

# Agonía de la dramática latina: el teatro en tiempos de los Julio-Claudios

Este trabajo quiere ser el complemento lógico de otro nuestro, *El teatro latino en la época de Augusto*, recientemente publicado en esta revista <sup>1</sup>, por cuanto pretende analizar de qué modo la decadente situación de la literatura dramática latina, muy patente ya en el período de Augusto, llega a extremos de penosa agonía (aunque todavía no desaparezca por completo) a mediados del siglo I d.C. Siendo ello así, seguimos un esquema idéntico al utilizado en aquel artículo, por considerarlo muy idóneo para ofrecer una visión global de la situación de la escena romana en el momento que ahora nos ocupa.

## I.—DRAMATURGOS Y OBRAS

Incluimos, bajo este título, a los dramaturgos latinos, auténticos o simples aficionados, cuya producción se puede fechar aproximadamente entre los años 14 y 68 d.C. A la cabeza del Imperio romano encuentra este período cuatro figuras sorprendentes, cada una a su modo:

Tiberio (14-37), hombre de temperamento adusto, sombrío y suspicaz, el eterno resentido, promotor de una política de delación y represión nada favorable a las Letras, pese a su interés personal por ellas <sup>2</sup>;

<sup>1</sup> *Helmantica* 75 (1973) 511 ss.

<sup>2</sup> Cf. H. Bardon, *Les Empereurs et les lettres latines d'Auguste à Hadrien* (Paris 1968) p. 107 ss.

Calígula (37-41), un joven enfermizo y extravagante, de muy efímero reinado;

Claudio (41-54), un erudito pedante, proclamado emperador a la fuerza, y en lo político y personal un juguete de sus dos esposas y de sus libertos;

Nerón (54-68), poeta y comediante, un artista nato cuyo mayor defecto fue haber sido jefe del Imperio más grande del orbe.

Caracteriza el reinado de los tres primeros su despreocupación total por la marcha de las Letras latinas, frente a lo que había ocurrido con su antecesor Augusto; si de algo se cuidan ahora los emperadores en este aspecto, es de reducir al silencio las voces discrepantes con su régimen. Sólo con Nerón conocerá de nuevo Roma un renacimiento literario, para el que fue en cierto modo decisivo el ejemplo ofrecido por el propio emperador, así como la existencia de nuevos mecenas, entre ellos su ministro Séneca <sup>3</sup>.

El teatro sigue teniendo un enorme éxito entre la plebe, que acude en bandada a las representaciones de mimo y *atellana*, los dos géneros cómicos más degradados del momento, para los que escriben Catulo y Mumio respectivamente. En el campo de la tragedia, tenemos noticia de unos pocos autores ocasionales, a los que se unen las nueve tragedias de Séneca, las únicas que nos han llegado completas de la gran cantidad de las escritas en lengua latina desde el nacimiento de la literatura <sup>4</sup>.

### 1. Comediógrafos.

CATULO.—Sin lugar a dudas, el dramaturgo más popular de la época fue el mimógrafo Catulo <sup>5</sup>, quizá también el único auténtico autor de profesión en el teatro de entonces. Su obra nos es desconocida por completo, no habiéndose con-

<sup>3</sup> Cf. H. Bardon, *op. cit.*, p. 221.

<sup>4</sup> En cuanto a la *Octavia*, tragedia pretexto, no la consideramos obra de Séneca, y cronológicamente pensamos que es posterior a la muerte de Nerón, por lo que prescindimos de ella en este estudio.

<sup>5</sup> Cf. O. Skutsch, s. v. '2) Catullus', *RE* III, 2 (1899) col. 1798; M. Bonaria, *Romani mimi* (Roma 1965) p. 80 y p. 133 ss.; O. Ribbeck, *Comicorum Romanorum fragmenta*, 3.<sup>a</sup> ed. (Lipsiae 1897) p. 370 s.; E. Paratore, *Storia del teatro latino* (Milano 1957) p. 232 s.; H. Bardon, *La littérature latine inconnue*, t. II (Paris 1956) p. 128 s.

servado ni un solo verso de ella; no obstante, sobre su persona y su producción nos dan una idea parcial, pero bastante útil, tres escritores casi contemporáneos del mismo: Marcial, Juvenal y Suetonio.

