

CARACTERIZACION DE LOS GENEROS TEATRALES POR LOS LATINOS

The author reviews the criteria for the classification of dramatic genres in Rome. As primordial criteria he surveys: 1) clothing, foot-wear, scenery; 2) social quality of the *dramatis personae*, argumental typology, different endings; 3) language and style; 4) moral contents and exemplar value. An appendix is added in which the author shows the defining capabilities of these methods when applied to other poetical genres.

Es norma común en todos los estudios modernos sobre literatura latina distinguir seis tipos de drama, y considerarlos perfectamente delimitados por unos cuantos rasgos propios y exclusivos de cada uno. Según esta caracterización tradicional, el teatro latino abarca los dos géneros típicos, tragedia y comedia, comprendiendo ambos una serie de subgéneros, unidos entre sí por su acomodación al significado normal de lo «trágico» y lo «cómico», pero con ciertas particularidades peculiares que permiten hablar de esa especie de subgéneros. De este modo, en el género trágico se incluyen la denominada *tragoedia*, tragedia sin otra calificación, para referirse a las piezas de argumento mítico, tomadas por los latinos del teatro griego; y la *praetexta*, obra de argumento nacional, basada en la leyenda o la historia romana. Por su parte el cómico reúne la *palliata*, pieza inspirada en la *Néa* griega, con ambientación y temática propias del mundo heleno; la *togata*, comedia de temática semejante a la de la anterior, pero con ambientación romana o itálica; la *atellana*, obra de temática elemental y popular, de ambientación itálica; y el mimo, pieza en que al diálogo se añade como elemento esencial la representación mímica, con un tipo de temática no especialmente diferente de las tres clases anteriores, pero con un tratamiento de la misma un tanto especial.

El esquema parece perfectamente lógico, y en principio no es fácil negar su valor objetivo. Ahora bien, la cosa se complica un poco cuando, leyendo a los escritores latinos, descubrimos que no existe siempre ese acuerdo unánime que ofrecen los autores modernos, y vemos que

palliata no es interpretada en toda ocasión como «comedia de argumento griego», ni *togata* como «comedia de ambientación romana o itálica». A ello hemos de sumar la dificultad que plantean otros adjetivos utilizados por los latinos para referirse a subgéneros dramáticos (*crepidata*, *planipedia*, *tabernaria*, *trabeata*...), los cuales añaden una serie de interrogantes a la división tradicional¹.

En consecuencia, nuestro propósito es repasar los diversos modos de caracterización puestos en juego por los clásicos para diferenciar los varios tipos de obra teatral con que contó la escena romana, con el deseo de llegar a un conocimiento más preciso de lo que significó realmente para el latino en primer lugar «tragedia» y «comedia», y después cada uno de los subgéneros encuadrados en ambas.

* * *

I. CARACTERIZACIÓN POR MEDIO DE ELEMENTOS ACCESORIOS A LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA.

I. *Por la vestimenta de los personajes.*

Uno de los muchos problemas arduos que plantea el estudio del teatro romano es el referente a la indumentaria utilizada por los actores en la escena. No entra en nuestro plan ocuparnos de los detalles concernientes a la vestimenta, que por otra parte han sido tratados por importantes estudiosos², sino tan sólo analizar esquemáticamente en qué medida los vestidos empleados sirvieron de medio para caracterizar los distintos tipos de drama.

Con el término *palliata* nos referimos actualmente a la comedia latina inspirada en la *Néa* griega, introducida en Roma por Livio Andrónico, y cultivada entre otros muchos por Nevio, Plauto, Terencio; esto es, el único tipo de comedia del que conservamos el texto completo de algunas piezas.

¹ Véase por ejemplo W. Beare, «Crepidata, palliata, tabernaria, togata», *CR* 1939, pp. 166-168. Por otra parte, tampoco estamos muy de acuerdo con la interpretación global que se suele dar de alguno de los seis subgéneros de que hablábamos más arriba: así, por ejemplo, la *togata* (cf. nuestro trabajo «Naissance et originalité de la comédie togata», *AC* 43, 1974, en prensa).

² Cf. W. Beare, *La escena romana*, Buenos Aires, 1955, p. 162 ss.; M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1961, *passim*; C. Saunders, *Costume in Roman Comedy*, Columbia, 1909; etc., (un resumen bibliográfico puede encontrarse en M. Bieber, *op. cit.*, pp. 329-330).

No obstante, esa caracterización no es unánime en los autores clásicos. El gramático Diomedes¹ da a entender que el término *palliata* se debería aplicar con más propiedad a todo tipo de drama representado con vestimenta griega (y, en consecuencia, adaptación de originales griegos); como autoridad en que basar su afirmación cita a Varrón: *...sicut Graecas fabulas ab habitu aeque palliatis Varro ait nominari.*

Por el contrario, la utilización de *palliata* para referirse exclusivamente a la comedia aparece en el compendio *De comoedia: comoedia autem multas species habet: aut enim palliata est aut togata aut...*²; *comoediarum formae sunt tres: palliatae Graecum habitum referentes, togatae iuxta formam personarum habitum togatarum desiderantes...*³. He aquí, pues, un ejemplo de usos en divergencia y concordancia respectivamente con el actual. Sobre esta dualidad de interpretación volveremos más abajo.

El término *togata* se utiliza para referirse a la supuesta comedia original latina, y con mayor exactitud, en nuestra opinión⁴, a la comedia que trasplantó la temática de la Νέα a un ambiente romano. No obstante, de nuevo Diomedes difiere de esta interpretación, utilizando *togata* como un *generale nomen*, en el que incluye cuatro *species*: la *praetexta* (tragedia togata), la *tabernaria* (comedia togata), la *atellana* y la *planipedia* (mimo). ¿Es, pues, errónea la interpretación que solemos dar al término? La contestación quizá pueda entreverse en un fragmento del pasaje de nuestro gramático: *togatas autem, cum sit generale nomen, specialiter tamen pro tabernariis non modo communis error usurpat, qui Afrani togatas appellat, sed et poetae, ut Horatius, qui ait «uel qui praetextas uel qui docuere togatas»*⁵. Por consiguiente, el gramático reconoce que hay quienes aplican el calificativo *togata* exclusivamente a las comedias cultivadas por Afranio (y, naturalmente, Titinio y Quincio Atta); según él, se trata de un error, pero un error que ya remonta a Horacio, quien efectivamente señala en el *Ars poetica*:

nil intemptatum nostri liquere poetae,
nec minimum meruere decus uestigia Graeca
ausi deserere et celebrare domestica facta,
uel qui praetextas uel qui docuere togatas⁶.

¹ Diomedes, *Gramm.* I, pp. 489-490 Keil.

² *De com.*, p. 25 Wessner.

³ *De com.*, p. 26.

⁴ Cf. nuestro «Naissance et originalité...», cit., *passim*.

⁵ Diomedes, *loc. cit.*

⁶ Horacio, *Ars* 285 ss.

Es claro, pues, que Horacio, crítico documentado, conoce y sostiene una repartición de nombres igual a la actual, aplicando el de *praetexta* a la tragedia de argumento nacional, el de *togata* exclusivamente a la comedia. Quizá Diomedes se haya excedido un poco en su deseo, tan propio de los gramáticos, de explicar todo por medio de esquemas perfectos y con una lógica aplastante.

Sobre el término *praetexta* hay en cambio perfecto acuerdo en las fuentes. Utilizando los mismos autores, el *De comoedia* indica taxativamente: *tragoedia, si Latina argumentatio sit, praetexta dicitur*¹. Diomedes: *nam prima species est togalarum quae praetextae dicuntur, in quibus imperatorum negotia agebantur et publica et reges Romani uel duces introducuntur*². No hay duda alguna, pues; el latino caracteriza con el adjetivo alusivo a la *toga praetexta*, o senatorial, la tragedia de argumento nacional, ya ponga en escena a personajes históricos o legendarios.

En resumen, tres adjetivos derivados del tipo de vestimenta, acompañando al sustantivo *fabula* (pieza teatral) se utilizan como término diferenciador de tres subgéneros dramáticos, uno trágico y dos cómicos. El latino los ha caracterizado sirviéndose de la vestimenta como elemento denotador de dos realidades primordiales: 1.) ambientación griega o latina del argumento (*tragoedia*/*praetexta*; *palliata*/*togata*); 2.) ambientación social dentro de las piezas de argumento latino (*praetexta*, personajes de rango equiparable al senatorial /*togata*, clases inferiores).

En consecuencia, cuando Suetonio³ nos indica que el gramático y bibliotecario Gayo Meliso *fecit et nouum genus togalarum inscripsitque trabeatas*, es natural suponer que la innovación de este contemporáneo de Augusto consistió en poner en escena a personajes del rango ecuestre, que utilizaban la *trabea* en la vida real⁴. Por su parte el término *trabeata*, creado por Meliso, hombre de profunda cultura según indica Suetonio, señala con evidencia lo natural que parecía en su tiempo caracterizar los subgéneros dramáticos basándose esencialmente en los diversos tipos de vestuario⁵.

¹ *De com.*, p. 25.

² Diomedes, *loc cit.*

³ *Gramm.* 21.

⁴ Cf. A. Pociña Pérez, «El teatro latino en la época de Augusto», *Helmantica* 24, 1973, p. 515.

⁵ En la redacción de este primer apartado de nuestro estudio nos ha sido de gran utilidad el trabajo de W. Beare, «Crepidata, palliata, tabernaria, togata», *cit.*, que, con finalidad distinta, estudia los términos *palliata* y *togata* con todo acierto, y de cuyas soluciones no diferimos al tratar aspectos comunes.

2. *Por el calzado de los personajes.*

Dos nombres de calzados utilizados por los actores en las representaciones teatrales tuvieron transcendencia fundamental en la caracterización de los géneros trágico y cómico por parte de los escritores latinos; nos estamos refiriendo a los bien conocidos *soccus* y *colthurnus* (o *coturnus*).

El *soccus*, especie de zapatilla de piso bajo, usada en casa por la mujer, era el calzado habitual de los actores de comedia; Ernout y Meillet explican el nombre como «sans doute emprunt venu par le théâtre», si bien reconocen que es difícil establecer su relación exacta con dos tipos de calzados recordados por Hesiquio: *συκχάδες* y *σύκχοι*¹. Por el contrario el *colthurnus* es de origen completamente claro: se trata del *κόθορνος*, calzado con plataforma alta, utilizado ya por los actores trágicos griegos.

A juzgar por los diversos léxicos griegos que hemos consultado, nunca la palabra *κόθορνος* fue interpretada en Grecia como equivalente translaticio de *τραγωδία*. Tal es el caso del latín, donde el término *colthurnus* llega a equivaler con notable frecuencia, en sentido figurado, no sólo a *tragoedia*, sino a todo lo relacionado con ella: argumento de las piezas, carácter «trágico» del mismo, estilo de su composición, etc.². Idéntica extensión semántica hemos encontrado en la utilización de *soccus*³.

