nam ego vos novisse credo iam ut sit pater meus,
Quam liber harum rerum multarum siet
Quantusque amator siet quod complacitum est semel.

Amphitruo. V: 104 - 106.

En la misma obra aparece Alcmona, la mujer del general tebano que, víctima de la pasión del irrefrenable Júpiter, pero sintiendo que ella no ha cometido delito alguno, habla de sí misma con orgullo:

Non ego illam mihi dotem duco esse, quae dos dicitur;
Sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem,
Deum metum, parentum amorem, et cognatum concordiam;
Tibi morigera, atque ut munifica sim bonis, prosim -
probis.

Ibidem. V: 839 - 842.

En Asinaria aparece la cortesana Clereta quien compara a los amantes con los peces que no valen si están viejos, pero si están frescos son jugosos y sabrosos:

Quasi piscis, itidem est amator lenae, nequam est
nisi recens.

Is habet sucum, is suavitatem; eum quovis pacto -
condias,

Vel patinarium, vel assum; verses quo pacto lubet.

Asinaria. V: 178 - 180.

Figura también el amante novicio, nunca harto de amores ya que apenas salida la muchacha de su casa pide que se la vuelvan a enviar porque tiene gusto en dar y que le den:

Is dare volt, is se aliquid posci; nam ibi promitur,
Neque ille scit quid det, quid dammi faciat; illi -
rei studet:

Volt placere sese amicae, volt mihi, volt pedisequae
Volt famulis, volt etiam ancillis, et quoque catulo
meo.

Ibidem. V: 181-184.

En el Miles Gloriosus, figura el soldado fanfarrón, des-
vergonzado, estercolero, que no vive mas que para el adulterio,
a quien según él mismo, todas las mujeres le persiguen; pero -
por donde pasa sirve a todas de risa, lo mismo a las jóvenes -
que a las viejas; a las cortesanas y a sus esclavas que siempre
que el milite está junto a ellos exclaman:

Stat propter virum
Fortem atque fortunatum et forma regia
Tum bellatorem....
Mars haud ausit dicere
Neque aequiperare suas virtutes ad tuas.

Miles Gloriosus. V: 9-12

En Stichus, que debe su nombre al personaje secundario,
se representa la personificación de la pobreza que existe en --
los parásitos y en los gorriones, muertos de hambre, En los si-
guientes versos, Gelasimo nos habla de la situación tan desas--
troza en que se encontraba esta clase de la sociedad:

Famem ego fuisse suspicor matrem mihi;
Nam postquam natus sum, satur numquam fui.
Neque quisquam melius referet matri gratiam,
(Quam ego meae matri refero invitissimus).
Neque rettulit quam ego refero meae matri Fami.
Nam illa med in alvo menses gestavit decem,
At ego illam in alvo gesto plus annos decem.

Atque illa puerum me gestavit parvolum
Quo minus laboris cepisse illam existumo:
Ego non pausillulam in utero gesto famem,
Verum hercle multo maximam et gravissimam,
Uteri dolores mi oboriuntur cotidie:
Sed matrem parere nequeo nec quid agam scio.

Stichus.V: 155-166.

Aparecen todo género de personajes de la vida real. Personajes femeninos como las matronas (Alcmena en Amphitruo); mujeres casadas (Artemona en Asinaria, Cleostrata en Casina, Doripe en Mercator); muchachas solteras, las más de ellas violadas (Fedria en Aulularia, Palestra en Rudens, Planesia en Curculio, Silene en Cistellaria, Adelphosia y Anterostele en Poenulus); cortesanas o prostitutas (Clereta y Filenia en Asinaria, Gymnasia en Cistellaria, Erotia en Menaechmi, Pasicompsa en Mercator, Acroteleutia en Miles Gloriosus, Filamacio en Mostellaria, Lemniselena en el Persa): Personajes secundarios como los parásitos (Ergasilo en Captivi, Gelasimo en Stichus, Saturión en el Persa, Cepillo en Menaechmi, Artotrogo en Miles Gloriosus): los sycofantes, los falsos testigos, los banqueros y usureros, cocineros y médicos, los traficantes de esclavos.

El personaje que más aparece en la obra de Plauto es el esclavo; llámese Crysalo (Bacchides), Pseudolus, Tranión (Mostellaria), Epidicus (Miles Gloriosus) Olympion (Casina), Sosias (Amphitruo) Tyndaro (Captivi) Messenion (Menaechmi), todos ellos desvergonzados e ingenuos, que se complacen en torturar a su amo y no obstante llevar las espaldas surcadas de azotes le son fieles y están dispuestos a servir de intermediarios en los amores de su joven amo.

El es el verdadero rey de la escena plautiana, es él el que atrae a los demás personajes y, en muchas ocasiones, la acción misma gira a su alrededor. Siempre tienen características diferentes, como Trianón que inventa el cuento de la casa embrujada para salvar la situación comprometida de su amo Filolaques ante su padre; o Pseudolus que, confiando en su genio inventivo, consigue -- las 20 minas para que su amo Calidoro salve a su amiga Fenicio; o el esclavo ladrón, Estrobilo, que roba la olla repleta de dinero de su amo Euclión.

Quizá los más perfectos especímenes de este tipo sean el Crisalo de Bachides y el Pseudolo de la comedia así titulada. Superiores por su sangre fría y por la habilidad con que manejan las situaciones ante los jóvenes amos a quienes sirven y ante los amos viejos a quienes combaten.

Estos sucesos de la vida real, estos personajes que en ocasiones muestran la intimidad de su alma, estos esclavos que todo lo aguantan al servicio de su amo, están envueltos no sólo en el lenguaje cómico natural del género, sino en la danza, el canto, la mímica, los gestos, etc. Esto es lo que realmente importa y vale de Plauto, sus personajes y sus cántica. Baste un ejemplo de esto último para cerrar nuestro análisis de este autor:

Pessuli, heus pessuli, vos saluto lubens,
Vos amo, vos volo, vos peto atque obsecro,
Gerite amanti mihi morem, amoenissumi;
Fite causa mea ludii barbari,
Sussilite, obsecro, et mittite istanc foras,
Quae mihi misero amanti ebibit sanguinem,
Hoc vide ut dormiunt pessuli pessumi.

