

El teatro latino durante la generación de Sila

Resulta azaroso y convencional en grado sumo todo intento de periodización a la hora de escribir sobre historia literaria; ninguno de los sistemas normalmente adoptados convence plenamente¹. Pero el problema se plantea de modo especialmente grave a quien, como nosotros, pretende fragmentar en períodos definidos el desarrollo de un género concreto, en este caso la dramática.

En dos artículos que hemos publicado recientemente en esta misma revista, 'El teatro latino en la época de Augusto'², y 'Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios'³, la dificultad que acabamos de señalar queda patente. En el primero de ellos estudiábamos la situación teatral de la Roma de 40 a.C. a 15 d.C., período que supera bastante la extensión cronológica de una generación, y que, desde el punto de vista de las corrientes estéticas, dista bastante de poder considerarse como unitario. Una duración casi idéntica concedíamos al segundo (14 a 68 d.C.), indicio claro de que las consideraciones en que nos basábamos eran de tipo semejante. Por ello, el lector puede sorprenderse al notar que esta vez limitamos en mayor medida el campo, más aún si le indicamos que nos vamos a ocupar exclusivamente del teatro del período 110-80 a.C. aproximadamente.

La razón de ello es sencilla: para seguir un sistema de periodización semejante a los anteriormente señalados, hubiéramos debido tratar unitariamente la época de los Gracos

1 Cf. el reciente trabajo de T. González Rolán, 'Ordenamiento de la historia de la literatura latina', *Est. Clás.* 17 (1973) 241 ss.

2 *Helmantica* 24 (1973) 511-26.

3 *Helmantica* 26 (1975) 483-94.

y la de Sila, en números redondos 150-160 - 80 a.C. Ahora bien, no nos mueve un deseo de cronologización exacta (prácticamente imposible, además, a la hora de estudiar una serie de autores de fechación muy dificultosa), sino el de dividir la historia del drama en períodos determinados por un hecho sobresaliente de carácter literario, y que ponemos bajo el nombre de un político notorio con el fin de recordar el momento histórico en que dicho hecho se produce.

De este modo, *época de Augusto* en la historia del teatro equivale a implantación plena y total del dramaturgo aficionado y de la obra teatral sin esperanza de representación; *tiempos de los Julio-Claudios* a desaparición absoluta de la comedia literaria tradicional, triunfo del mimo en la escena y normalización de la ya entonces vieja costumbre de componer tragedias personales ilustres, sin otra finalidad que su lectura privada y su publicación. Por último, *generación de Sila* quiere decir, en teatro, agotamiento de la comedia y tragedia habituales, y triunfo perentorio de la *atellana* literaria.

Aunque es muy aleatorio ofrecer un panorama de la situación histórico-política del momento que nos ocupa, nos parece necesario recordar, siquiera sumariamente, el ambiente que rodea a los dramaturgos que vamos a enjuiciar. Estimamos que un rápido repaso de los hechos de armas contemporáneos puede en este caso reflejar tal ambiente de modo bastante aproximado.

El período que estudiamos se abre con el desarrollo de la guerra de Jugurta (111-105 a.C.), que ya Salustio interpretó no como una simple guerra colonial, sino ante todo como muestra del comienzo de una nueva situación política romana: *tunc primum superbiae nobilitatis obuiam itum est*⁴. La terminación de la misma pone en el primer plano de la escena política a dos grandes militares, muy diferentes por sus ideas: Mario y Sila.

Entre 113 y 101, Roma tendrá que enfrentarse a una nueva y peligrosa amenaza, esta vez procedente del Norte:

4 Sall. Jug. 5.

el acercamiento hostil de los cimbros y teutones, cuyo plan de invadir el suelo itálico desbarata en *Aquae Sextiae* (Aix, 102) y *Vercellae* (Vercelli, 101) Mario, un general hábil, pero inexperto político, que no sabrá encontrar una solución a los enfrentamientos entre las clases populares, adictas suyas, y la nobleza.

Solución que tampoco llega a conseguir Marco Livio Druso, quien repite en su intento el trágico fin de los Gracos al caer asesinado en 91. En esa fecha comienza la rebelión de los aliados itálicos, la llamada *Guerra social* (91-98 a.C.), que podríamos definir como casi civil, y que precisamente se verá continuada por la primera *Guerra civil* de Roma (88-82), entre los partidos popular y aristocrático, encabezados por Mario y Sila respectivamente. En el exterior, y contemporáneamente, las dos guerras contra Mitrídates colaboran a complicar en extremo la peligrosa situación romana, a la que pondrá solución, al menos momentánea, la dictadura de Sila.

La duración de ésta, aunque superior a la canónica tradicionalmente admitida por la constitución republicana, fue breve (82-79 a.C.), pero feraz en medidas drásticas, encaminadas siempre a un resurgimiento de los poderes senatoriales. Fue el momento del triunfo de Sila, que unió en su persona al militar inteligente y al político sagaz⁵; triunfo por otra parte efímero, dada la precaria duración de las medidas por él arbitradas.

En el aspecto literario, la época que estudiamos no resulta tan negativa como se estima con frecuencia. La turbulenta situación socio-política no fue óbice insalvable para el cultivo de las letras. Desde luego estamos de acuerdo con A. Rostagni en reconocer que los poetas contemporáneos «non sono mossi, tanto, dall'entusiasmo per la grandezza e la gloria del popolo romano, quanto invece obbediscono al proposito di celebrare qualche singolo personaggio, cui sono personalmente legati: quindi scoprono troppo quello

5 Además de ello, era un gran aficionado a las letras, en especial al teatro: cf. H. Bardon, *La littérature latine inconnue* I (Paris 1952) p. 149 ss.; Ch. Garton, 'Sulla and the theatre', *Phoenix* 18 (1964) 137-56; Fr. Leo, 'Römische Poesie in der Syllanische Zeit', *Hermes* (1941) 161 ss.

spirito di clientela...»⁶, y que en consecuencia sea normal la decadencia total de la épica, en la que poco debieron de significar Hostio y Furio de Ancio.