Ahora bien, ¿cuál pudo ser la causa de la utilización de un elemento tan accesorio como es el calzado, para referirse a la tragedia y a la comedia? La explicación parece sencilla: por su alta plataforma, el *colthurnus* concuerda perfectamente con la grandiosidad temática de la tragedia, frente a la llaneza de la comedia, representada por el bajo *soccus*. Oposición que también surge si se piensa en el lenguaje y estilo de ambas, como más adelante tendremos ocasión de recordar. En suma, el calzado representa plásticamente, a la perfección, dos diferencias esenciales de la tragedia y la comedia: el carácter de su temática y la

¹ A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, 1967, s. u. *soccus*.

² En estos sentidos aparece el término, entre otros lugares, en Amiano XXVII 11, 2; XXVIII 4, 27; Apuleyo, *Met.* X 2; Horacio, *Ars* 80; *Carm.* II 1, 12; Juvenal II 6, 634; XV 19; Marcial V 30, 1; XII 94, 3; Ovidio *Am.* I 15, 15; II 18, 15; *Pont.* IV 16, 29; *Trist.* II 554; Plinio, *Epist.* IX 7, 3; Quintiliano VI 1, 36; X 2, 21 s.; Séneca, *Dial.* IX 11, 8; *Epist.* I, XXVI 31; etc.

³ Cf., además de la mayoría de los lugares registrados en la nota anterior, Horacio, *Epist.* II 1, 174; etc.

forma poética; sistema de definición que, en consecuencia, puede resultar perfectamente válido tanto pensando en el fondo como en la forma de la obra. Repasemos tan sólo unos pocos textos que dejan patente el alcance de este original sistema de caracterización:

Horacio:

Archilocum proprio rabies armauit iambo;
hunc socci cepere pedem grandesque cothurni ¹.

Versibus exponi tragicis res comica non uult;
indignatur item priuatis ac prope socco
dignis carminibus narrari cena Thyestae ².

Quintiliano:

Sua quique proposita lex, suus decor est: nec comoedia in
cothurnos adsurgit, nec contra tragoedia socco ingreditur ³.

Amiano Marcelino:

...Erat (Probus) tamen interdum timidus ad audaces, contra
timidos celsior, ut uideretur cum sibi fideret, de cothurno
strepere tragico, et ubi paueret, omni humilior socco ⁴.

En estos textos comprobamos que el uso es normal en épocas distintas y convertido en lugar común, hasta el punto de poder utilizarlo festivamente Plinio el Joven en un bello pasaje de las *Cartas*, para referirse a dos de sus casas de recreo:

Altera imposita saxi more Baiano lacum prospicit, altera
aeque more Baiano lacum tangit. Itaque illam tragoediam,
hanc appellare comoediam soleo; illam quod quasi cothurnis,
hanc quod quasi socculis sustinetur ⁵.

Acabamos de notar que el término *soccus* podía hacer referencia a la comedia en general, alcanzando los subgéneros caracterizados por la vestimenta griega (*palliata*), latina (*togata*), quizá también la *atellana*. Sin embargo, no resultaba tan adecuado para el mimo, que es

¹ Horacio, *Ars* 79 s.

² Horacio, *Ars* 90 ss.

³ Quintiliano, *Inst.* X 2, 22.

⁴ Amiano XXVII 11, 2.

⁵ Plinio, *Epist.* IX 7, 3.

interpretado por el romano como un subgénero cómico un tanto especial, con personalidad propia bien definida. En consecuencia, también en este caso la caracterización por medio del calzado encontró una solución: es el término *planipedia* (o *planipedes*), alusivo al hecho de presentarse los actores descalzos en escena, según el *De comoedia: planipedia autem dicta ob humilitatem argumenti eius ac uilitatem actorum, qui non colurno aut socco nituntur in scaena aut pulpito sed plano pede...*¹. En el mismo sentido se manifiesta Diomedes: *quarta species est planipedis, qui Graece dicitur mimus. Ideo autem planipedes dictus, quod actores pedibus planis, id est nudis, proscenium introirent*². Este uso aparece ya en Juvenal, que utiliza el adjetivo *planipedes* referido a actores, en un pasaje en que alude despectivamente al mimo³.

Por último, encontramos en el comentario terenciano de Donato⁴, al hacer una clasificación de los diversos tipos de drama, el término *crepidata*, esto es, un tipo de obra en que se utilizaría la *crepida*, sandalia griega: κρηπίς. Estimamos suficientemente convincente la hipótesis de W. Beare⁵, que lo considera sinónimo de *palliata*, refiriéndose en este caso al calzado, no al vestido.

En suma, el romano se sirvió de este ingenioso y plástico sistema de caracterización para diferenciar de modo general lo trágico y lo cómico (*cothurnus/soccus*), y de modo particular el mimo (*planipedia*) y la comedia que designamos comúnmente con el nombre de *palliata* (*crepidata*), si bien estos dos últimos términos debieron de ser de uso muy restringido, a juzgar por la escasez de lugares en que aparecen documentados.

3. Por el decorado escénico o la ambientación de la trama.

Habida cuenta de que la ambientación propia de cada uno de los géneros y subgéneros teatrales clásicos variaba muy poco entre las distintas piezas pertenecientes a cada uno de ellos⁶, es natural que

¹ *De com.*, p. 26.

² Diomedes, *Gramm.* I p. 490.

³ Juvenal, VIII 185 ss.; *planipedes* en el v. 191.

⁴ Donato, *Ter. Ad.* 7.

⁵ «Crepidata...», cit., *passim*.

⁶ Sobre escenificación en el teatro greco-latino, remitimos esencialmente a M. Bieber, *Op. cit.*, *passim*; también es interesante W. Beare, *La escena romana*, *ob. cit.*, p. 154 ss.

el decorado escénico sirviese para diferenciar por ejemplo la tragedia y la comedia, o la *palliata* y la *togata*. Y en efecto, Vitrubio señala la oposición existente entre tres tipos de escenografía:

Genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparique ratione, quod trageicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum priuatorum et maenianorum habent speciem prospectusque fenestris dispositos imitatione, communium aedificiorum rationibus; satyricae uero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topoedis speciem deformati¹.

La diferenciación de los tres tipos de decorado queda perfectamente delimitada, según la explicación de Vitrubio; en consecuencia, un escenario provisto de columnas y estatuas podría servir de connotación caracterizadora de una obra trágica, etc.

Sin embargo, no parece haber sido así. Al menos nosotros no hemos descubierto, en un buen número de escritores latinos consultados, que se hable en términos generales de una escenografía típica como elemento caracterizador de un género teatral dado; o dicho de otro modo: si *cothurnus* podía significar *tragoedia* sin más aclaraciones, *scaena tragica*, interpretada en el sentido de escenografía o decorado, no se debió de utilizar como elemento caracterizador de la tragedia en sí. Las razones de ello pueden ser múltiples, casi todas con idéntica probabilidad y tan carentes de fundamento preciso que parece inútil plantearlas aquí.

No obstante, en el texto de Vitrubio se nos habla de tres clases de escenografía que no concuerdan bien con los tipos de drama romano: ¿qué utilidad podía tener en él la *scaena satyrica*? Parece claro que el arquitecto está siguiendo un esquema griego en su clasificación. En ese caso, la escenografía quedaría reducida a los dos tipos trágica y cómica, acaso con una oposición entre sí muy poco marcada, y nunca tan breve y adecuada como la existente, por ejemplo, entre *cothurnus/soccus*, o entre los personajes típicos de los dos géneros, o entre su distinto tratamiento literario, procedimientos empleados como medio de caracterización.

En consecuencia, no es extraño que los textos clásicos más explícitos sobre la diferenciación de los géneros teatrales (Diomedes, Evan-

¹ Vitrubio, V 6.

cio, *De comoedia*, etc.) no aludan a la distinción de escenografía en su representación, si no es en dos casos que quizá convenga notar. El *De comoedia*, al caracterizar el mimo latino como *planipedia*, explica la procedencia del género, como ya hemos visto, a partir de la carencia de calzado por parte de sus actores, pero añade: *...uel ideo quod non ea negotia continet, quae personarum in turribus aut in cenaculis habitantium sunt, sed in plano atque in humili loco*¹. Intento de explicación demasiado forzado, y además de poco fundamento: títulos como *Aulularia* de Décimo Laberio o *Phormio* de Valerio, nos hacen pensar en una ambientación escénica semejante a la de las *palliatae* homónimas, para cuyo género no se utilizó el calificativo de *planipedia* nunca.

Por último, encontramos el término *tabernaria*, esto es, la comedia de las casas pobres. Según Diomedes, es el nombre exacto de las piezas de Afranio, es decir, del subgénero que normalmente se llama *togata*; no obstante, el gramático no insiste en la decoración escénica para hablar de *tabernariae*, sino en la calidad social de las personajes que en ellas aparecen: *secunda species est togatarum quae tabernariae dicuntur et humilitate personarum et argumentorum similitudine comoediis pares, in quibus non magistratus regesue sed humiles homines et privatae domus inducuntur, quae quidem olim quod tabulis tegerentur, communiter tabernae uocabantur*². En cuanto a la identificación de *tabernaria* con *togata*, estamos de acuerdo una vez más con la explicación de W. Beare en su trabajo ya mencionado.

Recapitulando lo estudiado en este primer apartado de nuestro trabajo, podemos establecer un cuadro lógico de las denominaciones que caracterizan a los distintos tipos de drama en los escritores latinos; en él, notamos con mayúsculas las privativas de un subgénero determinado; con minúsculas las comunes a varios encuadrados dentro de un mismo género, y entre paréntesis las denominaciones que no guardan relación con ninguno de los elementos accesorios utilizados como caracterizadores:

	Vestimenta	Calzado	Ambientación	Otros rasgos
TRAGEDIA:				
Subgénero I		<i>colthurnus</i>		(TRAGOEDIA)
Subgénero II	PRAETEXTA	<i>colthurnus</i>		

¹ *De com.*, p. 26.

² Diomedes, *Gramm.* I p. 489.

COMEDIA:

Subgénero I	PALLIATA	soccus	CREPIDATA
Subgénero II	TOGATA	soccus	TABERNARIA
Subgénero III		soccus (?)	(ATELLIANA)
Subgénero IV		PLANIPEDIA	(MIMVS)
Subgénero V	TRABEATA	soccus (?)	

II. CARACTERIZACIÓN POR MEDIO DE ELEMENTOS INHERENTES A LA OBRA DRAMÁTICA.

I. *Por la calidad social de los personajes.*

Quizá una de las características que mejor diferencian la comedia y la tragedia clásicas es la existencia en cada una de ellas de una tipología de personajes claramente definida y no intercambiable entre ambas. Por ello, no es extraño que el latino echase mano de esta convención para distinguir los diversos géneros dramáticos. Veamos en primer lugar de qué manera lo hace el gramático Diomedes.