Nec mea gratia commovent se ocius!
Respicio nihili meam vos gratiam facere.
Sed tace, tace.

Curculio. V: 147-155

O Troia, o patria, o Pergamum; o Priame,
periisti senex
Qui misere male mulcabere quadim gentis Philippis
aureis,
Nam ego has tabellas obsignatas, consignatas quas
fero,
Non sunt tabellae, sed equos quem misere Achivi -
ligneum.

Bacchides. V: 933-936

Publio Terencio Afro.

Al finalizar la existencia de Plauto, comenzó a sobresalir en el arte de adaptar comedias al gusto romano un esclavo -- cartagines. Su dueño, el senador Terencio Lucano, evidenciando sus cualidades le otorgó la libertad, le hizo educar y lo introdujo en los círculos literarios de Roma, sobre todo al de los Escipiones, que en aquélla época pugnaban por crear una nueva conciencia de la misión de Roma; Homo romanus = Homo humanus.

Allí, dentro de ese grupo de intelectuales compuesto por políticos, familiares, escritores y filósofos, se formó Terencio. Sin duda su diferencia con Plauto se debe a ese clima cultural - en que uno y otro se desarrolló.

Terencio al igual que Plauto toma, según él mismo afirma, sus modelos de los griegos (11). Así pues, tenemos que Andria proviene de la combinación de la Andriana y la Perinthia de Menandro; Eunuchus del de Menandro; Adelphoe de Menandro; Phormio y Hecyra - de Apolodor de Caristo.

(11) Andria. V: 13-15; Heauton. V: 7-9; Phormio. V: 25-26.

Por lo tanto podemos afirmar que sus temas y sus personajes son los mismos de la Comedia Atica Nueva: amores de juvenzuelos con cortesanas, mujeres seducidas, hijos clandestinos, -- criados intrigantes, mujeres honradas, malas ramera, truhanes -- comilones, soldados fanfarrones, niños sustituidos, esclavos que engañan a los viejos padres en beneficio de su joven amo, nodrizas, mercaderes de esclavos, mujeres casadas y madres de familia hijos de familia, padres, etc.

A pesar de esta semejanza, su comedia no era el torbellino de acciones y situaciones del viejo Plauto, todo lo contrario. Su teatro es de acción tranquila:

Adeste aequo animo; date potestatem mihi
Statariam agere ut liceat per silentium,

Heautontimoroumenos. V: 35 - 36

Sus esclavos ya no son tan sinvergüenzas, ahora son -- consejeros y sentenciosos:

PH. Quid igitur faciam? Non eam, ne nunc quidem
Cum accersor ultro? An potius ita me comparem
Non perpeti meretricum contumelias?

Eunuchus. V: 47 - 49

PA. Ere, quae res in se neque consilium neque modum
Habet ullum, eam consilio regere non potes.
In amore haec omnia insunt vitia: iniuriae,
Suspiciones, inimicitiae, indutiae,
Bellum, pax rursus; incerta haec si tu postules
Ratione certa facere, nihilo plus agas,
Quam si des operam ut cum ratione insanias.

Ibidem. V: 57 - 63

SO. Non iniuria; nam id arbitror
Adprime in vita esse utile, ut nequid nimis.
Andria. V: 60-61

SO. Namque hoc tempore
Obsequium amicos, veritas odium parit.
Ibidem. V: 67-68

BY. Omnis sibi malle melius esse quam alteri.
Ibidem. V: 427

Los esclavos de Terencio son tratados con delicadeza por sus amos; con cierto tono familiar.

SI. Ego postquam te emi, a parvolo ut semper tibi
Apud me iusta et clemens fuerit servitus,
Scis: feci ex servo ut esses libertus mihi
Propterea quod servibas liberaliter
Quod habui summum pretium persolui tibi.
Ibidem. V: 35-39

Por consiguiente, ellos están siempre dispuestos a servir a sus amos noche y día, con los pies y las manos:

DA. Ego, Pamphile, hoc tibi pro servitio debeo,
Conari manibus pedibus noctesque et dies
Capitis periculum adire, dum prosim tibi.
Ibidem. V: 675-678

Los hijos son licenciosos pero, pese a sus extravíos, --- tienen una especie de respeto hacia sus padres:

AE. Ita velim me promerentem ames, dum vivas, mi pater,
Ut me hoc delictum admisisse in me, id mihi
vehementer dolet,
Et me tui pudet.

AE. Quid hoc est negoti? Hoc est patrem esse
aut hoc est filium esse?
Si frater aut sodalis esset, qui magis morem
gereret
Hic non amandus? Hicine non gestandus in sinu
est? Hem!

Adelphoe. V: 681-683
707-709

Por consiguiente podemos decir que los jóvenes son de buen corazón, son fieles a sus juramentos, que gustan, por cierto, de hacerlos frecuentemente:

PA. Egon propter me illam decipi miseram sinam,
Quae mihi suum animum atque omnem vitam credidit,
Quam ego animo egregie caram pro uxore habuerim?
Bene et pudice eius doctum atque eductum sinam
Coactum egestate ingenium inmutarier?
Non faciam.

Andria. V: 271-276

Así exclama Pánfilo cuando Misis, enterada de que aquél, por mandato de su padre tiene que casarse con Filomena, le interroga si por ese hecho va a desamparar a Glicera que esta preñada de él. Más adelante, el mismo Pánfilo, recordando que Crisis, la supuesta hermana de Filomena, al morir se la encomendó dice, con un aire muy romano:

Accepi: Acceptam servabo.

V: 298

El amor es el alma que da vida a los personajes de Terencio; el pensamiento del enamorado que pide a su amor que no le olvide, se puede muy bien encontrar en estos versos que pueden ser dichos por cualquiera de nuestros jóvenes enamorados:

PH. Egone quid velim?

Cum milite isto praesens absens ut sies;
Dies noctesque me ames; me desideres,
Me somnies, me expectes, de me cogites,
Me speres, me te oblectes, mecum tota sis;
Meus fac sis postremo animus, quando ego sum tuos.