También la tragedia tradicional si vive, es sencillamente debido a la longevidad de Acio, que no sería lógico encuadrar en este período. En cuanto a la comedia, como veremos más abajo, no aparece ya escritor alguno de *palliatae*, el tipo de obra que cultivaron cuatro importantísimos comediógrafos de Roma: Nevio, Plauto, Cecilio Estacio, Terencio. Dicho de otro modo, la generación de Sila está apagando los últimos rescoldos de los principales géneros poéticos de larga tradición en la literatura latina. Entre ellos, ocupa el primer rango el teatro.

¿Mueren debido a las circunstancias ambientales? No podemos creerlo así. Contemporáneamente escribe sus poemas Levio, y en íntima relación con una de las figuras políticas del momento, Mario, está el cónsul Lutacio Cátulo, al que R. Büttner ha convertido en jefe de un importante círculo literario⁷, de cuya existencia real puede dudarse, pero no del hecho de que la poesía pudo resistirse a las inclemencias del período, como demuestra el número de los cultivadores que en torno a aquél se mueven. Pocos años más tarde, la novedad poética de los *neoterói* no hubiera sido posible sin los intentos innovadores, no menos importantes porque prácticamente perdidos para nosotros, de los poetas de la generación silana. Por el contrario, el desolador panorama teatral de la época de Cicerón es prueba palmaria de lo ocurrido en este campo literario en la generación de Sila. Con todo, no merece nuestro olvido: ¿quién puede dudar de las sorpresas que nos hubiera reservado la *atellana* latina, un fenómeno dramático centrado de modo casi exclusivo en esta generación, si llegásemos algún día a descubrir al menos una obra completa?

6 A. Rostagni, *Storia della letteratura latina I* (Torino 1964) p. 316.

7 R. Büttner, *Porcius Licinus und der literarische Kreis des Q. Lutatius Catulus* (Leipzig 1893).

COMEDIOGRAFOS

COMEDIA «TOGATA»: QUINCIO ATA

De los tres principales cultivadores con que contó la comedia latina representada con vestimenta vernácula, Titinio⁸, Afranio⁹ y Quincio Ata, es este último con el que las fuentes clásicas han sido más parcas en su información, ofreciéndonos muy contadas noticias sobre su personalidad y obra¹⁰. De este modo, es significativo el que Varrón, tan buen conocedor y adicto lector de la obra de los poetas teatrales, no cite versos suyos en los libros que conservamos de su *De lingua latina*. Y eso pese a que, según una noticia del gramático Carisio, consideraba a Quincio Ata comparable a Titinio y Terencio en el tratamiento magistral del ῥήθoς¹¹.

Otro crítico literario de valor primordial para el estudio de la poesía arcaica, Cicerón, no tuvo a Ata, el último representante notable de la *togata*, en mayor consideración que al fundador de la misma, Titinio: a ninguno de ambos hace referencia alguna en toda su obra. Hecho sorprendente en un autor de enorme erudición, que aprovecha cualquier ocasión para hablar de los escritores antiguos y de su obra. Con todo, creemos que este olvido de Quincio Ata no es fortuito, sino fácilmente explicable, según veremos, por la indole de sus comedias.

Por el contrario Horacio sí recuerda al poeta; de qué modo lo hará, fácilmente puede conjeturarlo quien conozca

8 Cf. nuestro detallado estudio sobre el nacimiento de este tipo de comedia y su creador, Titinio, en A. Pociña Pérez, 'Naissance et originalité de la comédie «togata»', AC 44 (1975) 79-88.

9 Cf. nuestro trabajo 'Lucio Afranio y la evolución de la *fabula togata*', *Habis* 6 (1975).

10 Estudios generales: H. Gundel, s. v. 21) *T. Quinctius Atta*, RE XXIV (1963) col. 1009-10; W. Beare, *La escena romana* (Buenos Aires 1964) p. 111 s.; E. Paratore, *Storia del teatro latino* (Milano 1957) p. 201; H. Bardon, *op. cit.*, p. 165 s.; los fragmentos de su obra en O. Ribbeck, *Comicorum Romanorum fragmenta* (Lipsiae 1898) pp. 188-93.

11 Charis. *gramm.* I 241: ῥήθῃ ut ait Varro de Latino sermone libro V, nullis aliis seruare conuenit quam Titinio, Terentio, Attae.

la disposición del escritor venusino para con los poetas arcaicos:

«Recte necne crocum floresque perambulet Attae
fabula si dubitem, clament periisse pudorem
cuncti paene patres...»¹².

Tan incomprensible le resulta que haya todavía personas que disfruten con las comedias de Ata, como el seguir leyendo en plena época de Augusto el *carmen Saliare*, según dirá a continuación.

Nos hallamos, pues, ante una dura crítica desde el punto de vista estético, aproximadamente un siglo posterior a la composición de las *togatae* de Quincio Ata, que sólo debemos de tomar en consideración en el sentido en que está hecha. Dicho de otro modo: las consideraciones estéticas que pueda hacer un crítico teatral actual sobre los dramas románticos o sobre las funestas obras de Echegaray adolecen de superficiales si se aíslan de su contexto histórico, si se olvida el juicio que merecieron por parte de sus contemporáneos. En esa falta de perspectiva cae casi constantemente la crítica de la poesía arcaica hecha por Horacio. Aparte de esto, el que nos asegure que todavía hay en su tiempo partidarios de las *togatae* de Quincio Ata atestigua su pervivencia.

