

CICERÓN COMO ESPECTADOR Y CRÍTICO TEATRAL

I. ¿QUÉ PENSABAN LOS ROMANOS DE SU TEATRO?

El tema que hoy me ocupa me hace volver muchos años atrás, a comienzos de la década de 1970, en que realizaba yo, en la Universidad de Salamanca, una tesis doctoral que comenzó llamándose, de forma sin duda un tanto pretenciosa, «Aspectos sociológicos del teatro latino»¹, título que luego quise cambiar por el más preciso «El teatro en los escritores latinos», cosa que me fue administrativamente denegada. El trabajo que me planteé fue una pesquisa a través de la obra completa de veintiséis de los más importantes autores latinos clásicos², con el fin de saber, directamente por medio de sus opiniones, qué pensaban del teatro, sobre todo del latino, pero también del griego. Se trataba de un trabajo apasionante (también abrumador, todo hay que decirlo: piénsese que una mínima parte de la consulta exigía consultar el casi millar de *Cartas* de Cicerón), y que, desde luego, ha marcado para siempre el tenor de mi investigación y de mi docencia sobre Literatura latina, aspectos de mi quehacer en los que siempre intentó recuperar la opinión de los romanos, pues para ellos fue escrita, no para nosotros.

Pues bien, ¿cómo saber qué pensaban los romanos de su teatro? Naturalmente, la fuente de información fundamental (no única, pues no hay que descuidar la ayuda prestada por ejemplo por la Arqueología, por los mosaicos, por la pintura, etc.) tenía que ser por fuerza la lectura de los escritores, conformándonos con interpretar lo que hubiesen tenido a bien decirnos. Recordaba yo en mi tesis, por medio de una cita del excelente libro *Sociología del teatro* de Jean Duvignaud³, cuan deficiente resulta por fuerza nuestra información, si la comparamos con las investigaciones sobre el teatro actual, al carecer de otros medios de información:

«Existen varias fuentes de información teatral que son tanto habladas como escritas. Con respecto a las primeras, es innegable que se conoce su existencia más de lo que se mide su poder; en la oficina, en el autobús, en el 'metro', en el restaurante, en el café o ante una taza de té, la conversación sobre el teatro se encuentra estadísticamente más difundida que en otros lugares. Hay regiones de la vida social donde no se habla nunca del teatro, no sólo porque no se va a él, sino porque el teatro ya no corresponde a nada en

¹ De hecho así consta en una breve publicación, de muy escasa tirada, titulada *Aspectos sociológicos del teatro latino. Resumen Tesis doctoral*, Salamanca, Gráficas Europa, 1973, 25 pp. Se trataba del pequeño resumen que en aquel tiempo debía editarse como requisito necesario para la colación del título de doctor, sin más valor que el meramente indicativo del plan de trabajo realizado. Para mi sorpresa, lo he visto citado en alguna ocasión, incluso por algún filólogo extranjero que ignora cómo ha podido llegar a tan extraño folleto, de edición no venal y limitada a 50 ejemplares (así, por ej., en A. Lehmann, *Varron critique littéraire. Regard sur les poètes latins archaïques*, Bruxelles, Éditions Latomus, 2002, p. 289). En realidad la

Tesis, que fue defendida como «El teatro en los escritores latinos», nunca fue publicada.

² Se trata de los siguientes: Dramaturgos: Plauto, Terencio. Historiadores: Salustio, Tito Livio, Velejo Patérculo, Tácito, Suetonio, Amiano Marcelino. Autores de prosa varia: Cicerón, Séneca, Petronio, Plinio el Joven, Apuleyo, Aulo Gelio. Gramáticos y rétores: Varrón, Quintiliano, Macrobio. Autores de poesía varia: Lucilio, Lucrecio, Catulo, Horacio, Ovidio, Propercio, Persio, Marcial, Juvenal.

³ G. Duvignaud, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, trad. esp. de L. Arana, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

la experiencia de la vida o porque se le desconoce. En otras partes, no se habla más que de cierto teatro, por razones ideológicas, o bien se trata del 'teatro-obligación' al que arrastran las mujeres a sus maridos después de una jornada de trabajo y del que se habla con despego...» (p. 44)

Continúa Duvignaud sumando a esta crítica hablada una «telefoneada», para pasar a continuación a la realizada por profesionales en los periódicos, a los que ahora tendría que añadir otros medios, como la televisión y el Internet. Todo esto, es innecesario decirlo, nos falta en el caso del teatro griego y del latino; ahora bien, no en el grado extremo que podría pensarse. No tenemos una crítica periodística, pero disponemos de las impresiones que, por razones muy diversas y hasta insospechadas, han apuntado los escritores latinos en sus obras, cosa del todo natural si pensamos que vivían en una sociedad profundamente teatralizada. Carecemos de una crítica telefoneada, pero disponemos de una epistolar, que refleja lo que hablaban y pensaban sobre el asunto Cicerón, Plinio el Joven, Séneca, y sus corresponsales. No podemos esperar a romanos y romanas a la salida del teatro de Pompeyo y preguntarles sus impresiones sobre los espectáculos que tuvieron lugar con motivo de la inauguración absoluta del mismo, en el año 55 a. C.; sin embargo, Cicerón sufre en buena medida esta deficiencia con su detallada carta a Marco Mario sobre el acontecimiento⁴. Y, en fin, también están las obras, las comedias y las tragedias, desgraciadamente muy pocas, pero que nos hablan, ¿cómo no?, por supuesto de sus autores, pero también del público para el que fueron concebidas y, en su caso, representadas.

Cicerón es, no sólo por la abrumadora cantidad de obra que de él conservamos, sino por su inmensa afición a todo tipo de obra literaria y de forma especial a la tragedia y a la comedia, tanto griega como latina, sin duda el personaje de la Roma clásica cuyas ideas teatrales podemos conocer con mayor detalle y con mayor seguridad. De ello vamos a ocuparnos.

2. CICERÓN COMO GUÍA PARA EL CONOCIMIENTO DEL TEATRO

La vasta obra de Cicerón es una fuente muy rica de datos de todo tipo para nuestro acercamiento al desarrollo de la tragedia y la comedia latinas. La información que se encuentra a lo largo de todos sus escritos ha servido de ayuda primordial para la gran mayoría de las investigaciones sobre él realizadas. Sin entrar de momento en una selección de trabajos que pudieran avalar esto que digo, recordaré por ejemplo que una simple ojeada por las colecciones de fragmentos de los autores teatrales perdidos (las bien conocidas obras de Ribbeck, Warmington, Klotz, Frassinetti, Bonaria, López, etc.) nos enseña que nuestro conocimiento de los mismos, por precario que pueda parecer a veces, se debe fundamentalmente a las citas de gramáticos, eruditos, escritores, siendo las citas de estos últimos las que tienen mayor valor, debido a la brevedad de las de los primeros; ahora bien, entre los escritores que nos han conservado fragmentos, ocupa Cicerón un lugar destacadísimo: recordémoslo por medio de un simple ejemplo, tomado casi al azar entre una abundantísima bibliografía que podría aducir, consistente en dos datos estadísticos de un trabajo de Tage Hermann sobre la tragedia *praetexta*⁵: «Ainsi les Tusculanes contiennent 4 fragments de Pacuvius, 7 d'Accius et 14 des tragédies d'Ennius. Une autre statistique est plus significative encore: des tragédies d'Ennius nous possédons environs 60 fragments; or, c'est Cicéron qui a conservé plus de la moitié, voire 38 (200 vers sur 400 approximativement)».

⁴ Cic., *epist.* 7, 1.

⁵ T. Hermann, «La tragédie nationale chez les Romains», *C & M* 9 (1948) 141-154, aquí p. 142.

Esa pasión ciceroniana por la cita de poetas griegos y latinos, sobre todo épicos, trágicos y, en menor medida, cómicos, resulta fundamental para el conocimiento de casi dos siglos de teatro romano cuya producción literaria, exceptuando la sola excepción de las comedias de Plauto y de Terencio, ha llegado a nosotros exclusivamente en forma de fragmentos. Pero además hay que contar con la afición de Cicerón por las obras literarias, y de modo esencial por las correspondientes a los dos géneros dramáticos, lo que explica que nos hable con frecuencia de los dramaturgos, de los actores, de los espectadores, es decir, de todo lo que conforma la experiencia teatral romana, desde su comienzo en 240 a. C.

Como era de sospechar, en cada género literario, o, para ser más exacto, en cada uno de los tipos de la producción escrita, no siempre de carácter literario, de Cicerón, el tipo de citas, de referencias o de informaciones reviste un carácter especial, sobre el que merece la pena que nos detengamos un poco.

3. EL TEATRO EN LOS DISTINTOS TIPOS DE LA OBRA CICERONIANA

a. *Orationes*

Exceptuando los restos de la poesía de Cicerón, donde es inútil buscar nada referente al teatro, dado el carácter de la misma, resulta claro que las *Orationes* son la parte de la obra ciceroniana donde se podrían esperar menos noticias, por la misma razón. Bastaría recordar aquel mal disimulado desconocimiento del arte y de los artistas griegos que trata de aparentar Cicerón en la verrina *De signis* para hacerse pocas ilusiones acerca de lo que el orador podría decirnos sobre el teatro griego, o incluso el latino, en este grupo de sus obras, de carácter esencialmente pragmático. Pues bien, a pesar de esta premisa, lo cierto es que aparecen datos teatrales en los *Discursos* con una frecuencia superior a toda previsión. La razón de los mismos es de índole muy diversa:

1. Alusiones normales y lógicamente explicables en discursos cuyo tema las justifica: es lo que ocurre por ejemplo en un discurso de amplio contenido literario por tratarse de la defensa de un poeta, el bien conocido *Pro Archia* (62 a. C.), o, con mayor razón todavía, en la de un actor cómico, el interesantísimo *Pro. Q. Roscio comoedo* (antes de 71 a. C.).
2. Comparación de alguna persona real con un personaje teatral, de tragedia o de comedia. Es el prototipo de alusión o cita de carácter literario, en principio de adorno, que no por ello carece siempre de utilidad⁶. He aquí un ejemplo: *Duo praeterea testes nihil de ui, sed de re ipsa atque emptione fundi dixerunt; P. Caesennius, auctor fundi, non tam auctoritate graui quam corpore, et argentarius Sex. Clodius cui cognomen est Phormio, nec minus niger nec minus confidens quam ille Terentianus est Phormio, nihil de ui dixerunt, nihil praeterea quod ad uestrum iudicium pertineret*⁷.
3. Comparación de situaciones reales y teatrales. El teatro se interpreta como reflejo de la vida; sus situaciones y sus personajes son conocidos por el público romano, y Cicerón no desecha cualquier ocasión propicia para referirse a ellos⁸. Recordemos este ilustrativo ejemplo de la *Defensa de Roscio Amerino*: *Ecquid tandem tibi uidetur, ut ad fabulas ueniamus, senex ille Caecilianus mi-*

⁶ Por ej., *Caecin.* 27; *Cael.* 18; *div. in Caec.* 48; etc.

⁷ Cic. *Caecin.* 27: «Después ha habido dos testigos que han hablado, no del acto de violencia sino del hecho mismo de la compra de la finca: Publio Cesenio, el vendedor de la propiedad, cuyo crédito personal no tiene menos peso que su cuerpo, y el banquero Sexto Clodio, por so-

brenombre Formión, no menos negro ni menos insolente que el famoso Formión de Terencio. Nada han dicho del acto de violencia, nada que tenga relación con la instancia que habéis de juzgar» (trad. de J. Aspa Cereza).

⁸ Por ej., *Pis.* 47; *S. Rosc.* 46; *har. resp.* 39; *Verr.* 5, 39; etc.

noris facere Eutychum, filium rusticum, quam illum alterum, Chaerestratum? - nam, ut opinor, hoc nomine est - alterum in urbe secum honoris causa habere, alterum rus supplicii causa relegasse? «Quid ad istas ineptias abis?» inquires. Quasi uero mihi difficile sit quamuis multos nominatum proferre, ne longius abeam, uel tribulis uel uicinos meos qui suos liberos quos plurimi faciunt agricolas adsiduos esse cupiunt⁹.

4. Ejemplificación de índole moral, por medio de casos destacados de las piezas teatrales¹⁰. Veamos un ejemplo, que nos lleva a la tragedia de Orestes: *Videtisne quod nobis poetae tradiderunt patris ulciscendi causa supplicium de matre sumpsisse, cum praesertim deorum immortalium iussis atque oraculis id fecisse dicantur, tamen ut eos agitent Furiae neque consistere umquam patiantur, quod ne pii quidem sine scelere potuerunt? Sic se res habet, iudices: magnam uim, magnam necessitatem, magnam possidet religionem paternus maternusque sanguis...*¹¹
5. Relación de alguna persona implicada en el discurso con algo que tenga que ver con el teatro. Así ocurre por ejemplo en las *Filípicas*, donde se habla con frecuencia de forma despectiva de los actores de mimos, para echar en cara a Marco Antonio sus relaciones con este tipo de gente, y de modo especial con la mima Citéride, con la que era público y notorio que mantenía relaciones.
6. Citas de versos tomados de obras teatrales, sin otra razón aparente que la puramente preciosista u ornamental¹². El propio Cicerón llega a explicarnos, en el pasaje de la *Defensa de Roscio Amerino* que he recordado más arriba, la razón de echar mano de un personaje cómico de Cecilio Estacio, con el fin de evitar poner un ejemplo por medio de una persona conocida, cosa que no estaría bien, y en todo caso no resultaría tan conocida para todos los circunstantes como el personaje ceciliano. En última instancia, concluye Cicerón, porque estaba en la intención de los dramaturgos que viésemos reflejados nuestros hábitos en los de sus personajes ficticios¹³.

En resumen, encontramos abundantes datos, del tipo más variado, algunos de singular valor¹⁴, completamente dispersos a lo largo de las *Orationes*. Son datos que hay que tomar con recelo, ya que pueden ser utilizados con frecuencia para algún fin: es lo que ocurre, por ejemplo, en el discurso *Pro Q. Roscio comoedo*, donde los actores teatrales reciben la mayor consideración y la más completa alabanza; ahora bien, al hacerlo, Cicerón está pensando en Quinto Roscio, la persona a la que está

⁹ Cic. *S. Rosc.* 46 s.: «En fin —pasando a una pieza teatral— ¿te parece que aquel anciano de la comedia de Cecilio ama menos a Eutico, su hijo labrador, que al otro, a Querestrato —éste creo que es su nombre— y que al uno lo tiene consigo en la ciudad para honrarlo mientras al otro lo ha relegado al campo para castigarlo? // Tú me dirás: «¿A qué me vienes con esas tonterías?» Como si me fuera difícil citar por sus nombres cuantos padres quieras, de mi tribu —para no irme demasiado lejos— o de entre mis convecinos, los cuales desean que sus hijos, a quienes aman entrañablemente, se conviertan en asiduos cultivadores del campo» (trad. de J. Aspa Cereza).

¹⁰ Por ej., *Mil.* 8; *Mur.* 60; *S. Rosc.* 66; etc.

¹¹ Cic. *S. Rosc.* 66: «No veis cómo a esos que —según nos cuentan los poetas— hicieron sufrir a su madre el castigo de la muerte con el fin de vengar a su padre, por mucho que se diga que lo hicieron obedeciendo las órdenes y el oráculo de los dioses inmortales, no obstante los persiguen las Furias y no les permiten estar ni un momento tranquilos porque no pudieron mostrar ni siquiera su amor filial sin cometer un crimen? Así son las cosas, jueces: el lazo con que la sangre nos une al padre y

a la madre tiene una fuerza y una atracción irresistibles, es algo sagrado...» (trad. de J. Aspa Cereza).

