

RICHARD C. BEACHAM, *Spectacle Entertainments of Early Imperial Rome*, Yale University Press, New Haven-London 1999. ISBN: 0-300-07382-8.

El teatro romano no es únicamente un espectáculo lúdico, de entretenimiento para el pueblo. En él confluyen elementos políticos, religiosos, sociológicos y propagandísticos, además de los literarios, pero la escasez de testimonios relativos al tema y la dificultad, en muchas ocasiones, en la interpretación de los datos correspondientes hacen que nos movamos por un terreno resbaladizo, máxime porque los textos literarios dramáticos conservados no coinciden cronológicamente con los testimonios relativos al teatro romano. Además, las representaciones teatrales se celebraban durante los mismos días que otro tipo de espectáculos. Este hecho ha llamado la atención a los sociólogos: cómo un mismo tipo de público podía asistir a una tragedia y contemplar horas después, enfervorecidos, un combate a muerte de gladiadores o de fieras. Todo esto ha merecido estudios quizás excesivamente especializados en un área concreta (arqueología, historia, filología, sociología...), pero hacen falta investigaciones generales que engloben los distintos componentes del espectáculo.

El autor analiza las complejas relaciones de los espectáculos públicos en Roma desde la época de César hasta la muerte de Nerón, discutiendo su significado social y político sobre la base de los textos latinos. El aspecto más destacado es que no hace una descripción, sino una interpretación global de cómo el espectáculo influyó determinadamente en el ejercicio del gobierno. No en vano el propio Augusto se denominaba a sí mismo «un mimo de la vida» y hay interesantes testimonios que recogen la relación entre política y espectáculo, pues los espectáculos públicos no estaban al servicio del pueblo, sino al servicio del poder, que los utilizaban como demostración de su demagogia, ideología y poder. Los espectáculos públicos eran persuasivos, masivos, influyentes e instructivos, equivalentes a los modernos medios de comunicación. Alentaban la conciencia grupal, de pertenencia a un pueblo y servían de referente continuo para los demás.

Como él mismo indica en la Introducción, puede llamar la atención que se incluyan los *ludi funebres* o los banquetes entre los espectáculos públicos. La explicación que aduce es que participan de unos valores estéticos y sociológicos que los equiparan al resto. Añadiríamos que era impensable un banquete sin artistas que entretuvieran a los comensales, o una ceremonia religiosa que no comenzara con un desfile en el que también participaban los artistas, incluso escenificando hechos y actitudes del muerto con una máscara mortuoria cubriendo el rostro de un actor.

En la primera parte (*The Setup* pp.1-44) hace un repaso sobre el origen y características generales de la comedia, la tragedia, el mimo, las ceremonias de triunfo, los funerales, los combates gladiatorios, los espectáculos con animales salvajes y las procesiones del circo. En estas primeras páginas ya queda en evidencia el influjo de otras sociedades en la romana, no sólo etrusca, sino también de distintas zonas de África donde las luchas de animales eran un espectáculo frecuente. En la idea de mostrar con un gran angular que permita al lector obtener una visión de conjunto quiere dejar claro que el drama y los restantes entretenimientos tenían como base un suceso importante para el pueblo, tanto religioso como político, pero cuya celebración estaba regulada y controlada por el Estado. Al mismo tiempo, ese control estatal conllevaba la regulación económica por parte de esos pocos que tenían acceso a la organización del espectáculo, lo que explica la generación de intereses económicos, políticos y personales ya desde sus comienzos. El dirigente romano no concebía la gratuidad de su gestión ni de su inversión, sino que ad-

ministraba en términos de gratificación: ascenso en el *cursus honorum* e incremento de su patrimonio. Esa implicación explica el contexto de la representación y el efecto psicológico en el espectador: salvando las distancias, pensemos en las fiestas de distintos barrios, donde el teatro callejero y otro tipo de actividades (culturales, lúdicas o deportivas) son no ya extrañas para nosotros, sino imprescindibles. Después de hacer un repaso por los distintos espectáculos, ocasiones, lugar para la representación y política del espectáculo concluye con un apartado en el que considera que Roma en época de César acaba siendo el «Estado de la diversión» (*The State of Play*), pues la sociedad romana ha llegado a la «teatralización de la cultura», imprescindible para entender el final de la República y los años del Imperio.

