

Myrtia, nº 26 (2011)

Ana Vicente Sánchez-José A. Beltrán Cebollada (directores), *Grecia y Roma a escena. El Teatro grecolatino: actualización y perspectivas*. Madrid, Liceus, 2010, 398 pp., ISBN 978-84-9822-866-3.

Unas Jornadas sobre Teatro en Grecia y Roma antiguas celebradas en la Universidad de Zaragoza en la primavera de 2006 fueron el embrión del presente volumen, que, como tantos otros, constituye el fruto perdurable de la efervescencia intelectual que suele acompañar a eventos de esta índole. El libro que reseñamos aporta en primer lugar el buen criterio de unos directores que, conscientes de no estar inaugurando una nueva senda sino de estar incrementando un estado de la cuestión ya bien descrito en la bibliografía disponible (sirven de ejemplo, para la Comedia, y en el caso de Roma, los dos volúmenes monográficos sobre Plauto -Madrid, 1998- y Terencio -Granada, 2006- impulsados por Andrés Pociña, así como las dos visiones de conjunto publicadas por él junto con Aurora López en Fráncfort -2000- y Madrid -2007-), han conseguido dos cosas remarcables: ante todo, facilitar al lector -azar infrecuente en un solo volumen- el análisis simultáneo (o, si se prefiere, históricamente sucesivo) de los géneros dramáticos que, surgidos en Grecia, son asimilados e incluso diversificados posteriormente por la cultura romana, y por añadidura prestar una justa atención a aspectos generales de 'teatralidad' (lo cual, de por sí, es todo un desafío si se tiene en cuenta nuestra percepción casi exclusivamente 'literaria' de la escena grecolatina).

El libro consta de diez capítulos (cinco dedicados a Grecia y cinco a Roma) más un apéndice, y contiene -muy útiles- dos índices (uno analítico, otro de obras y pasajes) y dos cuadros cronológicos (uno referido a la época antigua, otro a hitos en la transmisión y recepción de este precioso legado).

Procederé, pues, a comentar por su orden -resumiéndolas- las principales posiciones teóricas defendidas en esta obra miscelánea y colectiva que nos brinda con impecable cuidado editorial y formal la colección de Cultura y Filología Clásicas LICEUS, dirigida por Antonio Alvar. Es pertinente que así sea, pues no puede haber -y tampoco la hay aquí- divulgación (o alta divulgación) sin crítica o reevaluación de la teoría, esfuerzo que compete tanto a los autores de los estudios como, eventualmente, a quienes se aproximen al conjunto en calidad de notarios o reseñantes. Comienzo por decir que, en términos globales, la actualización bibliográfica, la documentación y conocimiento de las obras de referencia, es correcta: ello es una garantía para quien, no familiarizado con el Teatro Clásico, acuda a este libro con la pretensión de iniciarse en esta parcela o, incluso, con la de convertirlo en manual.

Tras una completísima introducción centrada en las relaciones entre democracia y política en el Teatro ateniense (pp. 17-50), el dilema que sigue planteando Laura Sancho [“¿meramente teatro o también poesía ético-política?”] recibe, a mi entender, un tratamiento en especial acertado cuando la autora se hace eco de la presencia en la escena de elementos carnavalescos (pp. 39-40), cuestión trascendental a la que -para el caso de la Comedia plautina, por cierto- dedicó su Tesis doctoral el Profesor Trajan Diaconescu; creo que la investigación debe insistir aún más en este pormenor.

El temor a un “alicorto resumen” para tan apasionante asunto posiblemente explique la ambición temática del capítulo de José Vela dedicado a la Tragedia griega (pp. 51-96), que no ha querido renunciar a nada (Teatro musical europeo y Teatro español incluidos). Alabo la adhesión del autor a los postulados de Adrados sobre el *agón* como origen común de la Tragedia y la Comedia, pero echo de menos un mayor aprovechamiento de ello para la explicación del sentido dialéctico (o de ‘oposición de contrarios’) que es por igual inherente, en el plano estructural y en el argumental, a lo que Lesky denomina ‘conflicto trágico’ y a lo que Leo o Fränkel razonan en términos de ‘farsa cómica’ (con enredo llevado a la antítesis y que precisa un desenlace); de hecho, la universalidad y el carácter imperecedero del mensaje de la Tragedia griega están de forma íntima ligados a la equiparación en ella -como acontece en los dramas wagnerianos- de las criaturas escénicas a grandes abstracciones o conceptos en pugna.