¹² Por ej., *Pis.* 61; 82; *S. Rosc.* 89; etc.

¹³ Cic. *S. Rosc.* 47: *Verum homines notos sumere odiosum est, cum et illud incertum sit uelintne ei sese nominari, et nemo uobis magis notus futurus sit quam est hic Eutychus, et certe ad rem nihil intersit utrum hunc ego comicum adulescentem an aliquem ex agro Veienti nominem. Etenim haec conficta arbitror esse a poetis ut effectos nostros mores in alienis personis expressamque imaginem uitae cotidianae uideremus* («Claro que aducir el ejemplo de personas conocidas es enojoso porque, por un lado, no se sabe con certeza si quieren que se digan sus nombres, por otro, nadie seguramente os será mas conocido que ese tal Eutico, además nada importa, al menos para el caso, que yo cite a este joven cómico o a un agricultor de Veyes. La verdad es que considero que todo esto fue ideado por los poetas para que viéramos reflejadas en personajes extraños nuestras propias costumbres como una imagen viva de la vida cotidiana», trad. de J. Aspa Cereza).

¹⁴ Por ej., *Sest.* 115 ss., sobre comportamiento de los espectadores durante las representaciones teatrales en Roma.

defendiendo, que por lo demás es un cómico de buena reputación. Por el contrario, en el caso ya recordado de las *Filípicas*, se recargarán las tintas negras en contra de los actores de mimos (que, de todas formas, nunca resultan simpáticos a nuestro orador), para hacer más nefanda la amistad del acusado con ellos y con su amante Citéride.

Conviene señalar, en fin, que la cantidad de citas de finalidad puramente preciosista u ornamental es considerable, aunque algo menos en las *Orationes* que en las restantes obras de Cicerón. Suelen consistir en partes de verso, un verso o varios, perfectamente encajadas dentro del contexto en que se incluyen, con frecuencia para dar relieve a lo que está diciendo el autor, al comparar sus pareceres con los de un dramaturgo latino arcaico o griego. Éste se menciona a veces por su nombre, añadiendo alguna apreciación sobre sus méritos y la opinión que le merece a Cicerón como autoridad en su campo. Son citas cuyo valor a menudo es muy pequeño para nosotros, pero que de algún modo nos ayudan, por ejemplo al mostrarnos las preferencias de Cicerón, qué autores y que obras o pasajes de éstas estima de forma especial, etc.

b. *Opera rhetorica*

En los escritos de carácter retórico encontramos un porcentaje de datos mucho mayor que en los discursos; en sólo siete obras, divididas en diez libros, he registrado aproximadamente la cuarta parte de los datos sobre teatro que nos proporciona todo Cicerón. La explicación de esta abundancia hay que buscarla en la mayor adecuación de este tipo de obra para contenerlos. En efecto, uno de los motivos primordiales es la comparación que establece Cicerón entre el orador y el poeta: *est enim finitimus oratori poeta, numeris adstrictior paulo, uerborum autem licentia liberior, multis uero ornandi generibus socius ac paene par*¹⁵. De forma parecida, Cicerón parangona la actuación del orador como abogado con la del actor en la representación dramática, estableciendo una semejanza muy conforme a la realidad: piénsese que incluso un mismo término, *actor*, designa en latín al orador y al actor. El *De oratore* es rico en estas comparaciones: *Quis neget opus esse oratori in hoc oratorio motu statuque Rosci gestum et uenustatem? Tamen nemo suaserit studiosis dicendi adulescentibus in gestu discendo histrionum more elaborare...*¹⁶. Hay, en fin, otro paralelismo, consistente entre el autor, el dramaturgo, que piensa y escribe su obra teniendo en cuenta lo que es más adecuado al público y tratando de imaginar sus posibles reacciones, y el orador preparando su acusación o su defensa, e imaginándose que está ante los jueces y el pueblo que asiste al proceso. Por estos y otros motivos, los *Opera rhetorica* como documento de información teatral ofrecen los siguientes resultados:

De inuentione: abunda en ejemplos, tomados de la historia de Grecia o de Roma, de la poesía épica, de la tragedia y de la comedia. Es curioso que casi todas sus citas aparecen también en la *Rhetorica ad Herennium*. El libro II carece prácticamente de datos sobre los géneros y los autores teatrales.

Brutus: como historia analítica de la oratoria romana, ofrece al mismo tiempo gran cantidad de datos para fechar y situar a los autores teatrales, además de otras consideraciones de interés.

Orator y *De oratore*: dos obras fundamentales por sus noticias y apreciaciones sobre actores, espectadores y autores teatrales, en comparación con los correspondientes elementos en la experiencia oratoria.

¹⁵ Cic. *de or.* 1, 70: «En efecto, el poeta es muy afin al orador: un poco más sujeto en cuanto a los ritmos, más libre en cambio en cuanto a las posibilidades de vocabulario, ciertamente compañero y poco menos que parejo en los distintos tipos de ornato» (trad. de J. J. Iso).

¹⁶ Cic. *de or.* 1, 251: «¿Pues quién negará que le hace falta al orador en el movimiento y presencia propios del oficio de los gestos y el donaire de un Roscio? Sin embargo, nadie aconsejaría a los jóvenes aficionados a la oratoria dedicarse al aprendizaje del gesto tal como acostumbran los actores» (trad. de J. J. Iso)..

De optimo genere oratorum: corto ensayo en el que, a la vez que se busca el mejor orador, se procura también el dramaturgo óptimo, a causa de la semejanza entre uno y otro que ya he señalado.

Topica y Partitiones oratoriae: revisten muy escaso interés como documentos para el conocimiento del teatro.

En general, estas siete obras contienen datos muy distintos a los que encontramos en las *Orationes*: ese es también uno de los méritos principales de las aportaciones de Cicerón como crítico teatral, por así llamarle. Los tratados retóricos nos ofrecen valoraciones estilísticas, datos cronológicos, comportamiento y recursos del actor en su interpretación, apreciaciones sobre el espectador, estimaciones sobre obras y autores latinos y sus precedentes griegos, etc.

c. *Opera philosophica*

El grupo de las obras filosóficas de Cicerón es el que, numéricamente, proporciona mayor abundancia de datos, aproximadamente la mitad de los obtenidos con la lectura de toda su producción literaria. Nuestro autor parece experimentar un placer especial en sacar a relucir a cada instante alusiones al teatro, noticias, opiniones, versos de los dramaturgos, pareceres manifestados por estos en sus dramas, juicios que le merecen a Cicerón... En el libro segundo de las *Tusculanas*, después de haber realizado una larga cita de 45 versos de una traducción suya al latín de *Las traquinias* de Sófocles¹⁷ y otra de 28 versos de la tragedia no conservada *Prometeo liberado* de Esquilo, justifica en su diálogo con Ático el empleo de estas citas, que ofrecen el comportamiento ante el dolor de dos personajes de tragedias griegas, Heracles y Prometeo:

Tu quidem adhuc meam causam agis; sed hoc mox uidero, interea, unde isti uersus? non enim adgnosco. Dicam hercle; etenim recte requiris. Videsne abundare me otio? Quid tum?

Fuisti saepe, credo, cum Athenis esses, in scholis philosophorum. Vero, ac libenter quidem.

Animaduertebas igitur, etsi tum nemo erat admodum copiosus, uerum tamen uersus ab iis admisceri orationi.

Ac multos quidem a Dionysio Stoico.

Probe dicis. Sed is quasi dictata, nullo dilectu, nulla elegantia, Philo et proprium numerum et lecta poemata et loco adiungebat. Itaque postquam adamaui hanc quasi senilem declamationem, studiose equidem utor nostris poetis; sed sicubi illi defecerunt, uerti enim multa de Graecis, ne quo ornamento in hoc genere disputationis careret Latina oratio. Sed uidesne, poetae quid mali adferant? Lamentantis inducunt fortissimos uiros, molliunt animos nostros, ita sunt deinde dulces, ut non legantur modo, sed etiam ediscantur. Sic ad malam domesticam disciplinam uitamque umbratilem et delicatam cum accerserunt etiam poetae, neruos omnis uirtutis elidunt...¹⁸

¹⁷ Soph. *Trach.* 1046-1102 (largo parlamento de Heracles, en el éxodo de la tragedia).

¹⁸ Cic. *Tusc.* 2, 26 s.: «-Es cierto que hasta ahora no haces más que defender mi causa, pero esto lo comprobaré más tarde. Mientras tanto, ¿de dónde son estos versos? No los conozco. // -Te lo diré, por Hércules, haces bien en preguntármelo. ¿No ves que tengo abundancia de tiempo libre? // -¿Qué es lo que quieres decir? // -Creo que, cuando estuviste en Atenas, asististe a menudo a las conferencias de los filósofos. // -Sí, y de muy buen grado. // -Entonces advertirías que, aunque en ese tiempo nin-

guno era muy elocuente, ellos insertaban, no obstante, versos en sus discursos. // -Sí, el estoico Dioniso lo hacía con mucha frecuencia. // -Es verdad. Pero como si estuviese dictando, sin criterio de selección ni elegancia; Filón, por el contrario, mantenía el ritmo adecuado, seleccionaba los poemas y los intercalaba en el lugar justo. Por esa razón, una vez que me he empezado a aficionar a este tipo de declamación senil, por así decirlo, recurro con verdadera pasión a nuestros poetas, pero, donde ellos me han fallado, he traducido muchos textos de los griegos, para que la prosa latina no careciera de algún ornamen-

Cicerón justifica, pues, ese recurso continuo a la inclusión en su obra de citas, incluso de largas tiradas poéticas, sobre todo pertenecientes al teatro; pero, como ocurre en este caso, no se priva de criticarlos, al modo de Platón expulsando a los poetas de la polis, lo cual reviste un interés especial para quien trata de comprender los criterios personales del Arpinate sobre el teatro.

Además de las frecuentes citas de ornato, Cicerón emplea en sus obras filosóficas gran cantidad de alusiones al teatro con el fin de proporcionar ejemplos prácticos de una situación determinada o del comportamiento de un personaje concreto. Aparte de su inestimable valor para la conservación de fragmentos de dramas perdidos, resultan especialmente interesantes debido a la frecuencia con que Cicerón las critica, expresando su opinión personal sobre el modo de tratar tal situación un dramaturgo determinado o a veces dos, uno griego y otro latino, lo que suele llevarlo a decidirse en favor de uno u otro.

Por otra parte, no todas las referencias son de este tipo. Muy a menudo encontramos alusiones y apreciaciones realizadas directamente, algunas de gran interés, como sus apreciaciones sobre la estimación de los tragediógrafos latinos en relación con los griegos por parte de los eruditos: *quid enim causae est cur poetas Latinos Graecis litteris eruditi legant, philosophos non legant? an quia delectat Ennius Pacuvius Accius multi alii, qui non uerba sed uim Graecorum expresserunt poetarum - quanto magis philosophi delectabunt, si ut illi Aeschylum Sophoclem Euripidem sic hi Platonem imitentur Aristotelem Theophrastum*¹⁹.

En fin, otro ejemplo curioso e interesante, en un párrafo del *De officiis* en que nos dice de qué manera los actores suelen elegir los papeles que han de representar de acuerdo con sus habilidades personales: *Suum quisque igitur noscat ingenium acremque se et bonorum et uitiorum suorum iudicem praebeat, ne scaenici plus quam nos uideantur habere prudentiae. Illi enim non optimas, sed sibi accommodatissimas fabulas eligunt; qui uoce freti sunt, Epigonos Medumque, qui gestu Melanippam, Clytemestram, semper Rupilius, quem ego memini, Antiopam, non saepe Aesopus Aiacem. Ergo histrio hoc uidebit in scena, non uidebit sapiens uir in uita*.²⁰

d. *Epistulae*

Como fuente de información sobre el teatro, las cartas de Cicerón resultan de una pobreza notable, en especial si las comparamos con la riqueza de datos que nos proporcionan los otros tipos de su producción escrita. Es algo que resulta sorprendente, pues nada parecería más normal que el que

to en una discusión de esta naturaleza. ¿Pero ves el mal que hacen los poetas? Nos presentan a los hombres más valientes lamentándose, debilitan nuestras almas y a la postre son de un encanto tal que no sólo se leen, sino que se aprenden de memoria. Así, cuando a una educación familiar mala y a una vida cómoda y delicada se le añaden también los poetas, se eliminan todas las nervaduras de la virtud...» (trad. de A. Medina González).

¹⁹ Cic. *ac.* 1, 10: «¿Qué razón hay para que hombres familiarizados con la literatura griega lean los poetas latinos y no los filósofos? ¿Será quizá por el deleite que produzcan Ennio, Pacuvio Attio (*sic*) y otros muchos que imitaron, no las palabras, sino el espíritu de los poetas helénicos? ¿Cuánto más no deleitarían los filósofos, si así como aquellos imitaron a Esquilo, Sófocles y Eurípides, tomasen éstos como modelos a Platón, Aristóteles y Teofrasto?» (trad. de A. Millares Carlo).

²⁰ Cic. *off.* 1, 114: «Que cada uno conozca, por consiguiente, su propia índole y muéstrase agudo juez de sus bienes y de sus defectos, de suerte que no parezcan los actores escénicos más prudentes que nosotros. Ellos eligen para interpretarlas no las piezas teatrales mejores, sino las que más se acomodan a sus condiciones: los que se distinguen por su voz prefieren representar *Los Epigonos* y *El Medo* (*sic*); los que confían en el gesto optan por *Melanipa* y *Clitemnestra*; Rupilio, a quien yo conocí, siempre representaba *Antiopa*; Esopo no representaba muchas veces *Ajax*. ¿Verá esto en la escena un histrión, y el sabio no lo comprenderá en la vida?» (trad. de J. Guillén Cabañero). (Nótese que la tragedia *Medus* que aparece en el texto, obra de Pacuvio, recibe su título del nombre propio de Medo, hijo de Medea; cf. A. Pociña, «Algunas reflexiones sobre la tragedia *Medus* de Pacuvio», *Paideia* 59 (2004) 451-466).

Cicerón, un autor que a lo largo de todos sus escritos alude a la experiencia teatral con esa frecuencia notable que acabo de recordar, nos hablase del mismo en esa crecida cantidad de cartas que nos ha legado, gracias a las cuales es posible conocer tantos aspectos de la vida diaria de Roma durante toda una época y, al propio tiempo, el comportamiento del autor y su compleja personalidad²¹. Sería de esperar una mayor abundancia de datos semejantes a los que proporciona aquella famosa carta²² en que Cicerón cuenta a Marco Mario cómo se desarrolló la inauguración del teatro de Pompeyo en el año 55 a. C., el primer teatro de piedra que se levantó en Roma; pero apenas se encuentra nada de este estilo.