Por el contrario, el renacimiento del gusto arcaizante en el siglo II de C. es lógico que trate de defender de algún modo a nuestro autor. Así, para Frontón, un elemento destacado en las comedias de Ata era el tratamiento de los diálogos femeninos:

«Nam praeter hos partim scriptorum animaduertas particulatim elegantis, Nouium et Pomponium et id genus in uerbis rusticanis et ioculariis, Attam in muliebribus»¹³.

Todo ello nos da una idea muy restringida del comediógrafo: maestro en el manejo de los sentimientos, lo cual quizá haya que poner en conexión con el acertado tratamiento del lenguaje de sus personajes. En cuanto a su obra,

12 Hor. *Epist.* II 1, 79 ss.

13 Fronto p. 57, Van den Hout (=63 Naber).

la colección de fragmentos de Ribbeck ofrece doce títulos: *Aedilicia*, *Aquae caldae*, *Conciliatrix*, *Gratulatio*, *Lucubratio*, *Materterae*, *Megalensia*, *Nurus*, *Satura*, *Socrus*, *Supplicatio*, *Tiro proficiscens*; entre ellos se reparte una mísera totalidad de 25 versos.

Este escaso número de versos son muestra al menos de un hecho: la lengua de Ata no atrajo de un modo especial a los gramáticos, al igual que su persona tampoco llamó demasiado la atención de los escritores. E. Paratore¹⁴ nota que algunos de los títulos son idénticos a los afranianos, y lo interpreta como prueba de la monotonía de la temática de la *togata* ya en Quincio Ata. Así es, en efecto, para las comedias *Matertera* y *Megalensia*. Ahora bien, creemos necesario insistir en el hecho de que la repetición del tratamiento de temas no tiene el mismo significado en el drama latino que en el actual: en aquél, por ejemplo Andronico y Nevio, dos autores contemporáneos, situados ambos en los primeros años del teatro en Roma, cuando todavía no se podría hablar en modo alguno de agotamiento de la temática, compusieron ambos dos piezas del mismo título, *Danae* y *Equos Troianus*.

La razón del agotamiento de la *togata* con Quincio Ata es otra: al igual que Terencio elevó la *palliata* a un nivel de riqueza conceptual, de obra con pretensiones reflexivas y moralizantes, en detrimento de su finalidad primordial de espectáculo ante todo bullicioso y despreocupado que había tenido con Plauto, también Afranio había convertido la *togata* en comedia en buena medida *gravis*, quizá más adecuada para hacer meditar que reír¹⁵. En consecuencia, a Quincio Ata, posterior en una generación, se le ofrecían dos posibilidades: avanzar por el camino de Afranio, esto es, componer comedias para un auditorio minoritario, inexistente en la Roma de su tiempo; o retroceder a la altura de la *togata* de Titinio, recurso que hubiera resultado más que ilógico. El típico dicho «renovarse a morir» no concedía más salida a la *togata* que conformarse con la segunda parte; en la generación de Sila, un nuevo tipo de comedia, la *atellana*, preparaba su sustituto para la escena cómica.

14 *Op. cit.*, p. 201 ss.

15 Cf. nuestro 'Afranio y la evolución de la *fabula togata*', *passim*.

AUTORES DE «ATELLANAE»

Aunque nacidas casi contemporáneamente¹⁶, la *togata* había sido, en la historia de la comedia latina, en cierto modo el sustituto lógico de la *palliata*; a su vez, según acabamos de ver, iba a ser sustituida por la *atellana*¹⁷. Sin pretender adentrarnos aquí en un estudio exhaustivo de la misma, trabajo realizado con notable acierto por P. Frassinetti¹⁸, recordemos sumariamente su calidad de corto espectáculo teatral, especie de entremés, típicamente itálico. Originaria de la risueña y jocosa Campania, consistía en la representación, improvisada y sin necesidad de un texto previamente escrito, de breves situaciones bufonescas, centradas en torno a cuatro o cinco personajes típicos (*Maccus*, *Bucco*, *Pappus*, *Dossennus*, *Manducus*), caracterizados como individuos sórdidos, burlescos, y desde luego muy del gusto popular. En suma, no le faltaban propiedades aptas para convertirla en el sustituto óptimo de la comedia preocupada y reflexiva en que había convertido Terencio a la *palliata* y Afranio a la *togata*.

Este tipo tan elemental de espectáculo, que a la larga debía de resultar poco más que una especie de mascarada carnavalesca, se ponía en escena en suelo itálico ya antes de la implantación del teatro propiamente dicho, en 240 a.C., por obra de Livio Andronico; sin embargo, hubo de esperar al tiempo de Sila para encontrar a los primeros dramaturgos (y también casi los únicos, al menos que conozcamos nosotros) que se decidieran a darle forma literaria, escribiendo un texto que sirviera de base a las representaciones. He aquí sus cuatro cultivadores en el período que estamos tratando:

Lucio Pomponio.

La personalidad literaria de Lucio Pomponio de Bolonia pasó tan desapercibida para los escritores latinos, como

16 Cf. nuestro 'Naissance et originalité', p. 79 ss.

17 Para los fragmentos de *atellanae* seguimos la edición de P. Frassinetti, *Atellanae fabulae* (Roma 1967), ya que consideramos que supera en muchos aspectos la de O. Ribbeck, *Com. Rom. fr.*, cit., pp. 269-335. Estudios importantes sobre este tipo de comedia pueden encontrarse en las Historias del teatro de W. Beare, *op. cit.*, pp. 117-27; E. Paratore, *op. cit.*, pp. 202-5; y en especial en P. Frassinetti, *Fabula Atellana* (Genova 1953).

