

Non amat falsum auctor veritatis. Críticas cristianas al teatro en Tertuliano, Lactancio y Agustín.

Cané, Gonzalo.

Cita:

Cané, Gonzalo (2017). *Non amat falsum auctor veritatis. Críticas cristianas al teatro en Tertuliano, Lactancio y Agustín. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad Humanidades. Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-019/29>

Non amat falsum auctor veritatis

Críticas cristianas al teatro en Tertuliano, Lactancio y Agustín

Gonzalo Cané

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Mesa 6

Tensión y coexistencia:

Cristianos, judíos y gentiles desde la Antigüedad Clásica a la Alta Edad Media

Introducción

Virgilio narra al inicio de su poema la llegada del héroe a Cartago con estas palabras: “*Maravillase Eneas de la mole de edificios, antes no más que chozas. Se maravilla de sus pórticos, del estrépito, del firme pavimento de sus calles. Bregan enardecidos los tirios. Unos tienden los muros y alzan la ciudadela, van rodando a mano enormes piedras (...) Dictan leyes, designan magistrados y miembros del senado venerable. Aquí excavan el puerto, allí echan los cimientos del teatro y tallan en la roca imponentes columnas, altivo ornato de la escena un día*”¹. Entrevemos allí el momento en que Eneas conoce a la reina Dido. Si bien la historia del héroe venido de Troya se remonta a los tiempos lejanos del mito, un rasgo del relato sobresale: estamos en una ciudad.

La civilización del Mediterráneo en época antigua tiene como nota característica la vida urbana. Una serie de edificios señalan el tono específico de la vida pública en la galaxia de ciudades que conforman la columna vertebral del Imperio Romano. Junto al foro, los baños y los templos, el teatro constituía entonces una presencia recurrente en el paisaje urbano romano desde el tramo final de la época republicana.

Sin embargo, el auge y la consolidación del cristianismo a lo largo del Imperio señalan un punto de inflexión notable en este aspecto. Diversos autores desde el siglo II dirigen numerosas críticas a la práctica teatral. Considerado exponente del culto pagano y bastión del demonio, las referencias al teatro, así como a las carreras, la lucha, los gladiadores y el circo circulan de forma recurrente en las obras de los autores cristianos durante este periodo.

¹ *Aen.* I, 421-29.

A partir de la lectura de una serie de obras de Tertuliano, Lactancio y Agustín, este trabajo tiene por objeto reflexionar en torno a los modos en que una serie de discursos cristianos de época imperial discuten la vida pública y específicamente el teatro. Advertimos que a aquellos hombres y mujeres que aceptan al Dios Único y a su Hijo se les indica que no es aceptable asistir a los espectáculos, pero ¿qué aspectos del teatro resultan repudiados y bajo qué criterios? Es posible pensar en este punto que la configuración de una incipiente vida específicamente cristiana entra en conflicto con ciertos aspectos tradicionales de la *romanitas*. ¿Cuál es, entonces, la función del teatro en el discurso cristiano? ¿Qué señales identifican al cristiano y por qué la experiencia teatral genera tal antagonismo?

En este sentido, las opiniones de Tertuliano, Lactancio y Agustín permiten iluminar una serie de tensiones que permean la vida pública en época imperial entre fines del siglo II y mediados del siglo V. A lo largo de este periodo tanto las comunidades cristianas como el Imperio vivieron una serie de transformaciones profundas. Es posible leer algunos de estos cambios en los argumentos que desde Tertuliano hasta Agustín ponen en escena el repudio al teatro y la conformación de una vida querida por Dios.

Noticias acerca de la vida urbana en el Norte de África

La selección de dichos autores tiene por objeto rastrear una serie de tópicos y tensiones presentes en las polémicas acerca del teatro entre los siglos II y V. Debemos agregar que nuestros autores tienen en común haber nacido en el norte de África lo cual permite circunscribir el presente trabajo a un área específica del Imperio.

En este sentido, como señalamos al inicio, en Virgilio y su relato de la llegada de Eneas a Cartago encontramos los rudimentos de aquella vida urbana que será característica del mundo romano. Efectivamente, desde la conformación de un imperio que reúne todas las costas del Mediterráneo advertimos que su vida interna se organiza en una red de ciudades, las cuales tienen como signo identitario un conjunto específico de edificios: el foro, los baños, los templos y desde el siglo IV la catedral². Este paisaje urbano nos presenta también junto al circo, el teatro.

² Chris Wickham, *El legado de Roma. Una historia de Europa de 400 a 1000* (Barcelona: Pasado y Presente, 2009), 60.

En este contexto mediterráneo, el mismo territorio que contuvo el reino de la legendaria Dido posee en época imperial una bulliciosa vida urbana. El antiguo reino cartaginés, posteriormente provincia romana, da cuenta también de una serie de edificios característicos. Es posible encontrar circos en la mayoría de sus grandes ciudades: Cartago, Hadrumantum, Thysdrus, Lepcis Magna, Setif, Cesárea, Thugga, Utica y posiblemente Auzia y Thibaris. El circo en Cartago podía recibir hasta 75.000 espectadores³. En esta ciudad hallamos también el teatro y el anfiteatro. Por otra parte, en Hipona se ha conocido un teatro con capacidad para cinco mil espectadores⁴.

De este modo, advertimos en el norte de África la vida pública de juegos y espectáculos propia del conjunto de la sociedad romana en época imperial. Debemos señalar también el repertorio variado de formas de entretenimiento público que es posible encontrar en este periodo: las carreras de carros, luchas de gladiadores, luchas con animales salvajes, ajusticiamiento de criminales en eventos públicos y el teatro⁵. En síntesis, podemos constatar para época imperial la presencia de una serie de edificios acondicionados para ofrecer numerosos y diversos espectáculos que marcaban los ritmos cotidianos de la vida en las ciudades romanas del norte de África.

Para las élites, los espectáculos implicaban la posibilidad de granjearse el apoyo popular por medio de unos juegos inolvidables, así como la ocasión para que el pueblo de las ciudades participara de sus celebraciones y triunfos⁶. Como señala Beacham, un modo efectivo de hacerse lugar en la competición por cargos y status entre los grupos dominantes era, efectivamente, el rol de benefactor público por medio de la financiación de espectáculos⁷.

³ Acerca de la atracción popular que generaban los juegos y espectáculos públicos; “*De la pasión que despertaban sus carreras dan fe los testimonios de los diversos autores (...), así como las numerosas tablillas de maldición encontradas en las que se desea toda serie de males al equipo rival*”. María Elvira Gil Egea. “Ocio, espectáculos públicos y propaganda política en el África Tardoantigua”, *Polis*, N°10, 1998, 77.