En el epistolario de Cicerón aparecen sobre todo esas citas preciosistas, de adorno o de relleno, a las que ya me he referido más de una vez. Veamos un buen ejemplo en una carta a Trebacio, escrita en mayo del año 54, en la que Cicerón juega continuamente con versos tomados de la tragedia *Medea* de Quinto Enio:

In omnibus meis epistulis, quas ad Caesarem aut ad Balbum mitto, legitima quaedam est accessio commendationis tuae, nec ea uulgaris sed cum aliquo insigni indicio meae erga te beneuolentiae. Tu modo ineptias istas et desideria urbis et urbanitatis depone et, quo consilio profectus es, is adsiduitate et uirtute consequere. Hoc tibi tam ignoscemus nos amici, quam ignouerunt Medeae,

«*Quae Corinthum arcem altam habebant matronae opulentae, optimates*»,

quibus illa manibus gypsatissimis persuasit ne sibi uitio illae uerterent, quod abesset a patria; nam

«*Multi suam rem bene gessere et publicam patria procul; multi, qui domi aetatem agerent, propterea sunt improbatii*».

Quo in numero tu certe fuisses, nisi te extruissemus. Sed plura scribemus alias. Tu, qui ceteris cauere didicisti, in Britannia ne ab esedariis decipiariis caueto et (quoniam Medeam coepi agere) illud semper memento:

«*Qui ipsi sibi sapiens prodesse non quit, nequiquam sapit*».

*Cura ut ualeas*²³.

Es un magnífico ejemplo de ese uso con fines fundamentalmente estilísticos, que de todas formas ya he dicho que no carece de utilidad: es una carta de un valor grande para las colecciones de fragmentos de teatro latino, pero que al mismo tiempo nos habla del apego que siente Cicerón por la obra de los dramaturgos arcaicos. De modo semejante, el conocimiento profundo del teatro griego por parte de Cicerón, que ya se hacía notorio a lo largo de otros tipos de su obra, se confirma en las *Epistulae* por la frecuencia con que encontramos versos o fragmentos de los dramaturgos griegos,

²¹ En este sentido sigue siendo fundamental la clásica obra de J. Carcopino, *Les secrets de la correspondance de Cicéron*, Paris, L'Artisan du Livre, 1948; ver también P. della Morte, «A proposito di alcuni recenti studi sull'epistolario ciceroniano», *BStudLat* 3 (1973) 96-115; F. Trisoglio, «La quotidianità dei rapporti sociali in Cicerone epistolografo», *Latomus* 43 (1984) 751-775; Id., *La lettera ciceroniana come specchio d'umanità*, Torino, Giappichelli, 1985; J. Boes, *La philosophie et l'action dans la correspondance de Cicéron*, Nancy, 1990; etc.

²² Cic. *epist.* 7, 1.

²³ Cic. *epist.* 7, 6: «En todas las cartas que les mando a César o a Balbo, tengo como por norma incluir una recomendación en favor tuyo, y no banal, sino con alguna señal bien marcada de mis buenas relaciones para contigo. Tú solamente deja esas tonterías y las añoranzas de la ciudad y de sus cosas, y consigue con tu perseveran-

cia y tu fuerza el propósito que tenías al marchar. Esto te lo perdonaremos nosotros, tus amigos, tanto como perdonaron a Medea // *Las que habitaban la ciudadela de Corinto, matronas ricas, aristócratas*, // a quienes ella, con las manos completamente enjalbegadas, las persuadió para que no la acusasen por estar lejos de su patria; porque // *Muchos llevaron bien sus negocios privados y públicos lejos de su patria; / y muchos, que pasan la vida en su casa, por ello mismo son recriminados*. // Tú sin duda estarías en el grupo de éstos, si yo no te hubiese sacado de él. Pero ya te escribiré más en otra ocasión. Tú, que aprendiste a cuidar de los demás, cuídate en Britania de no ser atrapado por los esedarios y, puesto que comencé a representar Medea, recuerda siempre aquello: // *Quien siendo sabio no lo es en provecho suyo, en vano es sabio*. // *Cúidate mucho*» (trad. de A. Pociña).

de forma parecida a esta carta que acabamos de ver, sobre todo en los dieciséis libros de las *Cartas a Ático*. Así las cosas, y vistas desde nuestro tiempo, resulta sorprendente su conocimiento de la obra teatral greco-latina.

4. INFORMACIÓN CICERONIANA SOBRE LOS DRAMATURGOS

Una parte muy importante de nuestros conocimientos sobre los autores de lo que podríamos llamar «Edad de Oro» del teatro latino, que, como es sabido, corresponde contra toda lógica a lo que antes solía conocerse como «Época arcaica» de la literatura romana, se debe fundamentalmente a noticias y fragmentos que nos proporciona Cicerón. Pero de los diversos aspectos que interesan a un estudio global del fenómeno teatral, esto es, autores, actores, espectadores, dramas, representaciones, etc., son los autores los más beneficiados por los datos contenidos en la obra del Arpinate, que gusta de hablarnos con marcada frecuencia sobre ellos desde los puntos de vista más variados.

En primer lugar, es muy abundante y valiosa su información para establecer la cronología de los dramaturgos latinos, así como su frecuente aportación de datos biográficos, que ofrecen algún rayo de luz en torno a las vidas de unos escritores que, por regla general, han quedado muy relegados al olvido²⁴.

Cicerón siente notable inclinación a establecer juicios de valor sobre los autores de que habla; en este aspecto, resulta sin duda la más preciada de las fuentes clásicas latinas. Pero además sus juicios tienen una gran utilidad, que les confieren los diferentes puntos de vista desde los que aparecen formulados:

- a. Apreciaciones sobre los autores teatrales latinos en comparación con los dramaturgos griegos²⁵. En este sentido, resulta sorprendente que, casi al comienzo del *De finibus*, ofrezca estas interesantes consideraciones, que nada tienen que ver con el tema de su obra: *Quis enim tam inimicus paene nomini Romano est, qui Enni Medeam aut Antiopam Pacuui spernat aut reiciat, quod se iisdem Euripidis fabulis delectari dicat, Latinas litteras oderit? Synephebos ego, inquit, potius Caecili aut Andriam Terenti quam utramque Menandri legam? A quibus tantum dissentio, ut cum Sophocles uel optime scripserit Electram, tamen male conuersam Atili mihi legendam putem, de quo Lucilius: «Ferreum scriptorem», uerum, opinor, scriptorem tamen, ut legendus sit²⁶.*
- b. Valoración de cada dramaturgo por comparación con cultivadores del mismo tipo de drama²⁷. Así, al comienzo de *De optimo genere oratorum*, encontramos esta escueta enumeración de sus preferencias, que en la lectura de toda su obra podemos comprobar que corresponde a sus gustos: *Itaque licet dicere et Ennium summum epicum poetam, si cui ita uidetur, et Pacuuium tragicum et Caecilium fortasse comicum²⁸.*

²⁴ Véanse algunos ejemplos en *Brut.* 60; 71; 78; 79; 229; *Cato* 14; *Tusc.* 1, 1 ss.; etc.

²⁵ Por ejemplo: *ac.* 1, 10; *fin.* 1, 4; *opt. gen.* 18; *Tusc.* 2, 48; etc.

²⁶ *Cic. fin.* 1, 4 s. : «Y ¿quién es tan enemigo del nombre romano, por así decirlo, que desprecie o rechace la *Medea* de Ennio o la *Antiopé* de Pacuvio, con el pretexto de que le encantan estas piezas si son las de Eurípides, pero le hastían escritas en latín? «¿Tendré yo que leer, dirá, los *Sinefēbos* de Cecilio o la *Andria* de Terencio. antes que ambos títulos de Menandro?» Yo estoy tan ale-

jado de la opinión de éstos, que, a pesar de la maravillosa perfección de la *Electra* de Sófocles, me parece que debo leer la mala traducción de Atilio, de quien Licino dijo que era un «escritor de hierro»; a fin de cuentas, creo que, como escritor que es, es digno de ser leído» (trad. de V.-J. Herrero Llorente).

²⁷ Por ejemplo: *opt. gen.* 2; *Att.* 7, 3, 10; *de or.* 3, 27; etc.

²⁸ *Cic. opt. gen.* 2: «Es, pues, lícito decir que Enio es el mejor poeta épico, si alguien lo considera así, Pacuvio el mejor tragediógrafo, y Cecilio quizá el mejor comediógrafo» (trad. de A. Pociña).

- c. Valoración de los dramaturgos (incluidos en el grupo más general de los *poetae*) estableciendo comparaciones de sus planteamientos con los de los filósofos, pensadores, etc.²⁹.
- d. Apreciaciones sobre las influencias, positivas o negativas, que las obras de los dramaturgos pueden tener sobre su público³⁰. Así en esta crítica, de base platónica, contra los poetas, tanto más peligrosos en el caso concreto de los dramaturgos, por su acceso directo al público convertido en masa: *ad quos cum accessit clamor et adprobatio populi quasi cuiusdam magni et sapientis magistri, quas illi obducunt tenebras, quos inuehant metus, quas inflammant cupiditates*³¹.
- e. Enjuiciamiento acerca de sus aciertos o fallos en la composición de determinada obra, manejo de recursos, caracterización de los personajes, empleo de la lengua, etc.³² A modo de ejemplo, recordemos cómo caracteriza, por medio de muy contadas palabras, las tragedias ocasionales de Gayo Julio César Estrabón³³: *Festiuitate igitur et facetiis, inquam, C. Iulius L. F. et superioribus et aequalibus suis omnibus praestitit oratorque fuit minime ille quidem uehemens, sed nemo umquam urbanitate, nemo lepore, nemo suauitate conditior. Sunt eius aliquot orationes, ex quibus sicut ex eiusdem tragoediis lenitas eius non sine neruis perspici potest*³⁴.
- f. Apreciaciones sobre los posibles objetivos (educativos, moralizantes, políticos...) tenidos en cuenta por un dramaturgo durante la gestación de sus obras³⁵. Encontramos un buen ejemplo en un pasaje del *Pro Plancio*, en el que cita dos versos sentenciosos que dirigía Tiestes a sus hijos en la tragedia *Atreus* de Lucio Acio: «*Vigilandum est semper; multae insidiae sunt bonis. / Id quod multi inuideant...*» *Nostis cetera. Nonne, quae scripsit grauis et ingeniosus poeta, scripsit non ut illos regios pueros qui iam nusquam erant, sed ut nos et nostros liberos ad laborem et ad laudem excitaret*³⁶.
- g. Crítica frecuente de postulados, juicios o ideas expresados por los autores teatrales en sus dramas³⁷. Es lo que vemos en un párrafo del libro segundo del *De diuinatione*, en el que, después de recordar que Epicuro sostiene que los dioses se desprecupan por completo de los humanos, cita dos versos de la tragedia *Telamo* de Quinto Enio, atribuyéndole a éste una creencia idéntica: *Quis hoc uobis dabit? Epicurusne, qui negat quicquam deos nec alieni curare nec sui; an noster Ennius, qui magno plausu loquitur adsentiente populo: «ego deum genus esse semper dixi et dicam caelitum, / sed eos non curare opinor, quid agat humanum genus», et quidem cur sic opinetur rationem subicit, sed nihil est necesse dicere quae secuntur*³⁸.

²⁹ Por ejemplo: *Brut.* 3; *nat. deor.* 3, 76 s.; 3, 90; *off.* 1, 97; etc.

³⁰ Por ejemplo: *rep.* 4, 9; *Tusc.* 2, 27; etc.

³¹ Cic. *rep.* 4, 9: «...los cuales <poetas>, cuando consiguen el aplauso clamoroso del pueblo, como si éste fuera un grande y sabio maestro, ¡cuántas tinieblas introducen, cuántos temores causan, con cuántas pasiones inflaman» (trad. de Á. D'Ors).

³² Por ejemplo: *de or.* 2, 255; 2, 279; 2, 285; *div.* 1, 80; *Tusc.* 2, 48; *Brut.* 167; 177; etc.

³³ Cf. E. Diehl, «135) C. Iulius L. f. Caesar Strabo», *RE X 1* (1917) cols. 428-431; W. Beare, *La escena romana. Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República*, trad. esp. de E. Prieto, Buenos Aires, Eudeba, 1955, pp. 107-108; A. Pociña, «Tragediógrafos latinos menores en el período de la República», *EstClás* 18 (1974) 83-102, esp. pp. 93-96.

³⁴ Cic. *Brut.* 177: «Así pues, digo, como alegre y gracioso Gayo Julio, hijo de Lucio, superó a todos los anteriores a él y a sus contemporáneos, y fue orador ciertamente carente de vigor, pero ninguno tuvo una lengua

más dotada de elegancia, más dotada de encanto, más dotada de dulzura. Existen algunos discursos suyos, a partir de los cuales, así como de sus tragedias, puede percibirse su dulzura carente de nervios» (trad. de A. Pociña).

³⁵ Por ejemplo: *S. Rosc.* 46; *Planc.* 59; *Sest.* 102; etc.

³⁶ Cic. *Planc.* 59: «*Hay que vigilar siempre; muchas celadas asedian a los buenos. / Lo que envidien muchos... // Conocéis el resto. Lo que escribió un poeta profundo e inteligente, ¿acaso no lo escribió no para aquellos niños del rey, que ya no existían, sino para incitarnos, a nosotros y a nuestros hijos, al esfuerzo y a la gloria?*» (trad. de A. Pociña).

³⁷ Por ejemplo: *div.* 2, 104; *Cato* 24 ss.; *fin.* 5, 32; etc.

³⁸ Cic. *div.* 2, 104: «*¿Quién os concederá esto? ¿Acaso Epicuro, que afirma que los dioses no se precupan de nada de lo ajeno ni de lo propio? ¿O nuestro Enio?, el cual dice, asintiendo el público con general aplauso: // Yo siempre dije y diré que existe la especie de los dioses celestes, / pero opino que no se preocupan de lo que hace la especie de los hombres. // Y ciertamente presenta después el motivo de esta opinión, pero no es necesario decir lo que sigue*» (trad. de A. Pociña).

El análisis y la comparación de este rico arsenal de datos que encontramos diseminado por toda la obra ciceroniana nos proporciona una visión bastante clara de sus ideas sobre los autores en primer lugar como unidad, es decir, los dramaturgos frente a los cultivadores de otros géneros literarios; en segundo lugar como unidad divisible, estableciendo claras diferencias entre los cultivadores de la tragedia y los de la comedia; por último, como individuos. Y así, tan sólo a modo de ejemplo, vamos a examinar lo que pensaba Cicerón de los tres grandes tragediógrafos de Roma, Quinto Enio, Marco Pacuvio, Lucio Acio primero, y a continuación de tres de los principales cultivadores de la comedia *palliata*, Tito Macio Plauto, Cecilio Estacio, Publio Terencio Afro.

5. CICERÓN Y LA GRAN TRÍADA DE LOS TRAGEDIÓGRAFOS LATINOS

Comenzando por el primero en el tiempo, Quinto Enio (239 - 169 a. C.), es cosa bien conocida la gran pasión que en múltiples ocasiones, a lo largo de toda su obra, muestra Cicerón por el poeta que, además de insigne tragediógrafo y autor de otras obras menores de diverso tipo, era reconocido, hasta la llegada de Virgilio, como el gran heredero de Homero en el cultivo de la épica en latín. Todavía en nuestro tiempo no han sido superadas las excelentes páginas que sobre la presencia de Enio en la obra de Cicerón escribió J. Vahlen en el Prólogo de su *Ennianae Poesis reliquiae*³⁹, de modo que cuanto pueda yo decir aquí, producto de una nueva lectura de la obra ciceroniana, no va a llegar a la altura del riguroso estudio del sabio editor de la poesía eniana.