18 *Op. cit.*, con bibliografía.

dura fue la tradición con la transmisión de sus comedias¹⁹. Así, Cicerón lo recuerda exclusivamente como *Pomponius noster*, para embellecer con un verso de una de sus comedias una carta a Curión, del año 44²⁰.

Más interés por nuestro hombre muestra Veleyo Patérculo:

«*Vetustior Sisenna fuit Caelius, aequalis Sisennae Rutilius Claudiusque Quadrigarius et Valerius Antias. sane non ignoremus eodem aetate fuisse Pomponium sensibus celebrem, uerbis rudem et nouitate inuenti a se operis commendabilem*»²¹.

Por una vez al menos deja Veleyo de ser un misterio en sus juicios literarios: según él, Pomponio es digno de recuerdo aunque sólo sea por su papel de innovador, de creador de un tipo de obra que se da como nueva, independientemente de los antecedentes que pudiera encontrar en la *atellana* popular tradicional.

Que hayamos podido comprobar, a partir de Veleyo el silencio sobre Pomponio se hace general hasta la aparición de los anticuarios del siglo II de C., cuando Gelio recuerda en tres ocasiones un verso suyo²², y los gramáticos incluyen con notable frecuencia versos o fragmentos de Pomponio en sus tratados, conservándonos de este modo 70 títulos de comedias y cerca de 200 versos, por desgracia aislados, según es norma en la cita de tipo exclusivamente gramatical.

Pero he aquí un gramático que, además de cortas citas, aplica a Pomponio una calificación laudatoria: Macrobio le llama en cierta ocasión *egregius Atellanarum poeta*²³. ¿Quiere esto decir que lo consideraba el comediógrafo más sobresaliente en el cultivo de este tipo de drama? No podemos llegar a semejante conclusión: en otro lugar de la misma obra Novio es calificado de *Atellanarum probatis-*

19 Es interesante para su estudio A. Kurfess, s. v. 101) *Pomponius*, en RE XXI, 2 (1952) col. 2354-56; también las obras citadas en la nota 17. Los fragmentos de su obra en P. Frassinetti, *Atellanae...*, pp. 23-67 (=Ribbeck, *Com. Rom. fr.*, pp. 269-307).

20 Cic. *epist.* VII 31, 2.

21 Vell. II 9, 6.

22 Gell. X 24, 5; XII 10, 7; XVI 6, 7.

23 Macr. *Sat.* VI 9, 4.

*simus scriptor*²⁴; en ambos casos parece tratarse de poco más que un clisé de relleno, del que no es lícito extraer grandes conclusiones. No obstante, hay algo que sí resulta claro: la *atellana* es, en opinión del tardío Macrobio, un tipo de teatro que debe ser tenido en cuenta, pese a su elementalidad formal y temática.

Rasgo característico de las *atellanae* es, siguiendo con Macrobio, el empleo frecuente de inteligentes *ioci linguae*, caracterizados por su gracia, brevedad y agudeza, y que debieron de ser norma común en las comedias escritas por sus cultivadores en tiempo de Sila. A propósito de tales *ioci*, Macrobio recuerda los famosos de Cicerón y los de Novio y Pomponio²⁵.

Por último, un comentarista de Horacio advierte que Pomponio escribió también *praetextas* y *togatae*: *praetextas et togatas scripserunt A. Lamia, A. Rufus, Cn. Melissus, Afranius, Pomponius*²⁶. Si esta afirmación es cierta, Pomponio resulta ser un dramaturgo polígrafo, cultivador de los géneros dramáticos tradicionales e innovador en la creación de la *atellana* literaria. Más adelante veremos qué razones pueden explicar esa innovación, y analizaremos lo que nos es dado conjeturar sobre su producción.

Novio.

En idéntica situación precaria de información nos encontramos con respecto al otro principal cultivador de la *atellana*, Novio²⁷. Cicerón lo recuerda tres veces, siempre en el *De oratore*²⁸, sorprendido por su magistral manejo del ridículo, del chiste ilógico y de gracia inesperada, que siglos más tarde recordaría también Macrobio según acabamos de notar. Si la obra de Novio nos fuese conocida tan sólo por los tres ejemplos que recuerda Cicerón, acaso lo hubiéramos imaginado como un comediógrafo dotado de

24 Macr. Sat. I 10, 3.

25 Macr. Sat. II 1, 14: *iocos enim hoc genus nostri dicta dicebant. testis idem Cicero ... Nouius uero Pomponiusque iocos non raro dicteria nominant.*

26 Ps.-Acro, *Schol. Hor. ars.* 228.

27 Cf., además de las obras ya citadas, W. Kroll, s. v. 5) *Nouius*, en *RE* XVII, 1 (1936) 1215-16; fragmentos en P. Frassinetti, *Atellanae*, pp. 71-95 (=Ribbeck, *Com.*, pp. 307-31).

28 Cic. *De orat.* II 255; 279; 285.

una capacidad especial para utilizar recursos cómicos ágiles y elegantes, además de inteligentes y graciosos. Sin embargo, los fragmentos de sus obras presentan muy a menudo un tipo de comicidad mucho menos refinada.

Otras alusiones a Novio aparecen exclusivamente en los escritos de los gramáticos, cuyo único interés como transmisores de fragmentos justifica que no los recordemos aquí con detalle. Por otra parte, hemos advertido ya que no parece poder obtenerse conclusión importante del hecho de que Macrobio le llame *probatissimus scriptor*.

Aprisio.

Un verso y un nombre, ni siquiera seguro y sometido a discusión, es todo lo que sabemos de otro cultivador de *atellana*, Aprisio²⁹. Todo ello se encuentra en un breve pasaje del *De lingua latina* de Varrón: *...ut quiritare urbanorum, sic iubilare rusticorum: itaque hos imitans Aprissius ait: 'io bucco! quis me iubilat? :: uicinus tuus antiquus'*³⁰. Se han propuesto enmiendas para el nombre *Aprissius*, y se ha querido interpretar el verso como no procedente de una *atellana*.