En un pasaje de los *Epigramas*<sup>6</sup>, Marcial alude marginalmente al mimógrafo; sin embargo, el texto indica que Catulo era autor de actualidad, productivo (*facundus*), y su obra se representaba en los escenarios: dato importante, pues pronto veremos que no era ese el caso de la mayor parte de la producción dramática de su tiempo.

Por otra parte, en un poema del *Liber de spectaculis*, explica el poeta español de qué modo sanguinario y bestial se representó un mimo de Catulo, titulado *Laureolus*, durante los juegos celebrados con motivo de la inauguración del colosal anfiteatro Flavio:

*Qualiter in Scythica religatus rupe Prometheus  
adsiduam nimio pectore pauit auem,  
nuda Caledonio sic uiscera praebuit urso  
non falsa pendens in cruce Laureolus.  
uiuebant laceri membris stillantibus artus  
inque omni nusquam corpore corpus erat*<sup>7</sup>.

Como vemos, la representación unía al desarrollo normal de la obra un ingrediente tomado de los más salvajes juegos circenses: la crucifixión y exposición a las fieras de un personaje de la comedia, sirviéndose para este realismo desenfundado no del actor que representaba el papel, sino de un condenado a muerte<sup>8</sup>. Como quiera que fuese...

Un pasaje de la sátira VIII de Juvenal nos habla de la representación de las dos obras más famosas de Catulo,

6 *Mart.* 5, 30, 1 ss.:

*Varro, Sophocleo non infitiande cothurno  
nec minus in Calabria suspiciende lyra,  
differ opus nec te facundi scaena Catulli  
detineat cultis aut elegia comis...*

7 *Mart., spect.* 7, 1 ss.

8 Así lo indica Marcial, *loc. cit.*, v. 7 ss.

*Phasma* y *Laureolus*, actuando en ellas nobles convertidos en histriones:

*quid si numquam adeo foedis adeoque pudendis  
utimur exemplis, ut non peiora supersint?  
consumptis opibus uocem, Damasippe, locasti  
sipario, clamosum ageres ut Phasma Catulli.  
Laureolum uelox etiam bene Lentulus egit,  
iudice me dignus uera cruce. nec tamen ipsi  
ignoscas populo; populi frons durior huius,  
qui sedet et spectat triscurria patriciorum...<sup>9</sup>.*

La crítica no puede ser más agria: en estos versos, Juvenal ataca al mimo como espectáculo cómico, a los nobles que mancillan su honor actuando en las representaciones, al pueblo que presencia las payasadas de los patricios. Es decir, nada hay encomiable en los distintos componentes humanos en torno a los que gira el mimo: ni el autor, ni el actor, ni el espectador; en consecuencia, el resultante artístico (¿realmente artístico?) de la acción conjunta de todos ellos, esto es, el género cómico denominado mimo, merece el desprecio de un crítico severo como fue Juvenal.

Por lo demás, en el mismo pasaje encontramos como mimoógrafo de gran éxito a nuestro Catulo: su *Phasma* es calificado de *clamosum*, según un escoliasta, debido a la presencia de un heraldo en escena, y en opinión de Friedländer<sup>10</sup> a causa del griterío que armaban los espectadores con motivo de la aparición del espectro de que habla el título de la pieza. Teoría más verosímil que la del escoliasta, si tenemos presente el cuidado que ponía Catulo, o al menos los encargados de representar sus piezas, en utilizar los recursos de *mise en scène* más llamativos, incluso los más espeluznantes.

Por último, el mismo pasaje alude de nuevo a la representación del *Laureolus* con la crucifixión en escena, lo cual elimina toda duda al respecto.

En otra ocasión se refiere Juvenal a un personaje de una

<sup>9</sup> Iuu. 8, 183 ss.

<sup>10</sup> En su ed. de Juvenal (Leipzig 1895), com. ad 8, 186.

pieza de Catulo, para hacer una crítica de las costumbres de sus contemporáneos:

... *mimum agit ille,*  
*urbani qualem fugitiuus scurra Catulli...*<sup>11</sup>.