Hasta qué punto interesa a Cicerón la figura de Enio nos lo demuestra, sólo por poner un ejemplo significativo, la gran cantidad de datos biográficos que nos proporciona: fecha del nacimiento del poeta⁴⁰, de su muerte⁴¹; por medio del orador conocemos su amistad con Marco Fulvio Nobilior, al que acompañó a la provincia de Etolia⁴², así como con su hijo Quinto, que le concedió la ciudadanía romana⁴³. Una simpática anécdota que aparece en el *De oratore* nos revela la estrecha familiaridad que unía a Enio con Publio Cornelio Escipión Nasica⁴⁴. En otra ocasión indica Cicerón que se le consideraba enterrado en el sepulcro de los Escipiones⁴⁵, noticia que contrasta con la que se pone en boca de Catón, en el *De senectute*, según la cual la vejez del poeta transcurrió en una pobreza pacientemente sobrellevada: *Annus septuaginta natus (tot enim uixit Ennius) ita ferebat duo quae maxima putantur onera, paupertatem et senectutem, ut eis paene delectari uideretur*⁴⁶.

Cicerón recuerda en tres pasajes de su obra⁴⁷ el epitafio de Enio, comparándolo en dos ocasiones con el de Solón y considerándolo superior:

³⁹ Amsterdam, Verlag Adolf M. Hakkert, 1936 (= Lipsiae, In aedibus B. G. Teubneri, 1928), Praefatio, I. Historia Ennii, pp. XXXIX-LV.

⁴⁰ Cic. *Brut.* 72 s.; *Tusc.* 1, 3.

⁴¹ Cic. *Brut.* 78; *Cato* 14.

⁴² Cic. *Arch.* 27; *Tusc.* 1, 3.

⁴³ Cic. *Brut.* 79.

⁴⁴ Cic. *De orat.* 2, 276: «...como aquello de Nasica, quien, al ir a casa del poeta Enio y contestarle la criada cuando preguntaba por él desde la entrada que no estaba en casa, se dio cuenta de que ella había contestado por indicación de su dueño, y que éste estaba en casa; pocos días después, habiendo ido Enio a casa de Nasica

y preguntar por él desde la puerta, Nasica dice a gritos que no está; entonces Enio dijo «¿qué pasa, es que yo no conozco tu voz?». Entonces Nasica respondió: «Eres un individuo sin vergüenza. Al preguntar por ti, yo le creí a tu sirvienta cuando me dijo que tú no estabas en casa. ¿No me vas a creer tú a mí mismo?» (trad. de J. J. Iso).

⁴⁵ Cic. *Arch.* 22.

⁴⁶ Cic. *Cato* 14: «A los setenta años de edad (pues tantos vivió Enio) llevaba tan bien dos pesos que se consideran los más grandes, la pobreza y la vejez, que parecía que casi disfrutaba con ellos» (trad. de A. Pociña).

⁴⁷ Cic. *Cato* 73; *Tusc.* 1, 34; 1, 117.

*Aspicete o ciues senis Enni imaginis formam.
Hic uestrum panxit maxima facta patrum.
Nemo me lacrimis decoret nec funera fletu
faxit. Cur? uolito uiuos per ora uirum*⁴⁸.

Epitafio muy significativo: nos presenta a un poeta orgulloso de haber cantado en sus *Annales* las hazañas de los romanos de antaño, el mismo que en un hexámetro famoso declaraba con énfasis, recordando su Rudias natal:

*Nos sumus Romani, qui fuimus ante Rudini*⁴⁹.

En fin, Cicerón lo recuerda como un poeta preocupado por la pervivencia de su obra a lo largo de los tiempos, hasta el punto de hacer acrósticos los primeros versos de algunas de sus obras con la leyenda *Q. ENNIVS FECIT*⁵⁰.

Me he detenido un tanto en la enumeración de las noticias biográficas proporcionadas por Cicerón sobre Enio porque considero que reflejan muy bien la enorme importancia que el orador concedía al poeta, cosa que también se percibe, por ejemplo, a través de los calificativos con que se refiere a él: *familiaris noster Ennius* en boca de Catón el Censor⁵¹; *summus poeta*⁵²; *ingeniosus poeta et auctor ualde bonus*⁵³; *summus epicus poeta*⁵⁴; *poeta ille noster*⁵⁵; *poeta egregius*⁵⁶...

A la hora de escudriñar las preferencias de Cicerón con relación a los diversos tipos de obra cultivados por Enio, descubrimos gracias a las citas que parece sentir una marcada preferencia por sus tragedias, que utiliza aproximadamente en un número triple de veces que los *Annales*. Los personajes de las tragedias enianas interesan a Cicerón por su modo de responder, reflexiva o espontáneamente, a los problemas que su existencia trágica les plantea. Son individuos completamente distintos de los de la comedia, por cuanto su caracterización psicológica es personal, no mera tipificación. En ese sentido resultan ejemplares, en sentido positivo o negativo; es decir, sirven de base para planteamientos de tipo moral: su comportamiento ante la vida, en un contexto mítico o legendario, es tan importante para este fin como el de los romanos reales de los *Annales* en otro tipo de contextos. Siendo esto así, Cicerón interpreta la tragedia, en este aspecto muy unida a la épica, como una poesía ejemplar, altamente moralizante y educativa. He aquí algunos ejemplos que reflejan esto:

- a. Opinión de Neoptólemo sobre la filosofía, en una tragedia de título desconocido:

*Philosophari est mihi necesse, paucis: nam omnino haud placet*⁵⁷.

Es un parecer de un personaje reflexivo, muy interesante para el orador-filósofo, como se refleja sin duda en el hecho de citarlo al menos en tres ocasiones⁵⁸

⁴⁸ Cf. I. Vahlen, *Op. cit.*, p. 215: «Contemplad, ciudadanos, el bello semblante del viejo Enio. / él cantó las más grandes hazañas de vuestros padres. / Que nadie me honre con sus lágrimas, ni lamente mi muerte / con su llanto. ¿Por qué? Sigo vivo volando por la bocas de los hombres» (trad. de A. Pociña).

⁴⁹ Cf. I. Vahlen, *Op. cit.*, p. 68; Cic. *de or.* 3, 168.

⁵⁰ Cf. Cic. *div.* 2, 111 s.

⁵¹ Cic. *Cato* 10.

⁵² Cic. *de or.* 1, 198.

⁵³ Cic. *Mur.* 30.

⁵⁴ Cic. *opt. gen.* 2.

⁵⁵ Cic. *Rab. Post.* 28.

⁵⁶ Cic. *Tusc.* 3, 44.

⁵⁷ Vahlen, p. 191 (*scen.* 376).

⁵⁸ Cic. *de or.* 2, 156; *rep.* 1, 30; *Tusc.* 2, 1.

- b. Ejemplo del comportamiento de un personaje trágico muy conocido, la Nodriza de Medea, que lamenta en la soledad una desgracia profunda:

*Sunt autem alii, quos in luctu cum ipsa solitudine loqui saepe delectat, ut illa apud Ennium nutrix:
«Cupido cepit miseram nunc me proloqui
caelo atque terrae Medesai miserias»⁵⁹.*

- c. Ejemplo de dos hermanos, Agamenón y Menelao, llevados por la ira a una disputa censurable, en la tragedia *Iphigenia*:

*Ira uero, quae quam diu perturbat animum, dubitationem insaniae non habet, cuius impulsu existit etiam inter fratres tale iurgium:
«Quis homo te exsuperavit usquam gentium impudentiae?»
«Quis autem malitia te?»...⁶⁰*

- d. Ejemplo de un personaje reflexivo, Telamón, merecedor por ello de alabanzas, en la tragedia del mismo nombre:

*Est id quidem non mediocre ad aegritudinem augendam: uidentur enim omnia repentina grauiora.
Ex hoc et illa iure laudantur:
«Ego cum genui, tum morituros sciui et ei rei sustuli.
Praeterea ad Troiam cum misi ob defendendam Graeciam,
scibam me in mortiferum bellum, non in epulas mittere»⁶¹.*

- e. Parecer de contenido profundamente humano en boca de un personaje trágico que no resulta identificable, en una tragedia de Enio igualmente incierta:

*Omnium autem communia hominum uidentur ea, quae sunt generis eius, quod ab Ennio positum in una re transferri in permultas potest:
Homo qui erranti comiter monstrat uiam,
quasi lumen de suo lumine accedat facit.
Nihilo minus ipsi lucet, cum illi accenderit»⁶².*

- f. Ejemplo de comportamiento de un tirano, utilizando una amenaza de un personaje conocido por su crueldad, el Creonte de la tragedia *Medea*:

⁵⁹ Cic. *Tusc.* 3, 63: «Hay otros, además, a quienes deleita, en su dolor, hablar a menudo con la soledad misma, como la famosa nodriza de Ennio: // Ahora se ha apoderado de mí, infeliz, el deseo de contar / al cielo y a la tierra las desventuras de Medea (trad. de A. Medina González); versos en Vahlen, p. 165 (*scen.* 257-258).

⁶⁰ Cic. *Tusc.* 4, 77: «¿Y qué decir de la cólera? Ella, todo el tiempo que perturba el alma no cabe duda de que es una forma de locura, bajo cuyo impulso se desencadena incluso entre hermanos una disputa como ésta: // ¿Qué hombre en el mundo ha llegado a superarte en desvergüenza? / ¿Quién en maldad?» (trad. de A. Medina González); versos en Vahlen, p. 157 (*scen.* 222-223).

⁶¹ Cic. *Tusc.* 3, 28 («Sin duda éste es un aspecto que debe tenerse en cuenta en relación con el aumento de la aflicción; es evidente que todos los males imprevistos

nos parecen más graves. De aquí que con razón se alaben aquellos versos que dicen: // Yo, cuando los engendré, sabía que iban a morir y para un destino semejante los he criado. / Cuando luego los mandé a Troya para defender a Grecia, / sabía que los mandaba a una guerra mortífera, no a un banquete» (trad. de A. Medina González); cf. *Tusc.* 3, 58; versos en Vahlen, p. 177 (*scen.* 312-314).

⁶² Cic. *off.* 1, 51 («Comunes a todos los hombres son los bienes que pueden reducirse a los que concreta Ennio en un ejemplo y puede aplicarse a muchos: 'El hombre que gentilmente enseña el camino a quien va errado / hace como si le encendiera una luz de su propia luz. / No deja por ello de iluminarle igualmente por haberle encendido su luz al otro', trad. de J. Guillén Cabañero); 3, 54; *Balb.* 36; versos en Vahlen, pp. 195-196 (*scen.* 398-400).

Regum autem sunt haec imperia: «animaduerte ac dicto pare» et «praeter rogatum si quid» et illae minae:

«si te secundo lumine hic offendero, moriere».

*Quae non ut delectentur solum legere et spectare debemus, sed ut cauere etiam et effugere discamus*⁶³.

En este mismo sentido, con frecuencia las tragedias ofrecen pareceres, expresados brevemente, a modo de refrán o proverbio, cuyo contenido y ejemplaridad estima Cicerón de gran valor. He aquí dos ejemplos:

*Amicus certus in re incerta cernitur*⁶⁴.

*Benefacta male locata malefacta arbitror*⁶⁵.

Sentencias que Cicerón estima muy adecuadas, y lo hace constar, añadiendo un adverbio que califica el acierto de Enio al formularlas: *recte Ennius*, precisa en el primer caso, *praeclare Ennius* en el segundo.

Pero existen otras muchas razones para que Cicerón admire y, en consecuencia, cite las tragedias de Enio, destacando entre ellas la puramente estética u ornamental. Más arriba he ofrecido un buen ejemplo de esto en la carta a Trebacio de *Epistulae* 7, 6; o su utilización para explicaciones de carácter lingüístico⁶⁶, retórico⁶⁷; etc.

Además de esta tendencia a analizar los personajes de las tragedias, en cuyos comportamientos Cicerón interpreta que existe un propósito voluntario de Enio de manifestar sus pareceres, opiniones e ideología, en todo lo cual hay que ver un afán moralizante, nuestro orador manifiesta otro tipo de preocupaciones y de intereses con respecto al gran poeta épico y trágico; gracias a ello percibimos claramente que considera que la obra trágica y épica es bien conocida por parte de los romanos cultos⁶⁸. Las tragedias de Enio siguen representándose en el siglo I a. C., sin que les falte con frecuencia el aplauso del público:

Quis hoc uobis dabit? Epicurusne, qui negat quicquam deos nec alieni curare nec sui; an noster Ennius, qui magno plausu loquitur adsentiente populo:

*«Ego deum genus esse semper dixi et dicam caelitum, sed eos non curare opinor, quid agat humanum genus»*⁶⁹.

El espectador aplaude un parecer de Telamón en la tragedia que lleva su nombre por título. En otra ocasión nos hablará Cicerón de una referencia a Júpiter en la escena, dicha *adsensu omnium*⁷⁰. Ello significa que el público interpreta lo dicho en la escena trágica de un modo muy semejante a Cicerón, esto es, aplaudiendo o rechazando sus opiniones; o al menos así quiere creerlo, o hacérselo creer a nosotros.

⁶³ Cic. *Rab. Post.* 29: «Mas éstas son las órdenes de los reyes: «atiende y obedece a lo que te digo» y «si algo fuera de lo que se te pregunta» y aquellas amenazas: // *Si te encuentro aquí al amanecer de otro día / morirás. //* Todo lo cual debemos leer y recibir como espectadores, no sólo para nuestro deleite, sino también para aprender a precavernos y a evitarlo» (trad. de A. Pociña); versos en Vahlen, p. 166 (*scen.* 264-265).

⁶⁴ Cic. *Lael.* 64 («Un amigo seguro en una situación insegura se conoce», trad. de A. Pociña); verso en Vahlen, p. 155 (*scen.* 210).

⁶⁵ Cic. *off.* 2, 61 («Las obras buenas mal colocadas son en mi opinión perjuicios», trad. de J. Guillén Cabañero); verso en Vahlen, p. 198 (*scen.* 409).

⁶⁶ Cf. *orat.* 160.

⁶⁷ Cf. *inv.* 1, 27; 1, 91.

⁶⁸ Cf. Vahlen, p. LIV.

⁶⁹ Cic. *div.* 2, 104 (traducción, *supra*); cf. *nat. deor.* 3, 79.

⁷⁰ Cic. *nat. deor.* 2, 4.

Gracias a la información de Cicerón podemos disponer de datos muy interesantes para un conocimiento de aspectos de la experiencia teatral que nunca podríamos tener, ni siquiera en el caso de que hubiéramos conservado alguna tragedia completa. De este modo, en el pasaje probablemente más llamativo de las *Orationes* ciceronianas para nuestra investigación nos enteramos de una curiosa representación de tragedia en la que el actor Esopo representó el *Eurysaces* de Acio con una intención política muy clara, esto es, orientándolo con el fin de despertar en los espectadores un movimiento de repulsa en contra del destierro de Cicerón; para ello se permitió libertades tan insospechadas como añadir alguna frase de su propia cosecha, pero sobre todo llegando a interpolar unos versos famosísimos de la tragedia *Andromacha* de Enio, en los que la desdichada heroína pronunciaba un conmovedor lamento por la destrucción de Troya. Merece la pena recordar todo el texto:

Quid fuit illud quod, recenti nuntio de illo senatus consulto quod factum est in templo Virtutis ad ludos scaenamque perlato, consessu maximo summus artifex et me hercule semper partium in re publica tam quam in scaena optimarum, flens et recenti laetitia et mixto dolore ac desiderio mei, egit apud populum Romanum multo grauioribus uerbis meam causam quam egomet de me agere potuissem? Summi enim poetae ingenium non solum arte sua, sed etiam dolore exprimebat. Qua enim ui:

qui rem publicam certo animo adiuuerit,

statuerit, steterit cum Achiuis...