Como norma básica, Diomedes se sirve de la categoría social de los personajes para oponer tragedia/comedia en sentido general: *comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia intruducuntur heroes duces reges, in comoedia humiles atque priuatae personae*¹. De este modo, esa diferencia «social» de los personajes (relevantes, regios/humildes, privados), puede convertirse en base para formular la definición exacta de ambos géneros; en efecto, según nuestro gramático, ya había sido hecho así por parte de eruditos griegos: *Comoedia est priuatae civilisque fortunae sine periculo uitae comprehensio, apud Graecos ita definita, κωμῶδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχὴ*²; *Tragoedia est heroi-cae fortunae in aduersis comprehensio. a Theophrasto ita definita est, τραγωδία ἐστὶν ἠρωϊκῆς τύχης περίστασις*³.

El mismo sistema es utilizado en el caso de los subgéneros: la diferencia héroes griegos/reyes o generales romanos, así como la de personas privadas griegas/romanas sirven para caracterizar *tragoedia/prae-texta, palliata/togata* respectivamente:

Togata praetexta a tragoedia differt, quod in tragoedia heroes inducuntur, ut Pacuuius tragoedias nominibus

¹ Diomedes, *Gramm.* I, p. 488.

² Diomedes, *Gramm.* I, p. 488.

³ Diomedes, *Gramm.* I, p. 487.

heroicis scripsit, Orestem Chrysen et his similia, item Accius; in praetextata autem quae inscribitur Brutus uel Decius, item Marcellus. Togata tabernaria a comoedia differt, quod in comoedia Graeci ritus inducuntur personae Graecae, Laches, Sostrata; in illa uero Latina¹.

Por consiguiente, los dos subgéneros trágicos y dos de los cómicos se oponen entre sí por medio de la idéntica caracterización social de sus personajes, añadiéndole en una segunda instancia su carácter de griegos o latinos. Pero además, al tratar de distinguir las cuatro *species* de drama que Diomedes encuadra en la *togata*, entendida por él según ya hemos visto como *generale nomen*, se utiliza el mismo sistema en la distinción *praetexta* (tragedia)/*togata* (comedia):

Nam prima species est togatarum quae praetexta dicuntur, in quibus imperatorum negotia agebantur et publica et reges Romani uel duces inducuntur, personarum dignitate et sublimitate tragoediis similes...²; secunda species est togatarum quae tabernariae dicuntur et humilitate personarum et argumentorum similitudine comoediis pares, in quibus non magistratus regesue sed humiles homines et priuatae domus inducuntur³.

Para resumir, Diomedes define claramente cuatro tipos de drama latino (*tragoedia*, *praetexta*, *palliata*, *togata*) valiéndose de la tipificación social de los personajes, que opone entre sí los subgéneros pertenecientes al grupo tragedia/comedia (*tragoedia*, *praetexta*/*palliata*, *togata*), y dentro de cada uno de esos grupos a los dos subgéneros, según el carácter griego/latino de los individuos (*tragoedia*/*praetexta*/*palliata*/*togata*). La caracterización resulta perfectamente lógica y clara; no obstante, quedan ausentes de ella dos subgéneros importantes, la *atellana* y el *mimo*, que, aunque se encuadran en el género comedia, no reciben una especial definición desde este punto de vista por parte del gramático.

¹ Diomedes, *Gramm.* I, p. 490; para la recta comprensión del texto, téngase presente lo dicho en el capítulo anterior sobre la nomenclatura de Diomedes (*togata praetexta* = tragedia *praetexta*; *togata tabernaria* = comedia *togata*).

² Diomedes, *Gramm.* I, p. 489. A fin de conseguir una mayor claridad en nuestra exposición, repetiremos los textos citados cuantas veces sea preciso, evitando así molestos reenvíos al lugar en que los hemos incluido por vez primera.

³ *Ibid.*

Hemos comenzado nuestro estudio por Diomedes porque en él aparece el sistema claramente determinado; veamos a continuación en qué medida el mismo procedimiento fue empleado por los latinos en diversas épocas.

Aproximadamente seis siglos antes de Diomedes, ya Plauto es consciente de la imposibilidad de mezclar en una pieza personajes interpretados de antemano como trágicos o cómicos en razón de su calidad social. Tal se nos muestra en el Prólogo de *Amphitruo*, pronunciado por el dios Mercurio (personaje trágico), cuyas palabras no se pueden explicar congruentemente si no se tienen presentes las consideraciones que aquí nos ocupan. En los vv. 50-53, Mercurio indica que va a «prologar» una *tragoedia*:

Nunc quam rem oratum huc ueni primum proloquar;
post argumentum huius eloquar tragoediae.
quid? contraxistis frontem quia tragoediam
dixi futuram hanc? deu' sum, commutauero.

Evidentemente, no se puede ver en ello un mero recurso cómico fortuito (burla de la tragedia), sino plenamente justificado por su propia personalidad de dios. A continuación (vv. 54-58), Mercurio dice saber que el público prefiere una comedia; él no puede lograr por completo que así sea:

faciam ut commixta sit; <sit> tragicomoedia;
nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
reges quo ueniant et di, non par arbitror.
quid igitur? quoniam hic seruos quoque partis habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragicomoedia¹.

La idea es perfectamente clara: resulta inadecuado llamar *comoedia* a una pieza en que aparecen reyes y dioses, y *tragoedia* a la que presenta a un esclavo. Resultado: una tragicomedia, género literario inexistente, creación cómica de este cómico dios Mercurio. He aquí, pues, un pasaje de Plauto que, sin proponérselo, nos demuestra lo importante que resultaba para la caracterización de los dos géneros la naturaleza de sus personajes.

Valor parecido, aunque un poco más disfrazado en el contexto, tiene el siguiente pasaje del Prólogo de *Captiui*:

hic neque peiuros leno est nec meretrix mala
neque miles gloriosus; nec uereamini

¹ Plauto, *Amph.* 59 ss.

quia bellum Aetolis esse dixi cum Aleis:
 foris illa extra scaenam fient proelia.
 nam hoc paene iniquomst, comico choragio
 conari desubito agere nos tragoediam ¹.

Plauto reconoce que no aparecen en la pieza ciertos tipos característicos de la comedia (*leno, meretrix, miles gloriosus*), la cual no por ello deja de ser tal: todos los personajes de la misma son «particulares» (*senex, adulescentes, parasitus*), o pertenecientes a estratos sociales ínfimos (*serui, pueri* = esclavos jóvenes). En cambio, sí resultaría *tragoedia* al poner en escena una batalla, tanto por el carácter de la batalla en sí, como porque exigiría la utilización de personajes trágicos (*reges, duces*): eso es lo que considera Plauto *paene iniquom*.

Este sistema de caracterización se encuentra por doquier en los escritores latinos de naturaleza más dispar, prueba evidente del indudable alcance de su valor. Para recordar algunos ejemplos cogidos al azar, oigamos a Ovidio definiendo la comedia (Menandro) y la tragedia (Vario y Graco) por la calidad de sus personajes:

Dum fallax seruus, durus pater, improba lena
 uiuent et meretrix blanda, Menandros erit ².

Cum Varius Graccusque darent fera dicta tyrannis ³.

He aquí también un pasaje significativo de Quintiliano, donde, al hablar de la actuación, se nos ofrece una lista de personajes trágicos y cómicos, claramente diferenciados por su categoría social:

Itaque in iis quae ad scaenam componuntur fabulis artifices
 pronuntianti a personis quoque adfectus mutantur, ut
 sit Aerope in tragoedia tristis, atrox Medea, attonitus
 Ajax, truculentus Hercules. In comoediis uero praeter
 aliam obseruationem, qua serui lenones parasiti rustici
 milites meretriculae ancillae, senes austeri ac mites, iuuenes
 seueri ac luxuriosi, matronae puellae inter se discernuntur,
 pater ille, cuius... ⁴.

Incluso Amiano Marcelino, para definir el comportamiento dispar de ciertos senadores cuando piden dinero prestado y cuando se ven

¹ Plauto, *Capt.* 57 ss.
² Ovidio, *Am.* I 15, 17 s.
³ Ovidio, *Pont.* IV 16, 31.
⁴ Quintiliano, *Inst.* XI 3, 73 s.

forzados a devolverlo, los compara con personajes de comedia y tragedia, definiéndolos por su calzado (*soccatos/coturnatos*), pero también por su conocida personalidad (viejos cómicos/héroes trágicos):

Cumque mutuum illi quid petunt, soccatos ut Miconias uidebis et Lachetas: cum adiguntur ut reddant, ita coturnatos et turgidos, ut Heraclidas illos Cresphontem et Temenum putes¹.

Más de ocho siglos median entre Plauto e Isidoro de Sevilla; no obstante, el obispo hispalense sigue definiendo todavía la comedia y la tragedia valiéndose de la situación social de los personajes característicos de cada una de ellas:

DE TRAGOEDIS. Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuosa carmine spectante populo concinebant. DE COMOEDIS. Comoedi sunt qui priuatorum hominum aut dictis aut gestu cantabant, atque supra uirginum et amores meretricum in suis fabulis exprimebant².

2. Por la tipología argumental.

En otro trabajo anterior³, hemos aludido a la profunda tipificación temática que presenta la comedia clásica como rasgo característico de importancia primordial. En el caso de la tragedia, es indudable que su temática no ofrece un esquema tan unitario como aquélla; sin embargo, comparando ambos géneros, es completamente lícito hablar de una caracterización argumental propia y exclusiva de cada uno de ellos. Y, en efecto, semejante tipo de caracterización fue uno de los sistemas esenciales utilizados por los latinos en la oposición *tragoedia/comoedia*. Comencemos nuestro análisis una vez más por Diomedes.

El gramático resume en pocas palabras el contenido de los dos géneros, notando con claridad su alcance distintivo: *Comoedia a tragoedia differt, quod...; in illa luctus exilia caedes, in hac amores, uirginum raptus*⁴. Es evidente que en este párrafo se esconde en cierto modo la definición griega, transmitida también por Diomedes, de la tragedia como ἡρωϊκῆς τύχης περίσταςις y la comedia como ἰδιωτικῶν πραγμάτων

¹ Amiano, XXVIII 4, 27.

² Isidoro, *Etym.* XVIII 45 s.

³ «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», *Cuadernos de Filología Clásica*, 8 (en prensa); apartado I: «Tipificación elemental».

⁴ Diomedes, *Gramm.* I, p. 488.

ἀκίνδυνος περιοχή¹. Siglos más tarde, Isidoro ofrece un punto de comparación con estas dos definiciones, tan separadas entre sí por el tiempo; según acabamos de ver, la temática de la tragedia consiste en *antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuosa*, la de la comedia en *stupra uirginum et amores meretricum*².

De modo general, podemos decir que la ἠρωϊκῆ τύχη de Teofrasto se ha convertido en Diomedes en *luctus exilia caedes* (apreciación quizá menos exacta, pero de cualquier modo más plástica y concreta), llegando a transformarse en Isidoro esencialmente en *facinora sceleratorum regum* (calificación evidentemente peyorativa, en la que sólo se ha tomado en cuenta ciertos aspectos de la temática trágica habitual, pero no la ἠρωϊκῆ τύχη en todo su alcance).

Por su parte la comedia pasa de calificarse como ἰδιωτικῶν πραγμάτων περιοχή, a los *amores, uirginum raptus* de Diomedes, y a los *stupra uirginum et amores meretricum* de Isidoro. También en este caso se apunta a un aspecto sobresaliente de la temática típica de las piezas cómicas, con descuido total de otros de importancia.