Alusión corta, pero útil: nos indica que un personaje catuliano, un *scurra fugitiuus*, era lo suficientemente conocido por el público como para que Juvenal pudiera utilizarlo como ejemplo de persona descarada; ello parece indicio claro, una vez más, de la popularidad de la obra catuliana. En cuanto a la caracterización del mimógrafo como *urbanus*, esto es, fino manejador de los recursos humorísticos, es una importante calificación que parece contrastar con lo que nos decía más arriba que ocurría con su obra puesta en escena. ¿Era acaso Catulo un *urbanus* comediógrafo, cuyas piezas, de un posible valor artístico, resultaban lamentablemente entorpecidas por los atroces recursos escénicos de que se las hacía acompañar? Pregunta que nadie podrá contestar; ya hemos dicho que nada nos queda de su obra, ni tenemos más noticias sobre él que las que estamos analizando aquí.

Suetonio, por último, en dos lugares de su biografía de Calígula<sup>12</sup>, recuerda a Catulo y su obra. En uno de ellos, lo presenta como un joven de familia consular, que mantuvo una amistad íntima, incluso hasta la aberración sexual, con el emperador cuya vida se nos está narrando<sup>13</sup>.

En el otro pasaje, se considera presagio de la muerte de Calígula, en el año 41 d.C., lo ocurrido en una representación del tantas veces mencionado *Laureolus*: *et cum in Laureolo mimo, in quo actor proripiens se ruina sanguinem uomit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundauit*<sup>14</sup>. Por tanto, la pieza resultaba ya sangrienta en una puesta en escena cuarenta años anterior a la de la inauguración del Coliseo de que nos habla-

<sup>11</sup> Iuu. 13, 110 s.

<sup>12</sup> Si admitimos la identificación del *Valerius Catullus* de Suet. *Cal.* 36 con nuestro mimógrafo. Sobre este problema, cf. M. Bonaria, *op. cit.*, p. 133.

<sup>13</sup> Suet. *Cal.* 36: *Publicitiae neque suae neque alienae pepercit* (sc. Calígula). *M. Lepidum, Mnesterem pantomimum, quosdam obsides dilexisse fertur commercio mutui stupri. Valerius Catullus, consulari familia iuuenis, stupratum a se ac latera sibi contubernio eius defessa etiam uociferatus est...*

<sup>14</sup> Suet. *Cal.* 57.

ba Marcial; y el *Laureolus*, obra sanguinaria al menos de cara al espectador, tuvo éxito en dos ocasiones, separadas por casi medio siglo.

En resumen, dos títulos de mimo, de un autor de gran popularidad desde el reinado de Calígula al de Tito como mínimo, acaso de noble origen, es cuanto conocemos de Catulo. De su obra sabemos a qué grado de salvajismo y falta de buen gusto llegaba en sus representaciones: si ello respondía o no a un deseo del autor, imposible saberlo. Imposible también conocer su idea del teatro, su modo de tratarlo, su valor literario; en todo caso, los mimos de Catulo atraían al espectador y, en lo que nos es dado conjeturar, por razones que nada tenían que ver con el arte dramático.

MUMIO.—Una breve indicación de Macrobio señala la existencia de un cierto Mumio, que dio nueva vida a la atellana, en decadencia después de su ascensión literaria en época de Sila: *Mummius quoque, qui post Nouium et Pomponium diu iacentem artem Atellaniam suscitauit: 'nostri', inquit, 'maiores, uelut bene multa instituere, hoc optime: a frigore fecere summo dies septem Saturnalia* <sup>15</sup>. La noticia es sumamente escueta, y las palabras que nos transmite de Mumio, sin duda pertenecientes a una de sus piezas <sup>16</sup>, en nada ayudan para conocer su obra. Lo mismo puede decirse de otros dos fragmentos, de un verso cada uno, conservados por Carisio y Prisciano <sup>17</sup>. En suma, podemos decir muy poco de Mumio: tan sólo repetir lo que indica Macrobio; ni siquiera estamos seguros de que debamos situarlo en la época que estamos tratando <sup>18</sup>.

<sup>15</sup> Macr. *Sat.* 1, 10, 3.

<sup>16</sup> Aparecen ordenadas en forma de verso en los lugares reseñados en la nota siguiente.

<sup>17</sup> Pueden verse los fragmentos de Mumio en P. Frassinetti, *Atellanae fabulae* (Roma 1967), p. 95 s., o en O. Ribbeck, *op. cit.*, p. 331 s.