Vobiscum me stetisse dicebat, uestros ordines demonstrabat! Reuocabatur ab uniuersis...

re dubia

haut dubitarit uitam offerre nec capiti pepercerit.

Haec quantis ab illo clamoribus agebantur! Cum iam omisso gestu uerbis poetae et studio actoris et exspectationi nostrae plauderetur:

Summum amicum summo in bello...

nam illud ipse actor adiungebat amico animo et fortasse homines propter aliquod desiderium adprobabant:

summo ingenio praeditum.

Iam illa quanto cum gemitu populi Romani ab eodem paulo post in eadem fabula sunt acta!

O pater.

Me, me ille absentem ut patrem deplorandum putabat, quem Q. Catulus, quem multi alii saepe in senatu patrem patriae nominarant. Quanto cum fletu de illis nostris incendiis ac ruinis, cum patrem pulsum, patriam adflictam deploraret, domum incensam euersamque, sic egit ut, demonstrata pristina fortuna, cum se conuertisset,

Haec omnia uidi inflammari

*fletum etiam inimicis atque inuidis excitaret!*⁷¹.

⁷¹ Cic. *Sest.* 120-121: «¿Por qué razón, en el momento en que llegó a la escena y a la representación la noticia del reciente decreto del senado que había sido votado en el templo de la Virtud, ante un auditorio numerosísimo un actor excelente y que, ¡por Hércules! representó los mejores papeles tanto en la vida política como en la escena, en medio de lágrimas de alegría por la buena nueva mezcladas con el dolor y la añoranza de mi persona, defendió ante el pueblo romano mi propia causa con palabras más dignas que las que yo mismo hubiese sido capaz de pronunciar para defenderme a mí mismo? Sin duda, ponía de manifiesto su talento de gran poeta no sólo con su arte sino también con su expresión apasionada. ¿Con qué intensidad recitaba aquello de // *Aquel que con ánimo decidido ayudó a la República, / la sostuvo y*

permaneció fiel a los aqueos...! // ¡Él decía que yo me había mantenido fiel a vosotros; señalaba con sus gestos a vuestros estamentos! // Todo el mundo le pedía que volviera a repetir aquello de // *en una situación crítica / no vaciló en exponer su vida y arriesgar su cabeza.* // ¡En medio de qué aclamaciones recitaba aquel actor estos versos! Cuando ya, prescindiendo de su actuación, se aplaudían las palabras del poeta, la entrega del actor y la expectativa de mi regreso // *a nuestro amigo más excelso en medio de un gran peligro...* // el propio actor añadía, por amistad, // *dotado de unas grandes cualidades naturales* // y el público manifestaba su aprobación sin duda porque sentían una cierta añoranza de mi persona. // Muy poco después, en la misma representación, ¡con qué sollozos del pueblo romano recitó este mismo actor aquello de // *Oh padre*

Pasamos a la consideración en las obras de Cicerón del tragediógrafo Marco Pacuvio, sobrino de Quinto Enio y gran sucesor suyo en el cultivo de la tragedia. Encontramos en este una clara tendencia a formar una tríada de tragediógrafos latinos parangonable con la de los griegos Esquilo, Sófocles y Eurípides. Así lo hace, en primer lugar, para notar su *dissimile scribendi genus*, a pesar de su común dedicación a un mismo tipo de drama: *Quam sunt inter sese Ennius, Pacuuius Acciusque dissimiles, quam apud Graecos Aeschylus, Sophocles, Euripides, quamquam omnibus par paene laus in dissimili scribendi genere tribuitur!*⁷². ¿La estimación *par paene laus* se refiere a los tres griegos exclusivamente, o también a los latinos? Es difícil saberlo. Pero aunque aluda también a éstos, no debe tomarse en sentido estricto, ya que apunta exclusivamente a su *genus dicendi*.

Cicerón no encuentra censurable que se prefiera leer la obra de los tres tragediógrafos latinos antes que sus modelos griegos: *Quid enim causae est cur poetas Latinos Graecis litteris eruditi legant, philosophos non legant? an quia delectat Ennius Pacuuius Accius multi alii, qui non uerba sed uim Graecorum expresserunt poetarum?*⁷³.

En las dos ocasiones en que Cicerón preconiza la lectura de los poetas latinos⁷⁴, utiliza, por lo que a Pacuvio atañe, la tragedia *Antiopa*, mientras que en el caso de Enio lo hace una vez con *Medea*⁷⁵, otro con *Andromacha*⁷⁶. Parece evidente, pues, que en la tragedia de Pacuvio mencionada encuentra una pieza de su gusto, capaz de compararse con las de los grandes griegos.

En un pasaje del *Orator* de nuevo aparecen unidos los nombres de los tres tragediógrafos latinos, en esta ocasión estableciendo un juicio de valor entre ellos: *Sed in omni re difficillimum est formam, qui χαρακτήρ Graece dicitur, exponere optimi, quod aliud aliis uidetur optimum. Ennio delector, ait quispiam, quod non discedit a communi more uerborum; Pacuuius, inquit alius: omnes apud hunc ornati elaboratique sunt uersus, multo apud alterum neglegentius; fac alium Accio; uaria enim sunt iucicia, ut in Graeci, nec facilis explicatio quae forma maxime excellat*⁷⁷. El juicio aparece formulado en forma por completo impersonal. En él, no obstante, nos interesa notar la razón que alguien podría aducir para la concesión de la palma a Pacuvio, a saber, la maestría en la composición de sus tragedias desde el punto de vista estilístico: *ornati elaboratique uersus*. Se trata de una particularidad que sin duda interesa a Cicerón en grado sumo.

¿Cuál de los tres dramaturgos es en realidad el preferido por el escritor de Arpino? La respuesta se encuentra en un conocido pasaje del *De optimo genere oratorum*: *In re enim quid optimum sit quaeritur, in homine dicitur quod est. Itaque licet dicere et Ennium summum epicum poetam, si cui ita uidetur, et Pacuuium tragicum et Caecilium fortasse comicum*⁷⁸. La estimación se formula de nuevo con apa-

mio!... // ¡Era a mí, a mí, a quien creía que debía llorar en mi ausencia como a un padre! A mí, a quien Quinto Cátulo y otros muchos me habían llamado a menudo en el senado «padre de la patria». ¡Con cuántas lágrimas por nuestros incendios y calamidades!; cuando deploraba el exilio de un padre, la patria afligida y mi casa incendiada y destruida, lo hizo con tanta emoción que, después de describir mi fortuna primitiva, al volverse para exclamar // He visto todo esto consumido por el fuego... // ¡provocaba incluso el llanto de mis enemigos y rivales!» (trad. de J. M. Baños Baños).

⁷² Cic. *de or.* 3, 27: «¡Cuán distintos son entre sí Enio, Pacuvio y Accio!, ¡y entre los griegos Esquilo Sófocles y Eurípides, por más que con estilos tan diferentes a los tres se les concede una gloria casi igual!» (trad. de J. J. Iso).

⁷³ Cic. *ac.* 1, 10: «¿Qué razón hay para que hombres familiarizados con la literatura griega lean los poetas

latinos y no los filósofos? ¿Será quizá por el deleite que produzcan Ennio, Pacuvio Attio (*sic*) y otros muchos que imitaron, no las palabras, sino el espíritu de los poetas helénicos?» (trad. de A. Millares Carlo).

⁷⁴ Cic. *fin.* 1, 4; *opt. gen.* 18.

⁷⁵ En *fin.* 1, 4.

⁷⁶ En *opt. gen.* 18.

⁷⁷ Cic. *orat.* 36: «Pero en todo asunto es muy difícil exponer el tipo, que en griego se llama *carácter*, de lo perfecto, porque a unos una cosa les parece la mejor, y a otros, otra. A mí me deleita Enio, dice uno, porque no se aparta del uso común del habla; a mí, Pacuvio, dice otro: todos sus versos están ornados y trabajados y en el anterior hay muchos descuidos; supón que a otro le deleite Accio; en efecto, son varias las opiniones, como también sobre los griegos, y no es fácil la interpretación de cuál es la forma que más sobresale» (trad. de A. Tovar y A. R. Bujaldón).

⁷⁸ Cic. *opt. gen.* 2 (traducción, *supra*).

riencia impersonal, pero responde indudablemente al modo de pensar de Cicerón; en ella conviene tener en cuenta que, mientras las apreciaciones sobre Enio y Cecilio Estacio van acompañadas de fórmulas dubitativas (*si cui ita uidetur, fortasse*), ello no ocurre en el caso de Pacuvio. Veamos, pues, si es posible descubrir en las obras de Cicerón las causas de su preferencia por Marco Pacuvio como máximo tragediógrafo latino⁷⁹.

El pasaje del *Orator* que he recordado hace muy poco basaba las razones de este primer puesto en motivos estéticos: *ornati elaboratique uersus*, aspecto en el que Pacuvio resultaba más cuidado que Enio: *apud alterum neglegentius*. Ahora bien, esto contrasta de forma sorprendente con un juicio que descubrimos en el *Brutus* a propósito del latín de Pacuvio: *Caecilium et Pacuuium male locutos uideamus*⁸⁰. ¿Cómo explicar esta crasa contradicción? Estoy de acuerdo con M. Valsa⁸¹ en su explicación de que tal contradicción es sólo aparente: en el caso del pasaje del *Brutus* se trata de una apreciación de Ático, sin duda apuntando al origen itálico de Cecilio Estacio y de Pacuvio; por el contrario, en el *Orator* era clara la alabanza del modo de enfrentarse Pacuvio a la composición poética.

Cicerón conoce a fondo las tragedias de Marco Pacuvio, por muchos aspectos de las cuales muestra un especial interés. Recordaré algunos ejemplos de su comportamiento ante ellas:

- a. La posición de un personaje, Zeto, ante la filosofía. Un pasaje de la pseudo-ciceroniana *Retórica a Herenio* nos enseña que, en el transcurso de la tragedia *Antiopa*, este personaje abordaba, junto con otro llamado Anfión, problemas de filosofía: *Item uerendum est ne de alia re dicatur, cum alia de re controuersia sit; inque eiusmodi uitio considerandum est ne aut ad rem addatur quid, aut quippiam de re detrahatur, aut tota causa mutata in aliam causam deriuetur; uti apud Pacuuium Zethus cum Amphione, quorum controuersia de musica inducta disputatione in sapientiae rationem et uirtutis utilitatem consumitur*⁸². Esta controversia filosófica puesta en escena interesa a Cicerón, sobre todo por el modo de enfrentarse a ella Zeto, un simple pastor, refractario a la cultura, frente a su hermano Anfión: en consecuencia, la alusión a este personaje es frecuente en su obra⁸³, al igual que ocurre con otro personaje trágico cuya posición ante la filosofía es interesante, el ya recordado Neoptólemo de Enio, amante de la filosofía, pero no en exceso.
- b. En no menor medida llama la atención de Cicerón, en un pasaje del *De diuinatione*, la curiosa adivinanza que, de nuevo en la tragedia *Antiopa*, plantea Anfión al coro en un momento de la representación:

Nam Pacuuianus Amphio:

*«quadrupes tardigrada agrestis humilis aspera
capite breui ceruice anguina aspectu truci
euiscerata inanima cum animali sono»*

cum dixisset obscurius, tum Attici respondent:

«non intellegimus, nisi si aperte dixeris»;

*at ille uno uerbo «testudo»; non potueras hoc igitur a principio citharista dicere»*⁸⁴

⁷⁹ Con gran acierto se recoge el juicio ciceroniano que estoy comentando en el título de la más reciente monografía sobre Pacuvio, el útil libro de G. Manuvald, *Pacuius summus poeta. Zum dramatischen Profil seiner Tragödien*, Münchn - Leipzig, K. G. Sauer, 2003.

⁸⁰ Cic. *Brut.* 258.

⁸¹ M. Valsa, *Marcus Pacuuius poète tragique*, Paris, Les Belles Lettres, 1957, p. 62.

⁸² *Rhet. Her.* 2, 43: «Asimismo hay que evitar hablar de una cosa cuando la controversia versa sobre otra; y en

ese tipo de defectos hay que poner atención en no añadir u omitir nada del asunto o modificar la causa y derivar hacia una causa diferente, como en el caso de Zeto y Anfión en Pacuvio, cuya controversia empezó tratando de música y acabó con una disputa sobre la teoría del saber y la utilidad de la virtud» (trad. de J. F. Alcina).

⁸³ Cf. Cic. *inu.* 1, 94; *de or.* 2, 155; *rep.* 1, 30.

⁸⁴ Cic. *div.* 2, 133: «Pues el Anfión de Pacuvio, como hubiese dicho de forma muy oscura, // Un animal de cuatro patas, lento en el andar, agreste, temeroso, áspero

Es, sin lugar a dudas, un fragmento atractivo no sólo desde el punto de vista de su composición, sino por su tenor ingenuo y por su capacidad de atraer la atención no sólo del Coro de la tragedia, sino la del espectador⁸⁵.

- c. La *Antiopa* de Pacuvio y la *Medea* de Enio son dos de las tragedias latinas *ad uerbum e Graecis expressas*, según palabras de Cicerón en un pasaje del *De finibus*⁸⁶. Esto nos induce a pensar si no sería precisamente esa adaptación próxima al original griego de Eurípides, para nosotros también perdido, la causa de la predilección que siente por ella un Cicerón que, en el fondo, y pese a sus alegatos patrióticos en defensa de los poetas romanos, es un profundo admirador de los trágicos griegos.
- d. El personaje de Antiopa, la desdichada protagonista de la tragedia que nos viene ocupando, exigía un actor especialmente apto, un actor *fretus gestu*; en su representación parece haberse destacado, en el siglo I, Rupilio, al que recuerda Cicerón en su interpretación⁸⁷, sin que nos sea conocido por ninguna otra fuente de información.

En resumen, pese a nuestro casi completo desconocimiento del texto de la tragedia pacuviana, podemos descubrir que su *Antiopa* interesó a Cicerón en diversos aspectos: su caracterización de algún personaje, escenas especialmente atractivas, su composición en general, la actuación destacada de algún intérprete en papeles difíciles, etc.

Especial interés para nuestro conocimiento de Cicerón como crítico teatral tiene la exégesis que nos ofrece del tratamiento de Ulises por Pacuvio en la tragedia *Niptra* (*El baño*), en un prolongado pasaje de *Tusculanas*:

Non nimis in Niptris ille sapientissimus Graeciae saucius lamentatur uel modice potius: «pedetemptim», inquit, «ite et sedatu nisu, ne succussu arripiat maior dolor»

(Pacuuus hoc melius quam Sophocles; apud illum enim perquam flebiliter Vlixes lamentatur in uolnere); tamen huic leuiter gementi illi ipsi, qui ferunt saucium, personae grauitatem intuentes non dubitant dicere:

«Tu quoque Vlixes, quamquam grauiter cernimus ictum, nimis paene animo es molli, qui consuetus in armis aeuom agere ...»

