

MITO Y PERFORMANCE EN LA TRAGEDIA DE SÉNECA

Lía Galán – UNLP

Resumen

El estudio del teatro romano parece desdibujarse por la ausencia de textos conservados, lo que produce la extraña impresión de que su existencia fue poco significativa y su importancia marginal. Sin embargo, sus producciones fueron decisivas para el desarrollo del teatro europeo. En primer lugar, se presenta un breve panorama del desarrollo de la tragedia en Roma, destacando sus características distintivas a fin de ubicar la obra de Séneca en el escenario cultural de los *ludi scaenici*, la *praetexta* y la tragedia. La recuperación escénica del mito se ejemplifica brevemente con *Oedipus*. Séneca recrea el material de la mitología trágica con elementos que, lejos de hacerla irrepresentable, contribuyen a reforzar su teatralidad y a hacerlas completamente espectaculares.

Abstract

*The study of the Roman theater seems to be blurred for the absence of texts conserved, what produces the strange impression that its existence was little significant and its importance marginal. Nevertheless, its productions were decisive for the development of the European theater. In the first place, we displayed a brief panorama of the development of the tragedy in Rome, emphasizing its distinctive characteristics in order to locate the work of Seneca in the cultural scene of the *ludi scaenici*, the *praetexta* and the tragedy. The scenic recovery of the myth is illustrated briefly with *Oedipus*. Seneca recreates the material of the tragic mythology with elements that, far from doing it irrepresentable, they contribute to reinforce its theatricality and to do it completely spectacular.*

Si hay algo que no ha descendido a la vulgata de los estudios clásicos, *i. e.* al repertorio de conocimientos básicos para tener un panorama general de las culturas griega y latina, es la compleja historia del desarrollo del teatro romano. Frente a los abundantes testimonios de poesía lírica y épica, y de la prosa del siglo llamado clásico, que *lato sensu* va de Lucrecio a Ovidio y ocupa el lugar de privilegio en los programas universitarios de latín, apenas se conservan magros vestigios del teatro que poca materia ofrecen incluso para los estudios especializados: nombres y títulos, pero no textos.

Poco estudiado y conocido en comparación con otros géneros literarios, el teatro romano desaparece por la ausencia de textos conservados, lo que produce la extraña impresión de que su existencia fue poco significativa y su importancia marginal. O que decididamente no hubo un teatro propiamente romano sino algunas “copias” de obras griegas, supuestamente de mermado valor artístico, con la excepción de Plauto y Terencio en los tiempos tempranos documentables y Séneca en los tardíos. Baste revisar los compendios de literatura latina que circulan entre los estudiantes universitarios. Ciertamente es que este amplio conjunto de títulos y de fragmentos muchas veces restringidos a unas pocas palabras no representa un *corpus* parangonable al de la poesía lírica o épica; sin embargo, esto no debería conducir a una negación de la importancia del teatro en Roma.

Tal desconocimiento del desarrollo del drama romano recalca en considerar que si algo no está es porque su existencia ha sido accidental, poco relevante, y en este caso, como en tantos otros, puede observarse que muchas omisiones no ocurren por azar. Este es un aspecto altamente complejo y espinoso en el que no entraremos. Simplemente remitimos a los conceptos de Habinek¹ que, con gran soporte documental y lucidez crítica, examina el recorte y la impresionante limitación operada en el *corpus* textual de la literatura latina a partir del romanticismo y sistematizada especialmente en el siglo XIX, aunque continuada en el siglo XX:

La construcción de los estudios clásicos que surgió durante e inmediatamente después del período romántico implicó la creación

¹ Habinek (1992).

de una jerarquía entre Grecia y Roma que privilegiaba la primera y denigraba esta última, y que trabajó en especial para estetizar el estudio de la literatura latina, removiéndola de su conexión con la cultura romana que debería haber hecho clara su relevancia y el intrínseco interés para la sociedad contemporánea...²