Nosotros pensamos, siguiendo a Bardon y a Frassinetti, y aceptando la lectura de la ejemplar edición varroniana de Goetz y Schoell, que no hay razón alguna para negar la existencia de tal autor y que el fragmento, métrico y dialogado, con la palabra *Bucco*, imitando además el lenguaje rústico, son pruebas de peso suficiente para considerarlo atelánico. Por lo demás, en Aprisio tenemos simplemente otro cultivador de este tipo de comedia, cuyo nombre ha llegado a nosotros por pura casualidad, pero que atestigua que su cultivo no quedó restringido a la obra de Pomponio y Novio.

29 Cf. H. Bardon, *Op. cit.*, pp. 164-65; el verso es considerado auténtico por P. Frassinetti, *Atellanae*, p. 95, y por O. Ribbeck, *Com.*, p. 332; en ambos autores puede encontrarse las referencias a la problemática planteada por el texto varroniano.

30 Varro, *Ling.* VI 68.

Sila.

La noticia muy controvertida³¹ de que Sila compuso *atellanae*, se debe a un fragmento del historiador Nicolás de Damasco: ἐμφανίζουσι δὲ αὐτοῦ τὸ περὶ τὰυτὰ ἰλαρόν αἰ ὑπ' αὐτοῦ γραφείσαι σατυρικά καὶ κωμῳδία τῆ πατρίῳ φωνῆι.

La interpretación de «comedias satíricas» en lengua romana como equivalente de *atellanae*, últimamente aceptada por norma general, no precisa un nuevo replanteamiento; tampoco tiene nada de extraño que Sila, protector y amigo de los actores de su tiempo, escritor eventual, se sintiese inclinado en alguna ocasión a componer alguna obrilla teatral, siguiendo el tipo de comedia recientemente instaurado y el único realmente de actualidad.

La generación de Sila conoce, pues, nada menos que cuatro cultivadores de la *atellana*. Sin embargo, nuestras fuentes de documentación para el estudio del teatro, esto es, los escritores latinos de todo tipo, se preocupan mínimamente por sus personas, como respondiendo por así decirlo a un acuerdo tácito de condenarlos al olvido. ¿Qué razón puede explicar este fenómeno?

Ante ese silencio de las fuentes, hemos de recurrir a los títulos y fragmentos restantes de las comedias. En general, su fragmentariedad es muy marcada, no superando nunca dos versos seguidos; por ello, resulta empresa inútil el intento de diferenciar a los dos cultivadores a quienes pertenecen la casi totalidad de los fragmentos, Pomponio y Novio.

Especialmente interesante puede resultar un análisis de los títulos de sus comedias. Hemos indicado ya que la *atellana* se concibe como una pieza corta, complementaria de representaciones de otro tipo, equivaliendo por tanto a una especie de entremés. Con frecuencia, pues, su argumento consistiría en la narración de una aventura acontecida a uno de sus personajes típicos: *Maccus miles*, *Maccus sequester*, *Maccus uirgo*, *Pappus agricola*, *Pappus praeteritus*,

31 Cf. H. Bardon, *Op. cit.*, p. 152; P. Frassinetti, *Fabula Atellana*, cit., p. 57; Ch. Garton, *Sulla and the theatre*, cit., p. 137 ss.

32 Jacoby, *Fr. Gr. Hist.* II 90, frag. 75.

Sponsa Pappi (de Pomponio); *Maccus copo*, *Maccus exul*, *Pappus praeteritus* (de Novio); un acontecimiento ridículo, lleno de picardía y de jocosidad, bastaba para llenar la corta duración de la representación.

Buena fuente de situaciones festivas, en las que no faltaría la crítica maligna, pero intrascendente, era la representación de cortas escenas de la vida cotidiana, utilizando personajes especialmente indicados para hacer reír, escogidos siempre entre los bajos estamentos sociales: *Aleones*, *Aruspex uel Pexor rusticus*, *Citharista*, *Collegium*, *Decuma fullonis*, *Fullones*, *Piscatores* (de Pomponio); *Fullones*, *Fullones feriati*, *Fullonicum* (de Novio). Es fácil conjeturar de qué modo se podría componer una escena farsesca por ejemplo a partir de los tintoreros, ya utilizados con frecuencia por los autores de *togata*.

Recurso típico también para hacer reír, muy del gusto de esos «habitantes de capital» que eran los romanos de la Urbe, era el ataque malintencionado y burlón a los habitantes «de provincias»³³. Algunos títulos nos muestran que los dos autores se sirvieron de esta temática: *Campani*, *Galli Transalpini* (de Pomponio), *Milites Pometinenses* (de Novio).

No menos productiva resultaría la burla del mundo rústico, tanto en su aspecto ambiental como humano; a juzgar por los títulos, ambos comediógrafos recurrieron con frecuencia a ella: *Maialis*, *Porcus*, *Rusticus*, *Vacca uel Marsuppium*, *Verres aegrotus*, *Verres saluos* (de Pomponio); *Agricola*, *Asinus*, *Ficitor*, *Gallinaria* (de Novio).

Tampoco despreciaron los autores de *atellana* la ridiculización de los temas mitológicos, que el espectador conocía bajo vestido muy diferente gracias a la tragedia; es lo que nos enseñan títulos como: *Agamemno suppositus*, *Ariadne*, *Sisyphus* (de Pomponio); *Andromacha*, *Hercules coactor*, *Phoenissae* (de Novio).