⁴ Manuel Rodríguez Gervás. “Agustín de Hipona contra los espectáculos públicos ¿Creencia o concurrencia?” *ARYS*, N°2, 1999, 268.

⁵ David S. Potter, “Spectacle”, en *A companion to the Roman Empire, 385-408*. (Oxford: Blackwell Publishing, 2006), 387.

⁶ Gil Egea, “Ocio, espectáculos públicos y propaganda política en el África Tardoantigua”, 67.

⁷ En principio, los ediles y duoviri así como los decuriones estaban obligados legalmente a realizar juegos. Debemos agregar la presencia de otros miembros de la élite los cuales también recurrían regularmente a la organización de luchas, espectáculos teatrales, carreras y peleas de gladiadores como forma de ganar el favor popular y consolidar su status en las ciudades imperiales. Richard C. Beacham. *The Roman Theatre and Its Audience* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 154.

La práctica del evergetismo, si bien antigua, es recurrente en el periodo imperial y en particular en el norte de África donde numerosas inscripciones nos permiten conocer el nombre de hombres de la élite que, como muestra de generosidad, ofrecieron espectáculos y juegos a sus ciudades⁸. En este sentido, los teatros, así como el resto de la arquitectura urbana, cumplían no solo una función lúdica o religiosa sino también política.

El teatro y las artes escénicas durante el Imperio

En este punto, resulta preciso señalar algunas particularidades del teatro romano en época imperial. Aunque es posible rastrear algunos siglos atrás la historia del teatro romano, resulta problemático reconstruir sus principales características debido a la escasez de fuentes.

Si bien a lo largo de la antigua república la puesta en escena de obras teatrales al estilo griego fue creciendo en popularidad, no fue hasta el siglo I a.C. que Roma pudo contar con un teatro permanente, obra de Pompeyo. Hasta ese entonces se armaban teatros de madera temporales que se removían una vez terminado el espectáculo para armarlos nuevamente en otro lugar.

En este punto, advertimos que el teatro vive en época imperial una serie de cambios que conviene señalar. En principio, con la fundación del imperio, Augusto dedica parte de sus esfuerzos a la renovación edilicia y a la creación arquitectónica en numerosos rincones del orbe romano, en particular en relación a los teatros⁹. Vale citar la creación o renovación de teatros en Arles en Galia, Mérida en España, Leptis Magna en el norte de África y otros más en Italia¹⁰. Las obras continuaron con los emperadores subsiguientes a lo largo del siglo II. La proliferación de edificios públicos dedicados a espectáculos y juegos en esta época nos señala la importancia que se le otorgaba a estas instancias de reunión social las cuales formaban parte de la esencia de la vida urbana en las ciudades imperiales. Es posible incluso sostener que los ciudadanos llegaban a pasar hasta un tercio del año en diversos tipos de *ludi*¹¹.

⁸ Gil Egea, "Ocio espectáculos públicos y propaganda política en el África Tardoantigua", 74-75

⁹ Paul Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes* (Madrid: Alianza Editorial, 1992), 179.

¹⁰ Richard C. Beacham, *The Roman Theatre and Its Audience*, 155.

¹¹ Richard C. Beacham, *The Roman Theatre and Its Audience*, 169.

A la renovada actividad arquitectónica debemos agregar que a partir de la época de Augusto se imponen en los teatros romanos una serie de géneros nuevos, principalmente los de mimos y pantomimas que reemplazan el teatro griego clásico de antaño¹². En el caso del mimo, pareciera referirse a un tipo de espectáculo cómico, en general grosero, lleno de bromas con el objetivo de mover a la risa. En cambio, la pantomima consistía en una suerte de ballet de temática mítica tradicional. Allí el actor bailaba al ritmo de un instrumento o conjunto de instrumentos que ponían un fondo musical para la recitación del drama por parte de un actor. El bailarín principal llevaba su máscara con la boca cerrada, ya que otro actor hacía las veces de narrador. El desafío estaba en la capacidad del bailarín de interpretar con su cuerpo y sus movimientos el drama que se estaba representando. En silencio y con la sola ayuda de sus gestos el actor encarnaba a los protagonistas de la trama cambiando de máscara para señalar el cambio de personajes.

En relación a la pantomima se nos presenta nuevamente un serio obstáculo debido a la escasez de fuentes. No contamos con imágenes claras que nos representen la escena ni tampoco ha sobrevivido ningún libreto que contenga el texto recitado en las representaciones. Apenas contamos con comentarios marginales que provienen tanto de moralistas como de autores cristianos que en muchos casos se refieren a esta forma teatral con el objetivo de criticarla¹³. Sin embargo, un conocimiento efectivo de la pantomima es necesario teniendo en cuenta su nivel de popularidad así como la difusión que alcanzó a lo largo del imperio.

En síntesis, advertimos que el periodo que se inicia con Augusto y la creación del principado está marcado por un auge de la construcción de edificios muchos de los cuales van a ser destinados a espectáculos públicos y entre ellos, al teatro. Junto a la ingente actividad arquitectónica vemos que la ciudad antigua fortalece su vida pública con nuevos géneros teatrales y dramáticos que atraen y cautivan a los hombres y mujeres de las ciudades. Es en este contexto donde hallamos la aparición de una serie de obras que desde el credo cristiano ponen en cuestión distintos aspectos del entretenimiento urbano.

Hemos considerado tres autores, tres momentos que nos señalan los lineamientos generales de una polémica que entre Tertuliano y Agustín marca la consolidación paulatina

¹² David S. Potter, "Spectacle", 395.

¹³ Edith Hall, "Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire". en Harrison, G. W. M. y Liapis, V., (eds) *Performance in Greek and Roman Theatre*, (Boston: Brill, 2013), 452.

de un tipo de vida específicamente cristiana en el por entonces pagano imperio mediterráneo. Considerado de esta manera: ¿por qué los autores cristianos dedican páginas al teatro? ¿Qué aspectos del espectáculo teatral concitan tanto rechazo y por qué? ¿Qué características se adscriben a la personalidad cristiana en esta época y en qué medida supone esto una ruptura con la vida pública de la romanidad clásica?