La evolución en sentido a todas luces peyorativo de estas breves definiciones de la temática trágica y cómica es perfectamente explicable. En el caso de la tragedia, W. Beare nota que en la latina, desde sus comienzos con Livio Andronico, «encontraremos pintada frecuentemente la locura..., y veremos que los horrores en que culmina el melodrama de Séneca ejercerán su influencia sobre el drama isabelino»³; en realidad es así, y la caracterización de la tragedia por los *facinora sceleratorum regum* es fácilmente aplicable a la latina, donde la historia truculenta y brutal del *Thyestes* de Séneca fue tratada al menos por seis dramaturgos: Ennio, Vario, Graco, Séneca, Curiacio Materno y Baso; del mismo modo, el no menos estremecedor crimen de *Medea* interesó a un número igual de autores: Ennio, Acio, Ovidio, Lucano, Séneca, Curiacio Materno. En suma, si Isidoro define brevemente la temática trágica identificándola con lo brutal, lo criminal, lo horrendo, no creemos que deba verse en ello exclusivamente un ataque del obispo cristiano contra el drama pagano; al contrario, la tragedia latina, y en especial la escrita en época imperial, podía muy bien justificar tal identificación⁴.

¹ *Ibid.* Puede resultar interesante la comparación con las definiciones más explícitas que proporciona Aristóteles, *Po.* 1449 a - 1449 b.

² Isidoro, *Etym.* XVIII 45 s.

³ *La escena romana, cit.*, p. 18.

⁴ Téngase presente que nos estamos refiriendo exclusivamente al «contenido temático» de la tragedia, sin incluir en nuestras afirmaciones ningún otro tipo de criterio.

En cuanto a la comedia, es obvio que caracterizar por ejemplo la temática de Terencio simplemente como *stupra virginum et amores meretricum* resulta un tanto inadecuado. En el caso de Isidoro, tal definición puede venir determinada por la antipatía que manifiestan siempre los escritores cristianos hacia el género cómico, en especial el subgénero mimo¹. En Diomedes, en cambio, quizá no resulte lógica la misma explicación; ahora bien, en ambos escritores la identificación de comedia recordando su contenido sexual, fácilmente proclive a lo obsceno, puede estar realmente justificado por el subgénero que se cultiva primordialmente en tiempo de ambos escritores: el mimo.

Recordemos ahora unos pocos hitos del desarrollo de este sistema de caracterización a lo largo de la literatura latina. Por lo que hace a la tragedia, ya Cicerón, si bien es un entusiasta y defensor sin límites de la obra de Ennio, Pacuvio y Acio, ofrece con frecuencia una caracterización temática del género por ellos cultivado en todo semejante a la de Isidoro: *...Quid ego hic sceleratorum utar exemplis, quorum plenae tragoediae?*²; *...nec uero scaena solum referta est his sceleribus, sed multo uita communis paene maioribus*³. Por otra parte, el orador de Arpino conoce ya esa especie de plaga de las escuelas de retórica del Imperio, consistente en utilizar los temas más desafortunados de la tragedia como sujeto de *controuersiae*; en el *De inuentione*, la leyenda de Orestes aparece ya convertida de tema propio de la tragedia en argumento apto para que los «futuros oradores» discutan *reclumne fuerit ab Oreste matrem occidi, cum illa Orestis patrem occidisset*⁴.

Aunque Horacio no llega a definir la tragedia por medio de su crueldad argumental, al dar normas sobre la caracterización de los personajes trágicos, para referirse a los tradicionalmente tratados en la latina recuerda una serie de ellos bien notorios por la crueldad que encierran sus leyendas:

Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge
scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
impiger, iracundus, inexorabilis, acer
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox inuictaque, flebilis Iuo,
perfidus Ixion, Io uaga, tristis Orestes...⁵.

¹ Cf. L. Charpin, «Testimonianze cristiane sul teatro Romano dell' età imperiale», *AIV* 90, 1930-31, pp. 571-592, *passim*.

² Cicerón, *Leg.* II 41.

³ Cicerón, *Nat. deor.* III 68.

⁴ Cicerón, *Inu.* I 18.

⁵ Horacio, *Ars* 119 ss.

En el corto recuento se descubre una cuidada selección de *facinora*: la madre celosa que mata a sus propios hijos, la heroína enloquecida que arroja al suyo en agua hirviendo, el pérfido avaro que precipita a su suegro entre brasas, el asesino de su madre... La razón es clara: Horacio sólo podía conocer un tratamiento del tema de *Alcestis* o de *Antígona* por obra de un latino; en cambio, a su alcance estaban, a la hora de hablar del drama nacional, tres de *Medea* (Ennio, Acio, Ovidio), dos de *Tiestes* (Ennio, Vario), dos de *Hermiona* (Andronico, Pacuvio)...

Siendo esto así, no es extraño que Ovidio, para recordar en un solo hexámetro a dos tragediógrafos, defina la temática de su obra mencionando a tiranos crueles:

Cum Varius Graccusque darent fera dicta tyrannis¹.

Y Juvenal, para ponderar bien la atrocidad del acto de canibalismo por parte de los egipcios que narra en la sátira XV, no encuentra mejor recurso que asegurar que ni siquiera en las tragedias se ha llegado nunca a tales desmanes:

Gesta super calidae referemus moenia Copti,
nos uolgi scelus et cunctis grauiora cothurnis;
nam scelus, a Pyrra quamquam omnia syrmata uoluas,
nullus aput tragicos populus facit. Accipe, nostro
dira quod exemplum feritas produxerint acuo².

En idéntico sentido se manifiesta Persio al comienzo de la sátira V: el modo más sutil de criticar la tragedia es recordar los guisos de carne humana que presentaban los temas de Progne y Tiestes:

Grande locuturi nebulas Helicone legunto,
si quibus aut Prognae aut si quibus olla Thyestae
feruebit saepe insulso cenanda Glyconi³.

En el *Satiricón*, cuando Eumolpo se dispone a contar la lúgubre historia de la matrona de Efeso, se cree en la obligación de recordar que no se trata de una historia sacada de una tragedia, sino de un suceso contemporáneo⁴. Y es que, en efecto, la temática de la matrona de Efeso podría interpretarse, de no ser por la precisión de Eumolpo,

¹ Ovidio, *Pont.* IV 16, 31.

² Juvenal XV 27 ss.

³ Persio V 7 ss.

⁴ Petronio 110.

como propia de una tragedia: hasta tal punto son semejantes los *facinora* trágicos habituales y el de esta fábula milesia.

Algo semejante ocurre al principio del libro X de la *Metamorfosis* de Apuleyo: se comienza a desarrollar el cuento de la madrastra que trata de seducir a su hijastro, y el narrador nos advierte que vamos a leer una tragedia:

Sed nouerca forma magis quam moribus in domo mariti
praepollens, seu naturaliter impudica seu fato ad extremum
impulsa flagitium, oculos ad priuigium adiecit. Iam ergo,
lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et
a socco ad coturnum ascendere¹.

Estimamos que los ejemplos pueden bastar. El contenido temático de la tragedia tiene de por sí una personalidad tan marcada, que ante un hecho determinado de idénticas características el latino no duda en definirlo como *tragoedia*, y en sentido contrario, puede servirse de un tema típico de la misma para referirse a ella. La caracterización del género conseguida por este procedimiento es lo suficientemente exclusiva para resultar válida. Notemos también que las peculiaridades temáticas sobre las que más se insiste son la crueldad, la violencia, lo impío, lo que atenta contra el orden moral y social establecidos: ni que decir tiene que este sistema de caracterización se utiliza, en consecuencia, para referirse sólo al subgénero conocido como *tragoedia*, pero no a la *praetexta*.

Pasemos ahora a la comedia. En época de Plauto, si bien no se concibe todavía su temática exclusivamente como los *stupra uirginum et amores meretricum* de que habla Isidoro, ese aspecto de la misma tiene ya un fuerte poder evocador del género cómico. Es lo que descubrimos por ejemplo en las palabras finales de *Captiui*, pronunciadas por la *caeterua*, que señala el carácter excepcional de la obra que han representado, basándose precisamente en la ausencia en su argumento de los lances amorosos típicos:

Spectores, ad pudicos mores facta haec fabula est,
neque in hac subigationes sunt neque ulla amatio
nec pueri suppositio nec argenti circumductio,
neque ubi amans adulescens scortum liberet clam suum patrem.
huius modi paucas poetae reperiunt comoedias
ubi boni meliores fiant².

¹ Apuleyo, *Met.* X 2.

² Plauto, *Capt.* 1029 ss.

En Terencio encontramos también visiblemente fijada la tipología argumental de la comedia. Así, en un pasaje del Prólogo de *Eunuchus*, aparece una referencia a ella en todo semejante a la que acabamos de examinar en Plauto; notemos que, si bien las violaciones de muchachas y los amoríos con meretrices no se dan como temática exclusiva, tampoco se olvidan nunca: señal evidente de su importancia:

Quod si personis isdem huic uti non licet,
 qui magis licet currentem seruum scribere,
 bonas matronas facere, meretrices malas,
 parasitum edacem, gloriosum militem,
 puerum supponi, falli per seruum senem,
 amare, odisse, suspicari? Denique
 nullum est iam dictum quod non dictum sit prius¹.

Por su parte Horacio, a la hora de recordar que su contemporáneo Fundanio cultiva la *palliata* de tipo tradicional², se refiere exclusivamente al argumento típico de sus piezas:

arguta meretrice potes Danoque Chremeta
 eludente senem comis garrire libellos
 unus uiuorum, Fundani...³.

Del mismo modo Ovidio considera método adecuado para aludir a la comedia de Menandro, fuente principal de inspiración de la latina, el recordar la base de sus argumentos; notemos que tampoco él se olvida de los *amores meretricum* como recurso fundamental:

Dum fallax seruus, durus pater, inproba lena,
 uiuent et meretrix blanda, Menandros erit⁴.

Fabula iucundi nulla est sine amore Menandri,
 et solet hic pueris uirginibusque legi⁵.

Este último fragmento de Ovidio aísla y define una de las características propias de la temática de la *palliata*, el amor. Este «amor», resuelto en sus dos vertientes, *amor uirginum* (en sus distintas formas:

¹ Terencio, *Eun.* 35 ss.

² Sobre este comediógrafo, cf. A. Pociña Pérez, «El teatro latino en la época de Augusto», *Helmántica*, 24, 1973, p. 514.

³ Horacio, *Sat.* I 10, 40 ss.

⁴ Ovidio, *Am.* I 15, 17 s.

⁵ Ovidio, *Trist.* II 369 s.

raptus, stuprum, uitiatio, y las correspondientes secuelas: *suppositio pueri, agnitio pueri, agnitio uirginis uitalae*, matrimonio) y *amor meretricum* (con los consiguientes engaños del amo viejo por parte del sagaz esclavo y la *circumductio argenti* necesaria para llevar a buen término los amoríos del *adulescens*), es suficiente de por sí para caracterizar la comedia, debido a la frecuencia de su utilización. En consecuencia, también en este género la temática resultaba disponer de un elemento particularizador, opuesto al de otros tipos de obra escénica, y por ello valioso para caracterizarlo, no en su totalidad, sino al subgénero *palliata* ante todo.

