El Teatro en Roma

Índice:

Introducción

1. Antecedentes teatrales en Roma
1.1. *Versus fescennini*
1.2. *Saturae*
1.3. Danzas etruscas
1.4. *Farsa Atellana*

2. La comedia
2.1. La comedia romana
2.2. Subgéneros cómicos
2.3. La *contaminatio*
2.4. Estructura de la *fabula palliata*

3. Plauto
3.1. Datos biográficos.
3.2. Obra
3.3. Estilo
3.4. Sus personajes
3.5. Su intención

4. La tragedia
4.1. La tragedia romana
4.2. Séneca

5. Bibliografía y dictiografía.

Introducción:

El teatro en Grecia y en Roma era un **género poético**, es decir, era poesía dramatizada.

Según el testimonio de **Tito Livio**, en el 364 a.C. tuvieron lugar en Roma las primeras representaciones escénicas (*ludi scaenici*), dentro de una serie de actos rituales destinados a combatir una epidemia de peste. Hasta entonces tan sólo habían existido espectáculos circenses. Aquellos *ludi scaenici* no tuvieron gran trascendencia pero la *iuventus romana* comenzó a imitarlos, se fueron popularizando y así se llegó a mediados del s. III a.C. al primer estreno teatral en Roma: en el año 240, de la mano de **Livio Andrónico** y consistente en una tragedia, o una comedia, o acaso una y otra, dotadas de un texto latino basado en un original griego. Es este un hecho de trascendencia fundamental, no sólo para el desarrollo de los géneros dramáticos, tragedia y comedia, sino de la poesía en general, y aun diríamos que de toda la literatura latina.

A estas alturas de la historia, Roma celebraba su victoria en la 1ª Guerra Púnica, los Romanos tenían un largo conocimiento de la cultura etrusca y, durante algunos siglos de conquista de las ciudades griegas del sur de Italia (en los siglos IV y III a.C.), habían estado en contacto con artistas griegos, con la religión griega y con los hablantes griegos. Todo lo cual les había permitido conocer el teatro como género literario y como estructura arquitectónica.

Como consecuencia de este contacto, la clase alta romana, aunque muy apegada a la tradición, se helenizó rendida al atractivo de la civilizada cultura griega y dándose cuenta de que sólo de los griegos podían aprender las claves que necesitaban para gobernar el mundo. En este siglo III en el que aparecen las primeras obras en latín, se implanta la escolarización en las dos lenguas a pesar de que la opinión sobre la superioridad de los griegos no era homogénea pues había una corriente que los consideraba afeminados, poco activos, políticamente ineptos, locuaces o exageradamente dados al debate abstracto, hábitos que distraían de las cosas serias. Es así que hubo muchos niveles y grados de helenización entre los romanos: desde el que sólo poseía objetos o esclavos griegos hasta los que llegaron a pensar en griego y vivir a fondo y con admiración esta cultura.

Si en sus orígenes el **teatro latino** formó parte de una celebración cultual (los *ludi scaenici* formaban parte del ritual para apaciguar a los dioses ante la epidemia de peste), pronto se independizó de la religión y quedó exclusivamente como **espectáculo de entretenimiento**, sufragado por los magistrados que buscaban con ello ganar popularidad. Esto explica la **preferencia que los romanos sintieron hacia la comedia** y la escasa popularidad de la tragedia. El mayor éxito de la comedia puede explicarse también porque el público romano estaba acostumbrado desde antiguo a las danzas escénicas de los **etruscos**, en las que se mezclaban las chanzas ****fescenninas (*** *v.infra*: ***1. Antecedentes teatrales en Roma***) con burlas, mimos y cánticos.

Los actores eran siempre varones, que podían representar varios papeles, incluso femeninos, cambiando de indumentaria y de peluca (en la comedia no usaban máscaras como los actores griegos).