En cuanto a los recursos dramáticos puestos en juego para conseguir la comicidad pretendida, hemos visto ya

³³ Sobre la utilización de este recurso en la historia de la comedia latina, cf. A. Pociña Pérez, 'Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina', *CFC* 8 (1975) 262-64 (apartado 9).

que los autores clásicos (Cicerón y Macrobio) recuerdan ante todo el uso habitual de los *ioci linguae* en la *atellana*. En un trabajo anterior estudiábamos con detalle este recurso, definiéndolo como «absurdo cómico», y explicándolo como la descripción o la frase o la respuesta carente de toda lógica e inesperada por completo³⁴; es, en consecuencia, la base de la comicidad explosiva de un porcentaje muy elevado del chiste de todos los tiempos. He aquí dos ejemplos divertidos del mismo en Novio: curiosa respuesta de un padre a una absurda pregunta de su hijo:

«quid ploras, pater?
:: mirum ni cantem? capitis condemnatus sum!»³⁵.

Sagaz consejo, divertidísimo de puro tonto, que alguien daba en una comedia:

«sapiens, si algebis, tremes»³⁶.

No menos del gusto popular es la utilización de lo grosero como recurso cómico; abundantes ejemplos del mismo nos ofrecen los fragmentos que conservamos:

«conforisti me, Diomedes!»³⁷
sciunt hoc omnes, quantum est qui cossim cacant³⁸.
dedeco cacatum. :: uerpa num facta est ueprecula?»³⁹.

Innecesario nos parece recordar más ejemplos. El último de ellos nos conduce a otro recurso del que debió usar y abusar la *atellana*: la obscenidad. Muy abundantes son los fragmentos que presentan situaciones obscenas, que en muchos casos constituirían el núcleo central que sustentaba la trama en su totalidad. Para poner un ejemplo conspicuo bastará el de la comedia *Prostibulum* de Pomponio; estimamos digna de crédito la reconstrucción que de su argu-

34 Cf. el artículo citado en la nota precedente, pp. 258-60 (apartado 7).

35 Transmitido y comentado por Cic. *De orat.* II 279.

36 Recordado también por Cic. *De orat.* II 285.

37 P. Frassinetti, *Atellanae*, p. 38 (=Ribbeck, *Com.*, p. 282).

38 Frassinetti, *Atellanae*, p. 53 (=Ribbeck, *Com.*, p. 295).

39 Frassinetti, *Atellanae*, p. 54 (=Ribbeck, *Com.* p. 295; texto sensiblemente diferente en ambas ediciones).

mento ha hecho P. Frassinetti, basándose ante todo en los versos conservados: Bucco, empujado por el hambre, se prostituye con un tipo singular de prostitución. Lo conservado refleja bien a qué extremo de mal gusto llegaba esta obra ⁴⁰.

Este rápido análisis de la *atellana* nos hace recordar al punto la comedia plautina, tanto por su intención (divertir a un público de formación y gustos muy elementales), como por los métodos puestos en juego para llevarla a cabo. Ahora bien, la diferencia entre la comedia plautina y la *atellana* es también grande: Plauto no hace tantas concesiones al espectador como Pomponio y Novio hicieron, con grave perjuicio para su teatro. Por otra parte, la *atellana* no sólo está enfocada hacia la diversión de ese público, sino que incluso ella misma procede de un espectáculo concebido por él y para él.

En resumen, la *atellana* es en su totalidad el tipo de teatro más típicamente latino de los muchos que conoció la escena romana. Itálica por su origen, y por lo tanto más cercana al mundo latino que la *palliata* griega, la *atellana* debió de responder en su elevación a obra literaria a una necesidad de la situación teatral contemporánea. Pomponio tal vez compuso otros tipos de comedia, si hemos de creer al pasaje ya recordado de Pseudo-Acrón; pero la escena no necesitaba, o mejor, no admitía ya más cultivadores de *palliata* ni de *togata*. Era preciso un espectáculo nuevo, más picante y con más gracia, que volviese a atraer al espectador como lo había hecho la comedia plautina en su tiempo. Pomponio y Novio lo intentaron (y sin duda lo consiguieron) con su *atellana*: el teatro cómico revive, pero a costa de renunciar al paso que hacia adelante había dado con Cecilio Estacio y Terencio en la *palliata* y con Afranio en la *togata*, y a fuerza de retroceder a la época anterior a Livio Andronico.

Esta solución alcanza su máximo esplendor durante la generación de Sila, para dar paso inmediatamente después a otro suceso de la antigua comedia, el mimo, cuyo

40 Cf. P. Frassinetti, *Atellanae*, p. 58 ss. (= Ribbeck, *Com.*, p. 298 ss., con lecturas a menudo diferentes).

enseñoreamiento de los escenarios romanos será presenciado por la generación siguiente.

A la luz de cuanto acabamos de decir se ve muy clara la razón de las pocas alusiones que hacen los escritores latinos a los autores de *atellanae*; el *atellanicum exodium* no sólo es un espectáculo secundario, de mero relleno, sino que es interpretado como poco artístico, vulgar y degradante. Es un teatro sin profundidad alguna, sin puntos de vista dignos de ser tenidos en cuenta, ni personajes importantes (en la *atellana* la tipificación llega a su nivel más elevado), y, por supuesto, sin ejemplaridad positiva de ningún tipo, sino todo lo contrario. Ello explica su relegación al olvido en los escritos de los autores latinos; sólo a los gramáticos interesó, debido a su originalidad lingüística. Gracias a sus citas, en general poco significativas para el análisis literario, podemos llegar a esta incompleta idea del que pensamos nosotros, como antes hemos dicho, que fue el más romano de todos los tipos de obra teatral que conoció Roma.