Vicente Ramón firma un trabajo consagrado a la Comedia Antigua (pp. 97-129), con mención obligada a Aristófanes. Se trata de un texto bien pensado y elegantemente escrito que, sin embargo, adolece de uno de los peligros más corrientes en obras monográficas a cargo de varios autores: la repetición de generalidades, el solapamiento de consideraciones que se encuentran aquí y allá retardando siempre el asalto al aspecto principal, que aquí -entiendo- es el gran Aristófanes. A mi juicio, la ‘poética’ aristofánica, descrita sin duda con sutil exactitud, merecería un espacio algo más generoso aun a riesgo de limitar la extensión de los pasajes aportados para el comentario. Personalmente, hubiera preferido la ejemplificación con citas más breves y hubiera apelado -como criterio prioritario- a un desmenuzamiento más pedagógico de los procedimientos lingüísticos y paródicos de Aristófanes; en esta última dirección y sólo en ésta, echo de menos siempre y en todo lugar (es un vacío clamoroso) la vinculación con el cómico romano Plauto, mucho más ‘aristofánico’ de lo que a simple vista parece. Es muy de agradecer en la exposición de Vicente Ramón, al mismo tiempo, todo lo relativo al contexto no aristofánico de la Comedia Antigua (otros autores, teoría literaria y dramática subyacente, etc.).

Mucho agradecerá el lector el empaque teórico de la sección de Jordi Sanchis dedicada a la Comedia Media y a la Comedia Nueva griegas (pp. 131-162), sobre todo por lo necesarios que se hacen estos contenidos para entender la evolución de los moldes cómicos postclásicos y helenísticos hacia una Comedia romana -principalmente *palliata*- que, de manera conspicua en las peripecias argumentales, reproducirá los esquemas propios del emergente drama 'aburguesado'. Se observa la pericia del autor en el hecho de no haber descuidado referencias a la continuidad de los tipos dramáticos, al uso de un lenguaje 'paratrágico' en la *Mése*, al declive de la invectiva en la *Néa* y, de un modo especial, a peculiaridades lingüísticas y recursos paródicos (son preciosas y esclarecedoras las notas 21 sobre 'hetera', 36 sobre derivados cómicos y 37 sobre sustantivos en acumulación). Retornando al particular de la continuidad en Roma de los precedentes helenísticos (sobre todo menandros), creo que hubiera valido la pena cotejar sumariamente -por su extraordinario valor para el asunto de las técnicas de agrandamiento o reducción de escenas de los originales- los hallazgos papirológicos de 1968 relativos a ciento trece versos de la comedia *El doble engaño* (egregiamente editados) con los vv. 494-562 de las *Bacchides* de Plauto. Resultan asimismo útiles los apuntes de Sanchis sobre el humorismo, moralismo y humanismo de Menandro, la caracterización psicológica de sus personajes y las implicaciones filosóficas de las piezas conservadas.

Vuelve en parte al mismo peligro de repetición y solapamiento de contenidos que señalábamos a propósito del capítulo sobre la Comedia Antigua el trabajo de Ana Vicente sobre la puesta en escena en el Teatro griego (pp. 163-194), aunque es cierto que esta aportación añade, a una serie de informaciones de obligada recurrencia, méritos como una loable claridad al tratar del coro o una oportuna crítica en torno al uso de las máscaras (se deja el campo abierto a la posibilidad de representaciones sin ellas y en pro de una expresión facial a la cual los textos parecen prestar una creciente atención -como quizá fuera relativamente usual en época romana, en la que las *personae* serían a veces simples recuerdos de una tradición que ya no se consideraba de preceptivo cumplimiento-).