Tertuliano: Una experiencia problemática

Al inicio de nuestro recorrido encontramos a Tertuliano (c.155-c.240). Figura fundacional de la literatura cristiana en lengua latina. Originario de Cartago y formado en la tradicional escuela de retórica y derecho romana, hallamos en este autor los cimientos de una provechosa tradición de tinte polemista característica de la prosa cristiana en este periodo. Entre los textos que lo han sobrevivido y con los cuales contamos hoy está su tratado *De spectaculis*¹⁴. Escrito entre los años 197-202, este trabajo, como su nombre lo señala, está dirigido de forma directa a cuestionar el ámbito bullicioso y tumultuoso de los espectáculos públicos en las ciudades del norte de su África natal.

Tertuliano inicia su polémica retomando los argumentos que los paganos por entonces esgrimían para justificar la presencia de cristianos en los espectáculos. “*Como no se produce un conflicto con la religión (...) y este regocijo para los ojos y los oídos que descansa fuera nuestro; que Dios no es ofendido por el disfrute del hombre, ya que mientras su temor a Dios y su honor no sean heridos no hay falta que justifique privarse del deleite*”¹⁵. Como si de un juicio se tratase en el que nuestro autor hace las veces de abogado, Tertuliano intenta demostrar a lo largo del trabajo el carácter erróneo de esta posición, sosteniendo que los espectáculos tienen su origen en cultos a los dioses paganos y son pasibles de ser considerados una forma de idolatría.

En segundo lugar, aparece el siguiente argumento utilizado para legitimar los espectáculos: “*Dado que todas las cosas fueron creadas por Dios y obsequiadas al hombre y son todas buenas, ya que son obra del Creador y en esto se incluye aquello que hace los espectáculos. Se deduce, sostienen, que una cosa no puede considerarse extraña a Dios ni hostil a Él dado que existe por su creación (...)*”¹⁶. En este punto, Tertuliano sostiene que

¹⁴ Las traducciones de esta obra citadas en el presente trabajo son propias.

¹⁵ *De Spec.* I.

¹⁶ *De Spec.* II

es preciso considerar no solo la creación sino el uso prescripto de la obra de Dios en el mundo. Así como el acero puede dar forma a una herramienta para el trabajo también puede ser el instrumento de un asesinato. Del mismo modo, la madera puede servirnos de mesa o puede dar forma a un ídolo del demonio. El mensaje de Dios, en ambos casos nos señala que el homicidio y la idolatría son acciones repudiadas. Es, por ende, el uso de la cosa y no su origen la que debe dar cuenta de la presencia de Dios y por tanto, quiere creer Tertuliano, el teatro y los espectáculos son contrarios a su voluntad.

La cuestión del uso dado a la obra de Dios es central ya que, como advertimos a lo largo del trabajo, perfila el modo en que debe desenvolverse la personalidad del cristiano. En este punto, es en la corporalidad más íntima donde se juega la vida comprometida a Dios: *“Ya que no hemos recibido los ojos para la lujuria, la lengua para la ofensa, (...) los órganos sexuales para el exceso desenfrenado, las manos para la violencia, los pies para deambular ni fue implantado el espíritu en el cuerpo para planificar el robo, el fraude y la iniquidad”*¹⁷.

En tercer lugar, sostienen los paganos, se encuentra el problema de la ausencia de una condena explícita a los espectáculos en las Escrituras. Aquí Tertuliano se ve obligado a recurrir a la exégesis bíblica como forma de salvar su argumentación y fundamentar desde el texto sagrado el rechazo a los espectáculos. En busca de su argumento va a recuperar uno de los salmos de David: *“Feliz el hombre que no se sienta en la reunión de los impíos”*¹⁸. Lo interesante aquí es el modo en que Tertuliano lee y resignifica desde la hermenéutica el sentido posible del mensaje sagrado. *“Cuando Dios llama a los Israelitas a la disciplina o los reprende, se aplica de hecho a todos los hombres. Cuando Él amenaza con destruir Egipto y Etiopía, Él advierte a cada nación pecadora del juicio por venir. De este modo, el caso singular vale por la clase general: cada pueblo pecador es Egipto y Etiopía; de la misma manera todo espectáculo público es una reunión de impíos (...)”*¹⁹.

A lo largo de su obra Tertuliano va a recurrir a distintas estrategias para echar abajo la posición que habilita la presencia de cristianos en los espectáculos. En esta primera parte, el recurso principal consiste en retomar aquellos argumentos que esgrimen los paganos. Tanto el carácter inocuo del teatro como divertimento, la naturaleza benéfica de los

¹⁷ *De Spec.* II.

¹⁸ Salmos, 1:1.

¹⁹ *De Spec.* III.

espectáculos públicos en tanto creados de alguna manera por Dios y la ausencia de prohibiciones bíblicas explícitas van a ser contestadas por Tertuliano y aquí su punto fuerte es sostener que los espectáculos son, fundamentalmente, una práctica idolátrica.

En esta línea, el paso siguiente será demostrar que los espectáculos están indisociablemente unidos a la religión pagana tradicional y por ende pierden toda consideración lúdica para ser considerados actos de idolatría. A partir de una breve reconstrucción de la historia de los juegos y espectáculos, Tertuliano se remonta a los tiempos de Rómulo, Tulio Hostilio y Anco Marcio para exponer el nexo profundo que une a los juegos y los dioses. Siguiendo en su narración a Varrón y Suetonio, advierte el autor que en toda ocasión el establecimiento de espectáculos coincide con el culto a los dioses tutelares del panteón tradicional: Marte, Júpiter, Apolo.

Aquí reconoce Tertuliano su primera victoria: ha demostrado en sus términos que es posible sostener el cargo de idolatría contra los espectáculos. Sin embargo, esto no agota la discusión que presentan el teatro y los juegos para los cristianos que habitan las ciudades. Más allá de los templos y las estatuas que pueblan los teatros y circos, un peligro latente inquieta a Tertuliano ¿qué sucede en el teatro y en las luchas? ¿Qué poder oculto capta las pasiones de los ciudadanos romanos?

Un día en las carreras vale como ejemplo: “*Mira al pueblo ir a los espectáculos, enloquecido, desordenado, ciego, excitado por las apuestas. (...) Están todos en suspenso (...) ‘Lo ha tirado’ gritan; todos le dicen a todos los demás lo que cada uno vio, todos ellos en el mismo instante*”²⁰. Violentas emociones dominan a los espectadores; Tertuliano quiere saber ¿son cristianos? ¿Reconocen al Dios Único como su dios? Si es así, entonces ¿Viven como cristianos? Y en todo caso, ¿qué tipo de vida podemos llamar en sentido propio cristiana?