Para resumir lo dicho hasta aquí, tenemos bien caracterizada la tragedia de argumento griego (*tragedia*) y la comedia *palliata* por medio de ciertos rasgos típicos de su temática. En cuanto a los restantes tipos del drama latino, es menos neta la definición por medio de este sistema. La tragedia *praetexta* y la comedia *togata* podrían definirse de modo semejante a las anteriores, pero haciendo girar la temática en torno a altos personajes y a individuos de rango medio e inferior, romanos o itálicos; de este modo, su tipificación argumental las asimila al drama de tipo griego. Pero el hecho de que los escritores latinos no se preocupen especialmente por conseguir una caracterización total y exclusiva de ambos subgéneros nos mueve a pensar que, en sus escasas manifestaciones, debieron de seguir muy de cerca los pasos de sus similares griegas. Tal es, por otra parte, la idea de Horacio:

nil intemptatum nostri liquere poetae,
nec minimum meruere decus uestigia Graeca
ausi deserere et celebrare domestica facta,
uel qui praetextas uel qui docuere togatas¹.

Nos falta el mimo. Su definición por medio de la temática lo asemeja naturalmente a la comedia en general; el amor, o mejor, las manifestaciones del amor en su sentido físico, son también rasgo caracterizador del mimo. No obstante, a diferencia de la comedia, se insiste siempre en su carácter esencialmente lascivo, obsceno. Así se presenta por ejemplo en un pasaje de Ovidio:

quid, si scripsissem mimos obscena iocantes,
qui semper uetiti crimen amoris habent:
in quibus assidue cultus procedit adulter,
uerbaque dat stulto callida nupta uiro?².

¹ Horacio, *Ars* 285 ss.

² Ovidio, *Trist.* II 497 ss.

Pero esto nos lleva a otro sistema de caracterización de los distintos subgéneros teatrales: el basado en la moralidad de su contenido, que diferencia claramente, según los latinos, la comedia *palliata* y *togata* del mimo, según veremos.

3. *Por la naturaleza del contenido y del desenlace.*

Sin duda el elemento sentido en todos los tiempos como esencialmente diferenciador de la comedia y la tragedia es el carácter diametralmente opuesto de la naturaleza del contenido y desenlace normales en ambas. En este sentido, la tragedia es definida por el Diccionario de la Real Academia Española como «obra dramática de acción grande, extraordinaria y capaz de infundir lástima y terror, en que intervienen personajes ilustres o heroicos; usa estilo y tono elevados y desenlace generalmente funesto»; la comedia a su vez aparece como «poema dramático de enredo y desenlace festivos y placenteros. Tiene por objeto frecuentemente corregir las costumbres pintando los errores, vicios o extravagancias de los hombres»¹. En sentido figurado, tragedia y comedia se utilizan en la generalidad de las lenguas románicas para referirse respectivamente a sucesos de la vida cotidiana susceptibles de infundir terror y lástima o risa y regocijo.

Tales caracterizaciones se encuentran en líneas generales recogidas ya en la definición de los dos géneros dramáticos en la *Poética* de Aristóteles, que las opone por medio del *ἔλεος καὶ φόβος* de la tragedia² y el *τὸ γελοῖον* de la comedia³. En el mundo latino, Diomedes, recordando las definiciones de Teofrasto, diferencia ambos géneros valiéndose esencialmente de la nota *in aduersis/sine periculo*⁴.

La caracterización así obtenida (tragedia: drama de tema drástico y final desgraciado; comedia: tema desenfadado y final feliz) ha tenido el suficiente y constante valor definidor en todos los tiempos como para eximir el detenernos aquí sobre la misma. En consecuencia, consideramos que bastará con recordar algunos ejemplos de cómo los latinos utilizan tan claro sistema de oposición.

¹ *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 1970 (19.^a ed.), s. u. «tragedia» y «comedia». En sentido figurado, se registra igualmente: «Tragedia. 6 fig. Suceso de la vida real capaz de infundir terror y lástima»; «7 fig. Cualquier suceso fatal, desgraciado e infausto». «Comedia. 5 fig. Suceso de la vida real, capaz de interesar y de mover a risa».

² Aristóteles, *Po.* 1449 b.

³ Aristóteles, *Po.* 1449 a.

⁴ Diomedes, *Gramm.* I, p. 487 s.

En un pasaje ya examinado por nosotros del Prólogo de *Captivi*, Plauto nota que su pieza es una comedia; por tanto, ajena a ella ha de ser esa guerra de que ha hablado en la explicación del argumento: el desenfado característico de la comedia no lo permitiría en modo alguno:

...Foris illic extra scaenam fient proelia.
 Nam hoc paene iniquonust, comico choragio
 conari desubito agere nos tragoediam.
 Proin si quis pugnam spectat, litis contrahat...¹.

Lo trágico y lo cómico se excluyen por completo entre sí, en opinión de Cicerón: *itaque in tragoedia comicum uiliosum est et in comoedia turpe tragicum*², pasaje en el que *comicum* hemos de interpretarlo como *leuitates comicae*, esto es, la insustancialidad festiva de la comedia, opuesta a la *grauitas tragica*, o austeridad derivada de la propia naturaleza de su contenido.

La *iocatio* cómica es incompatible con la seriedad trágica, o con cualquier tipo de razonamiento serio. Así lo manifiesta Cicerón como filósofo en el *De diuinatione*: llegado a la conclusión de que *si enim nihil fit fatum, nihil leuari re diuina potest*, recuerda que en este sentido se han expresado ya Homero, un autor griego no identificable, e incluso un pasaje de una comedia *atellana*..., lo que lo mueve a añadir: *sed in rebus tam seueris non est iocandi locus*³.

La naturaleza opuesta de ambos géneros resulta tan exclusiva, que Cicerón llega a sostener la imposibilidad de que un dramaturgo dotado para lo cómico pueda realizarse plenamente en el cultivo de la tragedia. Así lo indica a propósito de Gayo Julio César Estrabón⁴ en cuyas tragedias de aficionado resaltaba su *leuitas sine neruis*; lo mismo ocurría en la obra de Gayo Ticio: trasladando sus *argutiae* oratorias a sus piezas dramáticas, conseguía hacerlas *quidem acute, sed parum tragice*⁵.

En un pasaje de la *Institutio*, Quintiliano define por casualidad comedia y tragedia, señalando que entre ellas existe la misma relación opositiva que entre ἥθος y πάθος términos cuyo significado está tra-

¹ Plauto, *Capt.* 60 ss.

² Cicerón, *Opt. gen.* 1.

³ Cicerón, *Diu.* II 25.

⁴ Cicerón, *Brut.* 177; *de orat.* III 30.

⁵ Cicerón, *Brut.* 167; sobre estos dramaturgos aficionados puede verse nuestro estudio «Tragediógrafos latinos menores en el período de la República». *Est. Clás.*, de próxima publicación.

tando de explicar; al mismo tiempo nos ofrece una perfecta caracterización de ambos géneros:

Denique ἤθος omne bonum et comem uirum poscit...
 Quare ipsum etiam dicendi genus in hoc placidum esse
 debet ac mite, nihil superbum, nihil elatum saltem ac
 sublime desiderat... Diuersum est huic quod πᾶθος dicitur
 quoque nos adfectum proprie uocamus, et, ut proxime
 utriusque differentiam signem, illud comoediae, hoc tragoe-
 diae magis simile. Haec pars circa iram odium metum
 inuidiam miserationem tota uersatur¹.

Innecesario parece seguir recordando muestras de caracterización de la tragedia y la comedia basada en la oposición de su temática: en cualquier autor latino podemos encontrarlas, incluso en los lugares más insospechados, como puede ser la enumeración de espectáculos que se pueden presenciar en un teatro cartaginés, hecha en cierta ocasión por Apuleyo (...*comoedus sermocinatur, tragoedus uociferatur, funerepus periclitatur...*²), o la descripción del carácter de Probo en un pasaje de Amiano Marcelino (...*Et licet potuit (quoad uixit) ingentia, largiendo et interuallando potestas assiduas, erat tamen interdum timidus ad audaces, contra timidos celsior, ut uideretur cum sibi fideret, de cothurno strepere tragico, et ubi paueret, omni humilior socco*³), etc.

Quizá donde mejor se pueda notar el alcance de este sistema definidor de tragedia y comedia es en el uso que las denominaciones de ambos géneros llegaron a adquirir translaticiamente en la lengua. Según hemos aludido ya, en español es frecuente el empleo de «es una comedia», «es una tragedia» para referirse a sucesos reales graciosos o desgraciados. En latín no hemos encontrado el empleo de *comoedia* en este sentido, ni en los diversos autores que hemos consultado directamente, ni en los registros del *Lexicon* de Porcellini o del *Thesaurus Linguae Latinae*; en cambio, *tragoedia* y el adjetivo *tragicus* tuvieron también en latín un amplio empleo translaticio, para equivaler a algo atroz, cruel, impío, tumultuoso, desgraciado, o simplemente grandioso, es decir, todo lo comúnmente interpretado como propio del carácter del género⁴.

¹ Quintiliano, *Inst.* VI 2, 18 ss.

² Apuleyo, *Flor.* 18.

³ Amiano, XXVII 11, 2.

⁴ Cf. *tragoedia* en Cicerón *de orat.* I 219; II 205; *Mil.* 18; *tragicus* en Ovidio, *Trist.* II 407; *Ian.* I 46; Juvenal 2, 29; Valerio Máximo V 8; etc.

Por último, hasta qué punto el desarrollo triste o festivo de los géneros era el elemento diferenciador fundamental lo demuestra la naturaleza de los adjetivos que suelen acompañar a las palabras *comœdia* y *tragoedia* en latín. No creemos que sea necesario detenernos en un estudio trabajoso (y poco productivo) de los textos para afirmar que los adjetivos que se presentan casi siempre unidos a *tragoedia* son *terribilis, uiolenta, atrox, crudelis, tristis, ingens...*, mientras que los contrarios califican normalmente a la comedia.

En resumen, el sistema de caracterización de mayor alcance fue el basado en el contenido absolutamente opuesto de los argumentos de ambos géneros dramáticos. Una prueba más de ello es el que «coturno» o «soco» no signifique nada concreto para el común de los hablantes de lenguas romances; en cambio, «trágico» y «cómico» han ganado en las lenguas occidentales vida propia, ya en completa independencia de su valor originario inseparable de la experiencia teatral, para indicar todo tipo de hechos o situaciones cuyo carácter pudiera hacerlos admisibles en el desarrollo normal de lo que, en la antigüedad greco-latina, era una tragedia o una comedia.