Eunuchus. V: 191 - 196

Su pintura de caracteres, tipos y personajes es clara y precisa, por medio de sus interlocutores podemos darnos cuenta de sus costumbres y condiciones:

PA. Tum hoc alterum,

Id vero est quod ego mihi puto palmarium,
Me repperisse quo modo adolescentulus
Meretricum ingenia et mores posset noscere,
Mature ut cum cognorit perpetuo oderit.
Quae dum foris sunt, nihil videtur mundius
Nec magis compositum quicquam nec magis elegans;
Quae cum amatore suo cum cenant, ligurriunt,
Harum videre inluviem, sordes, inopiam,
Quam inhonestae solae sint domi atque avidae cibi.

Ibidem. V: 929 - 938

Más no todas las rameras son interesadas, desvergonzadas, quizá todas sean elegantes por fuera, en apariencia, - sin embargo hay algunas con sentimientos nobles, dignas de tomar en cuenta su intimidad:

BA. Quantam obtuli adventu meo laetitiam Pamphilo
hodie !

Quot commodas res attuli ! Quot autem ademi -
curas !

Gnatum ei restituo, qui paene harum ipsius--
que opera perit;

Uxorem, quam numquam est ratus posthac se habitu-
rum reddo;
Qua re suspectus suo patri et Phidippo fuit, exo-
lui;
Haec tot propter me gaudia illi contigisse laetor
Etsi hoc meretrices aliae nolunt; neque enim est -
in rem nostram
Ut quisquam antro nuptiis laetetur; verum ecastor
Nunquam animum quaesti gratia ad malas adducam --
partis.
Ego dum illo licitum' st usa sum benigno et lepido
et comi.
Incommode mihi nuptiis evenit, factum faetor;

Hecyra. V: 816 - 820

833 - 838

Terencio contrapone a sus personajes como en Adelphoe en que se enfrentan el padre exigente y el padre indulgente por la educación de los hijos; como en Eunuchus en que se enfrentan dos hermanos, el avisado y el ignorante; como en Hecyra en que se enfrenta padre contra hijo y madre contra hijo; como en --- Phormio o en Heautontimoroumenos en que figuran parejas de viejos y jóvenes. Casi todos estos enfrentamientos son tratados -- con delicadeza, con una comicidad sentimental, con cierta moralidad; sin embargo este arte delicado no respondía a lo que el público deseaba, esto es diversión, desenfreno y pasión. En respuesta a sus deseos " se hizo que las carreras de carros fueran más excitantes y los espectáculos de gladiadores importados de la Campania, más frecuentes y brutales ". (12)

Después de la muerte de Terencio varios autores inten

(12) Tenney Frank: Vida y Lit. en la Rep. Rom. p. 150

taron introducir de nuevos en la escena romana los asuntos nacionales que ya Nevio había pretendido, quizá viendo que los temas-helenísticos ya no interesaban a los espectadores.

El hecho de que se conserven 70 títulos y los nombres de los tres máximos representantes de esta corriente, nos hace pensar en cierta popularidad e interés de todas las clases sociales por este género en que, por cierto, se reflejan.

Esta nueva forma recibió el nombre de " FABULAE TOGATAE ", por la vestimenta que usaban los cómicos que la representaban, que era la toga romana, el vestido ordinario del pueblo.

La acción ya no se desarrollaba en Grecia, sino en Italia, excepto Roma; los temas no eran ya los de la Comedia Atica-Nueva sino la vida de los aldeanos y sus profesiones u oficios y de las tiendas (tabernariae) y de los magistrados (¿ con sentido político ?); los personajes son ahora las mujeres de Brindis, de Veleri; los peluqueros, los mayordomos, los tintoreros, las lavanderas, las flautistas, los ediles, los augures, las festividades y las ceremonias.

¿ Con cuánto interés asistiría el público ahora que en cada personajes podía ver reflejada su vida y sus costumbres ?

A este género van ligados los nombres de tres poetas - que tuvieron, casi al mismo tiempo, una gran reputación: Titi --nio, Atta y Afranio.

Titinio, al igual que Terencio, se caracterizaba por la pintura de caracteres, especialmente de los hombres de la provincia. Afranio, que tenía por autores predilectos e inspiradores - de su obra a Terencio y a Menandro, se interesaba por los círculos burgueses y los problemas familiares. Atta, de quien casi nada sabemos, parece que se dedicó a temas relacionados con las --costumbres de la alta sociedad, siendo casi seguro que por esta razón su obra no perdura.

6-11
19-39

Dijimos que se conocen más de 70 títulos que "nos -
una idea de la asombrosa abundancia de la materia, aun
no, claro está, de su contenido o realización artística"-
(13).

Se supone que tenían un prólogo, que la obra comenza
ba temprano, que el escenario era una calle con dos entradas -
laterales que conducían, una al campo y otra al centro de la -
ciudad y que, como en la vida romana normal de esta época, las
jóvenes podían aparecer en escena.

IV.- ESTRUCTURA FORMAL.

a) Prólogos

Al no contar con una tragedia completa, a excepción de las de Séneca correspondientes al período imperial, nuestro estudio sobre la estructura formal de las obras teatrales romanas, se tiene que hacer tomando como base las obras cómicas.

En las obras superstites de Plauto y Terencio, encontramos que, en la mayoría de las de Plauto y en todas la de Terencio, existe como introducción un prólogo. Hay dudas respecto a que si Plauto escribió sus propios prólogos o fueron manos posteriores de empresarios los que se dieron a esta tarea. Lo importante es que nos permiten ver que estas estructuras tenían un doble fin: por una parte explicar al auditorio la situación de los personajes y exponerles toda la trama y por otra solicitarles su atención, su benevolencia y su aplauso:

Nunc quam rem oratum huc veni, primum proloquar;
Post argumentum huius eloquar tragoediae,
Quid contraxistis frontem? quia tragoediam
Dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.
Eandem hanc, si vultis, faciam ex tragoedia
Comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus,
Utrum sit an non voltis? sed ego stultior,
Quasi nesciam vos velle, qui divus siem.
Teneo quid animi vestri super hac re siet.
Faciam ut commixta sit tragico comoedia;

Amphitruo. V: 50-59

Hanc fabulam, inquam, hic Jupiter hodie ipse aget
Et ego una cum illo. Nunc animum advortite,
Dum huius argumentum eloquar comoediae.