<sup>18</sup> El texto de Macrobio da como única referencia cronológica el *diu* de la decadencia de la *atellana* desde Novio y Pomponio hasta Mumio; P. Frassinetti (*op. cit.*, p. 14) estima que el resurgimiento por obra de Mumio «*avvenne forse nel clima della restaurazione augustea*», queriendo ver en ello quizá una respuesta a la «política literaria» del emperador; E. Paratore (*op. cit.*, p. 220), siguiendo a su compatriota, indica que «*se m b r a abbia svolto la sua attività all'epoca di Augusto*». No sabemos por qué razón H. Bardon (*La lit. lat. inc.*, II, p. 128) se siente tan seguro de su datación, divergente con respecto a las anteriores: «*s a n s d o u t e faut-il placer sous les Julio-Claudes le poète Mummius...*». Nosotros, dado que consideramos en general muy acertadas las cronologías que sobre los autores fragmentarios o perdidos ofrece

De todas formas, no creemos que Mumio haya sido el único representante, en el siglo I, de la comedia por él resucitada, que, como indican los escritores latinos<sup>19</sup>, conoce en este tiempo un crecido número de representaciones en los teatros.

## 2. Tragediógrafos.

En un trabajo anterior nos hemos ocupado de los tragediógrafos de este período<sup>20</sup>, por lo que parece inútil repetir de nuevo aquí lo ya estudiado en aquél. No obstante, ofrecemos a continuación una breve síntesis, con el fin de que pueda servir de apoyo a nuestras conclusiones.

Además de las nueve tragedias de Séneca, no destinadas a la escena<sup>21</sup>, tenemos noticia de la breve producción de algunos otros autores (Escauro Mamerco, Pomponio Secundo, Persio, Lucano, el emperador Nerón), caracterizados por una serie de rasgos comunes a todos ellos:

a) su puesto relevante en la vida social, política o cultural.

b) su carácter de tragediógrafos meramente aficionados: Persio es, ante todo, autor de sátiras, conociéndose de su producción dramática únicamente una pretexto escrita en la adolescencia de la que no se conserva absolutamente nada; Lucano tan sólo dejó una *Medea* inacabada, completamente perdida también para nosotros; etc.

c) la brevedad de su producción, si exceptuamos el caso de Séneca, cuya obra dramática tampoco fue muy abundante de todas formas. Para los restantes autores, sólo conocemos en la casi totalidad de ellos el título de una pieza.

d) la despreocupación de los escritores clásicos por la obra de estos autores, prueba de su escasa importancia y transcendencia.

el filólogo francés en su inestimable obra, colocamos al comediógrafo en la época que Bardon indica; ahora bien, ello no quiere decir que rechacemos la datación de Frassinetti: ambas resultan ser conjeturas de idéntico peso.

19 Por ej., Suet. *Tib.* 45; *Cal.* 27 (*atellanae poetam ob ambigui ioci uersiculum media amphitheatri harena igni cremauit* (sc. Calígula); *Nero* 39, etc.

20 'Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca', *Emerita* 41 (1973) 303 ss.

21 Cf. nuestro artículo cit. en la nota anterior, *passim*.

En suma, todo ello nos inclina a sostener que no era pretensión de estos autores escribir tragedias para la escena. De este modo, el teatro trágico cae en manos de meros *amateurs*, con las inmediatas consecuencias lógicas que analizaremos más adelante.

## II.—ESPECTADORES

Ningún cambio de signo positivo experimenta el espectador romano de la época de los Julio-Claudios con respecto al de la de Augusto<sup>22</sup>, sino más bien todo lo contrario. De ello nos puede dar claro testimonio la obra de cualquier escritor contemporáneo, documentando ampliamente, y de modo siempre coincidente, el comportamiento del público en los espectáculos. Veamos, pues, sólo algunos ejemplos ofrecidos por dos críticos dignos de confianza: Séneca y Tácito.