III. CARACTERIZACIÓN POR MEDIO DEL LENGUAJE Y EL ESTILO.

Diferencia de enorme relieve entre tragedia y comedia para los latinos fue el lenguaje y estilo dispares utilizados en su composición. Es éste un hecho bien conocido, pero, que sepamos, nunca estudiado con la profundidad necesaria; cosa que desde luego no pretendemos hacer aquí, ya que se saldría de los reducidos límites de este trabajo. No obstante, en líneas generales, podemos definir el lenguaje de la comedia latina como muy cercano al *sermo familiaris*, o normal entre personas de cierta formación, pero también al *sermo cotidianus*, o propio de la conversación de lo que hoy llamaríamos «hombre de la calle», e incluso, con enorme frecuencia, al *sermo plebeius*, o lenguaje del arrabal. Sin que se pueda negar la literariedad del mismo, es lícito no obstante caracterizarlo plenamente como conversacional, o mejor todavía siguiendo a J. B. Hofmann, como un «Umgangsprache» dotado en ciertos aspectos de una forma literaria¹. En suma, parece muy adecuada la

¹ Por ello, no es en modo alguno extraño que J. B. Hofmann haya utilizado en su reconstrucción del latín familiar (*Lateinische Umgangsprache*, Heidelberg, 1926; trad. esp. *El latín familiar*, Madrid, 1958) ante todo la comedia, nunca la tragedia: «Si examinamos las formas literarias que toma el habla familiar, donde la encontramos más pura y menos falsificada, más compenetrada con el terreno propicio para toda habla viva, el diálogo, es en la antigua comedia» (p. 3).

afirmación de este filólogo de que el lenguaje de la comedia «tiene raíces mucho más hondas que el de sus modelos griegos en el terreno feraz de la lengua familiar, que de él saca su savia y gracias a él logra sus efectos toscamente enérgicos»¹.

Completamente diferente es la *ratio loquendi* de la tragedia, tanto griega como latina, que podríamos caracterizar de modo rápido por sus *grandia uerba*, por su *stilus grauis, sublimis*. Lenguaje y estilo «superliterarios», si podemos decirlo así, que llamaron con notable frecuencia la atención de los lectores (y, en consecuencia, suponemos que también de los espectadores) de las piezas trágicas, y que le valieron más de una crítica severa: recordemos la de aquel Arífrades de que habla Aristóteles², que se burlaba de los tragediógrafos por el empleo de expresiones inusuales en la conversación normal; o, ya en el mundo latino, las duras críticas a que sometió Lucilio a los trágicos republicanos y a la tragedia en general, basándose en su lenguaje y estilo altisonantes en exceso³. Sin embargo, y dejando de lado esas críticas, quizá provocadas con plena razón en el caso de los dramaturgos latinos por los desmanes en que cayeron con frecuencia en su búsqueda de un *stilus sublimis*, es indudable que ese lenguaje y estilo colaboraba de modo muy eficaz a hacer de la tragedia el *genus grauissimum* de la literatura clásica: eso era, volviendo a la anécdota de Aristóteles, lo que ignoraba Arífrades al hacer su crítica⁴.

La oposición comedia/tragedia basada en este aspecto formal resultaba profundamente marcada y con amplio poder definidor; por ello; es natural que los escritores latinos la hayan tenido presente con frecuencia. Examinemos algún ejemplo de sus consideraciones en este sentido:

Muy conocidos son algunos pasajes de la obra retórica de Cicerón en que se alude a la semejanza existente entre el lenguaje de los cómicos y el conversacional: *...potius poema putandum quam comicorum poetarum; apud quos, nisi quod uersiculi sint, nihil est aliud cotidiani dissimile sermonis*⁵. Por supuesto, un parecido tan grande, llevado a sus últimas consecuencias, puede hacer incluso que la comedia no parezca poesía: *at comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut non nunquam uix in eis numerus et uersus intellegi possit*⁶. Por ello,

¹ *Op. cit.*, p. 39.

² Aristóteles, *Po.* 1458 b - 1459 a.

³ Cf. v. 870 ss. Marx; v. 1190 y Servio, *Aen.* XI 602, etc.

⁴ *Po.* 1459 a.

⁵ Cicerón, *Orat.* 68.

⁶ Cicerón, *Orat.* 183.

es muy comprensible aquella duda que, según Horacio, se plantearon muchos acerca de si la comedia era auténtica obra poética:

idcirco quidam comoedia necne poema
esset quaesivere, quod acer spiritus ac uis
nec uerbis nec rebus inest, nisi quod pede certo
differt sermoni, sermo merus...¹.

En cuanto a la tragedia, su *grauitas* de fondo y forma tiene un relieve tan especial que puede determinar que resulte mal tragediógrafo quien no se acomode estrictamente a sus directrices, como fue el caso ya recordado de Gayo Julio César Estrabón². Por el contrario, Cicerón no duda en calificar de *tragicus orator* a Sulpicio, dando al adjetivo *tragicus* un significado figurado, para referirse a la elevación y gravedad del estilo de sus discursos³.

Ovidio, en esa defensa de su poesía que es el libro II de *Tristia*, aduce que no todo fue en ella un *opus remissum*: como obras de grandes vuelos recuerda sus *Iastos* y la tragedia *Medea*, perfectamente definida en un simple dístico por el calzado (*coturnis*), la categoría de los personajes (*regale*), la naturaleza de su contenido (*gravis*), la adecuación a éste de su lenguaje (*uerba quae debet*):

et dedimus tragicis scriptum regale coturnis,
quaeque grauis debet uerba coturnus habet⁴.

Según Quintiliano, incluso la versificación empleada en la tragedia y la comedia tiene un sello personal, adecuado a su contenido y a las convencionalidades propias de ambos géneros, inintercambiables entre sí; para demostrarlo, recuerda un verso de una tragedia desconocida y el primero del *Emuchus* terenciano:

itaque tragoediae, ubi necesse est, adfectamus etiam
tumorem ex spondeis atque iambis quibus maxime continetur:
En impero Argis, scepra mi liquit Pelops.

At ille comicus aeque senarius, quem trochaicum uocant,
pluribus trochaeis, qui tribrachi ab aliis dicuntur, pyrrhi-

¹ Horacio, *Sat.* I 4, 45 ss.

² Cicerón, *Brut.* 177.

³ Cicerón, *Brut.* 203: *Fuit enim Sulpicius uel maxime omnium, quos quidem ego audiuero, grandis et, ut ita dicam, tragicus orator.*

⁴ Ovidio, *Trist.* II 553 ss.

chiisque decurrit; sed quantum accipit claritatis, tantum
grauitatis amittit:

Quid igitur faciam? non eam ne nunc quidem? ¹.

Con sólo dos palabras, *grande* y *exile*, define perfectamente Séneca el estilo de la tragedia y la comedia en una de sus *Epístolas*, en que analiza la obra de Fabiano Papirio desde el punto de vista de la forma, y ofrece al mismo tiempo una clara idea de sus opiniones personales sobre estética literaria:

'Desideres' inquit 'contra uitia aliquid aspere dici, contra pericula animose, contra fortunam superbe, contra ambitionem contumeliose. Volo luxuriam obiurgari, libidinem traduci, impotentiam frangi. Sit aliquid oratorie acre, tragice grande, comice exile'. Vis illum adsidere pusillae rei, uerbis... ².

He aquí, para ofrecer un último ejemplo de una lista que podría hacerse interminable, cómo la caracterización de la tragedia por su estilo grave, sublime, lejano de la conversación normal, aparece reflejada en un pasaje de la *Metamorfosis* de Apuleyo, en el que un personaje parodia el estilo trágico para describir a una mujer ducha en poderes mágicos, provocando que su interlocutor le pida que hable como todo el mundo:

'Saga' inquit 'et diuina, potens caelum deponere, terram suspendere, fontes durare, montes diluere, manes sublimare, deos infimare, sidera extinguere, Tartarum ipsum inluminare'.

'Oro te' inquam 'aulacum tragicum dimoueto et siparium scaenicum complicato et cedo uerbis communibus' ³.

En resumen, el lenguaje y estilo de la comedia y la tragedia es interpretado por los latinos con una personalidad exclusiva, tajante e inintercambiable, propia para definirlos y oponerlos. Tan notable personalidad formal hace posible con gran frecuencia diferenciar a simple vista un verso de tragedia o de comedia, incluso aislado de su contexto. Por ello, es perfectamente natural el interpretar el lenguaje y estilo como rasgos caracterizadores primordiales de los dos grandes géneros dramáticos.

¹ Quintiliano, *Inst.* IX 4, 140 s.

² Séneca, *Epist.* 100, 10.

³ Apuleyo, *Met.* I 8.

IV. CARACTERIZACIÓN POR MEDIO DEL CONTENIDO MORAL Y DEL VALOR EJEMPLAR.

El título que hemos dado a este apartado puede resultar equívoco en cuanto a su contenido; en efecto, se podría pensar que vamos a enfrentarnos de nuevo al debatido problema del carácter catártico de la tragedia latina, y, si pretendiésemos defender una conclusión en sentido afirmativo (esto es, existencia de tal *catharsis*), llegaríamos a una diferenciación tajante entre tragedia y comedia como drama catártico y no catártico respectivamente. El proceso es realmente tentador; no obstante, la gran problemática que encierra el hablar de *catharsis* en la tragedia romana, la diferencia de soluciones a que se puede llegar, y el hecho de que haya sido objeto de un profundo trabajo reciente de S. Mariner¹, nos mueven a enfocar el problema desde otro punto de vista.

En líneas generales, creemos que no es demasiado aventurado afirmar que el latino, el escritor latino al menos, trata de encontrar una especie de finalidad catártica no sólo en la tragedia, sino en todo tipo de drama, en cuanto que le exige que sirva en cierto modo de lección moral para los espectadores. Cuando una pieza determinada, sea trágica o cómica, contiene cualquier clase de enseñanza moral, recibe el aplauso del escritor, constituido en crítico teatral; en caso contrario, poco importa el género a que pertenezca la pieza en cuestión: la crítica será negativa en toda ocasión.

Ahora bien, ¿todos los géneros teatrales reciben un mismo tratamiento por parte del latino en cuanto a su alcance moralizante? Tal como hemos hecho siempre hasta aquí, estimamos que deben ser sus escritos quienes nos proporcionen la solución.

En algunos pasajes de las *orationes*, Cicerón hace pública su creencia de que el dramaturgo utiliza a menudo sus piezas para dar una lección. Finalidad pragmática que parece más fácil de encomendar a la tragedia, debido a su carácter de *opus graue*; he aquí una interpretación en ese sentido de un fragmento del *Atreus* de Acio:

'Vigilandum est semper; multae insidiae sunt bonis.
Id quod multi inuideant—'.

Nostis cetera. Nomen quae scripsit grauis et ingeniosus
poeta, scripsit non ut illos regios pueros qui iam nusquam

¹ «Sentido de la tragedia en Roma», *RUM* 13, 1964, pp. 463-492.

erant, sed ut nos et nostros liberos ad laborem et ad laudem excitaret? ¹.