En la construcción ideológica del clasicismo romano, quedó afuera medio mundo y el *corpus* de literatura aceptable se redujo a no mucho más de una docena de autores: la literatura resultó terminar en Ovidio. Se determinó para la literatura una Edad de Oro que desestimaba autores como Prudencio, San Agustín y en la que había poco lugar incluso para escritores como Cicerón, Tito Livio o Séneca. Stephen Hinds, al referirse a las nociones de cambio y decadencia en la literatura latina, refiere el caso de un curso de Latín en Dublín (1970), en el que se invitaba a considerar que la poesía latina razonablemente terminaba con la muerte de Horacio, y que podía incluirse un apéndice con el solo libro de *Metamorfosis* de Ovidio y algunos poemas de Juvenal.³ El teatro se convirtió en algo irrelevante que ni siquiera tenía una posible temporada áurea. En suma, nada del teatro romano resultó demasiado interesante para esta crítica generalizada durante un par de siglos pues sólo había comedias, que fueron marcadas por el poco inocente rótulo de *contaminatio* con el que se buscó caracterizar su supuesto modo de composición⁴, y, alejadas en el tiempo, unas tragedias desfiguradas, nativas de la decadencia, que no se podían representar. Esto queda plenamente desmentido con la importancia de tales expresiones

² “The construction of classical studies that arose during and immediately following the Romantic period involved the creation of a hierarchy between Greece and Rome that privileged the former and denigrated the later, and that worked, in particular, to aestheticize the study of Latin literature, removing it from a connection with Roman culture that might have been made clear its relevance and intrinsic interest to contemporary society” (Habinek 1992: 227-228).

³ Hinds (1998: 83).

⁴ „Si bien *contaminare* aparece una vez en Terencio (*isti vituperant factum atque in eo disputant contaminari non decere fabulas. Andr.* 15-6) en referencia a su modo compositivo, ya en el siglo I a.C. adquiere un significado negativo (estar manchado o enfermo física o moralmente). Incluso en el mismo Terencio presenta matices negativos (*Hau.* 17); Cicerón y Tito Livio usan repetidas veces el término siempre con valor negativo, en el significado moderno de “contaminar”; cf. también Julio César, *BG* 7.43.3.2.

dramáticas a lo largo de la historia del teatro occidental hasta nuestros días.

Para entrar en nuestro tema, nos resulta necesario entonces trazar un breve panorama del desarrollo de la tragedia en Roma y puntualizar sus características distintivas a fin de ubicar la obra de Séneca en su escenario cultural.

Ante todo (me disculpo por la obviedad), la tragedia romana no es la tragedia ateniense. Si tuviéramos material suficiente, sería quizás más pertinente relacionarla con la tragedia de Alejandría⁵. Esta asimilación de las formas romanas a las griegas ha producido una deformación en el estudio de las únicas tragedias completas conservadas, las de Séneca, al proponer como paradigma de tragedia la ateniense y juzgar desde allí una obra separada, no sólo por la cultura y el idioma sino por más de cinco siglos de tragediografía. Supongamos que se da en decir, incluso con menos distancia temporal, que el paradigma dramático es Shakespeare y toda obra trágica debe ser juzgada a partir de su respeto al paradigma. Pocas obras –quizás no las mejores– se ajustarían ortodoxamente al modelo propuesto. Coincidimos, pues, con el juicio de Tarrant:

Sin precursores romanos o sucesores disponibles para la comparación, Séneca como dramaturgo fue inevitablemente estudiado durante mucho tiempo en conjunción con la tragedia ateniense del siglo V, la única otra recopilación de drama serio que sobrevive de la antigüedad. Por lo tanto sus obras a menudo eran consideradas como adaptaciones de “originales” del siglo V, bastante más libres en su tratamiento que las comedias de Plauto y Terencio, pero teniendo una relación análoga con sus modelos griegos. Mi idea es que tratar cada tragedia

⁵ La tragedia alejandrina ofrece similares dificultades que la romana cuando se trata de hacer un diseño de su desarrollo. Se sabe que presentaba diferencias con la tragedia ática pero la escasez de fragmentos conservados no permite suficiente certeza. No obstante, habida cuenta de la importancia de la influencia alejandrina en la literatura romana, seguramente representó un hito en la evolución del género desde Esquilo a Séneca. Cf. Gentili (1979); en especial el capítulo “Language and Metre in a new Tragic Text of the Hellenistic Period”, p. 61 ss.

de Séneca principalmente como adaptación de un “modelo” griego del siglo V, tendrá siempre un efecto limitativo y distorsionante en su interpretación.⁶

Volviendo a la tragedia en Roma, creemos conveniente puntualizar aspectos de su desarrollo para ubicar la producción dramática de Séneca.