Advertimos que la polémica planteada por Tertuliano contra el teatro y los juegos da cuenta de un debate aún más profundo que se relaciona con la definición de una vida cristiana en pleno siglo III. Lo que Tertuliano ofrece no se limita a un abanico de argumentos para no ir al teatro sino el debate acerca de la construcción incipiente de una vida cristiana. En el contexto de un imperio todavía pagano, los cristianos como nuestro autor, están construyendo su propia identidad, atormentados en una ciudad que a cada paso

²⁰ *De Spect.* XVI.

recuerda su paganismo: “*Las calles, el mercado, los baños, las tabernas, hasta nuestras casas, ninguno de estos lugares está libre de ídolos. El mundo entero está poblado por Satán y sus ángeles*”²¹.

Como señalamos anteriormente, nuestro autor entiende que la vida cristiana se realiza en una serie de gestos y acciones, en determinados hábitos que permiten dar cuenta de una vida querida por Dios. “*Dios nos ha instruido para acercarnos al Espíritu Santo con tranquilidad, amables, silenciosos y pacíficos (...) ¿Puede haber concordia entre el Espíritu Santo y los espectáculos? No hay espectáculo público sin violencia para el espíritu*”²².

Este último aspecto, es quizás, el más problemático. Si bien la tradición hizo del teatro y los juegos celebraciones paganas, realizando allí sus libaciones, elevando sus estatuas, Tertuliano encuentra en la experiencia de los espectáculos el desafío mayor a la vida del cristiano. Al visitar el teatro y recorrer el circo, una catarata de emociones dominan al espectador, la violencia, la ansiedad y el desenfreno desbordan el río tranquilo que debe ser el corazón del hombre cristiano.

Podemos pensar las críticas al teatro que Tertuliano realiza en tres ejes. Por un lado, la vinculación entre los espectáculos y el culto pagano. Estatuas, libaciones y consagraciones señalan la presencia de los antiguos dioses en cada uno de los teatros y circos del imperio, consecuentemente convierten los espectáculos en prácticas idolátricas. En segundo lugar, aquello que podemos llamar la experiencia emocional de los espectáculos. El ciudadano que asiste a este tipo de lugares se ve expuesto y arrastrado por emociones violentas: la ansiedad galopante y la excitación desmedida son los rasgos típicos del espectador. A esta lista debemos agregar un tercer aspecto. Aquel ciudadano que asiste al teatro, se encuentra de forma repentina siendo testigo presencial de engaños, fraudes, adulterios y homicidios que pueblan la escena de los dramas míticos tradicionales. Al respecto, Tertuliano se pregunta “*¿Por qué sería lícito mirar lo que es pecado realizar? ¿Por qué deberíamos suponer que aquellas cosas que dichas por los labios ultrajan al hombre, no lo ultrajarían cuando son recibidas por los ojos y los oídos?*”²³.

²¹ *De Spect.* VIII.

²² *De Spect.* XV.

²³ *De Spect.* XVII.

En síntesis, en esta obra de Tertuliano no solo advertimos la prosa polemista propia de un cristiano que argumenta en contra de la asistencia a los espectáculos públicos. Hilvanando sus argumentos podemos constatar un esfuerzo de mayor envergadura, la construcción paulatina de una forma específica de vida cristiana. La crítica a la agitada vida pública que vive el mundo romano en su tiempo, señala la ocasión para elaborar el modo en que debe comportarse un cristiano en un imperio todavía pagano.

La personalidad del cristiano entonces no se reduce a la aceptación superficial de una doctrina o a la repetición mecánica de un rito. Por el contrario, al volver sobre las ideas de nuestro autor encontramos que la vida del cristiano se define en una serie de gestos y acciones. Su identidad se realiza en el uso estricto de sus sentidos y en un dominio específico de su corporalidad que la visita al teatro pone en peligro.

En este sentido es que podemos afirmar que la experiencia vivida en los espectáculos públicos es problemática. Asistir al teatro significa ser testigo y cómplice del engaño, el adulterio y el asesinato, tópicos habituales en los dramas trágicos que se ponen en escena. Con su presencia el cristiano peca con sus ojos al ver el engaño, con sus oídos al escuchar las blasfemias y con sus manos al aplaudir la mentira. El cristiano que concurre al teatro se aleja de la vida querida por Dios porque expone sus sentidos a la mentira y la blasfemia. Allí donde los dioses y héroes del panteón pagano escenifican sus ardidés, el cristiano pone en riesgo su alma. Como afirma Tertuliano “*el Autor de la verdad no ama la falsedad*”²⁴ y por ende, Dios rechaza el teatro. Es entonces, a través del uso apropiado del propio cuerpo y del cuidado puesto en los sentidos como el cristiano puede agradar a Dios. “*Por esta orden*”, exclama Tertuliano, “*nos separamos de una vez y para siempre del teatro, el hogar de toda impureza, donde nada se aprueba salvo lo que es desaprobado en cualquier otro lado*”²⁵.

Lactancio: Pedagogía de la corrupción

Nuestro segundo autor en este recorrido es Lactancio (c.250-c.325) quien comparte con Tertuliano el nacimiento en el norte de África y la formación en retórica. Sin embargo, poco más es lo que sabemos con certeza acerca de su vida. Podemos afirmar que enseñó

²⁴ *De Spect.* XIII.

²⁵ *De Spect.* XVII.

retórica y se dedicó al derecho. Al tiempo viajó a Nicomedia llamado por Diocleciano para trabajar como profesor. Finalmente, fue convocado por Constantino para servir como preceptor de su hijo Crispo. Hacia el 326 Crispo fue ejecutado, desconocemos si Lactancio corrió la misma suerte.

Tiempo antes de aquel desenlace, en el año 303 Diocleciano proclama el edicto contra cristianos, entonces Lactancio debe huir. Aquellos años, c. 305-311, fueron testigos de la composición de su obra más importante, *Divinae institutiones*. En primer lugar, debemos señalar que a diferencia del trabajo de Tertuliano esta obra no está dedicada específicamente a los espectáculos. Consiste en un tratado en siete libros acerca de la doctrina cristiana. En términos generales, se trata de un esfuerzo por demostrar la solidez conceptual y doctrinal de la fe cristiana en un contexto donde los embates provenientes tanto de la religión pagana tradicional como de la filosofía ponían en duda la consistencia del recién llegado credo en Cristo.