Ibidem. V: 94 - 96

Nunc quid processerim huc et quid mihi voluerim,
Dicam: ut sciretis nomen huius fabulae.
Nam quod ad argumentum attinet, sane breve'st.
Nunc quod me dixi velle vobis dicere
Dicam:.....

Asinaria. V: 6 - 10

Apporto vobis Plautum lingua, non manu;
Quaeso ut benignis accipiatis auribus.
Nunc argumentum accipite atque animum advortite;
Quam potero in verba conferam paucissima.

Menaechmi. V: 3 - 6

Nunc argumentum vobis demensum dabo,
Non modio, neque trimodio, verum ipso horrero;
Tantum ad narrandum argumentum adest penignitas.

Ibidem V: 14 - 16

Servían además para ilustrar al público de como podría
diferenciar a un personaje de otro, cuando los dos tenían igual-
vestimenta:

Nunc internosse ut nos possitis facilius
Ego has hebebo usque in petaso pinnulas;
Tum meo patri autem torulus inerit aureus
Sub petaso; id signum Amphitruoni non erit.
Ea signo nemo horum familiarum
Videre poterit, verum vos videbitis.

Amphitruo. V: 142 - 147

Algunos nos ilustran acerca de como eran las comedias - de aquella época y sus personajes y la escenografía o el lugar - en donde se llevaba a cabo el desarrollo de la trama:

Atque hoc poetae faciunt in comoediis:
Omnis res gestas esse Athenis autumant,
Quo illud vobis graecum videatur magis.

Menaechmi. V: 7-9

Quando alia agetur, aliud fiet oppidum
Sicut familiae quoque solent mutari;
Modo hic agitat leno, modo adulescens, modo senex,
Pauper, mendicus, rex, parasitus, hariolus....

Ibidem. V: 73-76

Non pertractate facta est neque item ut ceterae,
Neque spurcidici insunt versus inmemorabiles;
Hic neque periurus leno est, nec meretrix mala,
Neque miles gloriosus (esse):

Captivi. V: 55-58

Terencio elimina estos prólogos explicativos o expositivos de la intriga y prefiere presentarla toda entera dentro de las - primeras escenas de la comedia o que la situación se revele al - público por si misma en el curso del diálogo y de la representa-- ción; desde sus primeros versos él advierte a los espectadores - que en su prólogo no encontrarán el argumento y que se ve obliga-- do a forjar prólogos en respuesta a las malévolas censuras de un- poeta rancio:

Poeta, quum primum amimum ad scribendum appulit,
Id sibi negoti credidit solum dari,

Populo ut placerent, quas fecisset fabulas.
Verum aliter evenire multo intelligit:
Nam in prologis sc̄ribundis operam abutitur,
Non qui argumentum narret, sed qui malevoli
Veteris poetae meledictis respondeat.

Andria. V: 1 - 7

El traductor del Phasma y el Thesaurus de Menandro, Luscio Lanuvino, era el poeta rancio que hacía las malévolas censuras a Terencio. Decía que había arruinado (CONTAMINATIO) los originales griegos que le habían servido para su comedias. A esta acusación Terencio responde:

Menander fecit " Andriam " et " Perinthiam " ;
Qui utramvis recte norit ambas noverit ;
Non ita dissimili sunt argumento, et tamen
Dissimili oratione sunt factae ac stilo ;
Quae convenere in " Andriam " ex " Perinthia "
Fatetur transtulisse atque usum pro suis ;
Id isti vituperant factum atque in eo disputant
Contaminare non decere fabulas.
Faciuntne intellegendo ut nihil intellegant ?
Qui cum hunc accusant Naevium, Plautum, Ennium
Accusant ; quos hic noster auctores habet,
Quorum aemulari exoptat negligentiam
Potius quam istorum obscuram diligentiam
Dehinc ut quiescant porro moneo et desinant
Maledicere, malefacta ne noscant sua.

Andria. V: 9 - 23

Apenas comenzaba su breve carrera, Terencio fue objeto de violentas acusaciones. Tomando sus detractores como pretexto -

sus relaciones con el Círculo de sus protectores, se le acuso de hurtar y recibir ayuda de ilustres personajes del " Círculo de - Escipión ", de no ser más que un prestanombre y de haber llevado a la escena lo que había escrito únicamente para sus amigos.

Terencio se defiende suavemente y, con él, a sus protectores exponiendo en su prólogo lo que él había hecho para componer su obra. Ha tomado una escena que se encontraba en el original de Difilo y que considera, en última instancia, un privilegio recibir ayuda de quienes agradan al pueblo:

Synapthnescontes Diphili comoedias;
Eam Commorientes Plautus fecit fabulam;
In graeca adulescens est, qui lenoni eripit
Meretricem in prima fabula; eum Plautum locum
Reliquit integrum; eum hic locum sumpsit sibi
In Adelphos, verbum de verbo expressum extulit.
Eam nos acturi sumus novam; peroscite
Furtumne factum existumetis an locum
Reprehensum, qui praeteritus neglegentiast.
Nam quod isti dicunt malevoli, homines nobilis
Hunc adiutare adsidueque una scribere.
Quod illi maledictum, vehemens esse existimant;
Eam laudem hic ducit maximam, cum illis placet
Qui vobis universis et populo placent,

Adelphoe. V: 6 - 19

La acusación de plagio le fue hecha particularmente a propósito de dos obras: Eunuchus y Adelphoe. Para el Eunuchus - Terencio, al mismo tiempo que traducía un Eunuchus de Menandro, había tomado un préstamo del Colax de Plauto y Nevio (?): los papeles del soldado y el parásito:

Dedisse et nihil dedisse verborum tamen;
Colacem esse Naevi et Plauti veterem fabulam,
Parasiti personam inde ablatam et militis.

Eunuchus. V: 23 - 26

Su celoso rival continuó atacándolo diciendo que de muchas obras griegas, él hacía pocas latinas:

Non quod rumores distulerunt malevoli
Multas contaminasse graecas, dum facit
Paucas latinas.

Heautontimoroumenos. V: 16-18

A todo esto el poeta confiesa ser verdad y que no es tá arrepentido, ya que tiene el ejemplo de sus predecesores, y que le es lícito hacer lo que ellos hicieron:

Factum hic esse id non negat,
Neque se pigere, et deinde facturum autumat.
Habet bonorum exemplum, quo exemplo sibi
Licere id facere, quod illi fecerunt, putat.