Los primeros teatros aparecieron en el siglo III a.C., pero eran estructuras provisionales levantadas para cada ocasión. Los primeros edificios de piedra se erigieron a mediados del siglo I a.C., y en ellos se aprecian diferencias significativas con respecto a los teatros griegos: los griegos solían aprovechar una ladera o un declive del terreno para disponer el graderío semicircular, mientras que los romanos valiéndose de **arcos** y **estructuras abovedadas** pudieron levantar **edificios exentos**. La práctica eliminación del papel del coro en las representaciones romanas, conllevó que la zona semicircular (*orchestra*) que le estaba reservada quedase notablemente reducida.

El escenario romano disponía de un decorado fijo (*frons scaenae*), que simulaba una estructura arquitectónica: una especie de edificio con tres puertas, adornado con tres pisos de galerías con columnas, que se acomodaba a la convención de que la acción tenía lugar en plena calle, delante de tres casas.

1. Antecedentes teatrales en Roma

La influencia del teatro griego sobre el romano se lleva a cabo, primero, a través de los **etruscos** (en cuyo teatro no hay que descuidar el componente griego) y se manifiesta en la organización dramática, y luego ya, directamente, al entrar ambas civilizaciones en contacto. Dicho influjo griego se ejerce sobre un pueblo, el romano, con un carácter propio muy favorable a la aceptación de la experiencia teatral y que ya poseía una serie de manifestaciones **preliterarias**, de naturaleza **preteatral** y **parateatra**l, como los ***versus fescennini***, la ***satura,*** las ***danzas etruscas*** y la ***farsa atellana originaria***, que sin duda colaboraron al primer estreno teatral en Roma.

1.1. *Versus fescennini*:

Versos de carácter ácido y violento, producto de combates verbales entre mozos en los que la danza acompañaba al canto. Acerca de su nombre se da una doble etimología: por una parte la que alude a su origen en la ciudad etrusca de ***Fescennina*** y, por otra, la que lo relaciona con su finalidad inicial, que no era otra que la de prevenir el mal de ojo, o ***fascinum*** en latín. La segunda es la favorita de los estudiosos modernos pues explicaría que los ***fescennini*** pasaran del contexto de las vendimias y fiestas rurales de cosecha, a las bodas y procesiones triunfales (con carácter más satírico y, en el caso de las bodas, más picante también), situaciones todas ellas que comparten la euforia desbordante en la que es preciso ahuyentar el mal de ojo (cf. Horacio, *Epist.* II 1, 139 ss).

1.2. *Saturae*:

Diálogos en metros variados, con cantos acompañados por un flautista, y realizados por actores profesionales romanos. Probablemente se trataba de una mezcla de versos de métrica diversa y temática variada.

1.3. *Danzas etruscas*:

Bailadas por actores profesionales acompañados por la flauta y sin texto previo.

1.4. *Farsa atellana*:

Chacotas y versos de jóvenes que no eran actores profesionales. Improvisaban y llevaban máscaras fijas que representaban personajes fijos e idénticos en todas las representaciones: *Maccus* (el bobo), *Bucco* (el bocazas), *Dossenus* (el chepudo), *Sannio* (el jugador).

Todos estos tipos comparten el **carácter ritual** y la **improvisación** y en ellos, y no en la comedia griega, hay que buscar el origen de la presencia de partes cantadas (*cantica*) en la comedia romana literaria.

2. La comedia

2.1. La comedia romana:

La obra teatral, ya fuera comedia o tragedia, recibió en latín el nombre de ***fabula.*** Debido a su lamentable estado de llegada hasta nosotros tan sólo podemos leer **veintiséis comedias** aceptablemente conservadas y a ello hay que unir el hecho de que ese número, ya de por sí reducido, se debe a tan sólo dos autores: **Plauto** y **Terencio** que, por si todo esto fuera poco, cultivaron el mismo tipo de comedia, la ***fabula palliata,*** que toma su nombre del ***pallium***, una especie de manto griego con el que se cubrían los actores. Por ello, muy acertadamente, Andrés Pociña afirma, en la *Hª de la Literatura Latina* dirigida por Carmen Codoñer, que, dado que la producción de los demás cultivadores de ***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 **Plauto** o **Terencio**.
La comedia romana se inspiró en la **Comedia Nueva griega (*Νεα*)** que alcanza su máximo desarrollo en las últimas décadas del s. IV a.C. y las primeras del III a.C., en el período conocido como **Helenismo**, con **Menandro**, **Dífilo**, o **Filemón** como principales representantes.