Roma es, sin lugar a dudas, una cultura espectacular. Todo lo romano constituye un espectáculo: la guerra, las cacerías, los deportes y las innumerables celebraciones cívico-religiosas, públicas y privadas. El foro, las asambleas, el senado, los funerales (y hasta el amor, si atendemos lo que dice Ovidio) son parte del espectáculo, son una *mise en scène*. Todo es *performance*.

Ahora bien: ¿qué es el teatro para los romanos? Lo que llamamos “teatro” en castellano no traduce lo que significaba *theatrum*. El campo semántico del castellano “teatro” es más amplio y más abstracto ya que refiere tanto un espacio físico (el Teatro Colón) como a una institución social (el teatro francés, el escritor de teatro) y a las obras que se escenifican en el lugar (el teatro de Ibsen, el teatro de Beckett, etc.).

*Theatrum*⁷ en latín significa exclusivamente el edificio donde se realiza la representación y, en tal sentido, su construcción es tardía y sigue el esquema general de las ciudades del sur de Italia, si bien inaugura una nueva forma de construcción. Hasta la inauguración del Teatro de Pompeyo el 55 a.C, las representaciones teatrales se montaban en entarimados de madera sobre las laderas de los montes. Pompeyo promovió la construcción del

⁶ Tarrant (1995): “With no Roman predecessors or sucesors available for the comparison, Seneca as a dramatist was inevitably studied for a long time in close conjunction with fifth century Athenian tragedy, the only other corpus of serious drama to survive from the antiquity. As a result his plays were often regarded as adaptations of fifth-century “originals”, considerably freer in their treatment than the comedies of Plautus and Terence, but standing in an analogous relation to their Greek models” (p. 216) “...my point is that treating any Senecan tragedy as primarily an adaptation of a fifth-century Greek “model” will have a limiting and distorting effect on its interpretation” (p. 216, nota 6). La traducción es nuestra.

⁷ La palabra es de origen griego (*théatron*) y deriva de θεάομαι (*theáomai*), “ver”, “observar”, por lo que *théatron* define el lugar para ver.

primer teatro permanente de Roma, primer edificio de la ciudad construido en mármol, lo que también le valió el apelativo de *theatrum marmoleum*. El edificio estaba ricamente decorado, con jardines y esculturas, y espacio para encuentros sociales. Se coronaba con el templo de *Venus Victrix*, protectora personal de Pompeyo. Esta particularidad del templo se ha interpretado como una estrategia para evitar que tal edificio fuera considerado una simple extravagancia personal, pero su función central era mantener la tradición de la presencia tutelar de las divinidades en los espectáculos públicos. El teatro de Pompeyo parece haber tenido capacidad para 18.000 personas, lo que es la misma capacidad que tiene el estadio de Boca Juniors; el Teatro de Marcelo – 13 a.C. – representó otro avance en materia de construcción pues tenía una altura de 32 metros de piedra y hormigón, lo que significó una revolución en ingeniería.

El lugar del teatro, para los romanos, se denominaba normalmente *scaena*, palabra de origen griego (*skéné*) que llega al latín por intermedio del etrusco, lo que explicaría – según el etimológico de Ernout -Meillet – la diptongación. Esto significa que las dos palabras, *theatrum* y *scaena*, se refieren al espacio arquitectónico ya que *scaena* designa el centro de representación frente a los entarimados de madera montados en torno a un escenario, no al teatro como institución social.

El teatro como expresión social lleva, para los romanos, el nombre de *ludi*, algunas veces reforzado por la expresión *scaenici*. La palabra *ludi* es exclusivamente latina y no tiene relaciones etimológicas con palabras griegas. En Roma los *ludi* no son concursos o competencias como en la cultura helenística, sino exhibiciones. Como señala F. Dupont, la cultura griega es agonística, la cultura romana es lúdica.⁸ *Ludi*, sin embargo, tiene un campo semántico que excede el espectáculo teatral: designa un ritual complejo de la religión romana que comprende un espectáculo, sea de teatro, carreras, deporte, etc., como también una procesión y otros ritos. Si el sacrificio ocupa, como en la cultura griega, un lugar central también en la romana, es decir, el ritual por el que los hombres ofrecen a los dioses las viandas sacrificiales, animales o vegetales, junto con los ritos sacrificiales

⁸ Dupont (1995: 24).

no son menos importantes, en Roma, los Juegos en los que los hombres ofrecen a los dioses espectáculos a los que asisten. No hay que olvidar que los dioses son llevados desde sus templos hacia la *scaena* o hacia el circo, presiden las celebraciones y son los primeros destinatarios de lo que ocurre en la *scaena*. Los juegos escénicos son, pues, en Roma un ritual que tiene por función reconciliar los dioses y los hombres creando temporariamente una *comunitas*, una colectividad desestructurada.