Intellegit poeta prudens ferendi doloris consuetudinem esse non contemnendam magistram. Atque ille non inmoderate magno in dolore:

al tacto, / de cabeza corta, cuello de culebra, aspecto salvaje / vaciado de las vísceras y sin vida con un sonido vivo // entonces los ¿atenienses? le responden: / No entendemos, si no lo dices abiertamente; / pero él con una sola palabra: «la tortuga»; ¿no podías haberlo dicho desde el principio, citarista?» (trad. de A. Pociña).

⁸⁵ Según nuestro texto (ed. Teubneriana de W. AX), un coro de atenienses; O. Ribbeck, *Trag. Rom. fragm.*, p. 87, prefiere la corrección de Orelli *astici*, suponiendo que se trataba de un coro de ancianos tebanos. M. Valsa, *Marcus Pacuuus...*, cit., p. 13 s., propone otra posibilidad, *rustici*, una lectura de Bergk, en la que ha-

bría que interpretar que se trata de un coro formado por campesinos beocios. Vuelve a la lectura *Attici*, más acorde con la traducción manuscrita, G. D'Anna, «Alcune osservazioni sull'Antiopa di Pacuvio», *Athenaeum* 43 (1965) 81-94, y posteriormente en su edición *M. Pacuuus fragmenta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, p. 44, 48; apoya esta solución E. Artigas, *Pacuuiana. Marco Pacuvio en Cicerón*, Barcelona, Universitat, 1990, p. 136 ss. (esp. nota 52).

⁸⁶ Cic. *fin.* 1, 4.

⁸⁷ Cic. *off.* 1, 114.

«Retinete, tenete! opprimit ulcus;
 Nudate! heu miserum me: excrucior».
 Incipit labi, deinde ilico desinit:
 «Operite, abscedite iam iam!
 Mittite! nam attractu et quassu
 saeuum amplificatis dolorem».
 Videsne, ut obmutuerit non sedatus corporis, sed castigatus animi dolor? Itaque in extremis Niptris
 alios quoque obiurgat, idque moriens:
 «Conqueri fortunam aduersam, non lamentari decet:
 id uiri est officium, fletus muliebri ingenio additus»
 Huius animi pars illa mollior rationi sic paruit ut seuerio imperatori miles pudens⁸⁸.

El personaje atrae a Cicerón por su estoicismo ante la herida que lo atormenta. Pero es más: a los ojos del orador, la caracterización de Ulises por Pacuvio supera a la de Sófocles (*Pacuvius hoc melius quam Sophocles*), que al parecer presentaba un Ulises más humano, más sensible al dolor. Estima Cicerón que esta interpretación no es casual, sino reflexiva, en respuesta a un criterio del dramaturgo (*intellegit poeta...*). Es, en suma, una escena que gusta a Cicerón por el comportamiento particular del protagonista ante el dolor, que se interpreta como una lección⁸⁹.

En el mismo sentido critica, en cambio, en el primer libro de las *Tusculanas*, un pasaje de la tragedia *Iliona*, en el que Deifilo, hijo de la heroína, se le aparece en sueños para suplicarle que le dé sepultura:

*Ecce alius exoritur e terra, qui matrem dormire non sinat:
 «Mater, te appello, tu, quae curam somno suspensam leuas,
 neque te mei miseret, surge et sepeli natum...1»*

⁸⁸ Cic. *Tusc.* 2, 48 ss. (= Ribbeck, *Trag.*, p. 126, con algún cambio en el texto): «En la (*sic*) *Niptra*, el hombre más sabio de Grecia, a pesar de estar herido, no se lamenta en demasía, sino más bien con moderación: // *Caminad despacio -dice-, y con precaución, / para que con las sacudidas no se apodere de mí un dolor mayor.* // (Aquí Pacuvio aventaja a Sófocles, porque, en Sófocles, Ulises, al estar herido, se lamenta de un modo muy penoso); aunque él se queja muy poco, quienes lo transportan herido, tomando en consideración la dignidad de su persona, no dudan en decir: // *Tú también, Ulises, aunque vemos / que estás gravemente herido, te muestras con un ánimo quizá / demasiado débil, acostumbrado como estás a pasar la vida / entre las armas...* // El poeta inteligente comprende que la costumbre de resistir el dolor no es una maestra despreciable. Y él, en medio del gran dolor, no pierde la moderación: // *¡Sujetadme, tenedme! Me agobia la herida. / ¡Desnudadme! ¡Desgraciado de mí! ¡Qué suplicio!* // Comienza a vacilar, pero se recobra al instante: *¡Cubridme, alejaos de una vez! / ¡Dejadme! Con tanto tocarme y zarandearme / aumentáis mi atroz dolor.* // *¡Ves cómo ha enmudecido el dolor, no porque se haya calmado el del cuerpo, sino porque se ha refrenado el del alma?* Así, al final de *Niptra*, en el momento de morir, censura a los otros con estas palabras: // *Conviene dolerse de la fortuna adversa, pero no lamentarse. / Ése es el deber del hombre, el llanto se le ha otorgado a la naturaleza fe-*

menina. // La parte más débil de su alma ha obedecido a la razón del mismo modo que un soldado con sentido del honor obedece a su comandante severo» (trad. de A. Medina González).

⁸⁹ El juicio que de este pasaje hace M. Valsa en su prestigiosa monografía sobre Pacuvio (*Op. cit.*, p. 36 ss.) resulta sencillamente lamentable; este estudioso, que hace gala de una dura antipatía con respecto al orador (cf. p. 41, y en especial nota 105), no se aviene a admitir en modo alguno esa superioridad eventual concedida a Pacuvio sobre Sófocles. Ahora bien, considero que ha desvirtuado por completo el asunto: «on nous retorquera que s'est le philosophe qui parle; mais le philosophe est une chose, et l'art tragique une autre. Le fanatisme n'est pas le meilleur critère en matière littéraire...» (p. 42). Es muy posible que desde el punto de vista del «art tragique» el Ulises sofocleo superase al de Pacuvio; pero es que Cicerón está examinando el personaje en una obra filosófica, en un libro que trata precisamente del desprecio del dolor, y no en un ensayo sobre tragedia: en ese aspecto sólo considera superior al latino: *Pacuuuius hoc melius*. Por otra parte, ¿quién puede reprochar a Cicerón (y más aun sin conocer el original de Sófocles) que haya preferido el tratamiento de Ulises por parte del tragediógrafo latino? Resulta evidente, eso sí, que el fanatismo no es el mejor criterio en materia literaria.

Haec cum pressis et flebilibus modis, qui totis theatris maestitiam inferant, concinuntur, difficile est non eos qui inhumati sint miseros iudicare. «Prius quam ferae uolucresque...» metuit, ne laceratis membris minus bene utatur; ne combustis, non extiescit.

«Neu reliquias semesas sireis denudatis ossibus per terram sanie delibutas foede deuexarier...»⁹⁰

La dura crítica que hay en este pasaje está hecha de nuevo por el Cicerón filósofo, como explica precisamente a continuación: *Non intellego quid metuat, cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam* («No acierto a comprender de qué puede sentir miedo cuando es capaz de derramar tan buenos septenarios al son de la flauta»). Desde el punto de vista artístico, Cicerón encuentra admirable la construcción poética; desde el filosófico, no soporta la representación de un muerto que sufre y reclama la sepultura. Pero existe otro tipo de consideración, en este caso sobre un aspecto enteramente dramático: esos lamentos son capaces de llegar al público y sumirlo en la tristeza: *qui totis theatris maestitiam inferant*. Este es el aspecto que interesaría a la mayoría de los espectadores asistentes a una representación de *Iliona*; y Cicerón, pese a la crítica que hace de la escena, es sensible a su fuerza dramática y gusta de ella, hasta el punto de citarla en cinco ocasiones en sus obras⁹¹.

Otro fragmento de una tragedia de Pacuvio encuentra eco en los escritos ciceronianos en repetidas ocasiones⁹²: se trata de una escena de tragedia incierta (¿titulada *Chryses*, o *Dulorestes*?⁹³), que representaba la admirable amistad que unía a Píldes con Orestes, hasta el extremo de pretender morir por éste suplantándolo y haciéndose pasar por él ante el rey Toas: *Qui clamores uulgi atque imperitorum excitantur in theatris, cum illa dicuntur: «Ego sum Orestes», contraque ab altero: «Immo enim uero ego sum, inquam, Orestes!»*, *cum autem etiam exitus ab utroque datur conturbato errantique regi, ambo ergo se una necari cum precantur; quotiens hoc agitur, ecquandone nisi admirationibus maximis?*⁹⁴. Cicerón insiste en señalar el éxito popular de esta escena, realmente emotiva, que parece haber sido representada con frecuencia en los escenarios romanos. En el *De amicitia*, pone en labios de Lelio el relato del éxito obtenido por esta tragedia con ocasión de su estreno: *Qui clamores tota cauea nuper in hospitibus et amici mei M. Pacuui noua fabula! Cum ignorante rege uter Orestes <esset, Pylades> Orestem se esse diceret, ut pro illo necaretur, Orestes autem ita ut erat, Orestem se esse perseueraret. Stantes plaudebant in re ficta; quid arbitramur in uera facturos fuisse?*⁹⁵.

Recordemos, en fin, el análisis que hace Cicerón de un pasaje de la tragedia *Teucer*, en el que Telamón acusa con dureza a su hijo Teucro por haber abandonado a su hermano Ayante:

⁹⁰ Cic. *Tusc.* 1, 106: «He aquí otro que sale de la tierra para no dejar dormir a su madre: // *Madre, es a ti a quien invoco, tú que mediante el sueño das una tregua a tu preocupación / y no te apiadas de mí, levántate y entierra a tu hijo.* // Cuando se cantan estos versos, acompañados de melodías solemnes y lastimeras, que suscitan la tristeza de todo el teatro, es difícil no considerar infelices a quienes no han recibido sepultura. // *Antes de que las fieras y las aves...* // Él teme no poder usar bien sus miembros, una vez que han sido lacerados, pero, si han sido quemados, no tiene miedo: // *No permitáis que mis restos semidevorados, con los huesos desnudos, / impregnados de sangre putrefacta, sean arrastrados vergonzosamente...*» (trad. de A. Medina González).

⁹¹ Cic. *ac.* 2, 88; *Att.* 14, 14, 1; *Sest.* 126; *Tusc.* 1, 106; 2, 44.

⁹² Cic. *fin.* 2, 79; 5, 63; *Lael.* 24.

⁹³ Cf. Ribbeck, *Trag.*, p. 143.

⁹⁴ Cic. *fin.* 5, 63: «¿Qué clamores del vulgo y de los ignorantes se levantan en los teatros, cuando se dice aquello: «Yo soy Orestes», y en contra el otro: «Muy al contrario, digo que Orestes soy yo!», cuando uno y otro dan una solución al rey confuso y dudoso, pues piden ambos ser matados juntamente; todas las veces que se representa esto, ¿no se hace entre los mayores entusiasmos?» (trad. de A. Pociña).

⁹⁵ Cic. *Lael.* 24: «¿Qué clamores en todo el graderío hace poco, cuando la nueva tragedia de mi huésped y amigo Marco Pacuvio!. No sabiendo el rey cuál de los dos era Orestes, Píldes decía que él era Orestes, para que lo matasen en su lugar, y en cambio Orestes, tal como era, insistía en que Orestes era él. Puestos de pie aplaudían un hecho ficticio: ¿qué pensamos que harían en uno real?» (trad. de A. Pociña).

Quid potest esse tam fictum quam uersus, quam scaena, quam fabulae? Tamen in hoc genere saepe ipse uidi, ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis uiderentur +spondalli illa dicentis:
«segregare abs te ausu's aut sine illo Salamina ingredi?
Neque paternum aspectum es ueritus?»
Numquam illum aspectum dicebat, quin mihi Telamo iratus furere luctu filii uideretur; at idem inflexa ad miserabilem sonum uoce:
«cum aetate exacta indigem
liberum lacerasti, orbasti, exstinxti; neque fratris necis,
neque eius gnati parui, qui tibi in tutelam est traditus»,
flens ac lugens dicere uidebatur; quae si ille histrio, cotidie cum ageret, tamen recte agere sine dolore non poterat, quin Pacuuium putatis in scribendo leni animo ac remisso fuisse? Fieri nullo modo potuit»⁹⁶.

M. Valsa⁹⁷ considera este fragmento como «le plus véhément, le plus dramatique de tous les fragments du Teucer et peut être de tout ce qui nous reste de Pacuvius». Cicerón parece haber asistido a la representación más de una vez (*saepe ipse uidi*); la admiración que siente por la escena es manifiesta; su fuerza conmueve al actor que la representa, y nuestro orador, siempre sensible a las tragedias de Pacu- uio, se pregunta cuánto más conmovería al dramaturgo en el momento de su composición.

Considero innecesario el examen de otros fragmentos de los escritos de Cicerón que nos hablan de Marco Pacu- uio y de su obra, para conocer sus ideas sobre el tragediógrafo. Para resumirlas, Ci- cerón alaba su cuidada composición poética, le concede la palma entre los trágicos latinos, llega a considerar superior su tratamiento de algún personaje al del original griego; presta especial atención a sus personajes, a la maestría y fuerza dramática de algunas escenas. Cicerón alaba y critica pare- ceras, estimaciones, modos de actuar de las figuras de las *Tragedias* de Pacu- uio. Muy de destacar es su análisis de las mismas teniendo en cuenta su contenido y su valor moralizante; cuando la obra puede ofrecer una lección al público, merece todo el aplauso del escritor de Arpino. Por último, nos informa del éxito obtenido por algunas de las piezas de Pacu- uio, en el momento de su estreno en el siglo II a. C. o en reposiciones contemporáneas, y de su capacidad de conmover a las gentes de Roma que asisten al teatro.

Y así llegamos a la presencia de Lucio Acio y sus tragedias en los escritos de Cicerón. De nuevo descubrimos su hábito de las citas de poetas romanos, en este caso con una frecuencia sensible- mente inferior a las de Enio (si bien conviene no olvidar que muchas corresponden a *Annales*), pero algo superior a las de Pacu- uio, a quien acabamos de ver que consideraba el mejor tragedió- grafo latino.

¿Que puesto concede Cicerón a Acio dentro de la tríada de los trágicos latinos? El orador no lo confiesa explícitamente, según hemos podido comprobar en pasajes que ya he comentado, como aquel de *Academica*⁹⁸, en el que parece ponerlos en un plano semejante en su modo de inspirarse en los originales griegos; o aquel otro del *De oratore*⁹⁹, en el que estima que los tres son diferentes entre

⁹⁶ Cic. *de or.* 2, 193: «¿Qué puede haber más ajeno a lo real que la poesía, la escena, una pieza teatral? Y sin embargo con frecuencia he visto en tales espectáculos cómo a través de la máscara parecían arder los ojos de al fin y al cabo un actor cuando decía aquello de: *¿te has atrevido a separarlo de ti o a entrar en Salamina sin aquél? / ¿tampoco has temido el semblante de tu padre?* Y nunca decía aquel 'semblante' sin que me pareciese ver a Telo- món, lleno de ira y enloquecido por la muerte de su hijo, y el mismo, con la voz quebrada en un tono lastimero: *cuando, al final de mi vida, indigente / de hijos me des-*

garraste, me privaste, me apagaste: ni de la muerte de tu / hermano ni de su hijo pequeño, que te confiaron para su tutela, parecía decirlo entre lágrimas y sollozos. Y si aquel actor, a pesar de actuar todos los días, sin embargo no podía representar la escena sin dolor, ¿por qué creéis que Pacu- uio al escribirlo mantuvo un estado de ánimo apa- cible y tranquilo. En modo alguno pudo suceder» (trad. de J. J. Iso),

⁹⁷ M. Valsa, *Op. cit.*, p. 47.

⁹⁸ Cic. *ac.* 1, 10.

⁹⁹ Cic. *de or.* 3, 26-27.

sí, al igual que lo eran en el teatro griego Esquilo, Sófocles y Eurípides. Al referirse a su preferencia por la lectura de los dramaturgos latinos¹⁰⁰, al igual que lo hacía con la *Andromacha* de Enio y la *Antiopa* de Pacuvio, también recuerda los *Epigoni* de Acio: en el caso de los tres estima que es propio de un romano leerlas antes en sus reescrituras latinas que en sus modelos griegos.

Pero a la hora de compararlos entre sí, resulta especialmente interesante aquel pasaje del *Orator* en que explica las razones que puede alegar alguien para preferir a uno de ellos. Lo recordaré de nuevo: *Ennio delector, ait quispiam, quod non discedit a communi more uerborum; Pacuuius, inquit alius: omnes apud hunc ornati elaboratique sunt uersus, multo apud alterum neglegentius; fac alium Accio...*¹⁰¹ El texto no aclara qué motivo puede mover a alguien a conceder la palma a Acio; ahora bien, siempre es posible encontrar quien lo haga así, pues *uaria enim sunt iudicia ut in Graecis*.

De un pasaje de las *Tusculanas* podría deducirse que Cicerón prefiere el tratamiento del personaje de Aquiles por parte de Acio al de Enio:

Sed plena errorum sunt omnia. Trahit Hectorem ad currum religatum Achilles: lacerari eum et sentire, credo, putat. Ergo hic ulciscitur, ut quidem sibi uidetur; at illa sicut acerbissimam rem maeret:
«Vidi, uidere quod me passa aegerrime
Hectorem curru quadriiugo raptarier».
Quem Hectorem, aut quam diu ille erit Hector? Melius Accius et aliquando sapiens Achilles:
«Immo enim uero corpus Priamo reddidi, Hectora abstulit».
*Non igitur Hectora traxisti, sed corpus quod fuerat Hectoris*¹⁰².

Parece innecesario comentar que la preferencia se basa en una razón meramente ocasional, condicionada en su totalidad por el contexto ciceroniano: un pasaje de las *Tusculanas*. Cicerón conoce las tragedias de los latinos hasta el punto de poder recordar y comparar dos comportamientos de un personaje concreto, Aquiles ante el cadáver de Héctor; en la mayor reflexividad de uno de ellos, más congruente con la doctrina que el filósofo está defendiendo, se basa su eventual preferencia.

Un claro juicio positivo sobre los dramas de Acio se descubre en un párrafo del discurso *Pro Planicio*, en el que se refiere, sin especificar título ni autor, a la tragedia *Atreus* de Acio:

Haec illi soleo praecipere ... quae rex ille a Ioue ortus suis praecepit filiis:
«Vigilandum est semper; multae insidiae sunt bonis.
Id quod multi inuideant...»
*Notis cetera. Nonne, quae scripsit grauis et ingeniosus poeta, scripsit non ut illos regios pueros qui iam nusquam erant, sed ut nos et nostros liberos ad laborem et ad laudem excitaret?*¹⁰³

Cicerón no cree necesario recordar la cita completa, que supone que conocen sus oyentes, ni el autor de la misma, al que califica de *grauis et ingeniosus*. Considera que el dramaturgo ha pretendido un fin educativo con la inserción de esos versos en su pieza. Es justamente la interpretación que tiene Cicerón del género tragedia: obra dramática *grauis*, de ingenio, moralizante; Acio parece adecuarse con sus obras a estas bases.

¹⁰⁰ Cic. *opt. gen.* 18.

¹⁰¹ Cic. *orat.* 36.

¹⁰² Cic. *Tusc.* 1, 105: «Pero todas estas cuestiones están plagadas de errores. Aquiles arrastra a Héctor atado a su carro; imagino que piensa que Héctor se está desgarrando y lo siente. De manera que él se está vengando, o, al menos, así lo piensa; Andrómaca, en cambio, se duele como si del ultraje más atroz se tratara: // *He visto lo que me ha*

producido un enorme sufrimiento ver, / a Héctor arrastrado por una cuadriga. // ¿A qué Héctor, o por cuánto tiempo seguirá siendo Héctor? Mejor se expresa Accio y su Aquiles por fin sabio: // Sí, ha sido el cuerpo el que he devuelto a Priamo, a Héctor se lo he arrebatado. // De manera que tú no has arrastrado a Héctor, sino al cuerpo que había sido de Héctor» (trad. de A. Medina González).

¹⁰³ Cic. *Plan.* 59 (citado en nuestra nota 36)..

De entre las numerosas tragedias acianas¹⁰⁴, Cicerón muestra una clara preferencia por la titulada *Atreus*, que cita con notable frecuencia en sus escritos¹⁰⁵. Su argumento, que conocemos bien por la mitología, entre otros por el resumen puntual de Higino¹⁰⁶, o por su tratamiento en la tragedia *Thyestes* de Séneca¹⁰⁷, es uno de los más horribles que ofrece la tragedia clásica. ¿Qué es, pues, lo que complace a Cicerón de tan espeluznante obra? En primer lugar, la fuerza sobrecogedora de Atreo, ejemplo supremo de tirano sin entrañas, arrastrado por su iracundia a cometer atrocidades más allá del límite de lo concebible. En este sentido, es el personaje que sirve a la perfección para explicar cómo ha de comportarse en escena un actor que represente el papel de un sujeto enajenado por la ira o la locura¹⁰⁸.

Los dos hermanos, Atreo y Tiestes, son el ejemplo más logrado de maldad, de los *scelera* de que están sembradas las tragedias clásicas¹⁰⁹. Sin embargo, al margen de ese aspecto indudablemente negativo, el modo de pensar y de actuar de ambos personajes es consecuente, meditado: el pensamiento del protagonista Atreo queda perfectamente caracterizado con una frase de sólo tres palabras: *oderint / dum metuant*, que llama poderosamente la atención de Cicerón, que la cita en diversas ocasiones como exponente magistral y contundente de comportamiento tiránico¹¹⁰.

Igualmente encuentra una lección, en este caso positiva, en el consejo que daba Tiestes a sus hijos, en un pasaje del *Pro Plancio* (cap. 59), que ya he comentado repetidamente, con una lección de comportamiento que Cicerón considera intencionada por parte del dramaturgo.

En un determinado momento, los dos hermanos comienzan a lanzarse una serie de duros reproches, entre los cuales se dicen lo siguiente:

THY. fregisti fidem.

*ATR. Neque dedi neque do infideli cuiquam*¹¹¹.

Es la sentencia pronunciada por Atreo lo que admira el orador, con independencia del personaje que la pronuncia: *quamquam ab impio rege dicitur, luculente tamen dicitur*¹¹², o, al contrario, porque ha sido calculada por el dramaturgo pensando en su personaje: *recte a poeta, quia, cum tractaretur Atreus, personae seruiendum fuit*¹¹³.

En resumen, el carácter de los dos personajes centrales de *Atreus* interesa a Cicerón como ejemplo de hombres movidos por la ira y la maldad, razón que lo lleva a incluirlos en sus ensayos filosóficos. Igualmente gusta de la maestría con que Lucio Acio trata dramáticamente a sus personajes, que, en efecto, resultan poseer una indudable fuerza¹¹⁴. Además de esto, tiene siempre presente la función didáctica que podían ejercer sobre los espectadores.

De la tragedia *Philocteta* atrae a Cicerón especialmente las vicisitudes que afligen al protagonista, Filoctetes, y su modo de comportarse en la adversidad. Según una leyenda bastante conocida, el héroe, mordido en el pie por una serpiente, era abandonado por los griegos que se dirigían a Troya en la isla de Lemnos, debido al mal olor que despedían sus úlceras y los constantes gemidos que el dolor hacía brotar de sus labios. Olvidado y solo, Filoctetes permanecía allí durante diez años, deseando

¹⁰⁴ Cf. un tratamiento especialmente detallado de las mismas en A. Pociña, *El tragediógrafo latino Lucio Acio*, Granada, 1984.

¹⁰⁵ Cf. O. Ribbeck, *Trag.*, p. 186 ss.

¹⁰⁶ Cf. A. Pociña, *El tragediógrafo...*, cit., p. 108.

¹⁰⁷ Sobre el *Atreus* de Acio y el *Thyestes* de Séneca, cf. últimamente A. Pociña, «Virtualités dramatiques d'un banquet effroyable: Thyeste dans la tragédie romaine», *Pallas* 61 (2003) 251-270.

¹⁰⁸ Cf. Cic. *de or.* 3, 117 ss.

¹⁰⁹ Cf. Cic. *nat. deor.* 3, 68.

¹¹⁰ Cf. Cic. *off.* 1, 97; *Sest.* 102; *Phil.* 1, 34.

¹¹¹ Ribbeck, *Trag.*, p. 190.

¹¹² Cic. *off.* 3, 102.

¹¹³ Cic. *off.* 3, 106.

¹¹⁴ Cf. Cic. *off.* 1, 97.

que le sobreviniese la muerte. Tan poco estoico comportamiento ante el dolor es el motivo de que Cicerón se ocupe repetidas veces de este personaje, primordialmente en su obra filosófica¹¹⁵.

Por lo que respeta a las dos tragedias pretextas que escribió Acio, *Aeneadae siue Decius y Brutus*¹¹⁶, gracias a Cicerón conservamos una larga tirada de versos de la titulada *Brutus*, cuya trama giraba en torno a la figura del fundador de la república romana; dichos versos, conservados en un pasaje del *De diuinatione*¹¹⁷, consisten en la narración de un sueño por parte de Tarquinio, y la interpretación que del mismo hacían los *uates*.

Pero lo que resulta realmente curioso es enterarnos de que esta pretexto fue puesta en escena en la época del destierro de Cicerón; durante la representación, los espectadores interpretaban un verso como referido al propio Cicerón:

*Nominatim sum appellatus in «Bruto»:
Tullius, qui libertatem ciuibus stabiliuerat.
Miliens reuocatum est*¹¹⁸.

La relación era indudable, provocada en parte por la utilización del nombre propio, *Tullius*, acaso también por el actor que desempeñaba el papel de Bruto, y sin duda por los partidarios del desterrado presentes en el teatro.

En otra ocasión vemos a Cicerón personalmente implicado en la representación de una tragedia de Acio. En el año 56 a. C. se escenifica en Roma *Eurysaces*, actuando como protagonista el famoso Esopo, el gran actor trágico de la época, que no duda en incluir un verso o varios de su propia cosecha, en defensa de su amigo Cicerón, y, lo que es más sorprendente todavía, una tirada de versos procedentes de la *Andromacha* de Enio. Cicerón nos cuenta lo ocurrido con todo detalle en su discurso *Pro Sestio*, según he comentado más arriba.

Señalaré, para concluir, que las tragedias de Lucio Acio están en boga en la época de Cicerón. Acabamos de ver que su pretexto *Brutus* y la tragedia *Eurysaces* son representadas en este tiempo. Además de esto, sabemos que la titulada *Clutemestra* fue llevada de nuevo a la escena, con toda aparatosidad, con motivo de la inauguración del teatro de Pompeyo, el primero de piedra erigido en Roma, en el año 55 a. C.¹¹⁹; por su parte el *Tereus*, que se había estrenado en el año 103 a. C., cuando Acio tenía sesenta y siete años de edad¹²⁰, se representó de nuevo en el año 44 a. C., en concreto el día 15 de julio, según indicación explícita de Cicerón¹²¹.

6. CICERÓN Y TRES GRANDES AUTORES DE *PALLIATA*

La primera sorpresa que nos ofrecen los escritos de Cicerón es la presencia de una actitud más bien crítica ante la obra de Plauto. En contra de lo que se escribe muchas veces, con imperdonable ligereza y poco conocimiento de causa, Cicerón no muestra en sus escritos esa admiración por las

¹¹⁵ Cf. Cic. *fin.* 2, 94; 5, 32; *Tusc.* 2, 19; 2, 33.

¹¹⁶ Cf. A. Pociña, *El tragediógrafo...*, cit., pp. 190-195; ID., «Las tragedias latinas de tesis», *Emerita* 46 (1978) 91-111; G. Manuwald, *Fabulae praetextae. Spuren einer literarischen Gattung der Römer*, München, C. H. Beck, 2001, pp. 220-237. Textos en Ribbeck, *Trag.*, pp. 328-331.; L. Pedroli, *Fabularum praetextarum quae extant*, Genova, 1954, pp. 72-74.

¹¹⁷ Cic. *diu.* 1, 44.

¹¹⁸ Cic. *Sest.* 123: «Mi nombre se citó expresamente en el 'Bruto': // Tulio, que había dado estabilidad a la libertad de los ciudadanos... // Mil veces se hizo repetir este verso» (trad. de J. M. Baños Baños).

¹¹⁹ Cic. *epist.* 7, 1.

¹²⁰ Cf. Cic. *Phil.* 1, 36; A. Pociña, *El tragediógrafo...*, cit., p. 180.

¹²¹ Cic. *Att.* 16, 2, 3; 16, 5, 1.

comedias plautinas de que hacían gala algunos autores y estudiosos de la literatura algo anteriores a él o contemporáneos suyos, que habían mostrado un auténtico interés por las comedias de Plauto y, de modo especial, por los problemas que planteaba la autenticidad de las mismas (Lucio Elio Estilón, Volcacio Sedígito, Servio Claudio, Aurelio Opilio, Lucio Acio, Manilio, y, de manera especialmente destacada, Marco Terencio Varrón¹²²); de hecho, Cicerón prefiere por el contrario hablar de Terencio y de Cecilio Estacio, considerando a éste último como el mejor de los cómicos latinos, según pronto veremos. Ciertamente es que en tres ocasiones ofrece datos cronológicos sobre Plauto, en todas ellas al lado de Gneo Nevio, comediógrafo por el que tampoco demuestra una especial simpatía¹²³; y también es verdad que la comicidad plautina no le resultaba por completo desagradable, como pone de manifiesto su alabanza del *genus iocandi* del comediógrafo, al que compara con el de los cultivadores de la comedia ática y lo califica de *elegans, urbanum, ingeniosum, facetum*¹²⁴. Del mismo modo admira la lengua del cómico por boca de Craso, a quien el modo de hablar de su suegra Lelia le hacía recordar el de Plauto y Nevio¹²⁵.

A pesar de todo esto, insisto, Cicerón se muestra reacio a citar pasajes de las comedias de Plauto y de Nevio, frente a su conocida afición a insertar en sus escritos fragmentos de los tragediógrafos, y, aunque en menor medida, también de las comedias de Cecilio Estacio y de Terencio: sólo en cuatro ocasiones en todos sus escritos le vemos citar versos de comedias plautinas, sin otra finalidad que la de redondear estéticamente una frase¹²⁶: Cicerón no estima sus comedias de suficiente peso en cuanto a situaciones, personajes y dichos para darles cabida en su propia obra. Pocos años más tarde, este desdén, o por lo menos notable desinterés, que muestra Cicerón por las comedias de Plauto se convierte en crítica abierta y dura en las obras de Horacio¹²⁷.