Si bien breves, algunos fragmentos de esta obra de Lactancio nos permiten seguir algunas reflexiones acerca de la polémica en torno al teatro durante los primeros años del siglo IV. En principio es patente el carácter pagano del teatro en tanto se vincula al culto de los dioses tradicionales como ya había advertido Tertuliano. Aquí nuestro autor explica que los paganos no pueden ser buenos ni justos porque “*¿cómo van a proteger el pudor quienes adoran a la diosa desnuda, adúltera y casi prostituta entre los dioses?*”, señala en referencia a Venus, y agrega “*¿Cómo se van a abstener de rapiñas y robos quienes conocen los robos de Mercurio, que enseña que engañar no es fraude, sino astucia?*”²⁶.

El problema tiene aquí nuevamente varias aristas. En principio, en el teatro habitan los dioses antiguos de la Roma pagana y esto ya sería suficiente para discutir la presencia de cristianos entre el público. Sin embargo, resulta significativo que el teatro aquí no es solo un espacio lúdico ni tampoco se reduce a un momento del culto pagano. El teatro es también una instancia pedagógica. Como indica Lactancio, estas historias referidas a las maldades de los antiguos dioses “*son conocidas no solo por los cultos, sino que se representan incluso en los teatros y son objeto de cantos, para que sean conocidos por*

²⁶ *Div. Inst.* V, 16.

todos". Entonces "*¿pueden existir, con tales ejemplos, hombres justos, los cuales, aunque sean buenos por naturaleza, son instruidos por los propios dioses en la maldad?*"²⁷.

Podemos decir entonces que el teatro, de acuerdo con Lactancio, cumple una triple función: es a la vez divertimento en la mentira, culto del demonio y escuela donde los dioses enseñan el mal. Efectivamente, el teatro constituye por aquel entonces un momento de actualización de la mitología tradicional. Las antiguas historias de dioses y héroes se hacen presentes en el escenario, ya sea en el formato tradicional o en su versión de pantomima. Edith Hall, citando a Libanio, expone este punto claramente al sostener que la pantomima era entonces una forma de instrucción generalizada para el conjunto de los ciudadanos del orbe romano²⁸. En términos cuantitativos, si tenemos en cuenta la regularidad de la asistencia de los ciudadanos romanos al teatro advertimos que esto lo convierte en el principal vehículo de difusión de la cultura tradicional pagana.

De esta manera, al constatar la presencia de numerosos teatros a lo largo y ancho del imperio, las noticias acerca de su popularidad y los testimonios que muestran la fama de actores y bailarines, hallamos que el fenómeno del teatro antiguo constituye mucho más que un momento de ocio y distracción para ciudadanos. Es posible pensar el teatro como un artefacto capaz de generar y difundir formas específicas de identidad vinculadas a un repertorio flexible de historias protagonizadas por los dioses y héroes de la tradición. Este dispositivo cumple una función de primer orden al vincular el heterogéneo territorio imperial con una forma específica de cultura romana.

En este sentido, Lactancio advierte que el teatro hace las veces de pulmón de la religión pagana, la cual actualiza y pone en acto. Sobre el escenario se recrean una y otra vez los ardidés, los engaños y los homicidios de los hombres y mujeres de los mitos tradicionales. En la escena adquieren vida los dioses y héroes cuya fama y ejemplo resultan tan nocivos para el alma del cristiano.

Después de criticar la violencia y crueldad de las luchas de gladiadores, Lactancio señala la diferencia entre cometer crímenes y presenciarlos. Aquí encuentra la ocasión para sostener que "*en lo que se refiere a la corrupción de las representaciones teatrales, no sé si será aún más pecaminosa*"²⁹. Como en Tertuliano, la sola presencia del espectador lo

²⁷ *Div. Inst.* V, 16.

²⁸ Edith Hall, "Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire", 455.

²⁹ *Div. Inst.* VI, 27-28.

convierte en cómplice del acto repudiable que el actor recrea. “*Las comedias hablan de estupro de doncellas o amoríos de meretrices (...) las tragedias meten por los ojos parricidios e incestos de reyes malvados*”³⁰.

La complicidad del espectador crece con el encanto y la habilidad de los actores. “*Los desvergonzados movimientos de los actores cómicos ¿qué otra cosa enseñan o provocan que placeres? (...). Y ¿qué decir de los mimos que ofrecen la ciencia de la corrupción, que enseñan adulterios, al fingirlos, y que con imágenes simuladas inducen a hacerlo en la realidad? ¿Qué harán las jóvenes y las doncellas cuando ven que esto se hace sin pudor y se contempla con agrado por todos?*”³¹.

Si en Tertuliano hallábamos el punto álgido de su crítica al teatro en la experiencia emocional que este supone para el espectador, en cambio, en Lactancio el rol pedagógico que el autor le otorga es preponderante. Debemos recordar la popularidad del teatro en su formato de pantomima a lo largo de este periodo para dimensionar el impacto y el fervor que causaban sus representaciones³². Desde el escenario se actualiza el repertorio de mitos antiguos, se da nueva vida a los dioses y héroes y se recrean sus mentiras. Los actores y bailarines cautivan con sus movimientos y gestos. El espectador, emocionado, es ahora cómplice de la mentira y testigo del engaño, ha aprendido de los dioses la maldad.

Esto le permite concluir a Lactancio que a los espectadores “*se les aconseja (...) qué es lo que pueden hacer y se les inflama con el placer, que es provocado sobre todo con la contemplación; cada uno (...) se imagina a sí mismo en esas situaciones fingidas; las aprueban al reírlas; y, con el vicio ya introducido, se retiran más corruptos (...) Hay, pues, que evitar todos los espectáculos.*”³³.

Agustín: Indicios de una lejanía

Hasta aquí nos hemos interrogado acerca del modo en que se concibe el teatro en un conjunto de textos cristianos durante el Imperio Romano. Con este objetivo, intentamos recuperar las críticas realizadas por Tertuliano y Lactancio a los espectáculos y en

³⁰ *Div. Inst.* VI, 28-29.

³¹ *Div. Inst.* VI, 30-31.

³² “*Pantomime was a relatively serious theatre on a massive, popular, scale, and thus a crucial vehicle for the dissemination of the pagan cultural koine across the Mediterranean world*”. Edith Hall, “*Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire*”, 456.