El segundo capítulo, *Playing for Power. The Age of the Dynasts* (pp. 45-91), marca la línea argumental de la hipótesis que se trata de desarrollar a lo largo del libro. Comienza con un preámbulo en el que elige un texto de Polibio (6, 9, 6) que razona sobre el poder y los medios para influir en la masa, que conlleva la destrucción del carácter esencial de la democracia y envuelve a la gente en un estado de violencia y de gobierno impuesto por la fuerza. A partir de estas reflexiones, encontramos un resumen de los conflictos civiles en Roma desde el año 91 a.C. y la dictadura de Sila hasta el año 79, cómo se fue consolidando el sistema de patrocinio entre clientes y patronos, configurando el panorama social hasta la llegada de Pompeyo y, con él, los preludios de un teatro permanente en Roma, la influencia de César en la organización y celebración de los *ludi Romani* y *Megalenses*, la regulación de leyes para el público que acude a los espectáculos públicos, el compromiso político del Senado, la sutil manipulación del pueblo romano hacia los intereses partidistas de la República y la utilización del recinto teatral como escena política. Naturalmente, la importancia del espectáculo generó la construcción del teatro de Pompeyo, al que se dedican las páginas siguientes describiendo su gestación, vicisitudes y descripción, e ilustrado por reconstrucciones tridimensionales hechas por ordenador<sup>1</sup> y por otras fotografías. Este teatro sirve de puente para relacionar las figuras de Pompeyo y César. Como señala el autor, aunque Pompeyo entendió el teatro como una tendencia evidente en la vida política de la república y lo puso en práctica paulatinamente, César comprendió desde el principio que el teatro y los restantes espectáculos eran un excelente vehículo para apuntalar y acrecentar su prestigio entre el pueblo, y acabó siendo un consumado empresario teatral.

Octavio aprendió de César las posibilidades políticas que los espectáculos públicos podían ofrecerle en su *cursus honorum*. Este es el tema que se desarrolla en el tercer capítulo, *The State Craft and Stagecraft of Augustus* (pp. 92-154). Continúa la estructura de los capítulos anteriores al empezar con una panorámica sobre la figura de Octavio, sus tímidos comienzos tras la muerte de César y las tensiones políticas que se produjeron entonces, especialmente con Bruto y Marco Antonio, hasta que consiguió hacerse con el poder. Para entender este complejo entramado y cómo Augusto pudo finalmente cumplir sus objetivos relaciona los *ludi Victoriae Caesaris* en honor de su benefactor como medio para ganarse el favor del pueblo, tanto para él como para su tío. Una vez que consiguió pacificar las disensiones internas, aprovechó los *ludi Saeculares* del 17 a.C., que duraron dos meses, para llevar a escena una representación sobre «la Edad de Oro», con una clara pretensión de propaganda personal y auspiciado por los colegios sacerdotales. Estos Juegos son un excelente ejemplo de la conjunción entre espectáculo, religión y política, que Beacham acaba definiendo como «*Theatrum Populusque Romanus*» (p. 119). En este contexto hay que enmarcar la construcción del teatro de Marcelo y la «puesta en escena» de la Ciudad, es decir, la construcción de edificios y mo-

numentos que contribuían a la política de Augusto, sin olvidar esos años de mecenazgo en el arte y la literatura. Termina este capítulo con unas páginas dedicadas al afán de inmortalidad de Augusto (pp. 147-154). La literatura y el espectáculo contribuyeron a que el principado se presentara como un *theatrum mundi*. A esto se añade el especial énfasis en la celebración de los funerales de sus familiares, la celebración de cumpleaños y otros eventos personales en los que el pueblo era partícipe. Se fomentaba de esta manera la unión del pueblo y su gobernante, que tuvo su última expresión en los funerales del propio Augusto, que fue precedido hasta la pira por artistas y actores enmascarados con la imagen de su rostro y del resto de la familia imperial.

En el cuarto capítulo, *Playing for Keeps. The Politics of Pageantry in the Early Principate* (pp. 155-196) se aborda cómo Tiberio mantuvo la política de Augusto, pero más bien a disgusto. Como señalan Suetonio y Tácito, no le agradaba acudir a los espectáculos públicos, ni mucho menos celebrar con el pueblo sus fiestas personales, pues, como le criticó Tácito, utilizaba el disimulo, pero era un mal actor. Esto sirve de excusa para desarrollar el apartado de «El emperador que no se divertía», donde se explican los errores políticos que cometió Tiberio, de los que forma parte su falta de interés por el espectáculo; un aspecto del que se preocupó fue el de endurecer las medidas policiales durante el desarrollo del espectáculo y reforzar las estructuras sociales y los privilegios de los rangos; paralelamente, endureció las medidas contra los artistas y gladiadores. El cambio de gobierno de Tiberio a Calígula se hace después de describir los funerales de Germánico y Druso, la participación de claques organizadas, y la actitud poco receptiva por parte del emperador para lo que el pueblo demandaba: hay testimonios de que se criticó al emperador tanto en tragedias como en farsas. A la muerte de Tiberio, Calígula organizó un gran funeral en Roma en su honor y en el de sus antepasados. Desde muy temprano el nuevo emperador demostró su talento para el drama y su interés por el espectáculo público, razón por la que se le denominó «Callipedes», en clara alusión al mimo (*planipedes*). El reinado de Calígula ofreció un rico, variado y sugestivo material teatral y de espectáculo de diversa índole, reflejo de su propia personalidad histriónica, que dejó el camino abierto hacia la megalomanía, la magnificencia, la aclamación de la masa, la exhibición espectacular y la crueldad sanguinaria mostrada públicamente.

Claudio creyó en la necesidad de ajustar la imagen que el emperador transmitía a su pueblo y volvió a la línea de Augusto, limitando los espectáculos gladiatorios y de animales, el abuso en la *instauratio*, moderando el gasto, pero buscando la satisfacción de la gente. Celebró las victorias romanas, terminó la restauración del teatro de Pompeyo, enriqueció el Circo Máximo y fomentó las naumaquias. Tras su oscura muerte, Nerón se proclamó emperador y celebró su proclamación con la representación de comediantes.

El capítulo 5, titulado *Nero. No Business but Show Business*, termina el estudio evolutivo de cómo el espectáculo influyó en la política imperial. El título deja claro que el principal interés del nuevo emperador era el entretenimiento, a veces explicado porque se le ha considerado un actor frustrado, otras porque pretendió restaurar la gloria de la Atenas clásica en Roma, las más porque estaba loco. El autor comienza analizando los dramas privados que Nerón celebraba en palacio y relacionándolo con el espectro amplio de la representación pública, que buscaba la popularidad y el fervor de sus gobernados. La gran diferencia respecto a tiempos pasados es que Nerón buscó que el pueblo formase parte del espectáculo, a pesar de que hasta entonces estuvo vigente la mala fama de los artistas y había persecución contra los ciudadanos libres que pretendieran ejercer

como actores. No contento con eso, destinó más días y nuevas ocasiones para los Juegos públicos, decretó leyes favoreciendo las *artes ludicrae* y él mismo apareció sobre la escena.

El fuego que destruyó Roma en Julio del año 64 puso bajo sospecha al emperador. Como es bien sabido, Nerón culpó a los cristianos y esta acusación abrió una nueva modalidad de espectáculo hasta la fecha desconocida en el circo romano: inmolaciones públicas y luchas cuerpo a cuerpo en la arena del circo con animales salvajes o con gladiadores profesionales. El autor repasa las distintas versiones y narra anécdotas al respecto. Se cuenta que el propio Nerón asistía desde los jardines de su circo privado en el Vaticano disfrazado. Pasado el incendio, el emperador dio rienda suelta a su megalomanía y reconstruyó la ciudad, y en las paredes de su *Domus Aurea* se dibujaron fantasías pictóricas como si fuesen frentes de escena, como si los habitantes de esa casa fuesen espectadores y a la vez actores de ese teatro a medida, con su propia escenografía, concebido en el palacio.

No sólo concentró sus esfuerzos en construcciones apropiadas para el espectáculo, según aparece en los mapas y dibujos que Beacham añade en estas páginas, sino que impulsó otros géneros literarios, como la declamación o la lírica, que también se desarrollaron sobre la escena. La famosa faceta de Nerón como citaredo, representando dos papeles al mismo tiempo y el aplauso incondicional del público, es decir, de su pueblo, se pueden interpretar en clave política, porque el control que se ejerció sobre la plebe en estos años incluso determinaba el tipo y la intensidad del aplauso. Una política totalitaria que se reflejó en lo que Beacham denomina «trabajo artístico totalitario: el último teatro medioambiental» (p. 231). Lo que ha interesado más de este aspecto es la manera en que las representaciones de Nerón influían en el espectador, como si hubiese un metateatro entre gobernante y gobernados; es decir, la manera de asumir sus representaciones de su emperador por parte del pueblo era idéntica a la manera de asumir sus actuaciones políticas. El espectáculo público servía de interacción entre ambos platillos de la balanza. En este ámbito la pantomima fue acrecentando su importancia, puesto que tenía todos los ingredientes necesarios: escenificación, elementos trágicos/cómicos, música y baile; lo más importante, carecía de la crítica política contra el gobernante, propia de la comedia y de la tragedia, claramente debilitada en estos años.

Tras analizar los géneros que más interesaron y cómo se compusieron tragedias que, según parece, no se llegaron a representar, llegamos a la aspiración neroniana de emular Grecia. Quizás aquí habría sido interesante que conjugara las relaciones entre los géneros teatrales en vigor (mimo y pantomima) y el resto de espectáculos lúdicos, terreno complicado, pero que tuvo una gran relevancia en estos años del Imperio. Parece claro que el propósito de Nerón desde el principio era recrear la Atenas clásica (de hecho, en estos años se introduce en la lengua latina un número muy importante de términos teatrales helenizantes), de elevar el género teatral a la altura que tuvo en Grecia en los años de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes; sin embargo, la libertad de expresión de los trágicos y cómicos griegos parece impensable durante el gobierno de Nerón, razón por la que pudo haber apostado por géneros teatrales menos comprometidos y quizás pudo haber utilizado los restantes espectáculos públicos para enfervorecer y manipular a la masa. En un contagioso ambiente de fiesta irreflexiva, de disfrute, donde el final de muchos espectáculos es vencer o ser vencido, es más fácil atraer a un grupo numeroso hacia los propósitos ideados por uno o unos pocos. La Historia nos ha dejado posteriormente no pocos ejemplos de la función propagandística del espectáculo público en regímenes totalitarios o que comenzaban a serlo.

Las últimas páginas del libro desarrollan el sugerente título «*Qualis Artifex pereor!*», relacionando la necesidad de tener un sólido apoyo militar para poder mantener el poder. Repasa sus últimos momentos como si del acto final de un drama se tratase, incluida la ironía trágica, y cuentan los historiadores que en sus últimos momentos repetía un verso representando por última vez Edipo: «esposa, padre, madre, conducidme a la muerte». No es de extrañar que sus últimas palabras fuesen «muero como un artista».

Cierran el libro las notas finales de todos los capítulos (pp. 255-278), una amplia bibliografía (pp. 279-296) y un índice onomástico y de contenidos (297-306). Es un libro interesante en su conjunto, cuyos méritos principales son su rigurosidad científica al manejar los datos, la inclusión de nuevas ópticas para sacar conclusiones globales y de conjunto, y la amenidad con que está escrito. Una lectura sugerente que demuestra muchos años de estudio sobre el fenómeno teatral romano.

Universidad Autónoma de Madrid

Carmen GONZÁLEZ VÁZQUEZ  
carmen.gonzalez@uam.es

MANUEL C. DÍAZ Y DÍAZ, *Enciclopedia e sapere cristiano tra tardo-antico e alto Medioevo*, Editoriale Jaca Book SpA, Milano 1999, 163 pp. ISBN: 88-16-43313-2.

El libro pertenece a la colección *Eredità Medievale*, que ampara el *Istituto per la Storia della Teologia Medievale* de Milán. En dicha colección, que resulta ser, en un sentido amplio, una Historia de la Teología Medieval desde Agustín de Hipona a Erasmo de Rotterdam, tienen cabida cincuenta volúmenes «maneggevoli e scientificamente attrezzati», que serán, cuando la colección se vea completada, un interdisciplinar repaso a las expresiones fundamentales de la cultura medieval cristiana. En este marco o proyecto editorial, de las características reseñadas –que en este caso se cumplen a la perfección–, se inserta el libro del Profesor Manuel C. Díaz y Díaz, Catedrático Emérito de la Universidad de Santiago de Compostela, uno de los investigadores españoles que más y mejor ha estudiado, a lo largo de una dilatada y fructífera vida académica, la cultura, la mentalidad y los personajes de este periodo histórico.

El contenido del libro, además de una introducción, está estructurado en tres grandes partes, cada una de las cuales se divide asimismo en dos capítulos. La primera, de carácter más general, está dedicada a los precedentes del enciclopedia medieval, haciéndose un repaso en primer lugar por las *artes liberales*, los tratados enciclopédicos de la antigüedad clásica, los anticuarios y otras fuentes del saber, como los manuales de escuela; en el segundo capítulo de esta primera parte, se analiza el «encuentro» tensional del cristianismo y de sus presupuestos teóricos y prácticos con la realidad anteriormente descrita, a través de los textos preferentemente agustinianos del *De doctrina christiana*, para terminar con unas pinceladas sobre la sociedad de los siglos VI y VII.

La segunda parte se circunscribe a sendos capítulos sobre Boecio y Casiodoro, figuras de máxima importancia en la transmisión del saber y de la ciencia. Tras unas consideraciones sobre la situación política de la Italia del siglo VI, se aborda el estudio de la producción literaria de ambos personajes, haciendo especial hincapié en los tratados concernientes a las *Artes liberales* y, en el capítulo de Casiodoro, en la importantísima labor libraria llevada a cabo por él, fundando el monasterio de Vivarium, adquiriendo, mediante su transcripción, los más importantes manuscritos y organizando la actividad