Alcance didáctico encuentra igualmente en un corto pasaje entresacado de la *Medea exul* de Ennio, e incluido por el orador en el *Pro Rabirio Postumo*:

Regum autem sunt haec imperia: 'animaduerte ac dicto pare' et 'praeter rogatum si plus' et illae minae:

'si te secundo lumine hic offendero,
moriere';

quae non ut delectemur solum legere et spectare debemus,
sed ut cauere etiam et effugere discamus ².

Ahora bien, esta función no es privativa de la tragedia. Al utilizar a modo de ejemplo en un discurso el caso del *senex* de la comedia *Hypobolimaeus* de Cecilio Estacio, Cicerón responde a una posible objeción de su oponente ('*Quid ad istas ineptias abis?*') explicando:

Itēnim haec conficta arbitror esse a poetis ut effectos
nostros mores in alienis personis expressamque imaginem
uitae cotidianae uideremus ³.

En su carácter de imagen de la vida heroica y reflejo de la vida cotidiana respectivamente, la tragedia y la comedia pueden ofrecer siempre al espectador una pauta de comportamiento. No obstante, en más de una ocasión aparecen en los escritos de Cicerón manifestaciones en sentido contrario:

Sed uidesne poetae quid mali adferant? Lamentantes
inducunt fortissimos uiros, molliunt animos nostros, ita
sunt deinde dulces, ut non legantur modo, sed etiam
ediscantur. Sic ad malam domesticam disciplinam uitam-
que umbratilem et delicatam quum accesserunt etiam
poetae, neruos omnes uirtutis elidunt ⁴.

Por consiguiente, tragedia y comedia pueden resultar moralizantes, según Cicerón; sin embargo, ello no ocurre en la práctica en igual me-

¹ Cicerón, *Planc.* 59; cf. *Sest.* 102.

² Cicerón, *Rab. Post.* 29.

³ Cicerón, *S. Rosc.* 46.

⁴ Cicerón, *Tusc.* II 27.

dida. La frecuentísima inclusión de fragmentos de los tragediógrafos latinos y de los griegos (traducidos al latín) en los tratados filosóficos del arpinate, prueba sin lugar a dudas que concede valor ejemplar y educacional predominantemente a la tragedia, en mucho menor grado a la comedia.

En cuanto al mimo, el criterio de Cicerón es muy explícito: nada hay en él que pueda tener valor o alcance moral de tipo alguno. En consecuencia, un crítico literario como nuestro orador, que basa sus apreciaciones en gran medida en la *utilitas* y la *gravitas* de la obra que analiza, expresa su viva repulsa ante el mimo en general, no sólo en razón de esa carencia de valores moralizantes, sino por su carácter de espectáculo amoral por excelencia. De este modo, es natural que recuerde los argumentos del mimo como una de las cosas despreciables que puede ofrecer Alejandría a Roma¹; que se sirva de la amistad de Marco Antonio con actores de mimo y de sus amoríos con la mima Cytheris, para recriminar constantemente la baja moralidad del triunviro en las *Filípicas*²; que manifieste una clara antipatía por uno de los grandes mimógrafos contemporáneos, el caballero Décimo Laberio³; que recuerde como prueba de resignación el haber asistido a un espectáculo célebre en la historia del mimo latino: la contienda entre Laberio y Publilio durante los juegos dados por César en el año 46 a. C.⁴, etcétera.

En suma, el criterio pragmático de diferenciar los géneros teatrales por medio de su valor ejemplar caracteriza en buena medida a la tragedia (teatro moralizante por excelencia) ante la comedia (teatro con posibilidades ejemplares, pero relegadas a un plano secundario); pero sobre todo define perfectamente al subgénero mimo, espectáculo no sólo carente por completo de alcances edificantes, sino al contrario atacable por su inmoralidad.

Criterio muy semejante al ciceroniano resulta el de un escritor en todo distinto: Ovidio. El poeta no parece otorgar valor moralizante al drama en general; no obstante, lo analiza alguna vez desde el punto de vista de la moralidad de su contenido, llegando a las siguientes conclusiones:

La tragedia es considerada por Ovidio como el género literario más *grave*; sin embargo, tema constante en ella es el amor, entendido

¹ Cicerón, *Rab. Post.* 35.

² Cicerón, *Phil.* I 30; 33; 36; II 15; VIII 26; X 22; etc.

³ Macrobio, *Sat.* II 3, 9-10.

⁴ Cicerón, *Epist.* XII 18, 2.

en el pasaje que incluimos a continuación, perteneciente a *Tristia* II, como especialmente proclive hacia la inmoralidad:

omne genus scripti grauitate tragoedia uincit:
 haec quoque materiam semper amoris habet.
 numquid in Hippolyto, nisi caecae flama nouercae?
 nobilis est Canace gratris amore sui...¹.

A pesar de ello, hay con todo una diferenciación clara en este aspecto entre tragedia y comedia: nunca llegará la primera a las proccacidades propias de la escena cómica. Es lo que se manifiesta claramente cuando Ovidio investiga en los *Fasti* sobre los orígenes de los *Floralia*, juegos caracterizados por una *lasciua maior* y un *liberior iocus*², y por tanto inadecuados para la representación de tragedias:

scaena leuis decet hanc: non est, mihi crede, non est
 illa (Flora) coturnatas inter habenda deas³.

Por último, el mimo es para nuestro poeta el tipo de drama caracterizado por su obscenidad y por el consiguiente mal ejemplo que ofrece al espectador; ante el mimo, la condenatoria inmoralidad del *Ars* ovidiana resulta casi infantil:

quid, si scripsissem mimos obscena iocantes,
 qui semper uetiti crimen amoris habent:
 in quibus assidue cultus procedit adulter,
 uerbaque dat stulto callida nupta uiro?
 nubilis hos uirgo matronaque uirque puerque
 spectat, et ex magna parte senatus adest⁴.

En Tácito encontramos definido el teatro, de modo global y sin diferenciación de géneros, como obra licenciosa, amoral por excelencia, contraria a las buenas costumbres. Es lugar común en el historiador imperial referirse al teatro como *theatralis licentia*⁵, cliché que repetirán Suetonio⁶, Amiano Marcelino⁷, etc. De este modo, la forma más sencilla de caracterizar peyorativamente a la masa romana es llamarle

¹ Ovidio, *Trist.* II 381 ss.

² Ovidio, *Fast.* V 331 s.

³ Ovidio, *Fast.* V 347 s.

⁴ Ovidio, *Trist.* II 497 ss.

⁵ Tácito, *Ann.* I 77; XIII 24; *theatralis lasciuia*: XI 13; etc.

⁶ Suetonio, *Dom.* 8.

⁷ Amiano XXVIII 4. 32 (*theatralis uilitas*).

*plebs sordida et circo ac theatris sueta*¹; y es que la *licentia*, la *corruptio*, la *lasciua* y tantos otros lamentables defectos de la plebe encuentran en los espectáculos magnífica escuela, según el riguroso historiador.

Pero el tipo de drama que se ofrece en los teatros en la época de Tácito es precisamente el mimo, como todo el mundo sabe. Caracterizar a este subgénero por medio de su inmoralidad temática y escénica, y como espectáculo que atenta contra las buenas costumbres al proporcionar un penoso ejemplo, será constante en los autores cristianos; la costumbre de hacerlo así remonta ya a un gran número de autores latinos del siglo I de C. y siguientes². Por ello, creemos que la crítica del teatro como amoral en Tácito y otros autores imperiales debe referirse ante todo al mimo.

En resumen, la oposición de tragedia y comedia por medio del carácter moral o inmoral de su temática, o valiéndose del valor educativo o deformador que pudiesen contener en sí, no parece lo suficientemente marcada para que el latino se sirviera de ella para caracterizar a ambos géneros. En cambio, la inmoralidad del contenido del mimo y su repercusión en el espectador, lo definieron perfectamente desde su conversión en género literario por obra de Laberio y Siro. El más conspicuo crítico contemporáneo de estos innovadores, Cicerón, ponía ya en estrecha dependencia los calificativos *subscennum* y *mimicum*³, inaugurando, según creemos, ese tipo de caracterización que servirá durante más de un milenio para referirse al mimo.

Apéndice: LOS GÉNEROS TEATRALES Y OTROS TIPOS DE POESÍA.

Abarcar de manera global la comparación de los géneros y subgéneros dramáticos con los restantes tipos de poesía cultivados por los latinos sería un trabajo de amplias e importantes perspectivas, que esperamos poder tratar en ocasión más propicia; de momento vamos a examinar tan sólo las comparaciones establecidas en la obra de tres

¹ Tácito, *Hist.* I 4.

² Ciertamente es que Séneca gusta de introducir en sus escritos versos de Publilio Siro con un alto contenido moralizante; no obstante, la simple lectura de los contextos donde aparecen (por ejemplo, *Dial.* VI 9, 5; IX 11, 8; *Epist.* VIII 8 s.; XCIV 28; 43; CVIII 8 ss.; etc.) hace manifiesto su desprecio global del mimo, del que sólo consigue entresacar algunos versos meritorios, acaso siguiendo una recolección ya publicada de las *Sententiae* de Publilio Siro.

³ Cicerón, *Orat.* 88.

poetas imperiales, Ovidio, Marcial y Juvenal, con el fin de notar en qué medida las diferenciaciones por ellos establecidas entre los diversos géneros se adaptan a los sistemas de caracterización que hemos analizado a lo largo de nuestro trabajo.

En Ovidio interesa en especial la comparación entre la tragedia y la elegía contenida en *Amores* III 1. En este poema, el poeta recibe la visita de la Tragedia y la Elegía personificadas; en el aspecto que Ovidio les confiere quedan subrayadas las diferencias más notables entre ambos géneros:

Venit odoratos Elegeia nexa capillos,
 et, puto, pes illi longior alter erat;
 forma decens, nestis tenuissima, uultus amantis,
 et pedibus uitium causa decoris erat.
 Venit et ingenti uiolenta Tragoedia passu
 (fronte comae torua, palla iacebat lumi;
 laeua manus sceptrum late regale mouebat,
 ludius alta pedum uincla cothurnus erat) ¹.

El pasaje opone la elegía, composición amable, ligera, amorosa, a la personificación torva y altiva de la tragedia. Tragedia que es caracterizada por la naturaleza de su contenido (*uiolenta, fronte torua*), por su tipología argumental, reflejo al mismo tiempo de la calidad de sus personajes (*sceptrum late regale mouebat*), y, naturalmente, por el alto *cothurnus*, en congruencia con todo ello.

Las palabras de la Tragedia al autor encierran un orgulloso sentimiento de superioridad, indicio claro de la consideración de ambos géneros por parte del latino culto:

Tempus erat thyrsu pulsum grauiore moueri;
 cessatum satis est; incipe maius opus ².

Cierra la Tragedia su discurso, y Ovidio nota con un dístico su carácter impetuoso, violento, atroz, característica que los latinos aplican sin cesar al género:

Haectenus et monit pietis inmixa cothurnis
 densum caesarie terque quaterque caput ³.

¹ Ovidio, *Am.* III 1, 7 ss.

² Ovidio, *Am.* III 1, 23 ss.

³ Ovidio, *Am.* III 1, 31 s.