En un fragmento de una carta a Lucilio<sup>23</sup> proporciona Séneca una visión lamentable de lo que ocurre en el transcurso de unos *ludi circenses*: es la descripción típica del espectáculo bárbaro y degradante en que se suele pensar comúnmente al imaginarse las representaciones circenses de la Roma de los Césares: *nihil uero tam damnosum bonis moribus quam in aliquo spectaculo desiderere; tunc enim per uoluptatem facilius uitia subrepunt...*

El tipo de espectáculo que describe a continuación el filósofo es sencillamente una auténtica carnicería humana, de la clase más salvaje que pueda pensarse. Ciertamente es que se trata de un espectáculo circense, pero ¿se puede suponer que el romano fuese distinto, y se comportase de modo diferente, en el anfiteatro y en el teatro? En modo alguno: veámoslo organizando una batalla campal ante un reparto de regalos en el teatro: *Itaque prudentissimus quisque, cum primum induci uidet munuscula, a theatro fugit et scit magno parua constare. Nemo manum conserit cum recedente, nemo exeuntem ferit: circa praemium rixa est*<sup>24</sup>.

22 Cf. nuestro art. 'El teatro latino en la época de Augusto', p. 523 ss.

23 Sen. *Epist.* 7, 2 ss.

24 *Epist.* 74, 7 s.



Y he aquí a ese público ahogando con su griterío la voz de un cantante: *Artifex est etiam, cui ad exercendam artem instrumenta non suppetunt, nec minus canendi peritus, cuius uocem exaudiri fremitus obstrepentium non sinit*<sup>25</sup>.

¿Qué se le puede ofrecer a un espectador de este tipo para tenerlo contento? Por supuesto, los espectáculos feroces que él mismo reclama en el circo. También sorprendentes recursos tramoyísticos: *Ludicrae sunt quae ad uoluptatem oculorum atque aurium tendunt; his adnumeres licet machinatores qui pegmata per se surgentia excogitant et tabulata tacite in sublime crescentia et alias ex inopinato uarietates, aut dehiscentibus quae cohaerebant aut his quae distabant sua sponte coeuntibus aut his quae eminebant paulatim in se residentibus. His inperitorum feriuntur oculi...*<sup>26</sup>.

Séneca se da perfecta cuenta de la influencia que este espectáculo tiene sobre el dramaturgo y su obra: en su opinión, el haber prestado atención al público de la *summa cauea* llevó a Publilio Siro, el mimógrafo contemporáneo de Cicerón, a escribir con frecuencia muy por debajo de sus posibilidades<sup>27</sup>.

En la obra de Tácito es lugar común hablar de la *theatralis licentia*<sup>28</sup>, provocada tanto por el tipo de espectáculo como por el actor y el espectador, y que tiene una clara repercusión deformadora sobre este último: *plebs sordida et circo ac theatris sueta*<sup>29</sup>, es para el historiador la mejor manera de definir peyorativamente al bajo pueblo romano.

Debido al comportamiento indisciplinado del público, no es cosa infrecuente que los espectáculos, teatrales o circenses, acaben en auténticos combates: he aquí un buen ejemplo, que tuvo lugar en época de Tiberio: *At theatri licentia, proximo priore anno coepta, grauius tum erupit, occisis non modo e plebe set militibus et centurione, uulnerato tribuno praetoriae cohortis, dum probra in magistratus et dissensio-*

25 *Benef.* 4, 21, 3.

26 *Epist.* 88, 22.

27 *Dial.* 9, 11, 8: ... *Publilius, tragicis comicisque uehementior ingenii quotiens mimicas ineptias et uerba ad summam caueam spectantia reliquit, inter multa alia cothurno, non tantum sipario fortiora et hoc ait:*

*'Cuius potest accidere quod cuiquam potest'.*

28 *Tac. Ann.* 1, 77; 13, 24; 13, 25; 14, 20 s.; etc.

29 *Hist.* 1, 4.

*nem uulgi prohibent. actum de ea seditione apud patres dicebanturque sententiae, ut praetoribus ius uirgarum in histriones esset* <sup>30</sup>.

Todo ello resulta en cierto modo comprensible, si tenemos en cuenta que el derrumbamiento de un anfiteatro en el año 27 d.C. causó cincuenta mil víctimas entre muertos y heridos <sup>31</sup>: índice claro de la asistencia multitudinaria a los espectáculos, en los que hubo que servirse de una cohorte de soldados para poner orden. Cohorte que suprime Nerón en el año 55 para dar mayor apariencia de libertad... ¡y para evitar la corrupción de los militares que la componían! <sup>32</sup>. Como era de esperar, hubo de ser puesta en servicio de nuevo poco tiempo después, para evitar los desmanes crecientes de los espectadores <sup>33</sup>.