Distinto es el comportamiento de Cicerón con respecto al comediógrafo Cecilio Estacio, cuyas obras cita con mayor frecuencia y con más admiración que las de Plauto. En su opinión, se trata del mejor de los cómicos latinos, según manifiesta en este pasaje: *itaque licet dicere et Ennium summum epicum poetam, si cui ita uideatur, et Pacuuium tragicum et Caecilium fortasse comicum (opt. gen. 2)*¹²⁸. En consecuencia, no puede resultar extraño que en dos lugares de sus obras preconice como propio de un romano leer antes los *Synephebi* de Cecilio que el original griego de Menandro¹²⁹. No obstante, no todo es en Cicerón alabanza de nuestro poeta: en una ocasión critica un uso suyo incorrecto

¹²² De entre ellos Lucio Elio Estilón, maestro prestigioso de personalidades literarias como Cicerón y Varrón, aseguraba que «las musas habrían utilizado la lengua de Plauto si hubiesen querido hablar en latín» (Quint. 10, 1, 99), cf. G. D'Anna, «Le *res Plautinae* in Stilone e in Varrone», *Maia* 8 (1956) 72-76; y sobre la dedicación de Varrón al estudio de las comedias de Plauto en diversas obras suyas, cf. por ejemplo A. Pociña, «Varrón y el teatro latino», *Durius* 3 (1975) 291-321 (también en *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Madrid, Editorial Coloquio, 1988, pp. 93-121).

¹²³ Cf. Cic. *Brut.* 60; 73; *Tusc.* I 3.

¹²⁴ Cic. *off.* I, 104.

¹²⁵ Cic. *de or.* III 45: *Equidem cum audio socrum meam Laeliam —facilius enim mulieres incorruptam antiquitatem conseruant, quod multorum sermonis expertes ea tenent semper, quae prima didicerunt— sed eam sic audio, ut Plautum mihi aut Naeuium uidear audire, sono ipso uocis ita recto et simplici est, ut nihil ostentationis aut imitationis adferre uideatur* («En verdad que cuando oigo a mi suegra Lelia —las mujeres conservan más fácilmente la lengua de los

antiguos sin cambios, pues al no participar en la conversación con mucha gente mantienen siempre lo que aprendieron de pequeñas—, digo, que tal la oigo que me parece estar oyendo a Plauto o a Nevio: su tono de voz resulta tan derecho y sencillo que no parece encerrar afectación o imitación alguna», trad. de J. J. Iso).

¹²⁶ Tales citas se encuentran en Cic. *ad Brut.* I 2a, 2; *de orat.* II 39; *inu.* I 95; *Pis.* 61.

¹²⁷ El interesante tema de la crítica horaciana de Plauto es desarrollado con notable acierto por A. Ronconi, «Sulla fortuna di Plauto e di Terenzio», *Maia* 22 (1970) 19-37, esp. pp. 27-32.

¹²⁸ Sin duda llama la atención el *fortasse* incluido por Cicerón de forma específica a su juicio sobre Cecilio Estacio. E. Malcovati, *Cicerone e la poesia*, Pavia, Tip. del Libro, 1943, p. 158, opinaba que el orador, cuyas preferencias en el campo de la comedia se inclinaban a favor de Terencio, mostraba así su divergencia frente al primer puesto que se había hecho habitual conceder a Cecilio.

¹²⁹ Cic. *fin.* I 4; *opt. gen.* 18.

de la lengua latina, *malus auctor Latinitatis* (Att. 7, 3, 10), llegando en otra a sentenciar de forma lapidaria que solía incurrir en defectos de expresión: *Caecilium et Pacuuium male locutos uidemus* (Brut. 258)¹³⁰.

¿Cómo explicar esta incongruencia entre concederle por un lado la palma de los comediógrafos, y por otro criticar duramente su lenguaje? La contestación puede encontrarse, entre otros lugares, en un largo pasaje del *De natura deorum* (3, 71 ss.): Cicerón empieza utilizando ejemplos de razonamientos perversos en personajes de las tragedias, el género grave, para buscarlos después también en la comedia, pero sólo en los dos autores que prefiere, Cecilio y Terencio. Es curioso observar que, mientras de Terencio le es suficiente citar dos versos, en el caso de Cecilio va alargando su cita mucho más de lo que hubiera sido preciso. Ahora bien, los textos de Cecilio pertenecen a la comedia *Synephebi*, cuya trama giraba en torno a la problemática de la educación de los jóvenes, y ya hemos dicho que Cicerón la recomendaba antes que el original griego, siquiera fuese movido por un sentimiento patriótico fácilmente disculpable. Si además de esto tenemos en cuenta que, en otras dos ocasiones (*Cato* 24, *Tusc.* 1, 51) emplea un verso de la misma obra que pone en escena a un personaje de comportamiento moral y cívico irreprochable («*serit arbores, quae saeclo prosint alteri*»), llegamos a la conclusión de que el orador gusta de la comedia ceciliana por lo que tiene de ejemplar, de moralizante, hasta el extremo de poder incluso disculpar sus deficiencias lingüísticas.

En el mismo sentido resulta igualmente muy interesante un párrafo del *Pro Sexto Roscio* (46 s.) en que Cicerón interpreta que la comedia *Hypobolimaesus* s. *Subditiuos*, que versaba sobre la educación de dos hermanos, había sido concebida por Cecilio Estacio para ofrecer a su público un ejemplo de comportamiento, del que acaso pudiese sacar una lección.

Antes de entrar en la consideración de los datos que sobre Terencio nos ofrecen las obras de Cicerón, merece la pena recordar un pasaje de la *Vida de Terencio* debida a Suetonio, en el que nos introduce en las opiniones que sobre el comediógrafo tuvieron dos grandes autores del siglo I, Cicerón y César, al conservarnos dos significativas opiniones suyas, manifestadas en verso, las dos muy interesantes, muy paralelas..., y bastante sospechosas. Recordémoslas:

«Cicerón en Limón (*El prado*) lo alaba hasta este punto:

*Tu también, el único que, con una lengua selecta, Terencio,
nos presentas convertido y rehecho en lengua latina
a Menandro, con los afectos apaciguados,
hablando con cortesía y diciendo todo con dulzura.*

«Igualmente Gayo César:

*Tú también, tú entre los más grandes, oh mitad de Menandro,
serás colocado, y con razón, amante de la lengua pura.
Ojalá a la dulzura de tus escritos se hubiera unido la fuerza,
de modo que tu valía cómica pudiese igualarse
con la gloria de los griegos, y no quedases en este aspecto relegado.
Esto sólo lamento y me duele que te falte, Terencio».*

El comentario de los dos escritores ha suscitado, debido a su enorme interés, multitud de interpretaciones, que alcanzan desde la naturaleza de la obra de Cicerón en que aparecía, *Limon* (del griego Δειμών, «El prado»), obra de la que tan sólo se conserva este fragmento, hasta la dependencia del juicio de César del expresado por Cicerón, significado de ambos, ocasión de su gestación..., lle-

¹³⁰ Sobre la lengua de Cecilio Estacio existe ahora un estudio reciente de G. Livan, *Appunti sulla lingua e lo stile di Cecilio Stazio*, Bologna, Patron Editore, 2005.

gándose a teorías tan bonitas como que ambas opiniones sobre Terencio serían un ejercicio escolar, encargado a los dos escritores en su juventud por su común maestro Marco Antonio Gnífón¹³¹.

El juicio de Cicerón, a cualquier edad del orador que haya sido formulado, tiene la maestría de encerrar en contadas palabras tres aspectos que serán siempre capitales en la consideración de la comedia terenciana: su menandristo básico, la templanza en su tratamiento de los sentimientos¹³² y la afabilidad y dulzura de su lenguaje, tan acordes con la *urbanitas* que se le reconoce siempre a Terencio. Pronto veremos que la estimación corresponde muy bien a las opiniones que sobre el comediógrafo nos ofrece Cicerón en otros lugares de sus obras.

El juicio de César resulta, como se ha dicho mil veces, más duro que el de Cicerón, pero ciertamente también más preciso. Con respecto al menandristo de Terencio, que resulta a todas luces fundamental e incuestionable, César lo admite, pero a condición de considerar al latino un Menandro incompleto, sólo *dimidiatus*, pues le falta fuerza. Lo que señalaba Cicerón como un elemento positivo, *sedatis motibus*, lo interpreta César como una carencia de *uis*, una falta de fuerza, que priva a sus comedias de algo esencial, la *uirtus comica*. A pesar de todo, después de dolerse de ese defecto, que coloca a Terencio muy por debajo de Menandro, César no deja de manifestar su alta consideración del comediógrafo latino: es el afán riguroso y serio de su crítica quien le ha animado en su formulación de un juicio largamente compartido, propiciado por otros ya emitidos en las últimas décadas del siglo II a. C.

El análisis de las referencias que hace Cicerón a la obra terenciana está plenamente de acuerdo con esta alabanza que le tributaba en *Limón (El prado)*. Es algo que confirma un examen de la frecuencia de citas: Cicerón emplea pasajes de Terencio en número algo superior a los de Cecilio Estacio y muy superior a los de Plauto o Nevio; es, pues, el comediógrafo latino que vemos aparecer más a menudo a lo largo de sus escritos.

En las dos bien conocidas ocasiones en que Cicerón se muestra partidario de la lectura de los autores teatrales latinos frente a los griegos (*fin.* I 4 ss.; *opt. gen.* 18), opone a los originales griegos de Menandro la *Andria* de Terencio y los *Synephebi* de Cecilio Estacio, lo cual es fácilmente interpretable en el sentido de que los consideraba los dos cómicos latinos más dignos de ser tenidos en cuenta, de forma especial si se trataba de comparar sus obras con las del gran maestro de la comedia Néea, Menandro, un autor que siempre gozó en Roma de enorme simpatía¹³³.

Resulta especialmente curioso notar el empleo que hace Cicerón de versos de Terencio en sus cartas a su cultísimo amigo Ático. En esta parte de su correspondencia, Cicerón recurre con gran frecuencia a la cita de versos teatrales con una finalidad ornamental; utiliza en gran medida versos o

¹³¹ Un excelente estudio de conjunto sobre todos los problemas que rodean a ambos textos puede verse en J. Soubiran, *Cicéron. Aratea, Fragments poétiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, «Introduction», pp. 21-27. Interesantes aproximaciones al tema, de fecha no excesivamente lejana, son las siguientes: L. Herrmann, «César ou Cicéron?», *MusBelg* 34 (1930-1932) 243-245; G. Perrotta, «Date a Cesare quel ch'è di Cesare», *SIFC* 16 (1939) 111-125; L. Alfonsi, «Ancora sul *dimidiatus Menander*», *RFIC* 24 (1946) 32-43; W. Schmid, «Terenz als *Menander Latinus*», *RhM* 95 (1952) 229-272; L. Herrmann, «Cicéron et Térénce», *Latomus* 13 (1954) 595-596; G. D'Anna, «Sulla vita suetoniana di Terenzio», *RIL* 89-90 (1956) 31-46; K. M. Abbott, «O *dimidiate Menander*, an echo from a Roman schoolroom», *CJ* 57 (1962) 241-251; P. B. Corbett, «*Vis comica* in Plautus and Terence», *Erano*s 62 (1964)

52-69; J. L. L. Brandão, «Vida suetoniana de Terêncio: estrutura e estratégias de defesa do poeta», en A. Pociña - B. Rabaza - M. de F. Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, Granada, Universidad, 2006, pp. 111-123; etc.

¹³² *Sedatis motibus* en la lectura que adoptan prácticamente todos los editores, frente al *uocibus* difícilmente admisible de los códices; nosotros creemos que la enmienda es muy afortunada, y no sólo por referencia al propio Cicerón, *Tusc.* III 17 (*motus animi adpetentis regere et sedare*, cf. J. Soubiran, *Op. cit.*, p. 238, n. 4)), sino pensando en la constante interpretación de Terencio como excelente representante de la *fabulla stataria*, esto es, la *motoria*.

¹³³ Cf. A. Pociña, «La recepción de Menandro en Roma», en A. Pociña - B. Rabaza - M. de F. Silva (eds.), *Estudios sobre Terencio*, cit., pp. 79-108.

fragmentos de verso en lengua griega, sobre todo de Eurípides y Sófocles; en el caso de los dramaturgos latinos, rara vez echa mano de los tragediógrafos, y nunca de versos de Plauto o de Nevio; por el contrario, en cuatro ocasiones al menos cita versos de Terencio¹³⁴. Muchas veces, la finalidad es tan sólo de carácter estilístico, según acabo de decir; pero en otras ocasiones se añade alguna razón más, como el hecho de considerarlo autoridad en el uso del latín, señalando que «sus comedias, a causa de la elegancia de su lengua, se creía que las escribía Gayo Lelio» (*Att.* VII 3, 10).

Además de alabar la *elegantia sermonis* de Terencio, Cicerón nos habla con frecuencia de personajes determinados de sus piezas, a los que interpreta como individuos de personalidad claramente definida: así, el viejo Cremes de la comedia *Heautontimorumenos* le resulta admirable por su profunda humanidad: *Est enim difficilis cura rerum alienarum, quamquam Terentianus ille Chremes «humani nihil a se alienum putat»*¹³⁵. Cicerón hace hincapié en la caracterización psicológica de los personajes de Terencio, tan notable si se comparan por ejemplo sus viejos con los de la comedia plautina, y es sensible al recurso tan frecuente en Terencio de retratarlos psicológicamente oponiéndolos por parejas en sus comedias: así, los dos viejos de *Adelphoe*, tan contrarios en su manera de enfrentarse a la vida y a la educación de los jóvenes, le sugieren a Cicerón este certero comentario: *quanta in altero diritas, in altero comitas!* (*Cato* 65). Las comedias le ofrecen personajes con personalidad definida, y por lo tanto ejemplares, en sentido positivo o negativo, como el viejo Menedemo, esto es, el logrado tipo de *ἑαυτὸν τιμωρούμενος* (*fin.* V 28; *Tusc.* III 64), o el parásito Gnatón de la comedia *Eunuchus*, un excelente ejemplo del *assentator*, el adúlador interesado, al que es preciso no confundir nunca con un amigo (*Lael.* 93 s.; 98).

La importancia de los temas, la ejemplaridad de los personajes, la sentenciosidad de tantos versos (cf. *Lael.* 89), todo ello unido a la elegancia de la expresión, hacen que Cicerón se interese por la comedia de Terencio y le conceda una amplia cabida en su obra, sobre todo en los tratados filosóficos. En cuanto a sus preferencias dentro de las seis comedias, resulta arriesgado hacer conjeturas; *Andria* y *Eunuchus* son las recordadas con mayor frecuencia, *Adelphoe* una sola vez; en especial llama nuestra atención el hecho de que jamás cita ni alude a la *Hecyra*, sin que sepamos explicar esta posible y curiosa coincidencia con el parecer de los espectadores, que un siglo antes la habían llevado dos veces al fracaso.

ANDRÉS POCIÑA
Universidad de Granada

¹³⁴ Cic. *Att.* II 19, 1; VII 3, 10; XII 6a, 1; XIII 14.

¹³⁵ Cic. *off.* I 29 («Es, pues, difícil el cuidado de las cosas ajenas, aunque aquel famoso Cremes de Terencio

‘juzga que nada humano le es ajeno», trad. A. Pociña); cf. también *fin.* I 3, donde se refiere de nuevo al *Terentianus Chremes non inhumanus*.