Ibidem. V: 18 - 21

Todas estas acusaciones no eran más que celos profesionales. Terencio en su última obra nos deja entrever cuales eran las causas reales de tantas injurias:

Postquam poeta vetus poetam non potest
Retrahere ab studio et transdere hominem in otium
Maledictis deterrere, ne scribat, parat.
Qui ita dictitat, quas antehac fecit fabulas,
Tenui esse oratione et scriptura levi:
Quia nusquam insanum scripsit adolescentulum
Cervam videre fugere, et sectari canes,
Et eam plorare, orare ut subveniat sibi

Quodsi intellegeret, quum stetit olim nova,
Actoris opera magis stetisse quam sua,
Minus multo audacter, quam nunc laedit, laederet.

Phormio. V: 1 - 11

Al igual que Plauto y sólo aprovechando que ya están escritos, pide el favor y la atención del público asistente:

Facite aequanimitas

Poetae ad scribendum augeat industriam.

Adelphoe. V: 24 - 25

Date operam, et cum silentio animum attendite,
Ut pernoscatis quid sibi Eunuchus velit.

Eunuchus. V: 44 - 45

Mea causa causam accipite ac date silentium
Ut libeat scribere aliis mihi que ut discere
Novas expediat posthac pretio emptas meo.

Hecyra. V: 55 - 57

Asimismo sirven para conocer las vicisitudes que los autores dramáticos tenían que pasar para que sus obras fueran aceptadas ya que ó eran hechados de la escena ó el público romano desertaba para ir a presenciar otros espectáculos:

Hecyra, est huic nomen fabulae. Haec cum data
Novast, novum intervenit vitium et calamitas
Ut neque spectari neque cognosci potuerit,
Ita populus studio stupidus in funambulo
Animum accuparat.

Hecyra. V: 1 - 5

Cum primum eam agere coepi, pugilum gloria
(Funambuli eodem accessit expectatio),
Comitum conventus, 'strepitus, clamor mulierum
Fecere ut ante tempus exirem foras.
Vetere in nova coepi uti consuetudine,
In experiundo ut essem: refero denuo;
Primo actu placeo, cum interea rumor venit
Datum iri gladiatores: populus convolat,
Tumultuantur, clamant, pugnant de loco;
Ego interea meum non potui tutari locum.

Hecyra. V: 33-42

b) Actos y Escenas.

Las ediciones modernas presentan en las comedias de Plauto y de Terencio un aspecto que sin duda difiere notablemente del original: La división de las obras en Cinco Actos y éstos en varias escenas. Es difícil precisar cuando se introdujo esta costumbre.

Tratemos de hacer un análisis tomando como base los originales latinos.

Actos.- Que las obras representadas se daban sin corte alguno, nos lo muestra el siguiente prólogo:

Exporgi meliust lumbos atque exurgier:
Plautina longa fabula in scaenam venit.

Pseudolus. V: 1 - 2

Si la obra estaba dividida en actos, tál y cómo ahora conocemos ese término, ¿habría alguna razón para indicarle al público que descansase antes de comenzar la obra? ¿no tendría tiempo de hacerlo al final de acto? Lo más lógico es pensar que la obra se daba sin interrupciones y que la observación hecha por Plauto se deba a que -

antes de su Pseudolus se había llevado a cabo alguna otra representación. Que en piezas largas como el mismo Pseudolus, el autor se permitía hacer un pequeño corte, lo deducimos por los siguientes versos:

Concedere aliquan tisper hinc mihi intro lubet
Dum concenturio in corde sycophantias
Exibo, non ero vobis morae.
Tibicen vos interibi hic delectaverit

Ibidem. V: 571-573

¿Podría considerarse ésto como una división de la pieza en actos? No lo creo; aunque el episodio suceda como entreacto - del acto primero y el acto segundo, es bueno recordar que este acontecimiento sólo se da una vez; que Pseudolus había llevado la carga de la representación durante las cinco escenas del primer acto, interviniendo 143 veces en el diálogo; que el mismo personaje debía continuar su intervención durante los actos 2 y 5 en forma ininterrumpida y en la mitad aproximadamente del acto 4, y sólo descansaría en el acto 3. Es coherente pensar, que el dramaturgo quiso darle un descanso, mas que dividir su obra en interludios corales o en actos.

Horacio en su Arte Poetica dice: "Neve Minor, neu sit - quinto productor actu (V. 189) ¿a qué actos se refiere? Sin duda a los cantos corales, ya que mas adelante dice:

"Actoris partes chorus officiumque virile
defendat: neu quid medios intercinat actus,
quod non proposito conducatur, et haereat apte"

(V. 193-195)

Algunos críticos consideran estas palabras como la aceptación de que toda obra debe estar dividida en cinco actos.

¿Como puede considerarse una obra dividida en cinco - actos, cuando se recomienda que para que ésta tenga éxito debe ser ni corta ni larga y que lo que el coro cante en medio de las representaciones o acciones (actus) sea conforme y estar estrechamente unido al argumento?.

W. Beare (p. 180 y sig) dice que en trozos de los textos de Menandro, inspirador de Terencio, descubiertos hacia -- 1905, se aprecia ocasionalmente en esas obras casi no corales, - la indicación escénica Xorou "representación del coro", y que - los comediógrafos latinos no sólo no dejan lugar para el coro, - sino que ni siquiera traducen el término griego, simplemente lo eliminan de sus obras. Considerando que el número de veces en que aparece dicha indicación en una obra de Menandro es de tres y que en algunas obras ni siquiera aparece el término, se puede deducir que la llamada Ley de los cinco actos no tiene su origen en la Comedia Nueva. En todo caso la palabra "Xorou" serviría para indicar que en ese momento intervenía un interludio o canto coral y no un corte en la representación.

Si consideramos la división en actos como una pausa, - un descanso breve para el público entre acto y acto ó el tiempo que utiliza el actor para el cambio de escenografía, ó el corte de la obra para indicar el transcurrir de tiempo, esta división no se daba en el teatro romano, como tampoco se daba en el teatro griego.

Por lo que respecta a la indicación de Horacio debemos recordar que la Epístola a los Pisones fué escrita entre los - años 17 y 16, cuando Plauto y Terencio formaban parte de la historia y por tanto no es aplicable a sus obras. Asimismo debemos tener en cuenta que desde finales del período republicano -

se precipita la decadencia de la tragedia y en tiempos de Horacio las antiguas tragedias seguirán siendo representadas pero -- con gran lujo de escenografía, de efectos y vestuarios; las nuevas como Tiestes de Vario y Medea de Octavio fueron célebres más por su lectura en los círculos intelectuales que por su representación en la escena.

Horacio, en su Arte Poética, inspirado en Aristóteles y Neptolemo de Parión, trataba sin duda de evitar la irreparable decadencia del teatro romano, mas sus preceptos no fueron para su tiempo sino que fueron utilizados por críticos, escritores y comentaristas posteriores que por su esmero en la ejecución, se dedicaron a hacer la división de las obras en cinco actos.

Escenas.- Mas difícil aún es precisar cuándo y dónde se introdujo la costumbre de dividir los actos en escenas; ni en el teatro romano, ni menos en el griego, fue conocida esta división. Sin duda los copistas o editores que las intercalaron, lo hicieron con la intención de dividir un acto en partes tomando en consideración el tiempo que duraba el diálogo entre dos o más personajes o para indicar que en ese momento de la representación entraba o salía algún personaje.

Si nos vamos al análisis de las obras latinas diremos - que hay actos que tienen una sola escena (Acto I Miles Gloriosus) otros que tienen once escenas (Acto IV Aulularia); en la mayoría de las obras de Plauto el primer acto tiene entre una y hasta once escenas, pero existen obras que no se ajustan a esta observancia (El Persa tiene ocho escenas; Rudens y Pseudolus, cinco). En Terencio es aún más variable esta división: Hecyra tiene dos escenas en el primer acto; Adelphoi y Eunuchus, tres; Heautontimorumenos y Phormio, cuatro; Andria, seis. En cuanto a la división de los demás actos tampoco existe regla alguna. Para ver la di-

versidad que presenta esta división, hagamos un análisis de cuatro obras: Aulularia y Menaechmi de Plauto y Andria y Eunuchus de Terencio:

<u>AULULARIA:</u> (Prólogo)	Acto I	4 escenas
	Acto II	9 escenas
	Acto III	5 escenas
	Acto IV	9 escenas
	Acto V	4 escenas
<u>ANDRIA:</u> (Prólogo)	Acto I	6 escenas
	Acto II	7 escenas
	Acto III	10 escenas
	Acto IV	8 escenas
	Acto V	6 escenas
<u>MENAECHMI:</u> (Prólogo)	Acto I	4 escenas
	Acto II	3 escenas
	Acto III	3 escenas
	Acto IV	3 escenas
	Acto V	9 escenas
<u>EUNUCHUS:</u>	Acto I	3 escenas
	Acto II	4 escenas
	Acto III	6 escenas
	Acto IV	7 escenas
	Acto V	10 escenas

V. EDIFICIO TEATRAL.

Cuando el teatro, como edificio, llegó a Roma tomó un aspecto característico como estructura arquitectónica.

En un principio el edificio era un simple estrado de madera que se desmontaba después de la fiesta. El público - asistente podía acomodarse como mejor le placiera, ya de pie, ya sentado en el suelo o quizá acostado, ya que no existían - asientos puesto que lo único que se edificaba era la scaena y el proscenium.

Tenemos noticia de que hacia 179, se ordenó la construcción de un "teatrum et proscenium" para los Apolineos; -- que en 174 los censores emprendieron la construcción de una - "scaenam aedilibus praetoribusque prebendam"; que en 155 se - comenzó a levantar un teatro de piedra cerca del Palatino: - que estos teatros jamás fueron terminados, ya que siempre se destruyeron.

Debido a que no tenemos restos de estas antiguas construcciones podemos afirmar que para Plauto y Terencio como - para Livio y Ennio y para otros más, fue suficiente la erección de simples construcciones provisionales para sus repre--sentaciones.

No es sino hasta el año 55 a C., cuando el teatro como obra literaria se encontraba en decadencia, cuando se construyó el primer teatro estable de piedra; lujosamente adornado: El teatro de Pompeyo. A éste siguieron otros edificios, a cual mas suntuosos y cómodos: el de Augusto, el de Marcelo, el de Orange, el de Herculano; concebidos todos ellos por -- geniales arquitectos. Lástima de la comodidad y suntuosidad, de nada sirvió para el arte teatral.

Siguiendo a Vitrubio, el célebre arquitecto del siglo I, al comparar el teatro griego con el romano, tenemos que:

1o. El " Theatron " griego que, comprendía aproximadamente las tres cuartas partes del círculo, se convirtió en una " cavea " de la mitad exacta de la circunferencia.

2o.- La " orchestra " griega, más espaciosa, que servía para el desarrollo de la acción coral y en cuyo centro se levantaba un pequeño altar, se redujo y dejó de ser parte esencial en la representación al ser convertida en el lugar destinado para los asientos de los senadores, sin desaparecer del edificio.

3o.- El " logeión " griego, donde se desenvolvía la acción, de poca anchura, se convirtió en el " proscenio " vastísimo de los romanos.

4o. Los " parodoi " griegos que se encontraban cerca de la escena y que eran las entradas principales del teatro, por las cuales entraba el coro, se convirtieron en los " itinera versurorum " o sea la entrada de huéspedes y extranjeros.

Dentro de las innovaciones hechas por los romanos, podemos señalar las siguientes:

a).- El teatro romano se hace independiente de los accidentes del terreno, es decir se hace en sitios llanos y no busca su descanso en las pendientes de una colina como el griego.

b).- La cavea (el theatrón griego) forma junto con la escena una sola unidad, toda ella encerrada en un elemento sin separaciones.

Debido a que ni la tragedia ni la comedia tuvieron en Roma la fé colectiva y el ardor cívico de todo un pueblo que pudiera sostenerlas y vivificarlas como en Atenas y debido a que los magistrados a quienes el estado encargaba su organización, y que poco a poco llegaron a hacer el gasto de su peculio, eran hombres que perseguían fines políticos y sobre todo demagógicos y debido a que la

multitud no veía en el teatro mas que un motivo de distracción " --- (14), un ludus, se manifiesta como principal preocupación de los nuevos arquitectos la comodidad del público.

Es por eso que ahora los teatros se encuentran revestidos de " mármoles policromados y refrescados por acequias " (15), y para proteger a los espectadores del sol y de la lluvia se tiende un toldo sobre la cavea, convirtiendo todo en un inmenso teatro cerrado muy cercano a los nuestros.

" Al introducirse los refinamientos orientales, se inicia la costumbre de esparcir flores, de quemar perfumes, de lanzar desde lo alto agua perfumada, y también de arrojar pequeños regalos, ofrecidos por los ediles, los pretores, los cónsules y el mismo Emperador " (16).

La primitiva decoración: mar, rocas, palacios de poca ornamentación, se ve suplantada por una obra gigantesca cuya arquitectura consistía en " escenas trágicas, adornadas con columnas, frontispicios, estatuas y otras cosas lujosas; las cómicas que representan edificios particulares con habitaciones y ventanas, a imitación de los edificios corrientes, y finalmente las satíricas que se adornan con árboles, grutas, montes, etc., campestres, imitando paisajes " - (17).

(14) G. Baty y R. Chavance: Arte Teatral. p. 59 - 63

(15) Silvio D'Amico: Hist. del Teatro Universal. p. 250

(16) Silvio D'Amico: Hist. del Teatro Universal p. 250

(17) Vitrubio: Libro V. Cap. VIII

Es por eso que ahora, para dar mayor realce a estas -
construcciones el proscenio romano está cubierto por un techo-
y por un telón que, al contrario del que conocemos, se alzaba -
de abajo hacia arriba, estando enrollado en una caneleta delan-
te del proscenio. Es por eso que ahora las graderías tienen -
sus escalinatas y pasillos (Vomitoria) que llevan a la plebe a-
las galerías, con su adorno de columnatas, pilares, con sus ves-
tíbulos y pasadizos cubiertos, rodeados de jardines y de césped.
Es por eso que ahora para nada importa la obra literaria, para-
nada el crear un arte teatral. Lo que ahora importa es dar gus-
to a la plebe y como la plebe exigiría la matanza de gladiado--
res primero, y el enfrentamiento entre hombres y bestias salva-
jes, fue necesario construir escenarios mas vastos, fué necesari-
o construir los anfiteatros.

C O N C L U S I O N E S

Podríamos pensar a primera vista que el teatro romano es sólo teatro de imitación, que sólo sirvió para transportar a la escena romana la Comedia Atica Nueva y que, por consiguiente, carece de originalidad y de identificación con el pueblo romano a quien va dirigido. Podemos, asimismo, pensar que la problemática política, social y económica romana no se refleja en ese teatro cuyas formas son netamente griegas.

Yo pienso que el teatro romano sí es reflejo de esa problemática. Analicemos los siguientes aspectos:

El hecho de que los cómicos romanos se dieran a la tarea de presentar en la escena solo Comedia Nueva y no hayan buscado su inspiración en la Comedia Atica Antigua del tipo aristofanezo, de sátira política, obedece sin duda a que en Roma se tomaba demasiado en serio el patriotismo y por consiguiente no podría permitirse que fueran ridicularizados en la escena ni la política ni los magistrados.

Este pueblo puritano, de estricta moral social, que tenía pocos mitos y leyendas fabulosas, buscó en el ciclo troyano la dignidad y la descendencia de un ilustre antepasado; buscó también una explicación al hecho de que el pueblo bárbaro, estuviera conquistando tantos territorios.

La tragedia griega adaptada al tono moral de los romanos respondía a esos ideales y presentaba la leyenda de como Roma había sido fundada por refugiados troyanos.

La introducción en 240 de las representaciones teatrales en los Ludi Romani es una necesidad social y política que -

tenían frente a sí los magistrados encargados de la organización de tales festividades. Por un lado organizar festivales que fueran del agrado del pueblo y por otro, el más importante, que la gente, gustosa con los juegos o diversiones que se le ofrecían, les diese su voto en las elecciones.

La supresión del coro obedece no tanto a que en la tragedia, ya desde finales del propio Eurípides, se haya venido -- prescindiendo de él, sino a la dificultad de encontrar en la sociedad, dedicada más a actividades bélicas que a las artísticas, los cantores que la pieza requería. No es sino hasta la época -- del período filohelénico de Ennio cuando éste reintrodujo el coro en sus tragedias, pero para entonces podía ya contar con cantores preparados.

La decadencia de la tragedia obedece a la decadencia de la proporción nativa de la clase media y al aumento de la población esclavista de la que surgiría la nueva generación de ciudadanos que, debido a su origen y a las consecuencias que él mismo les representaba, difícilmente cabía esperar que se interesarán por la calidad de los espectáculos, por los ideales cívicos y -- los canones artísticos.

La tragedia que sólo permite representar los sufrimientos, pensamientos y emociones de los grandes personajes comenzó a ser tediosa y sin significado para la plebe, porque esos héroes, semi-héroes y dioses ya no existían en Roma y los que más tarde se formarían, encontrarían su exaltación en la épica y en la lírica.

En la comedia, si Plauto mantiene la escena en Grecia, -- viste a sus personajes con traje griego y les da nombres griegos se debe a que Roma era aún demasiado conservadora para aceptar --

como romanos las intrigas y tramas que se hubiesen representado si la escena hubiese sido Roma, sin embargo aceptaba de buena manera los chistes y costumbres extranjeras.

Este mismo hecho responde a una cuestión social: a la fecha en que Plauto daba sus comedias la gran mayoría del pueblo estaba en las campañas militares que exigía la guerra púnica y la de Macedonia, y el público asistente veía un momento de esparcimiento, en esas representaciones a la griega, sobre las costumbres que ellos habían observado en los pueblos lejanos de Roma en que se realizaban las campañas. Presentar jóvenes romanos con esas costumbres habría significado rebajar el vigor y el entusiasmo por la guerra y a despertar o incrementar la holganza, cosa que el Senado había comprendido y por eso prohibía representar comedias que no fuesen griegas.

Sus comedias a pesar de estar desarrolladas en una atmosfera griega tienen ciertos rasgos de interés para ese público que regresaba después de estar ausente por cuestiones bélicas y comerciales.

Pienso por tanto que la tragedia como la comedia responden a necesidades políticas y sociales de su época; la primera buscando antepasados ilustres y la segunda los amores, las costumbres, los hábitos, las bromas, los juegos, lo más íntimo de las amistades.

Con las conquistas obtenidas entre 200-146 la vida económica y social romana sufriría una profunda transformación: la aristocracia se entregaba a la cultura helenizante y la plebe a los aspectos materiales y perturbadores de esa corriente. Como consecuencia nace un divorcio entre las dos clases sociales y la creación de círculos helenizantes.

Producto de esta transformación es Terencio y su teatro en que el autor busca la reflexión y elige cuidadosamente las palabras dando como resultado obras de muy buena calidad.

La misma "contaminatio" está determinada por el deseo de adaptar el texto a las condiciones de vida y a las costumbres morales romanas.

Si bien toma los tipos convencionales de la comedia, cada uno de ellos tiene su fisonomía rural que sólo se distingue con un análisis cuidadoso que sólo era posible realizar en la lectura apacible de un banquete; el imitar muy estrechamente -- sus modelos y que en ocasiones le llevara a representar costumbres poco conocidas, es producto del filohelenismo que invadía los círculos literarios que representaba. Lo mismo podemos decir de su lengua, en la que poco figuran los juramentos o las palabras de baja estofa; es la lengua que se hablaba en los círculos cultivados a los que el poeta pertenecía. Sus mismo protectores, todos ellos nobles, gente importante, le obligaban a seguir los lineamientos que ellos deseaban y éstos eran los del helenismo, corriente que invadió a Roma.

De orígenes comunes, Plauto y Terencio tienen hondas diferencias, aquél farsa lírica (cautica), éste psicología; pero ésta no le interesaba al complejo pueblo romano que prefirió los funambulos y los combates gladiadores.

El teatro romano carece de ese espíritu religioso, lleno de fe, de comunión, de ese rito con que solía celebrarse en la Atenas del siglo V; el teatro romano fue un apéndice a los Ludi Maximi Romani, una manera más de diversión, de juego, de llenar los ratos de ocio, de celebrar la victoria. El romano solía buscar en el teatro no la tranquilidad de espíritu sino--

la del cuerpo, descansar, con la representación, de las fatigas de la guerra. De ahí que la escena romana se haya visto invadida de personajes y de asuntos más relacionados con la vida del bajo pueblo que de asuntos solemnes o críticos.

La misma estructura formal de las obras latinas en los que, a mi juicio, sobresalen tres aspectos importantes que son:

- a) Prólogos explicativos o defensivos.
- b) La Contaminatio.
- c) Monologos líricos.

tiene relación con la estructura social de su época. Para Plauto el hacer prólogos explicativos representaba no sólo seguir su modelo, sino ilustrar, anticipar a su auditorio lo que iba a suceder. Ese auditorio compuesto por esclavos, mujeres de diversa condición social, por hombres libres de distinta profesión o actividad, pueblo rudo y un tanto inculto, necesitaba que se le enseñara, que se le motivará, que se le diera una pauta para que entendiera la representación misma que, en no pocas ocasiones, se acompañaba de la música, de la flauta. Los monólogos líricos acompañados de música, considero sirvieron para mantener viva la atención de ese pueblo; la estructura formal de las obras latinas fue condicionada pues a la forma de ser del pueblo al que iban dirigidas.

En cuanto al edificio teatral, el romano es diferente al griego; ya no busca estar en contacto con la naturaleza, sino al contrario se aparta de ella obedeciendo al sentido práctico y ornamental de los romanos. En él se operan notables transformaciones.

La orquesta ya no es lugar para representación y el coro que en ella se situaba, ha desaparecido, convirtiéndola tan sólo en el sitio donde se colocan los senadores. Entre el esce

nario y la orquesta han desaparecido los parodoi griegos con -
lo cual los lados quedan perfectamente cerrados, haciéndose -
casi idénticos a nuestros teatros modernos. Y tal como ahora,
los espectadores entraban por corredores colocados debajo de -
las graderías de las que partían escaleras que los conducían a
las puertas de acceso de los pisos superiores. Con el tiempo,
cuando el valor de las producciones disminuía, la arquitectu--
ra del fondo se fue haciendo compleja y lujosa, se adicionó --
una cortina, semejante a nuestros telones y al querer proteger
a los espectadores de las inclemencias del tiempo, se creó el-
toldo sobre la cavea, haciendo con esto un recinto totalmente-
cerrado, muy diferente al griego que, en íntima relación con -
la naturaleza, gozaba del espectáculo. Es decir, que el tea--
tro (Cavea) romano es el antecedente directo de nuestros gran-
des escenarios modernos.

OBRAS CONSULTADAS.

- Alsina, José: Literatura Griega.
Barcelona. Ediciones Ariel. 1967
- Bayet, Gaston y Chavance, René:
El Arte Teatral.
México F. C. E. Colección -
Brevarios No. 45. 1965
- Bayet, Jean: Literatura Latina.
Barcelona. Ediciones Ariel. 1972
- Beare, W: La Escena Romana.
Buenos Aires. EUDEBA. 1964
- Bignone, Ettore: Historia de la Literatura -
Latina.
Buenos Aires. Editorial Lo-
zada. 1952
- Bückner, Karl: Historia de la Literatura -
Latina.
Barcelona. Editorial Labor. 1968
- D'Amico, Silvio: Historia del Teatro Univer-
sal. (I)
Argentina. Editorial Lozada. 1954
- Diakov, V: Historia de la Antigüedad. -
Roma.
México. Editorial Grijalvo. 1966
- Frank, Tenney: Vida y Literatura en la Re-
pública Romana.
Buenos Aires. EUDEBA. 1961
- Plaute: Comedies.
Paris. Les Belles Lettres. 1961
- Terence: Comedies.
Paris. Les Belles Lettres. 1947
- Vitruvio, Marco Lucio:
Los Diez Libros de Arqui-
tectura.
Barcelona. Editorial Iberia. 1970