³³ *Div. Inst.* VI, 31-33.

particular a las artes dramáticas. En este último apartado, este trabajo quisiera concluir con la figura de Agustín (354-430). El obispo de Hipona constituye, no hace falta decirlo, una figura paradigmática del periodo tanto por su habilidad para la polémica, su mirada singular acerca de los sucesos de su tiempo y su potencia como arquitecto del pensamiento cristiano. No pretende este trabajo agotar las reflexiones de Agustín acerca del teatro, la ciudad y la vida cristiana sino encontrar una serie de elementos posibles para pensar las derivas de una polémica acerca del teatro en el tramo final del Imperio Romano de Occidente.

En compañía de Agustín, somos testigos del ocaso de un Imperio. Desde su juventud en Tagaste, su estadía en Cartago y su experiencia de conversión en Roma y Milán, encontramos en Agustín un hombre que conoce de primera mano el ruido de las ciudades y el fervor de los espectáculos. De vuelta del mundo, ahora con el cargo de obispo retorna a su África natal a cargo de la diócesis de Hipona. A este periodo, c. 397/400, corresponden sus *Confesiones*. Esta obra nos muestra un Agustín ya maduro relatando sus años de adolescencia y juventud hasta el momento de su definitiva conversión. Hallamos aquí la posibilidad de conocer desde el registro autobiográfico el modo en que un joven Agustín todavía pagano vive la experiencia urbana de los espectáculos y del teatro primero, y luego cómo lee y resignifica estos elementos desde la óptica de su afirmación como hombre de Dios.

*“Me encantaban los espectáculos teatrales, plenos de representaciones de mis miserias y de acicates para mi propia pasión”*³⁴. El joven Agustín era asiduo asistente al teatro. En el libro III de *Confesiones* relata su llegada a la ciudad de Cartago. Allí recuerda el periodo en el que, entre los ejercicios retóricos y la búsqueda curiosa de la sabiduría, pasaba sus tiempos libres como espectador de los dramas teatrales. No obstante, los años transcurridos y su mirada presente de hombre cristiano encuentran en el teatro un aparente sinsentido *“¿Qué es lo que el hombre quiere padecer en el teatro, al contemplar hechos luctuosos y trágicos que de ningún modo quisiera sufrir él mismo?”*³⁵. Podríamos pensar que, al igual que el espectador en una lucha de gladiadores, aquel que asiste al teatro encuentra su diversión en ver padecer a los protagonistas del drama toda suerte de engaños

³⁴ *Conf.* III, I, 1.

³⁵ *Conf.* III, II, 2.

y sufrimientos. Sin embargo, señala Agustín, “*como espectador, quiere padecer el dolor que deriva de esas representaciones y en ese mismo dolor está su placer*”³⁶.

Agustín entiende que el teatro tiene numerosos puntos de conflicto con el hecho de llevar una vida cristiana y en este aspecto es heredero de una larga tradición. Al igual que los pensadores que lo precedieron, como Tertuliano y Lactancio, comparte la noción que encuentra en el fenómeno teatral una forma de idolatría pagana. Tanto por su tradición como por sus historias y personajes, el teatro antiguo está ligado a las antiguas creencias en dioses y héroes. A su vez, el teatro promueve un tipo de comportamiento reñido con la moral cristiana. Los engaños, mentiras, adulterios y homicidios son moneda corriente en las historias míticas de los antiguos dioses y héroes. Estos dos aspectos serían suficientes para alejar al buen cristiano de los teatros³⁷.

Sin embargo, Agustín advierte un problema de dimensiones más profundas. ¿Cómo entender ese sentimiento contradictorio propio del espectador teatral, sentimiento que él mismo experimentó en su juventud? ¿Cómo se puede encontrar placer en el dolor? “*¿Se aman, pues, las lágrimas y los sufrimientos? Ciertamente, todo hombre quiere gozar*”³⁸ y en este último punto están de acuerdo todos los hombres de la Antigüedad.

En su trabajo sobre Agustín y el teatro, James Smith sostiene que es posible entender sus críticas en dos ejes: ontológico y ético³⁹. En el primer caso, debemos considerar las influencias platónicas de Agustín, *Fedro* y *República* principalmente, para comprender el modo en que piensa las representaciones teatrales. En tanto heredero de una tradición que se remonta a Platón, el mundo sensible funciona como imagen desvaída de una realidad inteligible que no es directamente aprehensible. El teatro es, desde esta óptica, simulación e imitación, simple apariencia⁴⁰.

En segundo lugar, el aspecto ético se traduce en el carácter idolátrico y pagano del teatro. Como señalamos anteriormente, en el periodo antiguo el teatro constituía un dispositivo capaz de actualizar la cultura mitológica antigua. En efecto, la popularidad del

³⁶ *Conf. III. II, 2.*

³⁷ Donnalee Dox. *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought. Augustine to the Fourteenth Century*, (Michigan: University of Michigan Press, 2004), 12.

³⁸ *Conf. III. II, 3.*

³⁹ James Smith. K. A. “Staging the incarnation. Revisioning Augustine's critique of theatre”. *Literature & Theology*, vol. 15, (Nº2), 2001, 124.

⁴⁰ El mismo concepto se aplica a la retórica: “*both pursue that which is not, both traffic in images; and both are concerned with appearances rather than truth*”. James Smith. K. A. “Staging the incarnation. Revisioning Augustine's critique of theatre”, 4.

teatro en esta época da cuenta del impacto que las representaciones tenían en la vida de los hombres y mujeres de las ciudades del Mediterráneo. Al mismo tiempo, la puesta en escena de actos a todas luces repudiables para la moral cristiana pone en alerta a los hombres de la iglesia.

Si bien podemos acordar con Smith, en Agustín es posible rastrear una inquietud más sutil que convierte al teatro en una experiencia problemática. ¿Qué impacto tiene la representación teatral en el alma? ¿Qué tipo de personalidad encuentra su fascinación en el dolor hecho drama? Agustín se detiene en analizar ese sentimiento. Entiende que *“más se conmueve uno cuanto menos libre está de tales afectos, los cuales, cuando los padece uno, se suelen llamar ‘desdicha’ y, cuando los compadece en los demás, ‘misericordia’”*⁴¹. Pero *“puesto que nadie se complace en ser desdichado, ¿se complace, entonces, en ser misericordioso?”*⁴².

En ese punto, quizás sea útil retomar uno de los argumentos que en su momento citó Tertuliano. Sus contrincantes argumentaban, siguiendo la doctrina cristiana, que Dios es autor de la creación y esta es buena. Necesariamente el teatro forma parte de la creación y entonces debe ser también bueno. Agustín llevó esta discusión a otro nivel cuando quiso conocer el origen y la naturaleza del mal.