En el 240 a.C. el Senado decide incluir en los *ludi scaenici* de los Grandes Juegos romanos una representación de teatro griego, esto es, los *ludi graeci*. Livio Andrónico es el primero que elabora un modelo de transcripción a fin de hacer significativas para los romanos las tragedias griegas. De este modo, crea el código que introduce los discursos trágicos griegos en el interior de la cultura de los juegos.

La mitología penetra a tal punto la realidad romana que sirve de materia prima para el estudio de las pasiones humanas, de las que ofrece una gran variedad de ejemplos paroxísticos. Los héroes mitológicos, coinciden todos en general, jamás existieron pero sus imágenes son suficientemente verdaderas para testimoniar la naturaleza humana.⁹

Así, pues, en Roma las obras teatrales formaban parte de la mayoría de los *ludi* que se celebraban continuamente desde marzo hasta noviembre; las obras eran seleccionadas por el edil o pretor urbano, que decidía cuáles se representarían. No había competencia y el autor recibía su paga de inmediato si la obra era seleccionada.¹⁰

Hasta donde puede rastrearse, se sabe que Nevio (270-199 a.C) es el padre de la tragedia romana ya que introduce un nuevo género dramático con contenido específicamente romano llamado *fabula praetexta*. *Fabula* incluye toda historia o discurso que relata algo.¹¹ Se trata de un drama histórico que puede tratar tanto leyendas remotas como hechos del pasado romano como la *praetexta* “Rómulo o El Lobo” de Nevio, o *Clastidium*, que presenta la victoria de un contemporáneo de Nevio, M. Claudio Mar-

⁹ Véase en especial Dupont (1995: 31 ss.).

¹⁰ Erasmo (2004: 3).

¹¹ Aulio Gelio (*N.A.* III, 2) llama *fabulae Plauti* a las comedias de Plauto.

celo, sobre los Galos en el 222 a.C. Nevio introduce, además, elementos nuevos como los *cantica*, especie de aria monódica a cargo de uno de los personajes, muy exitosas y pedidas, que contribuyen a reducir la importancia del coro.

Las *praetextae* representaron una forma dramática muy popular ya que no se limitaban a ser representadas en los Juegos sino también en otras ceremonias, tanto públicas como privadas, y en este caso eran solventadas por un patrono del patriciado que asumía los gastos.

Las tragedias son, exclusivamente, las obras de tema mitológico griego, esto es, una parte quizás menor de lo que era el teatro en Roma. Así y todo, un mito como el de Tiestes y Atreo, por ejemplo, dio lugar a muchas realizaciones: *Tiestes* de Enio, *Atreo* de Accio, *Tiestes* de Graco, *Tiestes* de Casio Parmense, el famoso *Tiestes* de Vario Rufo – la más renombrada –, *Atreo* de Publio Pomponio Secundo, el *Atreo* de Mamerco Emilio Escauro, el *Tiestes* de Séneca –la única conservada–, y el *Tiestes* de Materno. La tragedia, pues, presenta la mitología griega con sus historias de héroes.¹²

No obstante, conviene también recordar la importancia y trascendencia de la pantomima, forma teatral particularmente popular en el período imperial y actualmente no del todo conocida ya que se la suele identificar con el mimo sin más. La característica distintiva de la pantomima era presentar una escena o un episodio de la mitología, y no una secuencia de escenas como en la tragedia (ej. Cronos devorando a sus hijos o Fedra y la nodriza) donde había máscaras como en la tragedia, discursos y diálogos, combinados con canto y danza. La diferencia fundamental con la tragedia era la ausencia del coro. La pantomima es espectáculo más que diálogo, si bien éste no está ausente. Muchas de sus características parecen estar presentes en *Phoenissae* de Séneca.¹³

En suma, es sin duda un error suponer que el drama tuvo una importancia menor cuando las noticias prueban exactamente lo contrario. De

¹² Erasmo (2004: 55) analiza la definición de Diomedes (*Ars grammatica* I, 487) y sintetiza: “The main distinction that Diomedes draws between *praetextae* and tragedies is the presentation of characters – heroes in tragedies, like Orestes and Chryses, and kings and generals in *praetextae*”.

¹³ Cf. Erasmo (2004: 65).

momento, sólo podemos hablar de Séneca, de Plauto o de Terencio, porque la mayoría de las obras no se ha conservado pero al menos podemos decir que tales obras existieron. Pocos títulos quedan de la *praetexta*, lo que no afecta su abundancia ya que tales representaciones históricas (muchas de ellas originadas en intereses privados) no parecen haber tenido, a los ojos de los críticos modernos, la catadura genérica de las formas griegas que se privilegiaban como arte, esto es, tragedia o comedia.

Algo más. Creemos necesario señalar que las diferencias entre *praetexta* y tragedia, ampliamente expuestas por M. Erasmo en el estudio citado, representan la sustantivación de formas que están dinámicamente entretendidas en el imaginario social, las creencias religiosas y las tradiciones que constituyen la cultura. Estas clasificaciones se inscriben en la necesidad de organizar y caracterizar los fenómenos sociales. En la práctica, es posible que la línea divisoria entre *praetexta* y tragedia no fuera muy nítida. Suele decirse que los romanos historiaban el mito por presentarlo directamente ligado a la historia local. No obstante, el caso puede interpretarse de modo distinto. A mi entender, posiblemente se tratara de lo contrario, de mitificar la historia, de convertir en héroes a reyes y generales. De este modo, se construye un marco cultural que culmina con las apoteosis y la divinización del príncipe. Al presentar hechos y personajes del pasado, la *praetexta* sube a escena nuevos héroes de estirpe itálica, equiparables en dignidad a los de la tragedia pero más próximos y educativos para el nuevo auditorio. Colabora, entonces, en la construcción de la identidad romana en tiempos en que la sociedad está en plena expansión. Tras la culminación del proceso, se advierten los primeros síntomas de la declinación, avaladas por el triunfo de las filosofías individualistas. Este es el tiempo de las tragedias de Séneca, cuando la historia se separa del mito, se vuelve espinosa y ya es difícil encontrar héroes locales que resulten significativos y ejemplares para la audiencia. Séneca, pues, vuelve a la tragedia, a la *performance* del mito, recuperando su valor performativo adscripto a una nueva elocuencia didáctica.

Un segundo punto de discusión, que sólo mencionaremos, es el caso de la tragedia de Séneca considerada como “teatro leído”, no llevado a

escena. De ser así, no existiría en rigor *performance* pues la acción propia del género sería reemplazada por un discurso dialógico de la acción que cancelaría el sentido espectacular. En los últimos años, la crítica parece haberse rendido ante la evidencia de la escenificación, no sólo porque las tragedias de Séneca se han seguido representando e imitando a lo largo del tiempo hasta nuestros días sino, en especial, por el papel decisivo que ha tenido en la configuración del teatro renacentista con el que se inician los correspondientes teatros nacionales.

Añadimos simplemente algo que debería resultar obvio: los argumentos esgrimidos para sostener la idea de que las tragedias de Séneca eran irrepresentables se derrumban si se los extiende a otras manifestaciones teatrales puesto que entonces resultarían igualmente irrepresentables las tragedias de Shakespeare (incoherencias de *Hamlet*, edad, etc.) o jamás hubieran subido al escenario óperas como las de Verdi o Wagner.

El malentendido surge de cómo fue interpretado –especialmente en el siglo XIX– el concepto de *recitatio* o *recitationes*, restringido por la crítica a una lectura o declamación excluyente de una puesta en escena. Hoy sabemos que, en general y no sólo para textos dramáticos sino también líricos y épicos, era normal que el poeta presentara su obra ante un grupo selecto y competente (por ejemplo Catulo leyendo sus poemas a los *amici*) como paso previo a su publicación o, en el caso de obras dramáticas, a su representación¹⁴. Esta es una práctica que se ha mantenido a lo largo del tiempo, si bien en la actualidad se ha perdido el hábito de la lectura en voz alta de textos que no sean representables.