Tal es el tipo común del espectador del siglo I, que resulta más llamativo precisamente en el caso de Roma por la imposibilidad de selección: el romano puede asistir a cualquier espectáculo sin encontrar traba de ninguna clase. Por ello, el espectáculo exigido por la mayoría ha de ser por fuerza el que obtendrá éxito.

### III.—SITUACIÓN TEATRAL

En estas circunstancias que acabamos de examinar, triunfa en los escenarios el mimo, llegando en su representación a los extremos de crueldad y barbarie que hemos encontrado documentados para el *Laureolus* de Catulo: es la única clase de obra teatral que se podía ofrecer, con cierta probabilidad de éxito, a un público que siempre tenía la posibilidad de escoger entre asistir a ella o irse a contemplar los increíbles espectáculos de los juegos circenses.

Por supuesto, al dramaturgo latino le quedaba el recurso de no resignarse ante semejante situación: podía intentar

<sup>30</sup> *Ann.* 1, 77.

<sup>31</sup> *Ann.* 4, 62 s.

<sup>32</sup> *Ann.* 13, 25: *Fine anni statio cohortis adsidere ludis solita demouetur quo maior species libertatis esset, utque miles theatri licentia non permixtus incorruptior ageret et plebes daret experimentum an amotis custodibus modestiam retineret.*

<sup>33</sup> *Ann.* 13, 25.

hacerse con una especie de espectador selecto, a costa de renunciar a la puesta en escena de su obra en los teatros públicos. Ahora bien, ello no resultaba tan fácil en el mundo latino como en nuestros días, en que las grandes ciudades pueden contar con un número notable de personas cultas que consigan dar vida (por lo demás, precaria con frecuencia) a manifestaciones artísticas minoritarias, como la ópera, el teatro «no popular», el cine llamado «de arte y ensayo»... En Roma, tal pretensión llevaría indudablemente a una representación rudimentaria ante un grupo restringido de gente, o incluso simplemente a la lectura de las piezas en círculos de formación y gustos esmerados.

Pero el concebir de este modo la obra teatral entrañaba el riesgo de prescindir demasiado de la escena, del actor, del espectador como tal, del montaje escénico, y caer en graves defectos de estructura dramática en consecuencia. No todo lo que se escribe en forma de pieza teatral es auténtico teatro. El drama leído que creemos firmemente que fue el de Séneca, y que sabemos con absoluta seguridad que pocos años más tarde lo fueron las tragedias y pretextas de Curia-cio Materno<sup>34</sup> y las comedias de Virgilio Romano<sup>35</sup>, puede arrastrar al autor a olvidarse de la esencia del fenómeno teatral. De ese modo, un género literario que sólo se realiza plenamente cuando es vivificado por un grupo de actores ante otro de espectadores, se tambalea al concedérsele primacía a elementos secundarios, no antiteatrales en sí, pero peligrosos si se conciben como finalidad exclusiva.

Así se llega a la obra teatral escrita en un momento de ocio, o respondiendo a ímpetus juveniles, como la pretexto que compuso Persio *in pueritia*<sup>36</sup>, o la tragedia que redactó más tarde Plinio el Joven a la edad de catorce años...<sup>37</sup>. O también, en sentido distinto, la pieza preciosista, plagada de recursos propios de un género literario diferente, la oratoria, con la finalidad esencial de desarrollar ideas filosóficas y polí-

34 Tac. *Dial.* 2 ss.

35 Plin. *Epist.* 6, 21.

36 *Vita Persi*, p. 33 Clausen.

37 Plin. *Epist.* 7, 4, 2.

ticas: el resultado de ello queda perfectamente ejemplificado por las tragedias de Séneca <sup>38</sup>.

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

ANDRÉS POCIÑA PÉREZ

38 En este sentido, estamos finalizando un largo y detallado estudio sobre estas tragedias, que esperamos ver publicado en fecha próxima, bajo el título 'Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca', probablemente en el volumen XLIII de la revista *Emerita* (1975).