Por el contrario, he aquí la *Elegía* como diosa desenfadada, amable, dirigiéndose a la violenta *Tragedia*, y recomendándole que al menos por un momento abandone su grandilocuencia, ese rasgo que hemos visto que la caracteriza tan bien frente a otros tipos de poesía:

Altera, si meminī, limis subrisit ocellis;
 (fallor, an in dextra myrtea uirga fuit).
 'Quid grauibus uerbis, animosa Tragoedia, dixit,
 me premis? an numquam non grauis esse potes? ¹.

La divergencia principal entre *Tragedia* y *Elegía* estriba, según Ovidio, en la oposición *grauis/leuis*, esto es, en la naturaleza dispar del contenido de ambas:

Sum leuis, et mecum leuis est, mea cura, Cupido ².

Por último, las palabras del poeta a los géneros tan hábilmente personificados, resumen el sentir global del autor: la *leuis* elegía, amable y sonriente, es también, y precisamente debido a ese carácter suyo, un género literario de poco relieve. Más tarde le llegará el momento a un *opus grandius*, anuncio de su tragedia *Medea*:

'Exiguū uati concede, Tragoedia, tempus:
 tu labor aeternus; quod petit illa, breue est'.
 Mota dedit ueniam. Teneri properentur Amores,
 dum uacat, a tergo grandius urget opus ³.

Otro pasaje muy significativo, perteneciente a los *Remedia amoris*, proporciona una perfecta caracterización de la épica, la sátira, la tragedia y la comedia; por ello, estimamos oportuno incluirlo aquí, a pesar de su extensión:

At tu, quicumque es, quem nostra licentia laedit,
 si sapis, ad numeros exige quidque suos.
 Fortia Maeonio gaudent pede bella referri;
 deliciis illic quis locus esset potest?
 Graude sonent tragici; tragicos decet ira cothurnos;
 usibus e mediis soccus habendus erit.
 Liber in aduersos hostes stringatur iambus,
 seu celer, extremum seu trahat ille pedem.

¹ Ovidio, *Am.* III 1, 33 ss.

² Ovidio, *Am.* III 1, 41.

³ Ovidio, *Am.* III 1, 67 ss.

Blanda pharetratos elegeia cautet Amores
 et leuis arbitrio ludat amica suo.
 Callimachi numeris non est dicendus Achilles;
 Cydippe non est oris, Homere, tui.
 Quis feret Andromaches peragentem Thaida partes?
 Peccat, in Andromache Thaida quisquis agat.
 Thais in arte mea est; lasciua libera nostra est...¹.

En este fragmento, la tragedia se halla bien caracterizada por su estilo (*grande*), la naturaleza de su contenido (*ira*), el *colturnus* entendido en su sentido translaticio más amplio, la calidad de sus personajes (*Andromache*). Por otra parte, la comedia se recuerda de modo en todo semejante, por medio del *soccus*, del contenido (*usibus e mediis*), de los personajes (*Thais*). No existe posibilidad de intercambio entre ambas: *peccat, in Andromache Thaida quisquis agat*. En cambio, sí es grande la relación entre comedia y elegía desde el punto de vista de la temática: *Thais in arte mea est*; ambos géneros son calificados oportunamente por medio del adjetivo *leuis*, y la temática amorosa común en su principal lazo de unión. Notable resulta, en consecuencia, la caracterización paralela que establece el latino para referirse a la comedia y a la elegía.

En Marcial aparece alguna vez un parangón del epigrama y el drama. Por ejemplo en el poema IV 49, donde se compara al epigrama con la tragedia, caracterizada por su crueldad temática (temas bárbaros de Tercio y Tiestes) y por la hinchazón de su estilo (*omnis uesica*):

Nescit, crede mihi, quid sint epigrammata, Flacce,
 qui tantum lusus illa iocusque uocat.
 ille magis ludit qui scribit prandia saeui
 Tercos aut cenam, crude Thyesta, tuam,

 a nostris procul est omnis uesica libellis
 Musa nec insano syrmate nostra tumet².

Sólo por recordar otro pasaje escogido al azar entre los diversos que ofrecen ideas valiosas sobre este tema, veamos una oposición entre lírica, épica y tragedia, apuntando a las características del estilo pro-

¹ Ovidio, *Rem.* 371 ss.

² Marcial IV 49, 1 ss.

pio de cada una, en una alusión a sus tres principales representantes en la época de Augusto:

Sic Maro nec Calabri temptavit carmina Flacci,
Pindaricos nosset cum superare modos,
et Varro cessit Romani laude colurni,
cum posset tragico fortius ore loqui¹.

También el poeta de BÍlbilis recibe la visita de la musa del epigrama², que le recuerda la superficialidad de su poesía frente a los grandes alcances de la tragedia y la épica. Tragedia y épica aparecen reflejadas de modo unitario, por la hinchazón de su estilo y su aspereza temática: géneros adecuados para poetas *graves nimium nimiumque seueri*. El espíritu de Marcial se acomoda mejor a la poesía *leuis*, teñida de gracia, semejante a la comedia por su temática: no es propio de un autor de epigramas *ad tragicos soccum transferre colurnos*. Es decir, también el epigrama, al igual que la elegía, presenta un buen número de rasgos que lo hacen comparable con la comedia; frente a ambos géneros, y sin posibilidad de intercambios, debido a profundas diferencias de tema, carácter y estilo, se sitúan la tragedia y la épica, que presentan a su vez un estrecho parentesco. Ahora bien, esto no quiere decir que Marcial identifique estos dos géneros: prueba de ello pueden ser estos versos en que se diferencian elegía, épica y tragedia exclusivamente por medio de un adjetivo adecuado al carácter de cada una:

Dic, Musa, quid agat Canius meus Rufus:

an aemulatur improbi iocos Phaedri?
lascivus elegis an seuerus herois? —
an in colurnis horridus Sophocleis?³.

Dentro de la reconocida superficialidad de la poesía de Marcial, hay un aspecto que resulta especialmente criticable en opinión de sus contemporáneos: su *lasciua*. El poeta lo admite, pero reconoce que todavía le gana con mucho el mimo, al que caracteriza también él como poesía amoral por excelencia:

Ne legeres partem lasciuu, casta, libelli,
praedixi et monui: tu tamen, ecce, legis.

¹ Marcial VIII 18, 5 ss.

² Marcial VIII 3.

³ Marcial III 20, 1 ss.

sed si Panniculum spectas et, casta, Latinum—,
non sunt haec nimis improbia, — lege ¹.

Vamos a poner punto final ya a nuestro trabajo con un repaso rápido de algunas opiniones de Juvenal, el agrio poeta que estima cosa difícil *saturam non scribere*, angustiado por la degeneración moral de su tiempo. Como era de esperar, en su modo de caracterizar los géneros poéticos hay un sistema que predomina sobre los demás: el valor moralizante, la existencia o carencia en la poesía de una lección aprovechable. En este sentido, sátira y drama en sus diversos tipos quedan perfectamente delimitados para Juvenal, que no concede nunca valor ejemplar al teatro. Así, por ejemplo, el siguiente pasaje recuerda de la comedia simplemente su inmoralidad:

haec eadem licet et nobis laudare, sed illis
creditur. An melior, cum Thaidā sustinet aut cum
uxorem comoedus agit uel Dorida nullo
cultam palliolo? Mulier nempe ipsa uidetur,
infra uentriculum et tenui distantia rima.
Nec tamen Antiochus nec erit mirabilis illic
aut Stratocles aut cum molli Demetrius Haemo:
natio comoeda est... ².

La tragedia puede ofrecer alguna vez una lección (recuerdo inmediato de *Alcestis*, tema poco grato a los dramaturgos latinos); no obstante, es frecuente en ella el tema immoral, los comportamientos criticables que aprenden en el teatro y reviven en su vida privada multitud de mujeres romanas:

...Spectant subeuntem fata mariti
Alcestim, et similis si permutatio detur,
morti uiri cupiant animam seruire catellae.
Occurrent multae tibi Belides atque Eriphylae
mae, Clytemnestram nullus non uicis habebit ³.

Estamos acostumbrados a la calificación de la obra de Juvenal como *satira tragica*; ello parece concordar difícilmente con nuestra afirmación de que el poeta desprecia este género dramático. No obstante, ello no ocurre así. Juvenal interpreta la poesía, según hemos

¹ Marcial III 86.

² Juvenal I 3, 92 ss.

³ Juvenal II 6, 652 ss.

dicho, ante todo como obra literaria justificable desde un punto de vista pragmático: la labor del poeta ha de ser esencialmente fustigar la degeneración de la sociedad que le rodea; en este sentido, el drama y la épica contemporáneas no ofrecen valor positivo alguno¹, lo cual hace justificable su recriminación de la tragedia². Ahora bien, móvil de la sátira de Juvenal es la cólera que provoca en él la contemplación de la sociedad en que se mueve: *si natura negat, facit indignatio uersum*³, y ningún género poético se adecuaba, por su carácter, mejor que la tragedia a la expresión de la *ira*, la *indignatio*, el πᾶθος del satírico. Por ello, y pese a la crítica de su alcance moralizante, Juvenal no renuncia a echar mano de la técnica de la tragedia, lo cual colabora a hacer *gravis* su propia poesía y permite que pueda calificarse de *satura tragica* la escrita por un enemigo de la tragedia en sí:

fingimus haec altum satura sumente cothurnum
scilicet, et finem egressi legemque priorum
grande Sophocleo carmen bacchamur hiatu,
montibus ignotum caeloque Latino? ⁴.

Por el contrario, existía un tipo de obra dramática injustificable desde cualquier punto de vista: como ejemplo de degeneración y crueldad inauditas, el mimo encuentra un duro ataque en Juvenal; en especial cuando el mimo es puesto en escena, representado por gentes pertenecientes a las altas esferas sociales, y ejerciendo una nefasta influencia sobre el pueblo espectador:

quid si nunquam 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,
planipedes audit Fabios, ridere potest qui
Mamercorum alapas... ⁵.

¹ Juvenal I 1 ss.

² Un análisis muy interesante sobre el sentido de la sátira de Juvenal puede encontrarse en Ch. White, *Latin Satire. The Structure of Persuasion*, Leiden, 1970, p. 113 ss.

³ Juvenal I 79.

⁴ Juvenal VI 634 ss.

⁵ Juvenal VIII 183 ss.

En resumen, pensamos que queda bien patente, por medio de los ejemplos ofrecidos por estos tres poetas, de qué modo los autores latinos comparan, oponen y definen diversos géneros poéticos frente a los dramáticos, utilizando los mismos procedimientos de que se sirven para caracterizar a los distintos géneros y subgéneros teatrales, según hemos estudiado en nuestro trabajo¹.

ANDRÉS POCIÑA PÉREZ

Universidad de Salamanca

¹ Este artículo se ha beneficiado en gran medida de la formación adquirida bajo la dirección de la Dra. Codoñer Merino, durante la elaboración de mi tesis doctoral *Aspectos sociológicos del teatro latino* (Universidad de Salamanca, 1973). Deber mío es, por tanto, reconocer públicamente mi enorme deuda para con ella, dedicándole cordialmente este trabajo.