2.2. Subgéneros*:*

Subgénero	Definición
Fabula palliata	Inspirada en la ***Νεα*** de los griegos, de ambientación y personajes griegos, con argumento complejo y festivo y con prioridad de la expresión literaria sobre la corporal. **Plauto** y **Terencio** fueron sus grandes cultivadores.
Fabula togata	Sólo se diferencia de la ***palliata*** en que no sigue el modelo griego, pues su ambientación y personajes son romanos o itálicos.
Atellana (literaria)	Sin modelo griego, de ambientación y personajes itálicos muy tipificados, con argumento simple y breve de naturaleza bufonesca.
Mimo	Ambientación y personajes griegos o itálicos, argumento simple, naturaleza festiva y bulliciosa hasta lo esperpéntico. La expresión literal primaba sobre la corporal (con un incremento progresivo de aquella hasta lo que hoy en día entendemos por mimo, que sería en Roma la ***pantomima***).

2.3. La *"contaminatio":*

Los autores latinos de comedia no se limitaron a traducir y adoptar el teatro griego y presentarlo sin personalidad alguna en la escena. Lejos de esto trataron de adaptarse al gusto del público romano por lo que hay que descartar la simple traducción literal de la obra original y tener en cuenta, como ya dijimos antes, la importancia de las manifestaciones primitivas itálicas que imprimieron a la comedia romana su propia personalidad.
Sabemos que en el proceso de adaptación de un original griego al latín emplearon el procedimiento llamado ***contaminatio***, consistente en:

- introducir en la trama de la comedia imitada del original griego escenas tomadas de otras comedias griegas del mismo autor o de otros.
- añadir *realia* romanos, chistes del gusto de los romanos, juegos de palabras, incontenible palabrería etc.

2.4. Estructura de la *"fabula palliata":*

Toda comedia ***palliata*** se dividía en **escenas** precedidas de una **didascalia,** un **argumento** y un **prólogo:**

- La **didascalia** ofrecía el nombre del autor latino y el título de la obra, el título y autor del original griego, la fiesta que había promovido la representación, el nombre de los magistrados organizadores, el director de la compañía de cómicos, el número de serie de la obra dentro de las del mismo autor y, por último, la fecha de representación con el nombre de los cónsules de ese año.

- El **argumento** era un resumen versificado de la obra.

- El **prólogo**, un elemento esencial en la comedia, en Roma tiene dos vertientes: el prólogo que expone el contenido de la obra, y el prólogo literario, independiente de la acción que se va a desenvolver.

- En las escenas se alternaban las partes cantadas (*cantica*) con las habladas (*diverbia*).

3. Plauto

3.1. Datos biográficos:

Tito Maccio Plauto (254-184 a.C.), gozó de gran popularidad en su época. Era originario de Sársina (Umbría). Se cuenta que se trasladó a Roma siendo joven, y allí fue soldado y comerciante, y que, tras arruinarse, se hizo molinero al tiempo que empezaba a escribir comedias. Se dice siempre de él que era un hombre de teatro, de lo cual vivía, y que se preocupaba poco de la política, la literatura y la filosofía.

3.2. Obra:

Se le atribuyen hasta 130 obras, de las cuales sólo se tienen por auténticas 21. La lista de comedias de **Plauto** consideradas auténticas es la siguiente: ***Amphitruo, Asinaria, Aulularia, Bacchides, Captivi, Casina, Cistellaria, Curculio, Epiducus, Menaechmi, Mercator, Miles gloriosus, Mostellaria, Poenulus, Pseudolus, Persa, Rudens, Stichus, Trinummus, Truculentus y Vidularia.***

De estos títulos, unos hacen referencia a un personaje griego, ***Anphitruo***; otros a un personaje latino, ***Curculio;*** al estado o carácter de un personaje, ***Miles gloriosus;*** a algún elemento de interés en el transcurso de la obra más el suf. *–aria* determinando la fabula, ***Mostellaria;*** o a un elemento muy accesorio, ***Rudens.***

Todas sus ***palliatae*** entrarían en la clasificación antigua de ***commoediae motoriae,*** caracterizadas por la **intriga**, el **enredo** y la **comicidad** de la situación, todo ello en un **ambiente helenizado** en el que todo era posible, incluso lo que en Roma era inimaginable.

3.3. Estilo:

Plauto se inspiró en los autores de la **Comedia Nueva griega**, pero no se limitó a traducir, sino que **adaptó los originales** introduciendo (v. **2.3**.La *contaminatio)* elementos del gusto romano tales como:

- Canciones y danzas, incluso utilizadas como recurso estilístico para la ***captatio benevolentiae*** (p.ej. introducir una canción al principio de una comedia era una manera de ganarse al público).

- Romanización de dioses y costumbres.

- Mayor comicidad.

- El argumento estaba lleno de situaciones de **enredo, engaños y confusiones** y apenas cambiaba de una obra a otra: el joven que aspira a tener relaciones con una prostituta u otra mujer pero no tiene dinero, el esclavo avispado que pone toda su astucia al servicio del joven engañando al viejo amo, que muy frecuentemente deviene en viejo verde, siendo objeto de burla y escarnio, el alcahuete que pone todos los impedimentos para dificultar el amor de los jóvenes.., etc. Y el final siempre feliz tras el enmarañado enredo. Un **canon argumental** típico que no le complica la vida a espectadores de escasa formación que lo que buscan en la comedia es la risa, aunque de ello no debemos concluir que todas las comedias de **Plauto** sean iguales (en unas impera la intriga como ***Mercator***, otras son comedias sicológicas como ***Aulularia***, o morales, como ***Miles Gloriosus*** o de diversión final como ***Asinaria***).

- Frente a los modelos griegos **Plauto** añadió variedad y originalidad a los temas y a los personajes porque su intención era hacer reír al público romano.

- La trama, tipología, presentación musical, lenguaje y ficción dramática de la comedia plautina están pensados para subvertir las regularidades y el

realismo de la Comedia Nueva. La sustancia real del drama plautino es el *juego* que constantemente mantiene con nosotros de modo que resultemos observadores invisibles de la vida real o no. La trama de sus obras no ha de verse como conjunto coherente, sino como series de episodios de ritmo, modo y tono imprevisiblemente varios y de ambigua presentación (la *variatio,* un rasgo no helénico, tan del gusto romano).

- Hasta hace poco se consideraba que el autor de **Comedia Nueva**, **Menandro**, había sido el principal modelo de **Plauto**, pero tras los últimos descubrimientos filológicos (concretamente fragmentos de una obra de **Menandro**), se considera que en **lenguaje** y **estilo**, **Plauto** se aleja de **Menandro** y se acerca más a **Aristófanes**, por la amplitud de su efecto cómico y su incontenible derroche de palabrería. Las obras de **Plauto**, aunque más toscas, superan en comicidad a las griegas.

3.4. Sus personajes:

. Los personajes eran los mismos de las comedias griegas: jóvenes alocados, viejos gruñones, parásitos, soldados fanfarrones, etc. Pero, a diferencia de los griegos, los personajes plautinos no están pensados para engañarnos de forma uniforme imaginando que son reales o creíbles. En este punto, son un constante juego entre el autor y su público. Los personajes - ¿o los actores?- saben que nosotros somos conscientes de que no son reales. Como doble y triplemente engañosos, se complacen en pretender que son lo que parecen ser, cogiéndonos una y otra vez al recordar que no lo son, pero no admitiendo nunca con suficiente claridad en el curso de la acción que son de hecho romanos como cualquiera. Todos ellos son arquetipos que se pueden reducir a nueve categorías:

Servi

Senes

Meretrices

Adolescentes

Matronas

Parasiti

Lenones e lenae

Coqui

Milites.

Muchos de ellos presentaban lo que se llama en teatro ***nombres parlantes***, que son aquellos que adelantan alguna característica del personaje, p.ej. *Pyrgopolinices* o *Crisalo*, lo que permitía hacer ingeniosos juegos de palabras con ellos.

No parece haber sido propósito plautino la búsqueda de personajes bien caracterizados pero sí que se ve claramente su utilización para romper la ilusión dramática (la sensación de que el espectador no está realmente al otro lado del

escenario presenciando la actuación del personaje, su sufrimiento o su argumentación) y, junto a francas rupturas de esa ilusión, hay partes confidenciales de personajes que reconocen la presencia del público pero parecen creer que el público es griego y no romano.

3.5. Conclusión:

Podemos concluir diciendo que el interés de **Plauto** se centró en tratar de hacer reír a la múltiple y variopinta población romana de su tiempo, que se apiñaba en los recintos en que se representaban sus comedias. Para lograrlo puso en juego los más variados recursos cómicos de naturaleza popular, jugando con el máximo movimiento escénico posible (***commoediae motoriae***), la ruptura frecuente de la ilusión escénica, todo tipo de equívocos, las alusiones a la vida romana, la burla de provincianos y campesinos, el chiste, la grosería, la obscenidad. **Plauto** fue el comediógrafo más popular de su momento porque adornó comedias argumentalmente intrascendentes con una increíble riqueza lingüística y preciosismo métrico, características que lo catapultaron como uno de los autores clave de la literatura dramática universal.

4. *La tragedia*

4.1. La tragedia romana:

La tragedia romana tuvo en **Eurípides el modelo** fundamental. El coro es una especie de comparsa con un locutor, y la danza ha desaparecido, si bien abundan las partes cantadas, monódicas y corales. Siempre hay una **intención moralizadora**. Los temas principales son: el **destino** y las **consecuencias de las acciones arbitrarias.**

Parece ser que **fueron autores de época arcaica quienes conocieron mayor éxito con sus obras trágicas**. En el siglo I a.C., en la época de Augusto, la tragedia fue muy poco cultivada y en el siglo siguiente **Séneca** fue casi el único representante.

4.2. Séneca:

Lucio Anneo **Séneca** (4 a.C.-65 d.C.), era oriundo de Córdoba, en Hispania. En Roma estudió retórica y filosofía, decantándose desde un primer momento por el estoicismo. En el 49 d.C., Séneca fue designado tutor de Nerón, quien asumiría el trono del imperio en el 54. Cuando el emperador comenzó a mostrar signos de locura, abandonó la vida pública y se consagró a la filosofía. En el 65 hubo una conjura contra Nerón, en la que se le acusó de tomar parte, y tuvo que suicidarse por orden imperial.

Séneca cultivó varios géneros literarios: epistolografía, ciencias naturales, filosofía y drama. Escribió nueve tragedias, **concebidas para ser recitadas o leídas**, en las que se aprecia la gran influencia de Eurípides. Adaptó leyendas griegas: ***Hércules Eteo, Hércules furioso, Las troyanas, Las fenicias, Medea, Fedra, Edipo, Agamenón y Tiestes***. Se atribuye a Séneca una tragedia más: ***Octavia***, aunque se discute su autoría.

En sus argumentos, además de los elementos sobrenaturales, se introducen asesinatos, venganzas, horror y pasiones enfermizas, que alcanzan tonos de melodrama. En Séneca el coro se desenvuelve a la manera griega, pero hay que tener en cuenta, que **sus tragedias son un puro ejercicio literario**, totalmente desvinculado de la escena.

Las tragedias de Séneca, escritas en un **estilo retórico**, son de una gran solidez formal. En el tratamiento de los personajes muestra una extraordinaria capacidad analítica e introspectiva, puesta al servicio del **fatalismo estoico** que los caracteriza.

5. Bibliografía y dictiografía:

- **Codoñer, Carmen (ed), *Historia de la literatura latina*, Madrid 1997**
- **E.J. Kenney y W.v.Clausen (eds.), *Historia de la literatura latina (CAMBRIDGE UNIVERSITY)*, Gredos, Madrid 1989**
- **José M. Otero, http://xmnicol.blogaliza.org/**
- **http://www.cnice.mecd.es/mem2001/scripta/scripta.htm**