Ya en el bloque dedicado al Teatro en Roma, Francisco Pina trata de sus relaciones con la política y la sociedad de cada momento (pp. 195-213). Este capítulo describe con gran acierto cómo las representaciones teatrales constituyeron para los romanos un factor primordial de cohesión social y de autoafirmación político-religiosa, todo ello dentro de un modelo de organización centrifugante y expansivo. De un alto valor didáctico hubiera resultado, no obstante, al referirse Pina al origen y posición social de los actores, la mención del caso paradigmático de Plauto (en la latinidad arcaica) para el desarrollo en la Historia del Teatro de la figura del 'cómico' total que aúna las facetas de actor, director y empresario -posiblemente desde una

posición moral de marginalidad-, o del no menos paradigmático de Terencio (en la latinidad preclásica), ya en el seno de un modelo más 'literario' y en cierto modo de mecenazgo, para entender la profesionalización de la figura del autor -separada de la de actor- y el paulatino deslizamiento del Teatro verdadero hacia una especie de letargo o sopor creativo en los siglos del Imperio.

Un gran interés reviste la sección consagrada por Ana Isabel Magallón al drama trágico en Roma (pp. 215-251), el cual, salvo la aportación de Séneca en los tiempos imperiales, es para nosotros poco más que un problemático mosaico de fragmentos y de no menos penosas imprecisiones. No obstante, la Profesora Magallón ha conferido a su tema toda la alta dignidad que éste posee en términos de teoría e historia literarias, pues es cierto a la vez que acompaña a la literatura fragmentaria un irresistible encanto -todo ahí acaba teniendo un carácter y un sentido casi milagrosamente orgánicos-, y resulta necesario que el filólogo -la buena filóloga que es, en este caso, la Dra. Magallón- posea en trances de semejante tenor un acumen que le permita, aunque sea en un primer estrato divulgativo, recomponer con éxito las piezas del mosaico disperso. Así pues, recapitulación y actualización alcanzan en este capítulo un satisfactorio equilibrio: la influencia etrusca, los pioneros, la tragedia *praetexta*, la tradición indirecta de los grandes (Enio, Pacuvio, Acio), la crisis del género en época de Augusto...; y asimismo la peliaguda cuestión de la Tragedia en Séneca ("detrás de cada tragedia hay numerosos subtextos, como si se tratase de un palimpsesto" -p. 236-; "la representabilidad de estas tragedias" -p. 238-; "la impronta filosófica de estas tragedias, aunque en puridad no se trate de escritos filosóficos" -p. 241-). Se aprecia un vacío llamativo en la bibliografía para el tragediógrafo Pacuvio: el valioso estudio de Ester Artigas *Marco Pacuvio en Cicerón* (Barcelona, 1990).

No puedo mostrarme más de acuerdo con José A. Beltrán en la conveniencia de repetir la "perogrullada" (p. 253) [en Filología Clásica, las "perogrulladas" son perentoriedades] de que todo en el estudio de la literatura grecolatina es -o se establece-, y como a mí me gusta decir también, 'según el estado actual de nuestros conocimientos'. Sirve tal obviedad de manera concreta, aquí, para tratar del desarrollo y auge de la *palliata* en Roma (pp. 253-280), un universo en el que un canon magnífico pero incompleto -el representado por Plauto y Terencio- ha conducido a saber muy poco de otras grandes figuras del género (como el con toda justicia destacado Cecilio Estacio o el omitido Turpilio -citado más adelante por Gonzalo Fontana en su capítulo sobre Terencio-). José A. Beltrán no olvida, por supuesto, otras modalidades escénicas en el recuento de la Comedia (*togata* [Titinio, Afranio], *atellana* [Pomponio, Novio] y mimo [Décimo Laberio, Publilio Siro]), expone con tino los problemas y límites conceptuales de la *contaminatio* (es todo un acierto la nota 14), refiere con precisión cómo la *palliata* supone la continuidad de la Comedia

Nueva en términos de argumentos y tipología dramática, y elabora una correctísima síntesis de cuanto sabemos acerca de Plauto (comenzando por su obligada consideración, ya en época romana, como el primer gran problema ‘filológico’ y de crítica textual de la literatura latina). Ha visto bien Beltrán cómo Plauto significa el triunfo del enredo sobre la sutileza psicológica -no por ello inexistente-, y no ha pasado por alto la exuberancia de la mayor de las genialidades del de Sársina: la lingüística, ello sin demérito de esa otra singularidad de su técnica que es la denominada ‘ruptura de la ilusión escénica’ (el actor hablando -e interpellando- en lugar del personaje estereotipado). Es muy sugestivo, en fin, el subapartado 3.8 sobre ecos plautinos en el Teatro, la filosofía y el espectáculo de masas moderno y contemporáneo.