TRAGEDIOGRAFOS

La época de Sila es muy pobre en cuanto a cultivadores de tragedia. Cierto es que todavía vive el anciano *Lucio Acio*, tercer gran puntal de la tragedia latina republicana, al que aún pudo conocer Cicerón en el año 86 a.C.⁴¹; no obstante, ya hemos advertido que no resulta lógico hablar de él como perteneciente a la generación de Sila, como inexacto sería llamarle contemporáneo de Terencio por el mero hecho de haber nacido en 170 a.C.

En cambio queda perfectamente encuadrado en esta generación el tragediógrafo aficionado *Gayo Julio César Estrabón*, que muere asesinado en 87 a.C.; su labor como autor teatral la hemos estudiado con detalle en un trabajo anterior, lo que nos dispensa de hacerlo nuevamente aquí⁴². Recordemos tan sólo que este ilustre romano, de cuya obra

41 Cic. *Brut.* 107.

42 'Tragediógrafos latinos menores en el periodo de la República', *Est. Clás.* 18 (1974) 93-96.

trágica conocemos tres títulos (*Adrastus*, *Teuthras* y *Tecmesa*), vivió un momento decisivo en la historia de la tragedia latina: el paso de dedicación propia de dramaturgos de oficio (cuyo último eslabón fue precisamente Lucio Acio) a entretenimiento eventual de una serie de escritores aficionados, cuyo primer representante fue el caballero Gayo Ticio (segunda mitad del siglo II). Esta costumbre se normalizará justamente entonces, en la época de Sila, por obra de César Estrabón; a partir de este momento, nos atreveríamos a decir que raro es el romano culto que no sienta el prurito de escribir tragedias, al menos una vez en su vida.

En resumen, y remitiéndonos para el detalle a ese trabajo nuestro ya mencionado, diremos que la generación de Sila ofrece, por lo que a la tragedia se refiere, un panorama semejante al de siglos venideros: desaparición del tragediógrafo integral, del auténtico hombre de teatro, y sustitución del mismo por cultos «amateurs» que escriben tragedias, pero que no logran dar vida a la escena trágica.

ESPECTADORES

Siguiendo el esquema adoptado en los dos trabajos precedentemente publicados en esta Revista a que hacíamos alusión al comenzar el presente, y puesto que estamos hablando de un tipo de obra literaria que sólo puesta en escena completa su desarrollo normal, hemos de dedicar al menos unas líneas al examen de los espectadores para los que escriben los dramaturgos que acabamos de estudiar. Medio óptimo de hacerlo nos parece la utilización de las afirmaciones de uno o varios autores contemporáneos; ahora bien, al ocuparnos de la generación de Sila, faltos de una obra que pueda informar ampliamente en este sentido, recurriremos a la de Cicerón.

Por supuesto se nos puede objetar que el testimonio de Cicerón corresponde a los hechos de una generación posterior; a ello contestaríamos con esta acertada frase de una autora muy experta en el estudio del público romano, Anne-Marie Guillemin: «les documents ... nous donnent à entendre qu'au théâtre au moins le public n'a guère changé au

cours de l'histoire romaine»⁴³. Y en efecto, si comparamos el comportamiento del espectador romano que reflejan las comedias de Plauto y Terencio con el que se deja entrever en ciertos pasajes de los escritos ciceronianos, la diferencia resulta casi imperceptible. Ahora bien, con las breves líneas que siguen queremos dejar patente nuestra creencia de que el espectador de la generación de Sila, sin que pueda considerarse modélico en ningún aspecto, no parece haber llegado a los desmanes y degeneración total que hemos registrado en el de tiempos de Augusto⁴⁴, y aún más en los de los Julio-Claudios⁴⁵.

El comportamiento del espectador en el transcurso de las representaciones es lamentable por completo. En ellas, al mínimo pretexto que se le ofrezca, el público silba, da gritos, se levanta, aplaude: ya sea porque un actor deja algo que desear en el desempeño de su papel, en cuyo caso estalla el silbido:

«histrionem si paulum se mouit extra numerum aut si uersus pronuntiatum est syllaba una breuior aut longior, exhibetur exploratur...»⁴⁶.

Ya porque, por el contrario, una escena determinada le interesa o le conmueve: en ese caso la gente se levanta en pleno para aplaudir:

«qui clamores tota cauea nuper in hospitibus et amicis mei M. Paucui noua fabula! ... stantes plauderant in re ficta»⁴⁷.

Pero todavía hay más: incluso un acontecimiento del todo ajeno a la representación puede ser causa suficiente para que el espectador se alborote, obstaculizando con ello el normal desarrollo de la obra:

«...cum uero ipse qui ludos faciebat consul adsedit, stantes ei manibus passis gratias agentes et lacrimantes gaudio suam erga me beneuolentiam ac misericordiam declararunt»⁴⁸.

43 'Le public et la vie littéraire à Rome au temps de la République', *REL* (1934) 53.

44 'El teatro latino en la época de Augusto', p. 523 ss.

45 Cf. 'Agonía de la dramática latina', p. 490 ss.

46 Cic. *Parad.* 26; cf. *orat.* 173.

47 Cic. *Lael.* 24; cf. *diu.* II 104.

48 Cic. *Att.* II 19, 3; cf. *Sest.* 123.

Este público, que deja de preocuparse tan fácilmente de la marcha de la representación cuando se presenta algún otro aliciente fuera de la escena, interrumpe también el desarrollo normal de la misma, siempre que encuentra en ella algo que le gusta y que pretende hacer repetir:

«populi sensus maximi theatro et spectaculis perspectus est ...
ludis Apollinaribus Diphilus tragoedus in nostrum Pompeium
petulanter inuectus est:

'nostra miseria tu es magnus...'

miliens coactus est dicere;

'eandem uirtutem istam ueniet tempus cum grauitur gemes'
totius theatri clamore dixit itemque cetera»⁴⁹.

Un espectador que se conmueve en exceso sin conseguir dominar su emoción, que silba el fallo más insignificante en la actuación, que obliga al actor a repetir una frase a la que da una interpretación maliciosa ajena al contexto, que levanta murmullos a la llegada de un personaje notable al teatro, que supedita el interés de la obra en sí a la búsqueda de paralelos con la vida política del momento... es, evidentemente, un espectador indeseable. Es cierto que no llega a los extremos de alboroto y desinterés total por lo que se dice en la escena que tenemos documentados en época imperial⁴⁹; sin embargo, dista mucho de ser el tipo de público preciso para hacer triunfar un teatro digno. Y más aún si a ello se suma una falta total de buen gusto: el público romano de la primera mitad del siglo I a.C. prefiere, como había hecho un siglo antes el espectador de las comedias de Terencio, un combate de gladiadores a una representación teatral artística:

«consensu gladiatorio ... id autem spectaculi genus erat quod
omni frequentia atque omni genere hominum celebratur, quo mul-
titudino maxime delectatur»⁵⁰.

Famoso se ha hecho un pasaje de una *epistula* ciceroniana en que se da cuenta de qué es lo que gusta en espe-

49 Cf. los estudios citados en las notas 44 y 45.

50 Cic. *Sest.* 124.

cial al espectador latino en una representación de tragedia: ¡la presencia de seiscientos mulos en el escenario!:

«quid enim delectationis habent sescenti muli in 'Clytaemestra' aut in 'Equo Troiano' creterrarum tria milia aut armatura uaria peditatus et equitatus in aliqua pugna? quae popularem admirationem habuerunt, delectationem tibi nullam attulissent»⁵¹.

Por supuesto, no todos los espectadores son así: Marco Mario, el destinatario de la carta a que pertenece este fragmento, no hubiera disfrutado con ese tipo de espectáculo de masas, que tampoco agradó a Cicerón; pero, ¿qué podían significar Marco Mario y Cicerón, o un centenar de Marios y Cicerones, sentados en la orquesta y en las catorce primeras filas del graderío, frente a la multitud que llenaba a tope el resto de la cavea?

RECAPITULACION

La situación del teatro en la generación de Sila puede servir de magnífico ejemplo de la gran congruencia que presenta la evolución del drama latino en sus distintas etapas. Si una generación antes, esto es, en tiempo de los Gracos, Turpilio había representado la decadencia total de la *palliata* después de su desarrollo con Terencio, en la de Sila encontramos el paralelo exacto, por lo que a la *togata* se refiere, en Quincio Ata. Heredero precario de un gran dramaturgo, Afranio, que había llevado este tipo de comedia a un grado de perfección insostenible de cara a un espectador como el que acabamos de examinar, Ata se encuentra amarrado por todos los costados: no puede retroceder a la etapa inicial de Titinio, ni consigue superar o al menos mantener el *status* alcanzado por la *togata* con Afranio. En consecuencia, durante la generación de Sila se viene abajo un nuevo tipo de comedia latina, inmediatamente después de haber dado un paso importante hacia una forma de obra más meditada y profunda. De este modo, desarrollo y senilidad son fenómenos casi contemporáneos una vez más en la historia del teatro cómico latino.

51 Cic. *Epist.* VII 1, 2.

Pero los escenarios siguen exigiendo comedias, y a ser posible adecuadas al gusto del espectador, bajo pena de exponerse a estrepitosos fracasos. Por esta razón, como sustituto de la *togata* surge ahora la *atellana*, de carácter mucho más elemental que sus predecesoras, y cuyo florecimiento se centrará casi exclusivamente en esta generación⁵². Ninguno de sus cultivadores mereció especial atención por parte de los escritores latinos, ni tampoco parece que haya habido un dramaturgo empeñado en convertirla en obra de altos vuelos.

La *atellana* no debió de tener más valor que ese ya apuntado de mero sustituto, manteniendo vivo el teatro cómico a fuerza de hacer enormes concesiones a los gustos de la mayoría, y dando un lamentable paso atrás en el desarrollo del drama latino, cuyas consecuencias sufrirá éste inmediatamente y del que no se recuperará ya nunca; en este sentido, la *atellana* prepara el camino para el triunfo pleno y perdurable del mimo, una generación más tarde.

En la tragedia la situación no es más favorable. En esta generación el longevo Acio cierra la lista de los tragediógrafos romanos auténticos, cuyo teatro vivió de cara al público y ellos de cara a su teatro; un personaje distinguido, César Estrabón, normaliza su cultivo por autores aficionados. No hay innovadores profundos, ni se ha buscado tipo alguno de soluciones nuevas para la ya vieja tragedia latina. Se está dando paso en este momento al autor ocasional y despreocupado, que va a componer de vez en cuando una tragedia para pasar el rato, o como mucho para leerla ante un grupo de amigos. La situación del teatro latino en tiempo de Augusto y de los Julio-Claudios indica a dónde fue a parar la tragedia por esta vía.

En conclusión, la generación de Sila fue punto crucial en la historia del drama latino, asistiendo a los postreros años del último gran representante de la tragedia y al triunfo de un tipo de comedia de casi nulo valor dramá-

52 Todavía en el siglo I de C. se representan *atellanae*, quizá con bastante frecuencia (cf. Suet. *Nero* 39; *Tib.* 45; incluso se nos habla de un autor condenado por Calígula (*Cal.* 27); sin embargo, no se conocen dramaturgos de importancia que se hayan dedicado a su cultivo en épocas posteriores.

tico, artístico y social; o mejor dicho, de valor social negativo, por cuanto contribuye a sostener el *status* deplorable del espectador romano, ofreciéndole un teatro congruente con su modo de ser, y facilitando la implantación de una manifestación dramática de alcances funestos, el mimo imperial.

ANDRES POCIÑA PEREZ