En fin, sólo podemos hablar con apoyo textual de la tragedia de Séneca, algo así como la punta del iceberg de un proceso artístico que recorre toda la cultura romana, que hunde sus raíces en Etruria y otros pueblos de Italia y que no termina en Séneca. Así, pues, Séneca escribe tragedias y esto significa que sus protagonistas serán los conocidos héroes griegos

¹⁴ “...tragedies were still being written for, as well as performed on, the stage in the mid-to-late first century CE is clear from the example of Seneca’s contemporary Pomponius Secundus, a distinguished dramatist (Tacitus *Dialogus* 13.7) who, according to Quintilian, excelled in ‘learning’, eruditio, and ‘brilliance’, nitor (*Institutio Oratoria* 10.1.98), and who definitely wrote for stage (is *carmina scaenae dabat*, Tacitus *Annals* 11.13)” (Boyle 2006: 9).

de la mitología transformados por el tiempo, la cultura, el idioma y la filosofía.

En el contexto de la Roma imperial, es evidente que ya el mito estaba disociado de la religión aun cuando se observara en las ceremonias oficiales. Además Séneca, como filósofo estoico, negaba el mito como forma religiosa pero lo revalorizaba como alegoría. El mito, entonces, se transforma en una fuente inagotable de *exempla* socialmente compartidos que son vehículo de ideas, enseñanzas y advertencias. Séneca representa los mitos que le llegan por tradición del género, con más de tres siglos de amplio desarrollo en Roma en los que se despliega una interrelación de formas dramáticas que a su vez comprometen la expectativa de la audiencia, habituada tanto a la tragedia como a la *praetexta* y a la pantomima.

Nos referiremos brevemente a un caso que hemos estudiado extensamente y que puede ilustrar la nueva presentación del mito.¹⁵ *Edipo* de Séneca es una tragedia decididamente diferente de la única referencia documentada que tenemos, *Edipo* de Sófocles. Este caso es curioso. Ya mencionamos las múltiples versiones romanas del mito de Tiestes y Atreo en Roma. Por el contrario, antes de *Oedipus* de Séneca sólo se conoce el título de otra tragedia homónima, única, además, escrita por Julio César pero aparentemente nunca representada.

La versión de Séneca es magistral porque no agrega, como creen muchos filólogos, cuadros supernumerarios sino que transforma personajes y situaciones operando una romanización que los vuelve verosímiles para la nueva audiencia. De este modo, Tiresias no es un vidente sino un harúspice, figura tradicional y reconocible de la cultura itálica (latina, etrusca); Manto, su hija y guía, despliega un rito de empiromancia y de extispicio. El oráculo da *dubia responsa* y Tiresias acude por voluntad propia en un acto que hoy llamaríamos “de responsabilidad civil”, para auxilio de la *patria*. Como harúspice, necesita ver los signos para poder interpretarlos y esto reclama el nuevo personaje de Manto, los ojos del ciego adivino. Tampoco esto alcanza para develar el crimen: Tiresias debe convocar a Layo para que emerja del mundo de los muertos y señale al asesino, por

¹⁵ Para un tratamiento más extenso del tema, véase Galán (2007).

lo que se introduce el relato de una necromancia que se atiene a los pasos rituales pero incorpora notas de reminiscencia homérica. El humanismo seneciano, esa preocupación por lo humano, se observa en el variado repertorio de sentimientos que manifiesta Edipo, diseñado sobre una base de concepción estoica; de modo similar, el personaje de Yocasta expresa sus emociones hasta en el mismo desenlace de la obra. No nos referiremos a la exuberancia creativa de Séneca: baste considerar el ejemplo referido, o Fedra, o Medea.

En suma, la tragedia de Séneca recrea el material de la mitología trágica con elementos que, lejos de hacerla irrepresentable, contribuyen a reforzar su teatralidad, a hacerlas completamente espectaculares, un espectáculo digno de hombres y de dioses.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Boyle, A. (2006) *Roman Tragedy*, London.
- Dupont, F. (1995) *Les monstres de Sénèque*, Paris.
- Erasmus, M. (2004) *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*, Austin.
- Galán, L. (2007) “La adivinación en *Oedipus* de Séneca”, *Auster* 12: 41-55.
- Gentili, B. (1979) *Theatrical Performances in the Ancient World*, Amsterdam.
- Habinek, T. (1992) “Grecian wonders and Roman woe: The Romantic Rejection of Rome and its Consequences for the Study of Latin Literature”, en: Galinsky, Karl (ed.) *The Interpretation of Roman Poetry: Empiricism or Hermeneutics?*, Frankfurt: 227-242.
- Hinds, S. (1998) *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*, Cambridge.
- Tarrant, R.J. (1995) “Greek and Roman in Seneca’s Tragedies”, *HSCP* 97.