Nadie negará a Terencio, a pesar de la ‘odiosa comparación’ a que suele someterse cuando se intenta parangonar su genio con el de Plauto, la indudable aportación de su talento a un refinamiento -o helenización- de la *palliata*, su firme preferencia por una Comedia no tan histriónica y su valiente regreso -tutelado por un grupo de aristócratas- a la Comedia Nueva en lo que ésta tenía de construcción literaria y psicológica. A todo ello se aplica Gonzalo Fontana en su trabajo sobre la evolución del género cómico (pp. 281-311), cuyos dos méritos principales son haber puesto de relieve el valor de Terencio como modelo de ‘latinidad’ y haber explicado con claridad meridiana el carácter ‘experimental’ de su Teatro (el cual, efectivamente, se tornaba difícil para un público acostumbrado a la aparatosidad de las farsas plautinas: “Terencio tiene como objetivo concentrar toda la atención en la intriga y en el carácter de los personajes con el fin de provocar en el público el efecto de lo vivido” -p. 287-) [a este propósito, se antoja brillante la explicación de Fontana acerca de cómo el parásito, figura anodina en las tramas de Plauto que era asimismo -añado- el reflejo de un desarraigo absoluto en el plano social, asume en Terencio un protagonismo dramático análogo al del esclavo factótum]. Se destaca igualmente la voluntad pedagógica del Teatro de Terencio, no en vano jalonado de sentencias morales, aunque hay que precisar que en ello las comedias de Plauto no le van precisamente a la zaga. Prosigue y concluye Gonzalo Fontana su estudio con una pertinente visión panorámica de la *togata*, la *atellana* y el mimo.

El último capítulo propiamente dicho del libro que nos ocupa, firmado por José A. Beltrán, versa sobre la puesta en escena en el Teatro romano (pp. 313-338). Es éste ante todo un trabajo desmitificador, pues solemos -a pesar de que los datos históricos contradicen nuestras fantasías- imaginar para la dramaturgia de altos vuelos que supo legarnos Roma ya en época republicana un conjunto de instalaciones y de medios que sólo pudieron adquirir verdadero relieve en la transición del viejo régimen al Imperio y en los siglos sucesivos (curiosamente, cuando quizá el Teatro ya no era lo

que fue). Retorna el Profesor Beltrán al controvertido asunto del uso o no de máscaras en las representaciones (pp. 326-328), brindándonos una completa síntesis de las distintas teorías puestas en juego; en efecto, al lado de constataciones a favor del uso progresivo y generalizado de las máscaras, subsisten incógnitas que abonan -si no lo contrario- dudas fundadas incluso para las épocas de Plauto y Terencio. José A. Beltrán aporta asimismo noticias relativas al estatuto de actores y público en el Teatro romano; sobre la preparación cultural del público, y una vez hecha la consabida distinción entre una minoría ilustrada y la masa bulliciosa y acrítica, agradecerá el lector las observaciones efectuadas acerca de aspectos de los textos dramáticos que posiblemente estén indicando que el gran público no estaba tan huérfano de cultura como en general se postula (entre los cuales me atrevo yo a añadir el buen conocimiento de la lengua griega que exigen los juegos de palabras motivados por las polisemias inherentes a los nombres 'parlantes' de los personajes).

El libro se cierra, temáticamente, con un apéndice firmado por Manuel Martín (pp. 339-345) sobre el Teatro romano y el prestigio del monumento público provincial, útil para comprender la trascendencia de los edificios de espectáculos en la conformación de una conciencia ciudadana en los territorios imperiales; es un broche de oro perfecto para un volumen que ha vuelto a demostrar que el Teatro fue uno de los signos de civilización señeros del mundo grecorromano, pensado éste tanto en sí como en lo tocante a la pervivencia de que ha gozado entre nosotros.

Matías López López
Universidad de Lleida