*“¿De dónde viene, entonces, el querer el mal y el no querer el bien? (...) ¿Quién ha depositado y sembrado en mí estas plantas de amargura, siendo que todo yo fui hecho por mi dulcísimo Dios?”*⁴³. A través de sus *Confesiones*, somos testigos de la búsqueda curiosa e incesante que emprende Agustín para resolver el problema del mal. ¿Cuál es su naturaleza? ¿Proviene de Dios? ¿Por qué hacemos el mal o nos deleitamos en él? Después de mucho meditar, un pensamiento lo ilumina: *“Me pregunté qué es la iniquidad, y no encontré una substancia, sino la perversidad de una voluntad que se desvía de la suprema substancia, de ti, Dios, hacia las cosas más bajas”*⁴⁴. El mal, descubre Agustín, no existe sino como privación del bien.

Efectivamente, como enseña la doctrina presente en las Escrituras, Dios es autor de la creación y ella es buena. Sin embargo, entiende Agustín, existe una jerarquía de bienes

⁴¹ *Conf.* III. II, 2.

⁴² *Conf.* III. III.

⁴³ *Conf.* VII. III, 4.

⁴⁴ *Conf.* VII. XVI, 22.

siendo Dios el bien supremo. El resto de las cosas creadas no son sino bienes menores, inferiores frente al Creador. Los hombres, hijos de Adán, heredan de él una voluntad torcida y ciega incapaz de dirigirse a Dios. Confundida, la humanidad nacida en pecado se aferra a esta realidad desvaída sin advertir la banalidad presente en una vida lejos de Dios.

“Yo, desventurado, amaba por entonces sufrir y buscaba de qué dolerme en aquellas desgracias ajenas, falsas y bufonescas. Y más me gustaba la actuación del actor y me atrapaba con mayor fuerza cuando me arrancaba lágrimas (...) Tal era mi vida. Pero ¿era eso vida, Dios mío?”⁴⁵. La voluntad aturdida por el pecado original busca a tientas en la oscuridad la dicha y no la encuentra. Agustín hallaba entonces en el teatro la representación de sus propias miserias: “(...) en el teatro, compartía la alegría de los amantes, cuando ellos se gozaban uno a otro mediante acciones vergonzosas, (...) cuando se dejaban, me entristecía, como si me compadeciera; pero en ambos casos me deleitaba”⁴⁶.

Agustín no puede separar en su juventud su vida licenciosa y el melodrama escénico, la conversión a la fe cristiana le permite observar esto a distancia y resignificar su experiencia. De esta manera, en el teatro se pone en juego una suerte de complicidad en la maldad. El alma, libre pero confundida, busca la dicha y al no encontrarla se deleita en el drama, expone su sufrimiento, exalta su desdicha.

En síntesis, es posible pensar que el teatro en Agustín sintetiza un momento de su vida pasada. Si bien encontramos en sus escritos los argumentos que tradicionalmente se esgrimieron contra las representaciones dramáticas, el obispo lee en la experiencia teatral un fenómeno de otro tipo. La fascinación con los dramas puestos en escena, las pasiones y el fervor de los asistentes al teatro, dan cuenta del estado confuso en el que se encuentra su alma. Expulsada del Edén, la humanidad busca la felicidad y, sin embargo, padece. El teatro constituye entonces un índice de nuestra voluntad desordenada. Cautivada por la trama y fascinada con los actores, el alma se aleja de Dios.

⁴⁵ Conf. III. II, 4.

⁴⁶ Conf. III. II, 3.

Conclusiones

En este recorrido hemos querido iluminar algunos aspectos de la historia de las concepciones acerca del teatro presentes en el discurso cristiano durante el Imperio Romano. Las opiniones de Tertuliano, Lactancio y Agustín nos permiten acercarnos al modo en que los grupos cristianos vivían y experimentaban el fenómeno teatral y el lugar que le asignaban en su discurso. Lejos de la simple condena, advertimos que la problemática del teatro abre el camino a un debate de más largo alcance.

Hemos constatado que el teatro constituye efectivamente un tópico presente en las discusiones que los autores cristianos han dado desde el siglo II hasta el V. En este punto, resulta preciso alejar la vista y contemplar los cambios que vive el Imperio a lo largo de este periodo.

En época de Tertuliano el Imperio es todavía pagano. Los cristianos, si bien presentes a lo largo del Mediterráneo, habitan un entorno hostil. Roma es por aquel entonces un símbolo de la vanidad pagana, ignorante de Dios. Tertuliano sabe que en tanto cristiano, convive con el demonio: *“Las calles, el mercado, los baños, las tabernas, hasta nuestras casas, ninguno de estos lugares está libre de ídolos. El mundo entero está poblado por Satán y sus ángeles”*⁴⁷.

Debemos recordar también que las persecuciones a los cristianos son una realidad presente en la mente de autores como Tertuliano o Lactancio. En vida del primero, hallamos las persecuciones lanzadas por los emperadores Septimio Severo (202-210) y Decio (250-251). Lactancio, por su parte, fue testigo de la gran persecución de Diocleciano (303-313). El clima de hostilidad y la posibilidad real o potencial de ser víctima de la violencia imperial formaba parte de la realidad compartida por los cristianos entre los siglos II y IV.

Cuando Tertuliano piensa la vida del hombre cristiano imagina un hombre dispuesto a morir por la fe. En este sentido debemos entender su concepción de los espectáculos paganos, los cuales empalidecen en comparación con los *“placeres, los espectáculos de los cristianos, sagrados, eternos y libres. Aquí encontrarás tus juegos del circo (...) el triunfo en las palmas del martirio. (...) ¿Buscas luchas? Aquí están (...) Mira la impureza ser*

⁴⁷ *De Spect.* VIII.

derrocada por la castidad, la perfidia destruida por la fe, la crueldad aplastada por la piedad (...) ¿Tenes gusto por la sangre? Tenes la sangre de Cristo”⁴⁸.

La figura de Constantino constituye en este sentido, un antes y un después en la historia del Imperio Romano y de la Iglesia. El reconocimiento al credo cristiano, así como el apoyo imperial brindado a la Iglesia suponen un punto de inflexión en la vida de los grupos cristianos a lo largo del territorio imperial. Debemos considerar entonces que Agustín vive un contexto distinto al de sus predecesores, sensiblemente más benévolo. De este modo, el lapso que separa a Tertuliano de Agustín supone el paso de un imperio pagano a un imperio cristiano, de los emperadores perseguidores de cristianos al emperador que discute la trinidad en Nicea.

En conclusión, ¿Cuál es, entonces, la función del teatro en el discurso cristiano? El teatro es rechazado por los autores cristianos por un conjunto amplio de motivos entre los cuales sobresale su carácter pagano así como la exaltación en escena de comportamientos considerados inmorales. Sin embargo, cabe destacar que nuestros tres pensadores encuentran en el fenómeno teatral problemas más profundos. El teatro resulta para ellos la ocasión de definir aspectos centrales de la vida que el cristiano debe llevar.

Lejos de limitarse a la simple condena, las referencias al teatro en los textos analizados conlleva la puesta en discusión de aspectos esenciales de la vida del hombre cristiano. A través del análisis de sus obras encontramos que la vida cristiana lejos de limitarse a la repetición de ciertos ritos considerados sagrados o la enumeración de una doctrina establecida, se expresa en formas más sutiles de comportamiento.

En Tertuliano, advertimos la ponderación del uso estricto de los sentidos como rasgo identitario del cristiano. El carácter, la voz y los gestos son el símbolo en cual puede leerse la aceptación de Dios y su mensaje. En el caso de Lactancio, el análisis del fenómeno teatral resalta la concepción que entiende el teatro como instancia pedagógica a partir de la cual la ciudad antigua enseña su propia moral. Junto a las historias de héroes y dioses, el teatro actualiza la identidad pagana y sus valores poniendo en riesgo el alma del cristiano. Por último, en Agustín la relectura de su pasada vida pagana constituye la ocasión para preguntarse por el mal y su naturaleza. El alma, prisionera de su voluntad torcida, busca en el teatro el espejo de sus padecimientos. Llorar, sufrir y se compadece de sí misma al ver el

⁴⁸ *De Spect.* XXIX.

drama en escena. En este caso, las pasiones desordenadas constituyen un indicio que nos permite reconocer los pasos dados lejos del Creador.

Como señalábamos al inicio de este trabajo recordando el fragmento de Virgilio, el mundo Mediterráneo fue un mundo de ciudades, en las cuales un conjunto de edificios constituían su marca característica. El teatro era entonces consustancial a la ciudad antigua. Es posible leer el ascenso del cristianismo y las críticas al fenómeno teatral como un signo del agotamiento de la ciudad antigua y su paulatina transformación.

En síntesis, la consolidación de un imperio cristiano en el Mediterráneo en conjunto con las transformaciones políticas y sociales asociadas a la llegada de nuevos pueblos marcan tradicionalmente el final del mundo antiguo. Es posible, no obstante, rastrear en el discurso cristiano de época imperial una serie de debates y tópicos que ponen en discusión aspectos centrales de la ciudad antigua y de la romanidad. Las críticas al teatro señalan, de este modo, un capítulo en la historia final de la ciudad antigua. Así podemos leer a un hombre como Tertuliano para quien la verdadera ciudad está aún por llegar: “*Qué espectáculo (...), el regreso del Señor (...)* ¡*Que ciudad la Nueva Jerusalén! Si y habrá espectáculos por llegar, el último, eterno Día del Juicio (...)* ¡*Cuán grande será el espectáculo ese día!*”⁴⁹.

⁴⁹ *De Spect.* XXIX-XXX.

Fuentes primarias

Aeneis: De Echave-Sustaeta, J., trad. 1982. *Eneida*. Madrid: Editorial Gredos.

Biblia: Nácar Fuster, E. y Colunga, A., trad. 1966. *Sagrada Biblia*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

Confessiones: Magnavacca, S., trad. 2005. *Confesiones*. Buenos Aires: Losada.

De Spectaculis: Goold, G. P., trad. 1977. *Tertullian. Minucius Felix*. Cambridge: Harvard University Press.

Divinae Institutiones: Sánchez Salor, E., trad. 1990. *Instituciones divinas*. Madrid: Editorial Gredos.

Bibliografía

Arredondo López, Pablo. 2008. Los deportes y espectáculos del Imperio Romano vistos por la literatura cristiana. *Foro de Educación*, (Nº10), pp. 265-280.

Beacham, Richard C. 1991. *The Roman Theatre and Its Audience*. Cambridge: Harvard University Press.

Brown, Peter. 1967. *Augustine of Hippo. A Biography*. Berkeley: University of California Press.

Brown, Peter. 2013. *The Rise of Western Christendom. Triumph and Diversity, A.D. 200-1000*. Londres: Wiley-Blackwell.

Dox, Donnalee. 2004. *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought. Augustine to the Fourteenth Century*. Michigan: University of Michigan Press.

Erasmio, Mario. 2004. *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*. Austin: University of Texas Press.

Gil Egea, María Elvira. 1998. Ocio, espectáculos públicos y propaganda política en el África Tardoantigua. *Polis*, (Nº10), pp. 63-88.

Hall, Edith, 2013. Pantomime: Visualising Myth in the Roman Empire. En Harrison, G. W. M. y Liapis, V., (eds) *Performance in Greek and Roman Theatre*, 451-476. Boston: Brill.

Harrison, G. W. M. y Liapis, V., eds. 2013. *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Nueva York: Cambridge University Press.

- Kennedy, A. D. 2014. Blood Sacrifice. The Connection Between Roman Death Rituals and Christian Martyrdom. *Honors Theses*, The University of Southern Mississippi, Paper 277.
- Manuwald, Gesine. 2011. *Roman Republican Theatre*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Mitchell, M. M. y Young, F. M., eds. 2008. *The Cambridge History of Christianity. Origins to Constantine*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Picon, Vicente. 1989. El 'De Spectaculis' de Tertuliano: su originalidad. *Helmantica*, tomo 40 (Nº 121-123), pp. 397-412.
- Potter, David S. 2006. Spectacle. En *A companion to the Roman Empire, 385-408*, 385-408. Oxford: Blackwell Publishing.
- Rodríguez Gervás, Manuel. 1999. Agustín de Hipona contra los espectáculos públicos ¿Creencia o concurrencia? *ARYS*, (Nº2), pp. 263-274.
- Smith, James. K. A. 2001. Staging the incarnation. Revisioning Augustine's critique of theatre. *Litearature & Theology*, vol. 15, (Nº2), pp. 123-139.
- Veyne, Paul, ed. 1992. *Historia de la vida privada, T. I. Imperio romano y antigüedad tardía*. Madrid: Taurus.
- Wickham, Chris. 2009. *El legado de Roma. Una historia de Europa de 400 a 1000*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Zanker, Paul. 1992. *Augusto y el poder de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial.