

# MÚSICA, ÉTICA Y GOBERNACIÓN: EN TORNO A LOS ESPECTÁCULOS DE MIMOS EN LA MONARQUÍA DE TEODORICO EL OSTROGODO

## MUSIC, ETHICS AND GOVERNATION: ON PANTOMIME SPECTACLES IN THEODORIC THE OSTROGOTH'S MONARCHY

Javier LLIDÓ MIRAVÉ<sup>1</sup>  
Universidad Complutense de Madrid

Recibido el 13 de diciembre de 2020

Aceptado el 16 de febrero de 2021

**RESUMEN:** Se aborda el estudio del papel que tomó el lenguaje y la filosofía musical en el discurso y la representación política del rey ostrogodo Teodorico por medio del análisis de la idea de *concordia*, o *harmonia*, y su relación con la *civilitas*. Para ello, se atiende a la gestión de los disturbios en Roma asociados a las carreras del circo y las funciones de mimos que refieren las *Variae* de Casiodoro. Se concluye una pervivencia de los espectáculos de mimos y su instrumentalización por parte de la monarquía como herramienta para el mantenimiento del orden público y la difusión de un proyecto político caracterizado por la preservación de la cultura y el saber antiguo.

**ABSTRACT:** This paper aims to study the role of terminology and philosophy on music in Ostrogoth king Theodoric's political representation and discourse through the analysis of idea of *concordia*, or *harmonia*, and its relation with *civilitas*. In order to accomplish this, it will focus on the management of the Rome chariot races' riots and the pantomime spectacles referred in Cassiodorus' *Variae*. It concludes the survival of the pantomime spectacles and their instrumentalization by the monarchy as a tool to maintain public order and spread the ideology of a political project characterized by the preservation of ancient culture and wisdom.

**PALABRAS CLAVE:** Teodorico, Casiodoro, pantomima, *civilitas*, *concordia*, *harmonia*.

**KEYWORDS:** Theodoric, Cassiodorus, pantomime, *civilitas*, *concordia*, *harmonia*.

### I. Estado de la cuestión y precisiones conceptuales

Desde la Antigüedad<sup>2</sup>, la música fue objeto de visiones que la entendían como una disciplina que se incardinaba en el propio orden del universo. Esta idea fue ampliamente desarrollada por los pitagóricos<sup>3</sup>, cuyo pensamiento vino a recalcar en los padres de la Iglesia, en quienes confluyó también el peso de la Escritura y de las influencias procedentes del judaísmo<sup>4</sup>. Sin embargo, si bien durante los primeros siglos

---

<sup>1</sup> [jlido@ucm.es](mailto:jlido@ucm.es).

<sup>2</sup> Se aprovecha esta nota para agradecer los comentarios y observaciones de los revisores.

<sup>3</sup> Anderson 1966, 36-42 y Levin 2009, 5-25.

<sup>4</sup> McKinnon 1965, 6-110 y Smith 2011, especialmente 223-236.

del cristianismo la música, exceptuando la sacra, fue referida con frecuencia por los padres de la Iglesia ora como una candorosa metáfora, ora como un elemento de atadura terrenal asociado a conductas pecaminosas<sup>5</sup>, las opiniones respecto a su papel en el ámbito de la gobernación o su función en el contexto de la representación política no llegaron a sobrepasar el campo de la cita de autoridades en la materia, especialmente de Platón.

Estas cuestiones han gozado de significativa atención por parte de la historiografía, sobre todo en lo que concierne al mundo de los espectáculos. Empero, el número de estas investigaciones desciende conforme se centra la atención en el Bajo Imperio, ámbito en el que baste destacar a DeVoe<sup>6</sup>. Es todavía menor al hablar de las monarquías bárbaras, cuyo análisis se reduce con frecuencia a algún capítulo dedicado a los epígonos de estas celebraciones. Sirva de ejemplo Jiménez Sánchez, quien sólo se detiene con algo más de interés, por un lado, en lo relativo a la construcción de circos por orden del rey Chilperico, momento en el que, asumiendo la interpretación de Humphrey<sup>7</sup>, insiste en la facilidad de celebrar carreras sin necesidad de construir ninguna estructura semejante a un circo<sup>8</sup>, y, por otro, en el reinado de Teodorico el Ostrogodo, el cual condensa en un breve sumario<sup>9</sup>. En lo tocante a los disturbios de Roma, se limita, en una extensa nota al pie<sup>10</sup>, a recoger las conclusiones alcanzadas por Pietri, defensor de vincularlos al enfrentamiento entre Símaco y Laurencio por el solio pontificio<sup>11</sup>. De modo semejante, Toepfer, en una obra de reciente publicación dedicada al análisis de la pantomima<sup>12</sup>, asume por entero a Pietri, salvando algunos matices en el entendimiento de las facciones del circo provenientes de Cameron<sup>13</sup>. Por lo que toca a este último, si bien dedica una amplia parte de su conocida obra *Circus Factions* a la cronología del Bajo Imperio, e incluso llega a extender la continuidad de las facciones del circo hasta el siglo IX<sup>14</sup>, su atención al caso que ocupa a este texto es significativamente reducida<sup>15</sup>. Por su parte, Álvarez Jiménez ha tratado los disturbios de Roma durante el reinado de Teodorico<sup>16</sup>, pero nada de su análisis gira en torno a las implicaciones de los espectáculos de mimos más allá de su posible involucración en los disturbios<sup>17</sup>.

En el ámbito propio de la pantomima, cabe destacar, en términos generales, algunas de las obras señeras de Nicoll<sup>18</sup>, Molloy<sup>19</sup> y Lada-Richards<sup>20</sup>, aunque el tiempo ostrogodo no recibe atención específica<sup>21</sup>. En el estrictamente musical, resulta evidente el peso de la conclusión a la que llegara McKinnon, quien calificó a autores de esta época como meros transmisores de ideas derivadas de la tradición clásica<sup>22</sup>. En especial, definió a Casiodoro como el recopilador de perspectivas obsoletas de teoría musical bajo el ideal ya deteriorado del aprendizaje de las artes liberales<sup>23</sup>. En aguas

<sup>5</sup> McKinnon 1965, 210-259 y Smith 2011, 167-174.

<sup>6</sup> DeVoe 1987. Buena parte del debate en torno a esta temática es recogido por Jiménez Sánchez 2001.

<sup>7</sup> Humphrey 1986, 411.

<sup>8</sup> Jiménez Sánchez 2001, 267. Da noticia de esto Gregorio de Tours, *Hist.* 5, 17.

<sup>9</sup> Jiménez Sánchez 2001, 529-533.

<sup>10</sup> Jiménez Sánchez 2001, 103, n. 7.

<sup>11</sup> Pietri 1966. Dado que su perspectiva se centraba en la significación política del conflicto, no procede discutirla aquí. Algunos argumentos de su texto ya fueron rebatidos por Fauvinet-Ranson 2006, 398-410.

<sup>12</sup> Toepfer 2019, 341-344.

<sup>13</sup> Cameron 1976, 74-104.

<sup>14</sup> Cameron 1976, 297-308. Respecto a la incorrección de uso del término *facción* en este contexto, Jiménez Sánchez 2017, 27.

<sup>15</sup> Cameron 1976, 97.

<sup>16</sup> De nuevo, la influencia del trabajo de Pietri es evidente.

<sup>17</sup> Álvarez Jiménez 2018, 244-259.

<sup>18</sup> Nicoll 1963.

<sup>19</sup> Molloy 1996.

<sup>20</sup> Lada-Richards 2007.

<sup>21</sup> Sí en el caso de Toepfer, 2019, pero, ya se ha dicho, es deudor de Pietri y Cameron.

<sup>22</sup> McKinnon 1965, 3. También en 1990b, 82.

<sup>23</sup> McKinnon 1965, 206.

semejantes navega Mathiesen<sup>24</sup>, hasta el punto de hablar de un período de “supervivencia y transmisión”<sup>25</sup>. Común a ambas posturas es, pues, comprender una continuidad que, en ausencia de innovación, se ve como una suerte de inercia cultural<sup>26</sup>, en lugar de como una política definida que se manifiesta, precisamente, en un afán conservador cuya tónica fue la pretensión restauradora de la tradición clásica. Esta última percepción, en cambio, es la defendida para el contexto ostrogodo por autores tales como Burns<sup>27</sup>, Saitta<sup>28</sup> o Amory<sup>29</sup>, cuyos estudios, sin embargo, se han enfocado en las líneas maestras del proyecto político de Teodorico antes que en el análisis pormenorizado de una manifestación cultural concreta. Aún menos se han ocupado del espectro musical o del más amplio de los espectáculos, entendidos en sus argumentaciones como una herramienta más entre otras de las empleadas en pro del discurso romanista promovido por el monarca. Esta cuestión, por otra parte, sí ha recibido atención específica, y cabe decir que con amplio detallismo, de la mano de Fauvinet-Ranson<sup>30</sup>. A pesar de ello, queda patente la escasa atención que ha recibido la pantomima durante el reinado de Teodorico, al igual que la dimensión política del fenómeno musical en estos siglos, campo en el que pretende adentrarse el presente artículo.

Para iniciar el análisis de esta cuestión es necesario recalcar en la idea de *civilitas*, cuya traducción al contexto musical resultaría en el concepto de *concordia* o *harmonia*<sup>31</sup>, según se acuda al término latino o al griego<sup>32</sup>. El vocabulario musical se convierte, así, en una de las formas utilizadas para vehicular el sincretismo cultural perseguido por el rey en su objetivo de superación de las tensiones que provocaban otras ideas más difíciles de asumir por ostrogodos y romanos en conjunto. Por un lado, la *romanitas*<sup>33</sup>, cuyo contraste con la *barbaritas* dificultaba la permeabilización entre godos y romanos<sup>34</sup>, y, por otro, la *christianitas*, que implicaba la distinción entre nicenos y arrianos<sup>35</sup>. Ante esta situación, el discurso político del rey Teodorico hizo especial énfasis en la *civilitas* entendida como un hábito en cuya práctica y conservación debía afanarse el ser humano<sup>36</sup>. Se convertía, entonces, en una meta

<sup>24</sup> Mathiesen 1999, 629-640.

<sup>25</sup> Mathiesen 1999, 609.

<sup>26</sup> McKinnon señaló hace ya tres décadas el escarnio que sufrió el estudio de la tradición musical romana, considerada inferior a la griega, 1990a, 6-7. Quizás sea el momento de rehabilitar la relevancia como objeto de estudio de los siglos finales de la Antigüedad en materia musical.

<sup>27</sup> Burns 1984.

<sup>28</sup> Saitta 1994.

<sup>29</sup> Amory 1997.

<sup>30</sup> Fauvinet-Ranson 2006.

<sup>31</sup> En este sentido, por ejemplo, Bernhard 1992a, 614-618 y 1992b, 164-174. *Concordia* es un término que aparece con enorme frecuencia en las fuentes del siglo VI y, como es natural, no cabe relacionársele siempre con un lenguaje musical. Para una perspectiva más amplia sobre este concepto en el reino ostrogodo, Cristini 2019.

<sup>32</sup> Sobre el cuantioso léxico empleado para expresar la idea de *concordia* o *harmonia*, Spitzer 1944 y 1945.

<sup>33</sup> *Civilitas* y *romanitas* podrían funcionar como sinónimos en su contenido, pero la modificación del signo permite distanciarlo de su dicotomía con la *barbaritas*. De esta forma, la *romanitas* deja de ser el referente de la *civilitas* y se invierten los papeles: la *civilitas*, el comportamiento adecuado, pasa a ser el referente de la *romanitas*, lo que relativiza el peso del origen y realza la voluntad y el hábito. En palabras de Ambrosio, en cuya obra se detecta ya esta idea, “*maior est natura quam patria*”, *Ep.* 69, 6.

<sup>34</sup> La historiografía al respecto es amplísima y con numerosos focos de debate. Sirvan Amory 1997, Arnold, 2014, 117-142, Barnish 1986, Bjornlie 2014, Burns 1984, 67-142, Goffart 2006, 162-179, Halsall 2007, 284-293, Heather 2003, Moorhead 1992, Saitta 1997, 66-104, Swain 2016 y Ward-Perkins 2005, 72-83.

<sup>35</sup> El conflicto arriano ha generado también una enorme historiografía. Sirvan como visiones sintéticas al respecto Berndt y Steinacher 2014, Cohen 2016, 510-521, Hanson 1997, Mathisen 2014, Moorhead 1992, 89-97, Ortiz de Urbina 1963, Saitta 1994, 63-99 y Sessa 2016.

<sup>36</sup> Cassiod. *Var.* 1, 27, 1 y 1, 30, 3. Es obligado referir nuevamente a Saitta 1994, especialmente 5-61. Otras visiones sobre el concepto de *civilitas* fueron sumariamente recogidas por Amory 1997, 43, n. 1, quien también trata la idea en extenso, 1997, 43-85. Más recientemente, Arnold 2014, 126-132, aunque, como se ve en la nota 28, página 127, los parámetros del debate siguen girando en torno a las mismas *Antesteria* N° 9-10 (2020-2021)

alcanzable tanto en el ámbito privado como en el público, tanto por romanos como por godos<sup>37</sup>. En lo tocante al privado, la *civilitas* se identifica con un conjunto de virtudes frecuentemente asociadas a la romanidad tales como la moderación, la prudencia, la diligencia, la discreción, la valentía, etc<sup>38</sup>. En lo tocante al público, puede comprenderse como una extensión natural de las antedichas cualidades con vista a la persecución del bien común. Sin embargo, para que la *civilitas* pueda florecer en una sociedad y dé lugar a la *concordia* entre sus miembros, se requiere de la confluencia entre gobernantes y gobernados, lo cual no puede darse si tales personas no viven según una *harmonia* interna fruto de la experiencia individual de la *civilitas*. La búsqueda del consenso social encontró, pues, en la metáfora musical un útil instrumento que contaba, además, con la ventaja de ser un lugar común en la retórica de la tradición clásica y de la patrística<sup>39</sup>. No en vano, la música es entendida por Casiodoro como una disciplina que se fundamenta en la relación entre los diversos elementos del orden que articula la realidad<sup>40</sup>.

Respecto al uso de estos términos, *civilitas* y *concordia* se emplean con frecuencia para llamar la atención sobre el mismo ideal de apoyo mutuo en la sociedad<sup>41</sup>. Mientras que *civilitas* pone el acento en las buenas costumbres, *concordia* lo hace en la relación afectuosa que se produce entre los miembros de una comunidad como consecuencia de esas buenas costumbres<sup>42</sup>. Por su parte, *harmonia* ve las más de las veces su uso restringido a contextos esencialmente musicales<sup>43</sup>. Se trata esto de una consecuencia clara de la preeminencia de la tradición griega en la tratadística de tal disciplina<sup>44</sup>. Empero, no fue extraño que *harmonia* y *concordia* se emplearan indistintamente como vocablos técnicos en este mismo ámbito, tendencia presente en la obra de Boecio<sup>45</sup>, amén de en las propias *Variae*<sup>46</sup>, donde Casiodoro aprovecha la semejanza entre *cor* y *chorda* para destacar la capacidad de conmover al corazón que tienen las cuerdas de la cítara<sup>47</sup>. En lo tocante a su comprensión como concepto moral, *harmonia* suele referirse a un estado individual<sup>48</sup>, lo que trae como resultado la moderación en la conducta de una persona. Así, podría entenderse la *harmonia* como la consecuencia individual de la puesta en práctica de la *civilitas*. A la postre, téngase presente que esta nítida diferenciación entre *harmonia* y *concordia* obedece, en primer lugar, a un afán de sistematizar su uso en el presente texto y, en segundo lugar, a la frecuencia de uso con una acepción concreta en cada caso de los analizados en las *Variae*. No cabe, por tanto, su extrapolación, incluso a pesar de que, tal y como se ha indicado, su empleo fue variable e indistinto en no pocas ocasiones

Finalmente, en lo que concierne a la dimensión política de estas concepciones, se ha de tener presente que fueron difundidas con ahínco por la monarquía

---

obras. Evidentemente, la noción de *civilitas* como un hábito es inseparable de su dimensión jurídica: la obediencia de la ley romana, perspectiva bien sintetizada por Moorhead 1992, 78-80.

<sup>37</sup> Significativamente, aquellos que no practican la *civilitas* suelen ser etiquetados como bárbaros, Cassiod. *Var.* 1, 18, 2 y 2, 5, 2.

<sup>38</sup> En torno a esta cuestión, Arnold 2014, 142-174.

<sup>39</sup> McKinnon 1965, 210-226.

<sup>40</sup> Cassiod. *Inst.* 2, 5, 4. Un análisis de este asunto en términos filosóficos desde la Antigüedad se encuentra en Gersh 1996 y Spitzer 1944 y 1945, aunque sus escritos se encuadran antes en el género del ensayo que en el de la investigación histórica al uso.

<sup>41</sup> Cassiod. *Var.* 1, 1, 2; 1, 11, 2; 1, 23, 1; etc. Con la finalidad de evitar confusiones, se empleará *concordia* para hacer referencia a la consecuencia social, pública, de la puesta en práctica de la *civilitas*.

<sup>42</sup> Ambos matices se encuentran concentrados en un mismo fragmento, Cassiod. *Var.* 1, 31, 4.

<sup>43</sup> Por ejemplo, Cassiod. *Var.* 1, 31, 4 y 2, 40, 2.

<sup>44</sup> Sobre el uso y la significación de *harmonia* en este campo, Mathiesen 1976 y 1984, 265-266. Más recientemente, Barker 2007. Para lo concerniente a los aspectos más técnicos del término, Barker 2020.

<sup>45</sup> Boeth. *Mus.* 191, 197, 221, etc.

<sup>46</sup> Cassiod. *Var.* 2, 41, 4. El *De musica* de Agustín abunda de igual modo en esta sinonimia entre *concordia* y *harmonia*, 1, 15, 22, 23, etc.

<sup>47</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 12. Otros ejemplos de este recurso retórico son recogidos por Spitzer 1945, 322-323.

<sup>48</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 2.

ostrogoda<sup>49</sup>. La comprensión de la *concordia* pasa por ser la condición *sine qua non* para alcanzar el bien común<sup>50</sup>, el cual encontraba su concreción material y cotidiana en el servicio al rey a través de los *officia*, cuyos miembros eran convenientemente designados por el recto *princeps* Teodorico, quien, a su vez, difundía la promesa de nuevos beneficios a aquellos que se destacasen en su lealtad y virtud para con la corte de Rávena<sup>51</sup>. El monarca se mostraba, pues, como el garante de la buena dirección de la *res publica*, entendida ésta como consecuencia de la personalidad y el carácter de su gobernante<sup>52</sup>, de su extraordinaria *civilitas*<sup>53</sup>. Fuera de aquel, la barbarie<sup>54</sup>, aquellos cuyo comportamiento era profundamente indeseable y caracterizado por la desobediencia al rey ostrogodo<sup>55</sup>.

## II. Los desórdenes de Roma

Los desórdenes que se produjeron en la ciudad de Roma en el contexto de las competiciones en el circo ofrecen un interesante estudio de caso para medir la eficacia y la aplicación del discurso del rey Teodorico y su dimensión musical en lo tocante al orden público. Tuvieron lugar estos disturbios alrededor del año 509<sup>56</sup>, a lo largo de las prefecturas de Agapito, a quien se le encomendó la gestión de los mismos en primer lugar<sup>57</sup>, y de Artemidoro, quien sustituyó a Agapito en el cargo<sup>58</sup>. La urbe por aquel tiempo vio cómo se generaba un creciente tumulto en torno a la facción de los verdes<sup>59</sup>. En él se vieron envueltos los miembros del Senado, lo que trajo consigo una escalada de tensión caracterizada por asaltos contra los asistentes a los juegos y continuos enfrentamientos. La primera noticia de la que se dispone respecto a esto es la petición de auxilio por parte de los verdes a Teodorico como consecuencia de las agresiones que estaban sufriendo<sup>60</sup>. El rey mandó entonces a los patricios Albino y Avieno que ejercieran su patronazgo sobre los verdes, tal y como hizo su padre antes que ellos<sup>61</sup>. Asimismo, con afán de evitar cualquier estallido de violencia, ordenó que eligieran a un mimo, Heladio o Thorodon<sup>62</sup>, cuyo espectáculo debía servir para calmar

<sup>49</sup> Sobre el aparato ideológico de la monarquía ostrogoda, Arnold 2014, Burns, 1984: 67-107 y Heydemann, 2016. Esta pretensión se concretó también en la restauración de obras públicas y edificios de tiempos pretéritos, Cassiod. *Var.* 1, 6; 1, 26; 1, 25; 1, 28, etc., Ennodius *Opusc.* 1 (263), 11, 56 y 59, y *Excerpta Valesiana*, 12, 70-72. Sobre esta cuestión, Arnold 2014, 218-229, Deliyannis 2016 y Saitta 1994, 101-138.

<sup>50</sup> La relación entre bien común y *concordia* suele pasar por una identificación entre ambos conceptos, Cassiod. *Var.* 1, 23, 1, situación también frecuente en la obra de autoridades como August. *De civ. D.* 19, 13, 1; 14 y 24, entre otros ejemplos.

<sup>51</sup> Cassiod. *Var.* 1, 3; 1, 4; 1, 12, 1; etc. y Ennodius *Opusc.* 1 (263), 11, 57 y 58 y 16, 74 y 75.

<sup>52</sup> Cassiod. *Var.*, 3, 12, 1.

<sup>53</sup> Ennodius *Opusc.* 1 (263), 1, 4; 2, 8-10; 3, 11, etc.

<sup>54</sup> Sobre el concepto de barbarie en el ámbito musical, Rocconi 2019, para el caso griego, y Vendries 2019, para el caso romano. En relación con esto, téngase presente que Roma, en tanto que cuna de la *civilitas*, fue símbolo de la unidad para el gobierno de Teodorico, Cassiod. *Var.* 3, 30, 1. Sobre esta cuestión, Arnold 2014, 201-230.

<sup>55</sup> Cassiod. *Var.* 1, 18; 2, 5; 2, 15, etc.

<sup>56</sup> La datación procede del artículo de Pietri, 1966, y se recoge aquí debido a su asunción por la mayor parte de la historiografía, como ya se ha expresado, aunque se guardan reservas al respecto que, lamentablemente, no tienen cabida en este texto.

<sup>57</sup> Cassiod. *Var.* 1, 32.

<sup>58</sup> Cassiod. *Var.* 1, 42.

<sup>59</sup> Sobre estos altercados, Cameron 1976, 74-104, especialmente la página 97, Pietri 1966 y Fauvinet-Ranson 2006, 398-410.

<sup>60</sup> Cassiod. *Var.* 1, 20, 2.

<sup>61</sup> Cassiod. *Var.* 1, 20, 3.

<sup>62</sup> Suele entenderse el nombramiento del mimo como una elección popular. Parece esto ser un error fruto de la traducción de la epístola 1, 20 de las *Variae* por Hodgkin 1886, quien entendió estar ante una elección. En cambio, la realizada por Bjornlie, 2019, se adecúa con mayor precisión al texto.

los ánimos de los asistentes a los juegos<sup>63</sup>. Sin embargo, para desgracia del monarca, su primera intervención no sería suficiente. Poco después de establecer a Albino y Avieno como patronos de la facción verde, algunos de sus miembros solicitaron auxilio a Teodorico por segunda vez, puesto que incluso un compañero suyo había sido asesinado<sup>64</sup>.

La causa de tantos daños parece residir en las frecuentes injurias que los asistentes a los juegos dedicaban a los aristócratas de la urbe<sup>65</sup>, los cuales se tomaron la justicia por su mano y enviaron a sus siervos a castigar de forma violenta a los que les insultaban<sup>66</sup>. Ante esta situación, Teodorico, en sendas epístolas dirigidas al Senado y al *populus* romano<sup>67</sup>, ordenó que fueran castigadas tanto las ofensas a senadores y patricios como el aprovechamiento que estos hicieran de su posición aventurándose a considerarse por encima de las leyes. Tal transgresión acarrearía una multa de diez libras de oro y la pérdida del favor regio<sup>68</sup>. Asimismo, se puso en contacto directamente con Agapito, *praefectus urbis* a la sazón, y le insistió en que él mismo debía ser modelo de virtud y moderación y garantizar que los mandatos regios se cumpliesen debidamente<sup>69</sup>. Tras estas noticias, no se vuelve a tener información relativa a los espectáculos de Roma hasta el nombramiento de Artemidoro como *praefectus urbis*<sup>70</sup>. La sustitución de éste por Argólico en el 510/511, cuya prefectura no parece haber experimentado ningún desorden semejante, y la llamada de regreso a Rávena de Artemidoro por parte de Teodorico hacia las mismas fechas suponen el final del conflicto<sup>71</sup>.

Todo este desarrollo de acontecimientos encuentra un eje destacado en los espectáculos de mimos. Estos habían ido obteniendo una creciente popularidad a partir del siglo IV, ora en representaciones marcadamente obscenas, ora en la escenificación de hechos mitológicos<sup>72</sup>. En ese tiempo, y a lo largo de la quinta centuria, fueron objeto de una creciente regulación por parte de la autoridad imperial con el objetivo de salvaguardar las principales fechas y cultos del calendario litúrgico cristiano y de evitar la propagación de conductas asociadas a la inmoralidad y al paganismo<sup>73</sup>. Espiritu semejante se manifestó ante el resto de espectáculos<sup>74</sup>, aunque sin que se perdiese por completo de vista la premisa según la cual existía un tiempo

<sup>63</sup> Cassiod. *Var.* 1, 20, 4.

<sup>64</sup> Cassiod. *Var.* 1, 27.

<sup>65</sup> Cassiod. *Var.* 1, 27, 4. Problemas de tal índole podrían remontarse, en el caso romano, a los tiempos de la República, Gil 1961: 165-183. Era algo de lo más frecuente, según describe Tert. *De spect.* 21, a lo que habría que sumar los habituales enfrentamientos entre tales aristócratas como consecuencia de los propios juegos, Cassiod. *Var.* 1, 27, 5.

<sup>66</sup> Cassiod. *Var.* 1, 30.

<sup>67</sup> Cassiod. *Var.* 1, 30 y 31. Sobre la relación de Teodorico con Senado y *populus* de Roma, Arnold 2014, 209-215.

<sup>68</sup> Tal y como muestra Bjornlie 2013, 165-166, Casiodoro se afana en representar a un Senado en decadencia y necesitado de la constante intervención de Teodorico, lo que se encuentra en clara relación con el enfrentamiento entre Senado y burocracia palatina, Bjornlie 2013, 127-134.

<sup>69</sup> Cassiod. *Var.* 1, 32.

<sup>70</sup> Cassiod. *Var.*, 1, 42 y 43.

<sup>71</sup> Cassiod. *Var.* 3, 11 y 3, 22.

<sup>72</sup> Sobre la pantomima, su historia, su ejecución y otros géneros de danzas, Griffith 2007, 26-33, Jiménez Sánchez 2001, 131-135, Lada-Richards 2007, 19-28, Molloy 1996, 40-80 y 277-308, Nicoll 1963, 80-135, Webb 2008 y Wyles 2008. Sobre los problemas de diferenciación entre *mimo* y *pantomima* y sus respectivas temáticas, Molloy 1996, 81-85 y Wiseman 2008.

<sup>73</sup> La referencia más señera quizás sea *Cod. Theod.* 15, 5, 5. Sobre los pormenores de este proceso, Gil 1961, 471-511. En lo que toca al teatro, Fauvinet-Ranson 2006, 411-415, Jiménez Sánchez 2001, 128-152, especialmente 136-144, y Molloy 1996, 106-112. Sobre la mala situación jurídica y económica de los involucrados en las funciones teatrales, sirvan *Cod. Theod.* 15, 7, 1-2, 4, 8 y 12, entre otras. Respecto a su protección ante ciertos abusos y las posibilidades de escapar de su mala condición social, *Cod. Theod.* 15, 7, 4-5 y 8-9.

<sup>74</sup> *Cod. Theod.* 15, 4, 1; 15, 5, 2; 15, 6, 1-2, etc. Uno de los más afectados fue el de los combates de gladiadores, señalado como perturbador de la *domestica quies*, *Cod. Theod.* 15, 12, 1.

para la oración y un tiempo para el divertimento<sup>75</sup>. Ahora bien, no resulta fácil definir el estado en el que se encontraban los espectáculos de mimos en el tiempo de la monarquía ostrogoda. No hay indicios que permitan suponer que consistieran en funciones escabrosas, pero tampoco que condujesen hacia un tipo de representación concreta y estandarizada. Dado el cariz político del reinado de Teodorico, cabe aventurar que se produjesen espectáculos centrados en la tradición latina, posiblemente ya vacíos de su pretérito fondo religioso, lo que concordaría con la celebración de unos juegos cada vez más despojados de su significación pagana<sup>76</sup>. No obstante, las funciones de mimos bien pudieron preservar lo esencial de la descripción que de ellas hiciera Luciano<sup>77</sup>: una ocasión para la danza, núcleo del espectáculo, que aglutinaba el uso de auloi, siringas, cimbales, cítaras, percusiones con los pies, el canto del actor y el del coro<sup>78</sup>. A favor de esto habla que las críticas que Luciano pone en boca de su interlocutor, un enemigo de los mimos, sean repetidas con enorme frecuencia por los autores posteriores<sup>79</sup>, puesto que reflejarían una continuidad de tales espectáculos y, como consecuencia, de los vicios que les son achacados: obscenidad, lujuria, descontrol y afeminamiento<sup>80</sup>. A estas acusaciones, Tertuliano sumó la de idolatría<sup>81</sup>, aunque con menos denuedo que respecto al circo<sup>82</sup>. Los ataques posteriores por parte de los autores cristianos siguieron la línea por él establecida<sup>83</sup>, lo que plantea el problema de encontrarse ante un lugar común para cuando se recalca en el siglo VI y que, por tanto, estos testimonios carezcan de valor para dilucidar el estado de las representaciones teatrales. Sin embargo, existen ciertas referencias en las *Variae* que son, cuando menos, llamativas.

Mientras que la epístola 3, 51 carga las tintas contra los juegos circenses por medio de un extenso y acre discurso en el cual se percibe con claridad la influencia de Tertuliano, no recoge, sin embargo, ninguna crítica a los espectáculos de mimos<sup>84</sup>, ni si quiera a través de la resonancia de alguna de las invectivas en las que abunda el *De spectaculis* frente al teatro y sus celebraciones<sup>85</sup>. Más adelante, la epístola 4, 51 se dedica a hacer un recorrido semejante al de la 3, 51, esta vez sobre el teatro<sup>86</sup>. Se recoge entonces un discurso ya anciano sobre la nobleza prístina de las artes escénicas y su progresiva entrada en decadencia conforme la modestia desapareció

<sup>75</sup> *Cod. Theod.* 15, 5, 5. Por su parte, *Cod. Theod.* 15, 6, 2 permite la continuidad de las funciones teatrales para evitar el descontento. Con sentido semejante, *Cod. Theod.* 15, 7, 3. Destacan, además, ciertas disposiciones cuya aplicación favorecía la continuidad del personal teatral disponible, *Cod. Theod.* 15, 7, 5 y 8-9. Sobre todo, *Cod. Theod.* 15, 7, 13, por la que se impuso la obligación de representar funciones a aquellos que se habían visto liberados de la dependencia para con este oficio.

<sup>76</sup> Sobre el vaciamiento de contenido de los juegos, DeVoe 1987, 113-124 y 181-187 y Jiménez Sánchez 2001, 517-521.

<sup>77</sup> Sobre la obra de Luciano, Lada-Richards 2007 y Schlapbach 2008.

<sup>78</sup> *Luc. Salt.* 68. Para el análisis de los aspectos musicales de la pantomima, Molloy 1996, 74-80 y 288-308. El testimonio de Luciano parece ser confirmado por Cassiod. *Var.* 4, 51, 9, pero no puede perderse de vista la posibilidad de que se esté recogiendo una descripción ya anticuada.

<sup>79</sup> En lo que toca a las alabanzas, *Lib. Or.* 64 presenta argumentos semejantes a los de Luciano. Ello, unido a la economía del espacio, impide un tratamiento pormenorizado. Para tal cuestión, Molloy 1996.

<sup>80</sup> *Luc. Salt.* 2.

<sup>81</sup> *Tert. De spect.* 17 y 26.

<sup>82</sup> *Tert. De spect.* 4-13. Pudiera deberse esto a un afán del autor por evitar la reiteración de una larga lista de argumentos ya expuestos en su obra respecto al circo antes que de tratar al teatro con una hipotética mejor consideración.

<sup>83</sup> Las obras de otros autores influenciados por Tertuliano se recogen en DeVoe 1987, 142-160 y Jiménez Sánchez 2001, 453-462. Destaca la crítica de Agustín, quien puso el acento en cómo era posible que el espectador obtuviese y buscase activamente el placer al contemplar males ajenos, *Conf.* 3, 2, 2.

<sup>84</sup> A lo sumo, podría incluirseles en el desenfreno que es asociado al circo, Cassiod. *Var.* 3, 51, 3.

<sup>85</sup> *Tert. De spect.* 17-18, 23 y 26. Asimismo, a pesar de sus amargas consideraciones, el asunto central de la misma es la mejoría del salario del conductor de carros Tomás, Cassiod. *Var.* 3, 51, 1.

<sup>86</sup> Esta epístola ya fue analizada minuciosamente por Fauvinet-Ranson 2000. Asimismo, en Fauvinet-Ranson 2006, 303-377, se incluye un extenso análisis y comentario sobre las diversas menciones a espectáculos en las *Variae*. Véanse también las páginas 381-384, donde pone el foco en el teatro.

de su ejecución<sup>87</sup>. A la tragedia y a la comedia, se sumó la *loquacissima* pantomima<sup>88</sup>, la cual, acompañada como sus hermanas de un *consonus* coro<sup>89</sup>, desplegaba por medio de gestos toda una narración con numerosos personajes<sup>90</sup>. Era ésta tenida en alta estima debido a su capacidad para hacer descansar al espectador de las preocupaciones del mundo por medio de prestar atención a asuntos triviales<sup>91</sup>. A pesar de ello, Casiodoro refiere cómo el mimo era en su tiempo un objeto de burla<sup>92</sup>, algo que parece justificarse por el carácter lascivo que habían adquirido este tipo de representaciones con el devenir de las épocas<sup>93</sup>. No obstante, y esto es lo más significativo, la epístola termina con el deseo de que el patricio Símaco, destinatario del escrito, renueve la grandeza de la Antigüedad a través de la restauración del teatro de Pompeyo<sup>94</sup>. En otras palabras, el problema no reside en los espectáculos de mimos en sí mismos, explícitamente alabados, sino en su contenido y, por extensión, en su finalidad, no en su forma o razón de existencia. Una consideración, por tanto, mucho menos agresiva que la planteada respecto al circo o las *venationes*<sup>95</sup>.

Esta lectura no coincide, pues, con la interpretación de Bjornlie, quien considera que la epístola 4, 51 debe entenderse en clave paródica<sup>96</sup>, como una sátira hacia los delirios de grandeza de los senadores que se congracian de amparar espectáculos de dudosa moral. Para afirmar esto, se apoya fundamentalmente en el marcado contraste que existe con la epístola 5, 42<sup>97</sup>, cuyo talante respecto a los espectáculos difiere completamente con el de la 4, 51. Ahora bien, caben diversas críticas a la argumentación de Bjornlie, las cuales, no obstante, no pretenden ir en desdoro de su valiosa obra.

En primer lugar, tal planteamiento obliga al autor a responder cómo es posible que se redacte una misiva de este tipo destinada a alguien a quien se está poniendo al mando de la gestión de la restauración del teatro de Pompeyo con fondos del fisco regio<sup>98</sup>. Asumido su carácter satírico, Bjornlie propone que la carta no debió entregarse nunca al destinatario. Suposición que, por otra parte, no viene acompañada de ninguna explicación que la sostenga más allá de la lógica derivada de la ofensa implícita en la epístola. Asimismo, tampoco ofrece ninguna respuesta a cuál sería entonces la finalidad específica de su inclusión en las *Variae*, independientemente de que pueda vincularse al conflicto entre senadores y burocracia palatina<sup>99</sup>. De igual modo, no plantea criterio alguno que sirva de directriz para evitar extender de manera indiscriminada esa sospecha de *no-entrega* a todo el conjunto de las epístolas recogidas por Casiodoro conforme a las consideraciones personales de cada investigador. La consecuencia es que pasa a depositarse en la libre interpretación del

<sup>87</sup> Cassiod. *Var.* 4, 51, 7. Casiodoro hace uso de la misma estrategia que Luciano al vincular la pantomima a un antiguo y noble origen pervertido recientemente por los contemporáneos. Sobre esta cuestión, Schlapbach 2008, 320-324. También se halla esta idea en *Lib. Or.* 64, 19.

<sup>88</sup> Cassiod. *Var.* 4, 51, 8.

<sup>89</sup> *Consonantia*, *concordia* y *harmonia* son términos equiparables en su sentido lato. Estos y otros términos son analizados por Spitzer 1944 y 1945. Siguiendo el ejemplo de *consonantia*. Asimismo, Bernhard 1992a 646-666 es buena muestra de su uso y difusión con un sentido semejante al de *concordia* y *harmonia*.

<sup>90</sup> Cassiod. *Var.* 4, 51, 9. Nótese que este mismo hecho motivó una agresiva crítica por parte de Tertuliano, quien señaló el afeminamiento que tales actuaciones conllevaban, *Tert. De spect.* 10.

<sup>91</sup> Cassiod. *Var.* 4, 51, 10. Desde la perspectiva de Lada-Richards 2008, 294-298, esta consideración de la pantomima como trivial sería fruto de una devaluación intencionada del género promovida por una corriente elitista y de talante *estoicista* de la aristocracia. Se detalla esta postura por extenso en Lada-Richards 2007, 104-151. Posiblemente, ambas tendencias, la devaluación y la trivialidad, se dieron a una misma vez, lo que dificulta medir cuál tuvo más peso en cada contexto dado.

<sup>92</sup> Cassiod. *Var.* 4, 51, 10.

<sup>93</sup> Cassiod. *Var.* 4, 51, 11.

<sup>94</sup> Cassiod. *Var.* 4, 51, 12.

<sup>95</sup> Cassiod. *Var.* 3, 51 y 5, 42, respectivamente.

<sup>96</sup> Bjornlie 2013, 170-171.

<sup>97</sup> Bjornlie 2019, 200.

<sup>98</sup> Cassiod. *Var.* 4, 51, 12.

<sup>99</sup> Sobre esta cuestión, el propio Bjornlie 2013, 165-171.

estudioso qué cartas fueron entregadas y cuáles no, cuando, en verdad, por una parte, el conjunto de las *Variae* se ha demostrado mayormente fiable<sup>100</sup>, dejando a un lado las precauciones evidentes que cualquier documento exige, y, por otra, la gran mayoría de sus textos, del mismo modo que los de buena parte de otras colecciones epistolares, no permiten decir nada con seguridad respecto a su recepción, circunstancia que impone extremo cuidado en el manejo de argumentos *ex silentio* y de hipótesis que se fundamenten precisamente en la perspectiva que de la carta pudo tener el destinatario, tal y como sucede en este caso<sup>101</sup>.

En segundo lugar, la mala imagen que se asocia al teatro, en tanto que edificio y en tanto que espectáculo, y que Bjornlie entiende como un insulto velado hacia Símaco, es contrapeada por el gran elogio que recibe la disciplina de la pantomima<sup>102</sup>. La necesidad de restaurar el teatro ha de entenderse como un paso más hacia la recuperación de los valores antiguos que pretende la monarquía de Teodorico. Símaco, entonces, pasaría a formar parte de la solución, no del problema<sup>103</sup>, amén de que la presencia en los espectáculos seguía siendo una cuestión de relevancia para, al menos, una parte de la aristocracia<sup>104</sup>.

En tercer lugar, el supuesto insulto que habría recibido el patricio al ser comparado con Pompeyo depende completamente de la visión que el propio Símaco tuviera sobre el enemigo de Julio César. Se ha de partir de la base de estar ante un personaje que no fue especialmente maltratado por los autores clásicos<sup>105</sup>. En este sentido, cabe destacar también que los *Excerpta Valesiana* refieren con total naturalidad que el nombre “Pompeyo” seguía en uso en el entorno familiar del emperador Anastasio<sup>106</sup>, a la vez que pueden rescatarse numerosas entradas respecto al uso de los nombres “Pompeianus”, “Pomponianus” y “Pompeius” en *The Prosopography of the Later Roman Empire I y II*<sup>107</sup>.

A la postre, la postura de Bjornlie parece derivarse, por un lado, de un deseo por hacer concordar la epístola 4, 51 con la oposición genérica y arquetípica a los espectáculos de la 3, 51, la 5, 42 y la *formula* 7, 10, y, por otro, de la tensa posición política de Símaco respecto a Teodorico<sup>108</sup>. Si los riesgos de inferir una sátira en la epístola 4, 51 como consecuencia de la relación de fuerzas entre Símaco y el rey ostrogodo ya han sido descritos, conviene prestar atención pormenorizada a la *formula* 7, 10. Se trata de un documento redactado para el nombramiento de cada *tribunus voluptatum* en el que se incide en que ha de guardarse cierta disciplina en la celebración de los espectáculos, contexto descrito bajo la presunción de un previsible

<sup>100</sup> La propia obra de Bjornlie, 2013, contribuye a poner esto en evidencia.

<sup>101</sup> Dado que la muerte de Símaco se produjo con anterioridad a la publicación de las *Variae*, quedaría abierto el estudio de la recepción de esta epístola por parte del resto de miembros de su familia.

<sup>102</sup> Fauvinet-Ranson llega a referirla como “Une apologie inattendue du théâtre”, 2006, 354.

<sup>103</sup> En este sentido, Fauvinet-Ranson, 2000, expresa la oportunidad que esta ocasión suponía para Símaco, quien siempre se afanó en conservar los valores asociados a la clase senatorial. Del mismo modo, Arnold 2014, 224-225. Esto, a pesar del desdén que, según Enodio, sentían los patricios Festo y Símaco hacia el teatro, tal y como recoge Fauvinet-Ranson, 2000, 47, aunque, es posible que Enodio esté reflejando un *topos* frecuentemente empleado para ensalzar las buenas costumbres.

<sup>104</sup> Puede comprobarse en Cassiod. *Var.* 5, 42, donde se expone el caso de Marciano y Máximo contra Argólico, quien había usurpado los asientos que les correspondían a los primeros en el circo y el anfiteatro. En este sentido, Fauvinet-Ranson, 2000, 50, ha planteado la posibilidad de que la restauración del teatro de Pompeyo tuviera no sólo una finalidad ideológica, sino también práctica: volver a poner en funcionamiento su escena con nuevas representaciones.

<sup>105</sup> Holliday 1969, 76-80, especialmente la página 80, donde es recogido un fragmento de Tac. *Ann.* 3, 72, 4 en el que se refiere la restauración del teatro por orden de Tiberio y su voluntad de conservar el nombre de Pompeyo sobre la obra. De esta manera, la vinculación de Teodorico con la gloria romana y, no se olvide, por medio de la gestión de Símaco, se hace presente e imbrica con la defensa de la *antiquitas* en las construcciones públicas, cuya importancia es también tratada por Bjornlie 2013, 234-248.

<sup>106</sup> *Excerpta Valesiana* 13, 74.

<sup>107</sup> Para el caso del Pompeyo relacionado con Anastasio, *PLRE II Pompeius*, 2.

<sup>108</sup> Es ésta descrita en Bjornlie 2013, 134-138.

descontrol en el que también se incluyen las representaciones teatrales<sup>109</sup>. Ahora bien, no ha de perderse de vista el género del escrito. En tanto que *formula*, es lógico que el énfasis sea puesto en la función del cargo al que se encuentra vinculada. En este caso, la salvaguarda del orden en los espectáculos. Frente a esta perspectiva, la epístola dirigida a Bacauda, *vir spectabilis*, le invita a disfrutar de los placeres que le proveería el ejercicio de tal cargo en Milán en los años que le resten de vida<sup>110</sup>. Bajo la lógica interpretativa propuesta por Bjornlie, cabría entender aquí otra redacción satírica que no llegó nunca a ser entregada a su destinatario, sobre todo por la marcada diferencia de consideración del teatro entre ésta y la *formula*. No obstante, habida cuenta de que este último testimonio, una carta, se redactó *ex profeso* para un tribuno concreto, el contenido de la *formula* debe, en el mejor de los casos, comprenderse en los parámetros propios de unas consideraciones tópicas en lo relativo a las celebraciones<sup>111</sup>.

Por todo lo dicho, el discurso de la monarquía ostrogoda respecto a los espectáculos podría ubicarse dentro del marco de una interesada ambigüedad en la que compiten, de un lado, las mordaces disertaciones heredadas de autores como Tertuliano y, de otro, la admiración hacia las costumbres de los antiguos<sup>112</sup>. Empero, incluso aceptando esta ambigüedad, las críticas al teatro no representan, ni cualitativa ni cuantitativamente, comparación ajustada con respecto a las alabanzas que recibe. Permite esto plantear que, quizás, envuelta en las pretensiones restauradoras de la monarquía ostrogoda, la pantomima pudo sobrevivir sustentada en una suerte de *mos maiorum*<sup>113</sup>, del mismo modo que sobrevivieron unos juegos circenses cada vez más desprovistos de su original raigambre pagana<sup>114</sup>.

En lo que refiere al paso del discurso a la concreción material, los propios disturbios de Roma que aquí se tratan hablan a favor de una preocupación consciente por la continuidad efectiva de sus celebraciones. A medidas particulares, como el aumento de los estipendios de los conductores de carros Sabino y Tomás<sup>115</sup>, se suma la reparación de estructuras antiguas dedicadas a la celebración de espectáculos como el ya mencionado teatro de Pompeyo en Roma o el anfiteatro de Pavia<sup>116</sup>. También se constata la presión que Teodorico ejerció sobre el cónsul Félix para que saldara las deudas adquiridas con los conductores de carros de Milán, conforme correspondía a la tradición clásica y al desempeño de su cargo<sup>117</sup>. En último término, el propio Teodorico había financiado los juegos en los que se produjeron los disturbios<sup>118</sup>, amén de sus *tricennalia* y los triunfos de Eutarico en Roma<sup>119</sup>.

<sup>109</sup> Cassiod. *Var.* 7, 10, 1. Se menciona su capacidad para cautivar al público, Cassiod. *Var.* 7, 10, lo cual fue visto por el propio Casiodoro como algo digno de estima, *Var.* 4, 51, 10. De nuevo, el problema reside en el contenido.

<sup>110</sup> Cassiod. *Var.* 5, 25.

<sup>111</sup> Resulta significativo que la *formula* señale como uno de los objetivos del *tribunus voluptatum* que no se convierta en causa de culpa aquello que se organizó para el deleite, Cassiod. *Var.* 7, 10, 3, deseo que imbrica con el proyecto de revigorización de la *civilitas*. También en Cassiod. *Var.* 6, 4, 6.

<sup>112</sup> Sobre esta cuestión, Fauvinet-Ranson 2006, 428-439. Sobre esta misma contradicción en tiempos anteriores a la monarquía ostrogoda, Lada-Richards 2008.

<sup>113</sup> Para Fauvinet-Ranson 2000, 52, quien aborda la cuestión desde un punto de vista genuinamente ideológico, el teatro pasaría significar un símbolo de romanidad frente a la barbarie.

<sup>114</sup> Sobre esta cuestión, DeVoe 1987, 113-124 y 181-187 y Jiménez Sánchez 2001, 517-521.

<sup>115</sup> Cassiod. *Var.* 2, 9 y 3, 51. Sabino vio su sueldo incrementado a dos *solidi*. Si se compara con los quince que entregó el rey para reparar los daños ocasionados por su ejército en la diócesis del obispo Severo, Cassiod. *Var.* 2, 8, se percibe la preocupación de la monarquía por garantizar unos espectáculos de cierta calidad.

<sup>116</sup> Estos y otros casos son recogidos en Jiménez Sánchez 2001, 248-250.

<sup>117</sup> Cassiod. *Var.* 3, 39.

<sup>118</sup> Cassiod. *Var.* 1, 31, 1. Sobre los espectáculos en la monarquía ostrogoda, Arnold 2014, 212-218.

<sup>119</sup> *Excerpta Valesiana* 12, 67 y 14, 80. El goteo de acciones como las descritas en las *Variae* permite pensar que se trató de una dinámica sostenida en el tiempo. Por otro lado, téngase en cuenta que el asunto de los disturbios de Roma ocupa en torno a un 20% del primer libro de las *Variae*, lo que da viva muestra de su relevancia.

Aclarado este punto, queda por resolver si todavía existía la dicotomía entre funciones con argumento mitológico y con argumento escabroso en la pantomima. Casiodoro refiere la habilidad del mimo para representar a Hércules o a Venus<sup>120</sup>, pero, acto seguido, se lamenta de cómo se ha visto mezclada la grandeza de los antiguos con el vicio de las obscenidades<sup>121</sup>, lo cual permite, al menos, hablar de la supervivencia de ambas tipologías, si no es que se está, como ya se ha planteado, simplemente ante un conjunto de *topoi*. Por su parte, la *formula* para el *tribunus voluptatum* incide en el carácter desordenado y visceral de este tipo de ocasiones<sup>122</sup>, lo que pudiera poner en evidencia que la mayoría de las funciones eran genuinamente lascivas en aquel momento<sup>123</sup>. Sea como fuere, existe una coincidencia significativa en la descripción de la pantomima entre Luciano y Casiodoro, puesto que la definición del primero sobre este espectáculo como la representación por medio de la imitación, de manera que se hiciera inteligible lo oculto a través de las posturas del mimo es replicada de forma prácticamente idéntica el propio Casiodoro<sup>124</sup>. Aunque sin poder garantizarlo, parece que la expresión formal de este tipo de actuaciones permaneció inalterada, por lo que resulta razonable entender que hubiera mantenido su esencia interpretativa. En suma, es posible plantear, mas no sin riesgo, que la ausencia de quejas respecto a representaciones de carácter sexual favorece la hipótesis de una secularización que, sin embargo, no alterase la estructura y el desarrollo habitual del espectáculo, sólo su contenido por medio de una moderación en su temática.

Desde un punto de vista estrictamente musical, las visiones en torno a la pantomima se caracterizaron las más de las veces por su animadversión hacia ella. Habitualmente contenida dentro de las diatribas contra los espectáculos, este tipo de entretenimientos eran denunciados por ser el lugar en el que campaba una música blanda y lasciva<sup>125</sup>. Una vez más, el propio Luciano retrató con precisión esta corriente al pretender combatirla<sup>126</sup>. Se vio también reproducida por padres de la Iglesia, de entre los que cabe destacar a Tertuliano y a otras autoridades como Agustín de Hipona, cuyo desprecio por los histriones es manifiesto<sup>127</sup>. La pantomima era, por tanto, concebida en el ámbito de unas celebraciones de carácter contrario a las buenas costumbres y proclives a conducir a la inmoderación y al afeminamiento a través de la música<sup>128</sup>.

Empero, a pesar de tan cuantiosos ataques, dirigidos tanto a la danza como a la música que en tal contexto se ejecutaba<sup>129</sup>, el caso de los disturbios de Roma manifiesta la preocupación y la atención que la monarquía de Teodorico prestó a los espectáculos de este tipo en virtud a su relación con el orden público. El primer síntoma es la ya mencionada orden del rey a Albino y Avieno con el fin de que nombraran a un mimo para la facción de los verdes, cuyo sueldo correría a cargo del monarca<sup>130</sup>. Debe tenerse en cuenta que, para estas fechas, se está en un contexto en el que los mimos aparecen definitivamente asociados a las facciones del circo, un

<sup>120</sup> Cassiod. *Var.* 4, 51, 9.

<sup>121</sup> Cassiod. *Var.* 4, 51, 11.

<sup>122</sup> Cassiod. *Var.* 7, 10 y 11.

<sup>123</sup> Ya se han mencionado los problemas asociados al género de las *formulae*.

<sup>124</sup> Luc. *Salt.* 36 y 62 y Cassiod. *Var.* 1, 20, 5. De forma semejante, Cassiod. *Var.* 4, 51, 9.

<sup>125</sup> Boeth. *Mus.* 181. Las *Variae*, 1, 27, 5, condensan esa tradición en una sentencia: *ad circum nesciunt convenire Catones*.

<sup>126</sup> Luc. *Salt.* 2 y 3. Sobre esta cuestión y los problemas de interpretación asociados al afán de Luciano por intentar presentar la pantomima como digna ante los ojos de la aristocracia, Lada-Richards 2008, 298-304.

<sup>127</sup> August. *De musica* 1, 1, 2 y 10-12. Con mayor extensión, *De civ. D.* 2, 8-15. También lamentó el haberse visto atraído por estos espectáculos durante su juventud, *Conf.* 3, 2, 4.

<sup>128</sup> Tert. *De spect.* 25. En respuesta a esta crítica, Luciano insistió en apartar de lo propio de la pantomima las representaciones de tipo escabroso, entendidas como propias de los campesinos, *Salt.*, 34. De manera semejante, Lib. *Or.* 64, 11.

<sup>129</sup> El propio Casiodoro se hace eco de esta visión tópica en su epístola a Boecio, *Var.* 2, 40, 5.

<sup>130</sup> Cassiod. *Var.* 1, 20, 4. Esto se confirma en una epístola posterior, *Var.* 1, 33, 2. Tal hecho lleva a pensar que, en condiciones normales, el pago del mimo correría a cargo de Albino y Avieno.

fenómeno que en Oriente se constata desde finales del siglo V<sup>131</sup>. Esta situación obliga a preguntarse sobre su relación con los conflictos descritos.

Bjornlie, en el preámbulo que introduce a su traducción de la epístola 1, 32 de las *Variae*, ha defendido que la popularidad disfrutada por algunos mimos jugó cierto papel en acrecentar los enfrentamientos<sup>132</sup>. Se trata de una postura que es necesario tomar con cautela, puesto que, aunque, los indicios permitan hablar de las funciones teatrales como ocasiones que facilitaban el estallido de conflictos, no parece que exista una relación directa entre la violencia acaecida en las funciones y el contenido de los espectáculos. Buena prueba de ello es que el anterior mimo de los verdes no es referido en ningún lugar, y mucho menos como causante de un conflicto cuya primera noticia no es la agresión de los verdes, sino *hacia* los verdes. Además, en la orden dada a Albino y Avieno parece entenderse el nombramiento del mimo como una herramienta para combatir la semilla del descontento<sup>133</sup>. En este sentido, cuando Teodorico confirma que el salario de éste correrá a cargo de las arcas públicas, lo hace explicitando que la finalidad es evitar nuevos enfrentamientos<sup>134</sup>, lo que conduce a pensar que el principal problema radicaba en la gestión de estos espectáculos, y no en ellos *per se*. Asimismo, Teodorico, en su epístola dirigida al *populus* romano, enfatiza la *concordia* que debe existir entre ellos a la hora de acudir a estos entretenimientos, del mismo modo que gozan de *harmonia* la cítara y la voz a los cuales acuden a escuchar<sup>135</sup>.

Este testimonio contrasta decididamente con la visión de estar ante una música perjudicial para el ser humano. El espectáculo de mimos pasa a ser presentado ante el grueso de la población como el símbolo de la *concordia*, de la puesta en práctica de la *civilitas*, una ocasión que aprovechar para dejarse inundar por la *harmonia* de la cítara, metáfora musical por antonomasia de la medida o *temperamentum* y la adecuada relación entre las partes<sup>136</sup>. Así, se propone como una oportunidad para el aprendizaje<sup>137</sup>, de forma que tome pleno sentido la expresión de Casiodoro respecto al mimo: aquel que es capaz de transmitir con sus gestos y arropado por la música lo que resulta difícil de entender por el lenguaje<sup>138</sup>.

Incardina directamente esta postura con la de Luciano, quien se afaná en demostrar los numerosos beneficios que podría tener para el asistente al teatro una pantomima adecuadamente ejecutada, los cuales se condensan en la lo dicho respecto a la *harmonia* del alma<sup>139</sup>. Asimismo, resulta inevitable recalcar en Platón, quien defendió la utilidad de la música para la educación de la sociedad y la salvaguarda del orden<sup>140</sup>. Se trata de una concepción que tuvo un predicamento considerable y que encuentra un buen reflejo en una epístola de Teodorico dirigida a Boecio<sup>141</sup>. En ella, Casiodoro se afana en evidenciar la relación que existe entre todas las virtudes, al modo de las diversas cuerdas de una lira, de manera que no pueden existir por separado y sólo cuando se presentan en conjunto pueden componer un

<sup>131</sup> Jiménez Sánchez 2001, 108-109. Sobre su papel en algunos disturbios, Cameron 1976, 271-296.

<sup>132</sup> Bjornlie 2019, 64.

<sup>133</sup> Cassiod. *Var.* 1, 20, 2.

<sup>134</sup> Cassiod. *Var.* 1, 33, 2. Las reyertas entre los asistentes a los espectáculos de Heladio, por ejemplo, no cabe entenderlas situando al mimo como causa en tanto que *sujeto*, sino en calidad de *objeto*, puesto que el único indicio del que se dispone al respecto va en esa dirección, Cassiod. *Var.* 1, 32, 4.

<sup>135</sup> Cassiod. *Var.* 1, 31, 4.

<sup>136</sup> Este aspecto queda bien reflejado en Anderson 1966, 96-97 y Mathiesen 1999, 258-270.

<sup>137</sup> Ya Libanio había resaltado la capacidad educativa de la pantomima para con las masas, *Or.* 64, 112.

<sup>138</sup> Cassiod. *Var.* 1, 20, 5.

<sup>139</sup> Luc. *Salt.* 71 y 72. La misma concepción es recogida por Lib. *Or.* 64, 114-116, aunque roza la contradicción con su aserto de que la naturaleza humana de cada persona concreta es, de alguna manera, insalvable y determinante en sus acciones, *Orationes* 64, 46-49.

<sup>140</sup> La bibliografía sobre la visión de Platón en torno a la música es ingente. Sirvan, a modo de síntesis, Anderson, W. D. 1966, 64-110, especialmente 74-85, Hagel 2019, McNeil 2009, 236-241 y Pelosi 2010.

<sup>141</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40. Se centra este documento en la petición a Boecio para que elija un citarista que enviar a la corte de Clodoveo.

*melos* o melodía<sup>142</sup>. Remite esto a un profundo bagaje estético cuyo principal rasgo es el rechazo hacia los intervalos disonantes, entendidos como resultado de buscar la compenetración de dos sonidos entre los cuales no cabe que se produzca y que buscan por naturaleza su separación<sup>143</sup>. Si se tiene presente la definición que de *música* ofrece Agustín como la disciplina del modular bien<sup>144</sup>, se ve con claridad la relación entre modular bien y la consonancia. Consecuencia lógica de esto es que la disonancia pertenece al ámbito del modular mal y, por lo tanto, *sensu stricto*, queda fuera de la *música*<sup>145</sup>. En términos morales, este planteamiento se traduce en la negativa a hacer comulgar la virtud y el vicio. Tanto es así que en las *Institutiones* se llega a afirmar que, por medio de llevar una vida recta y conforme a las leyes divinas, nuestro cuerpo se adecúa a los ritmos propios de la *harmonia* de la virtud<sup>146</sup>, discurso semejante al que expresa Agustín<sup>147</sup>. Por todo ello, tal y como arrastra el torrente de la tradición clásica el *melos* no puede ser entendido fuera del ámbito de la consonancia. Es decir, de la *música* o la acción bien dirigidas y sometidas a la moderación propia de la *harmonia*<sup>148</sup>.

La *harmonia* se encuentra presente en el conjunto de la realidad<sup>149</sup>, la cual es percibida como una totalidad de elementos vinculados entre sí bajo la mecánica celeste<sup>150</sup>. Incluso en los cielos se halla una *música* que les es propia, bajo la cual se interrelacionan todos los seres de la creación<sup>151</sup>. A esto se debe que, a través de la *música*, se pueda lograr una elevación en el conocimiento de las cosas divinas, amén de en otras disciplinas como la astronomía, puesto que nada en el universo es ajeno al orden y la relación de la ley divina<sup>152</sup>.

Así pues, la *música*, en su misma esencia, excede las capacidades del lenguaje y, por tanto, de la razón, aunque es posible percibir su reflejo en el ser humano a través de los efectos que tiene en la *psique* y conducta de las personas<sup>153</sup>. Estos varían según la especie de escala musical o *tonus* a la que se exponga el oyente, lo que produciría unas consecuencias diversas en cada caso<sup>154</sup>, y se debe a que en la composición de las personas se encuentra también una relación armónica<sup>155</sup>, al igual que en el resto de la naturaleza<sup>156</sup>. Tal pensamiento encuentra una vinculación profunda con la aritmética, disciplina hermana con la geometría y la *música*<sup>157</sup>, pues su estudio tiene su fundamento en la propia naturaleza y permite el desarrollo de la *mechanica*, a través de cuya técnica se consigue incluso que canten los objetos

<sup>142</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 6. Sobre el *melos*, Mathiesen 1999, 23-29.

<sup>143</sup> Boeth. *Mus.* 195.

<sup>144</sup> August. *De musica*, 1, 2, tomada de Varrón, según Luque Moreno y López Eisman, 2007, 90, n. 9.

<sup>145</sup> Podría entenderse como una suerte de *anti-música*.

<sup>146</sup> Cassiod. *Inst.*, 2, 5, 2.

<sup>147</sup> August. *De musica* 6, 7. El hiponense va más allá y llega a afirmar que no hay nada disonante en el mundo, puesto que nada escapa al orden de Dios, *Soliloquiorum* 1, 1, 4.

<sup>148</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 2. Es decir, no cabe la *música* sin medida, August. *De musica* 1, 4.

<sup>149</sup> Sobre esta cuestión, nuevamente, Spitzer 1944 y 1945.

<sup>150</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 2. Se identificaría con ésta la primera categoría de *música* según Boecio, *musica mundana*, la cual refleja el orden del cosmos, *Mus.* 187 y 188.

<sup>151</sup> Cassiod. *Inst.* 2, 5, 2 y 9.

<sup>152</sup> Cassiod. *Inst.* 2, 5, 9 y 10.

<sup>153</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 3 y 15. Se remonta esta idea a la Grecia del siglo V a.C. Sobre este asunto, Anderson 1966, Hagel 2019 y Mathiesen 1984. Cabe destacar que concepciones semejantes estuvieron presentes en otras regiones antes que en Grecia, como son los casos de Egipto, Von Lieven 2019, o China, Journeau 2019.

<sup>154</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 4. Se habla de los modos dórico, frigio, eólico, jónico o iástico y lidio. Sobre el resto de modos y la relación tonal entre ellos, véase al propio Casiodoro, *Inst.* 2, 5, 8.

<sup>155</sup> La segunda categoría de *música* según Boecio, *musica humana*, la que refleja el orden presente en la condición humana, *Mus.* 188 y 189.

<sup>156</sup> Cassiod. *Inst.*, 2, 5, 2, 9 y 10. El mismo pensamiento recogió anteriormente August. *De Trinitate* 4, 2, 4.

<sup>157</sup> Es un lugar común en este contexto la anécdota de Pitágoras consiguiendo calmar a unos jóvenes al solicitar a unos músicos que cambiaran el modo en el que tocaban, tal y como recoge Boeth. *Mus.* 185.

inertes<sup>158</sup>. La música se constituye, pues, en una manifestación de este orden divino en el que confluyen todas las cosas<sup>159</sup>. A través de ella pueden incluso salvarse las almas, tal y como logró la lira de David<sup>160</sup>, a la par que es viva muestra del placer asociado al disfrute de la beatitud, puesto que el gusto por la música no se deriva de los sonidos, sino del origen que tiene en el Creador<sup>161</sup>.

¿Cuál es el papel de Teodorico y la gobernación en todo este entramado? Boecio establece una diferencia entre el intérprete de un instrumento musical y el auténtico músico: mientras que el primero conoce únicamente la técnica de uno o varios instrumentos, sólo es digno del nombre de músico aquel que conoce el fundamento racional que se esconde detrás de la confluencia de sonidos<sup>162</sup>. En lo que refiere a la traducción de este esquema al ámbito de la gobernación, el soberano debe ejercer ambos papeles. Debe conocer el fundamento de la sociedad, los ánimos que la recorren y a los individuos que la conforman para poder discernir el mejor modo de regir, o *interpretar*, y no a la manera de un instrumentista, quien, parafraseando a Boecio, ha merecido tal nombre en base de su dedicación a la práctica<sup>163</sup>, sino como un verdadero *musicus*, es decir, aquel en busca de un *melos* adecuado y mesurado que permita el florecimiento de la *civilitas*, la *harmonia* y la *concordia*. No en vano, Teodorico manifiesta un interés explícito en que todas las labores de gobierno se vinculen, con el apoyo de Dios, a su autoridad<sup>164</sup>, del mismo modo que del Señor procede la música. Salvando la infinita distancia que se da entre Dios y un monarca terrenal, ambos son fuentes de orden de sus respectivos ámbitos. Toma la cítara especial significación en este contexto, puesto que representa la unión en armonía de muy diversas voces de manera que hasta las cuerdas que no han sido tocadas vibran a una misma vez con las que sí<sup>165</sup>, lo que produce una *concordia* de forma incluso más eficaz que la que se procuran los hombres entre ellos mismos<sup>166</sup>. Visto esto bajo el prisma de la moral, se está ante la conducta ejemplar que insistentemente Teodorico pretende en sus subordinados, a fin de que aquellos que les rodean tengan un modelo de virtud y servicio a la *res publica*<sup>167</sup>, la cual encuentra en Teodorico su armonizador, su supremo tañedor en la tierra, imagen de una diadema en la que refulgen a una misma vez todos sus adornos<sup>168</sup>.

En la búsqueda de un pueblo concorde entre sí, la celebración de unos espectáculos se vuelve una situación propicia para la difusión de este discurso al grueso de la población. El sostén en el concepto de *civilitas* permitió elaborar un programa que, hasta cierto punto, salvase la contradicción que parece producirse entre la alabanza a los espectáculos de mimos y la crítica al carácter impetuoso de los juegos circenses. En este ámbito, no debe perderse de vista la idea de naturaleza, puesto que se entiende que a un pueblo le es propio el *ethos* musical que mejor

<sup>158</sup> Cassiod. *Var.* 1, 45, 5 y 6 y 3, 52, 3. Tercera y última categoría de música según Boecio, *musica instrumentalis*, la que es propia de los instrumentos musicales, *Mus.* 189.

<sup>159</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 16.

<sup>160</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 11.

<sup>161</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 15 y 16.

<sup>162</sup> Boeth. *Mus.* 223-225.

<sup>163</sup> Boeth. *Mus.* 223-225.

<sup>164</sup> Cassiod. *Var.* 1, 12, 1.

<sup>165</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 12. Agustín ya refería la armonía que se produce entre una nota y su octava como muestra de la unión de agudos y graves bajo un mismo orden divino y universal, *De Trinitate*, 4, 2. 4. En ambos casos, se está ante la noción de *resonantia*.

<sup>166</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 13. El término que emplea Casiodoro es *unitas*, pero parece ser antes fruto de un deseo por evitar la repetición insistente de *concordia* que de dar lugar a una concepción diferenciada.

<sup>167</sup> Cassiod. *Var.* 1, 32, 1.

<sup>168</sup> Cassiod. *Var.* 2, 40, 13. La mención de la diadema se imbrica con la simbología de los atributos imperiales, a los cuales Teodorico dio especial importancia, como puede verse en *Variae*, I, 2, *Excerpta Valesiana*, 12, 64 o Ennodius, *Opusc.* 1 (263), 20, 88 y 21, 89-93. Sobre el ceremonial en la monarquía ostrogoda, Arnold 2014, 92-104, especialmente 94, n. 9 y 100-104, donde se recoge el debate en torno al uso o no de la diadema por parte de Teodorico, MacCormack 1981, 222-240 y McCormick 1990, 267-284.

engarza con su moral y sus costumbres<sup>169</sup>, de tal manera que los pueblos viciosos desarrollarán una música con un carácter vicioso y disonante<sup>170</sup>. Sin embargo, se trata de una relación bidireccional, puesto que la música afecta a la forma de ser del hombre y viceversa. Así, al igual que los pueblos generan una música concreta conforme a su ser, los romanos, cuya voz es el deleite y la prez de la Antigüedad, han de unirse en *concordia* para mantener viva la disciplina de sus antepasados<sup>171</sup>: la *civilitas* que les es propia y que articula sus corazones de manera unánime, concorde, en virtud de la dulzura de una música que ha de conducirles hacia el moderado disfrute de los placeres, el gobierno de las pasiones y el abandono de actitudes extrañas a ellos<sup>172</sup>. El espectáculo de mimos se convierte, pues, en una suerte de proposición ética, en un instrumento político para invitar a la plena puesta en práctica de la virtud<sup>173</sup>.

Huelga decir que Teodorico hubiera pecado de ser un monarca ingenuo si, en verdad, hubiese pretendido solucionar los conflictos por medio de buenas palabras y sentencias filosóficas<sup>174</sup>. Evidentemente, nada más lejos de la realidad, puesto que, a modo de *resonantia* del discurso musical, vinieron las acciones de gobierno. Primeramente, la orden dirigida al *praefectus urbis* Agapito, a quien se encomendó la misión de garantizar el orden público, haciendo especial énfasis en el daño que provocaban a la *concordia* de la patria situaciones de este tipo<sup>175</sup>. Tras él, su sucesor Artemidoro recibió una transmisión de poderes excepcionales con el fin de proveerle de todas las herramientas a su alcance para finiquitar el descontento<sup>176</sup>.

Sin embargo, a pesar de que resulta claro que el soberano ostrogodo no confiaba en que su epístola dirigida al conjunto del *populus* romano fuera a zanjar el asunto, tampoco se ha de recalar en el extremo opuesto y considerarla vacía de todo significado o utilidad<sup>177</sup>. Menos todavía si se tiene en cuenta que el discurso musical es empleado con el *populus* de forma premeditada, pues se prescinde de él ante los miembros del Senado. Hacia ellos expresó Teodorico, de forma explícita, su deseo de restaurar la *civilitas* en la urbe tras los desórdenes, pero resulta llamativa la ausencia de construcciones más ricas en lo que a imágenes y conceptos se refiere y que con tanta frecuencia aparecen en las *Variae*. Al menos, en comparación con las dedicadas al dirigirse al *populus*<sup>178</sup>. Sea como fuere, la comunicación entre ambos testimonios remite nuevamente a la formulación en clave musical del concepto de *civilitas* entendido como un hábito a restaurar. Si bien resulta imposible calibrar el éxito del discurso en lo que refiere a su aplicación práctica para el caso que aquí se trata<sup>179</sup>, sí

<sup>169</sup> Un ejemplo de esto se encuentra en Lib. *Or.* 64, 9, quien pone en relación el *ethos* propio de la tradición espartana con la ausencia de espectáculos de danza, sin que, por otro lado, trace en su discurso una asociación entre estos espectáculos y el vicio. Es, pues, una vinculación en virtud de la coherencia que impone un *ethos* concreto. En este caso, el espartano.

<sup>170</sup> Boeth. *Mus.* 179-181. Es clara la asociación entre vicio y disonancia y entre virtud y consonancia.

<sup>171</sup> Nótese que la descripción que hace Casiodoro de esto puede vincularse a las aclamaciones que recibían los gobernantes en los juegos. Sobre esta cuestión, Fauvinet-Ranson 2006, 395-397.

<sup>172</sup> Cassiod. *Var.* 1, 31, 1, 3 y 4. Bjornlie, 2019, 64, n. 36, plantea la posibilidad de que se esté ante una sutil referencia a los frecuentes disturbios asociados a las facciones en el contexto oriental.

<sup>173</sup> Sobre algunas consideraciones positivas respecto a la danza en los padres de la Iglesia, al menos en el terreno simbólico, Spitzer 1944, 429-432.

<sup>174</sup> Bien conocida es la perspectiva de la epístola 3, 51, en la que se declara que la organización de los juegos obedece a cumplir un deseo de la plebe, no a que sean apreciados por el monarca, Cassiod. *Var.* 3, 51, 12 y 13. No obstante, ya ha quedado patente la ambigüedad de las *Variae* en este asunto.

<sup>175</sup> Cassiod. *Var.* 1, 32, 4.

<sup>176</sup> Cassiod. *Var.* 1, 44.

<sup>177</sup> Un discurso favorable a los espectáculos impone considerar la existencia de una audiencia receptiva y frente a cual fuese eficaz tal discurso, probablemente, del mismo modo que indicara Cameron respecto a las facciones, 1976, 74-104, conformada por representantes de todos los estratos sociales. Al fin y al cabo, los senadores seguían asistiendo al circo, Cassiod. *Var.* 1, 27 y 1, 30.

<sup>178</sup> Es posible que esto se deba a que la ocasión frente al *populus* favorecía el uso de metáforas relacionadas con el ámbito musical, pero de igual modo eran pertinentes en el caso del Senado, por lo que no puede argüirse como argumento definitivo.

<sup>179</sup> En buena medida, debido a la imposibilidad de ponderar su impacto de manera diferenciada respecto a las medidas tomadas por el monarca y los diversos prefectos.

cabe afirmar que su utilización por parte de la monarquía impone reconocer en él, como poco, una cierta eficacia<sup>180</sup>. Es más, habida cuenta de su uso en dirección al *populus* romano, un grado de cotidianeidad, o de facilidad de asimilación, según se quiera considerar, lo suficientemente relevante como para ser tenido en cuenta.

### III. A modo de conclusión

El papel de la música y los espectáculos en el discurso político de la monarquía de Teodorico el Ostrogodo se muestra indisociable de la pretensión por restaurar los saberes y las costumbres de la tradición clásica<sup>181</sup>. A tal punto alcanza esta circunstancia que los *Excerpta Valesiana* se congracian de las celebraciones de juegos por parte de Teodorico, como si de un Trajano o un Valentiniano se tratase<sup>182</sup>. De esta forma, al igual que la *civilitas* se enfatiza insistentemente como un hábito, el lenguaje musical sirve para expresar sus frutos, tanto en términos públicos, la *concordia*, como en términos privados, la *harmonia*, a la vez que, por medio de esta construcción retórica heredada de la Antigüedad<sup>183</sup>, se llega a presentar unos espectáculos con una imagen muy degradada como una ocasión para elevar el alma y crecer en moderación. Asimismo, esto ha de conectarse con la existencia de un código de representación del poder en clave musical<sup>184</sup>, fenómeno que se detecta con frecuencia en otros casos<sup>185</sup>.

Expresado en términos musicales, el reinado de Teodorico podría entenderse como una búsqueda de la consonancia en la disonancia, perspectiva que suscita nuevas preguntas en relación a la relevancia del lenguaje musical en el ámbito de la política, así como en lo tocante a la permeabilidad de las audiencias ante este tipo de discursos, tanto en la propia monarquía ostrogoda como en el resto de *regna* occidentales. También su papel desde el punto de vista filosófico y teológico, puesto que, si bien buena parte de los postulados en lo tocante a la disciplina musical que manifiestan Boecio y Casiodoro emanan de una síntesis de la tradición clásica con el pensamiento patrístico, no tuvo dicha síntesis especial desarrollo en torno a cuestiones tales como la gestión del orden público. No es extraño, a este propósito, que los sistemas revestidos de tradicionalismo suelen ocultar realidades mucho más complejas que aquellas de las que pretenden hacer gala, como parece venir a resaltar la ambigüedad respecto al juicio de los espectáculos de mimos.

En lo que concierne a la causa de este fenómeno, no parece que la razón se sitúe sencillamente en la gloriosa pátina de su origen antiguo, puesto que ésta es compartida con las carreras del circo y con las *venationes*, las cuales, como ya se ha expresado, no reciben juicios precisamente favorables. Lo que se propone, por tanto,

<sup>180</sup> La suficiente como para que Teodorico diese el visto bueno al texto de Casiodoro.

<sup>181</sup> No se olvide que la monarquía ostrogoda buscó activamente que se la relacionase con los sabios e intelectuales, Ennodius *Opusc.* 1 (263), 16, 75 y 76, de entre los que destacan figuras como Boecio, Cassiod. *Var.* 1, 45, 11 y 2, 40, 17. Asimismo, esto tuvo implicaciones en la política de hegemonía cultural dirigida hacia los *regna* de su entorno, Amory 1997, 61-66 y Gillett 2003, 174-190 y 205-212.

<sup>182</sup> *Excerpta Valesiana*, 12, 60. También en sus *tricennalia*, 12, 67, y en los triunfos asociados al consulado de Eutarico, 14, 80. Sobre el caso de Eutarico, Arnold 2014, 215-218.

<sup>183</sup> Y también empleada en este mismo sentido por los autores cristianos. Baste destacar a Jerónimo, quien habló de que los godos habían entrado en el dulce *melos crucis*, *Ep.* 60, 4.

<sup>184</sup> Uno de los casos más ilustrativos de éste es la imagen que transmite Ennodius *Opusc.* 1 (263), 12, 66, al narrar el sonido de trompetas tras la arenga de Pitzia, general ostrogodo, en su batalla contra los búlgaros. De modo semejante, Gregorio de Tours recoge la fanfarria de espadas contra escudos con la que los francos de Colonia nombraron rey a Clodoveo, *Hist.* II, 40. Sobre este caso y otros semejantes, Teitler 2002. Para ambos testimonios, resulta irrelevante la precisión de los autores en sus descripciones, sino que ha de resaltarse el impacto que tales símbolos musicales podían ejercer en sus respectivas audiencias incluso sin salir de una dimensión estrictamente literaria.

<sup>185</sup> Así, en Egipto, Von Lieven 2019, China, Furniss 2019, Grecia, Barker 1990, 58-59, y, como puede imaginarse, la propia Roma, Alexandrescu 2019 y Dessì 2020, amén de en el ámbito germánico, Lawson 2019. Para la representación política en la monarquía ostrogoda, el ya citado McCormick 1990, 267-284.

es una continuidad y un elogio fundamentados en la capacidad catártica de los espectáculos teatrales y su funcionalidad como vehículo para la difusión del discurso regio en torno a la *civilitas*. Al menos, tal capacidad es considerada superior a la de las carreras y las cacerías, puesto que, el mimo, aunque silencioso al abrigo de la música, es comunicativo<sup>186</sup>. No sucede así en el resto de espectáculos, amén de que no se constatan grandes enfrentamientos en torno al teatro, como sí en el circo, ni derramamiento de sangre, como sí en las *venationes*<sup>187</sup>.

Sea como fuere, baste lo dicho hasta aquí como una primera aproximación a un aspecto apenas explorado en las monarquías germánicas, en especial frente al omnipresente discurso teológico del poder, verdadero campeón de estos siglos y del que no está desligado, y que, quizás, pueda arrojar interesantes frutos para el avance de la investigación y el conocimiento del período.

#### IV. Bibliografía

- Alexandrescu, C.-G. (2019): "Images of Music and Musicians as Indicators of Status, Wealth and Political Power on Roman Funerary Monuments" en R. Eichmann, M. Howell y G. Lawson, *Music and Politics in the Ancient World*, Berlín, 183-200.
- Álvarez Jiménez, A. (2018): *Panem et circenses: una historia de Roma a través del Circo*, Madrid.
- Amory, P. (1997): *People and Identity in Ostrogothic Italy, 489-554*, Cambridge.
- Anderson, W. D. (1966): *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge.
- Arnold, J. J. (2014): *Theoderic and the Roman Imperial Restoration*, Cambridge.
- Barker, A. (1990): "Public Music as 'Fine Art' in Archaic Greece", en J. W. McKinnon (ed.), *Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th century*, Londres, 45-67.
- \_\_\_\_\_ (2007): *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge.
- \_\_\_\_\_ (2020): "Harmonics", en T. A. C. Lynch y E. Rocconi, *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, 257-274.
- Barnish, S. J. B. (1986): "Taxation, Land and Barbarian Settlement in the Western Empire", *Papers of the British School at Rome*, 54, 170-195.
- Berndt, G. M. y Steinacher, R. (2014): "The ecclesia legis Gothorum and the Role of 'Arianism' in Ostrogothic Italy", en G. M. Berndt y R. Steinacher (eds.), *Arianism: Roman Heresy and Barbarian Creed*, Farnham y Burlington, 219-230.
- Bernhard, M. (1992a): *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi*, I., Munich.
- \_\_\_\_\_ (1992b): *Lexicon Musicum Latinum Medii Aevi*, II, Munich.
- Bjornlie, S. (2013): *Politics and Tradition. Between Rome, Ravenna and Constantinople. A study of Cassiodorus and the Variae, 527-554*, Cambridge.
- \_\_\_\_\_ (2014): "Law, ethnicity and taxes in Ostrogothic Italy", *Early Medieval Europe*, 22, 138-170.
- Burns, S. T. (1984): *A History of the Ostrogoths*, Bloomington.
- Cameron, A. (1976): *Circus Factions. Blues and Greens at Rome and Byzantium*, Oxford University Press.
- Cohen, S. (2016): "Religious Diversity", en J. J. Arnold, M. S. Bjornlie y K. Sessa (eds.), *A Companion to Ostrogothic Italy*, Leiden y Boston, 503-532.

<sup>186</sup> Los asistentes a los espectáculos de mimos podían llegar a criticar a los artistas por su ineficacia a la hora de representar ciertas tramas, según describe Luc. *Salt*. 76. Esto implica un conocimiento previo del objeto de la representación que entra en diálogo con esa misma representación y con la transformación del contenido a lo largo del tiempo. Algunos de estos aspectos son analizados por Wyles 2008.

<sup>187</sup> Uno de los argumentos de Libanio, *Or.* 64, 119, giraba precisamente en torno a que en la danza no acontecen muertes ni derramamiento de sangre. Es decir, ningún mal, sino que redundaba en la bondad.

- Cristini, M. (2019): "Concordia Theodericiana. De concordia in Latinis litteris. Theoderici regis aetate conscriptis", *Latomus*, 78, 2, 314-333.
- Deliyannis, D. M. (2016): "Urban Life and Culture", en J. J. Arnold, M. S. Bjornlie y K. Sessa (eds.), *A Companion to Ostrogothic Italy*, Leiden y Boston, 234-262.
- Dessi, P. (2020): "Music, Power and Propaganda un Julio-Claudian Imperial Rome", en T. A. C. Lynch y E. Rocconi, *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, 435-446.
- DeVoe, R. F. (1987): *The Christians and the Games: he Relationship between Christianity and the Roman Games from the First through the Fifth Centuries, A.D.*, Tesis Doctoral Texas University, Lubbock.
- Fauvinet-Ranson, V. (2000): "Une restauration symbolique de Théodoric: le théâtre de Pompée (Cassiodore, *Variae* IV, 51)", en M. Sot (ed.) *La mémoire de l'Antiquité dans l'Antiquité tardive et le haut Moyen Age. Cahiers de recherches sur l'Antiquité tardive et le haut Moyen Age*, VIII, 37-54.
- \_\_\_\_\_ (2006): *Decor civitatis, decor Italiae. Monuments, travaux publics et spectacles au VI<sup>e</sup> siècle d'après les Variae de Cassiodore*, Bari.
- Furniss, I. (2019): "Political and Musical Change in Early China: The Case of Chu", en R. Eichmann, M. Howell y G. Lawson, *Music and Politics in the Ancient World*, Berlín, 35-62.
- Gersh, S. (1996): *Concord in Discourse. Harmonics and Semiotics in Late Classical and Early Medieval Platonism*, Berlín y Nueva York.
- Gillett, A. (2003): *Envoys and Political Communication in the Late Antique West 411-533*, Cambridge.
- Gil, L. (1961): *Censura en el mundo antiguo*, Madrid.
- Goffart, W. (2006): *Barbarian Tides. The Migration Age and the Later Roman Empire*, Filadelfia.
- Griffith, M. (2007): "'Telling the tale': a performing tradition from Homer to pantomime", en M. McDonald y M. Walton (eds.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge, 13-35.
- Hagel, S. (2019): "Shaping Character: An Ancient Science of Musical Ethos?", en R. Eichmann, M. Howell y G. Lawson, *Music and Politics in the Ancient World*, Berlín, 87-104.
- Halsall, G. (2007): *Barbarian Migrations and the Roman West 376-568*, Cambridge.
- Hanson, R. P. C. (1997): *The Search for the Christian Doctrine of God. The Arian Controversy, 318-381*, Edimburgo.
- Heather, P. (2003): "Gens and Regnum among the Ostrogoths", en H.-W. Goetz, J. Jarnut y W. Pohl (eds.), *Regna and Gentes. The Relationship Between Late Antique and Early Medieval Peoples and Kingdoms in the Transformation of the Roman World*, Leiden y Boston, 85-134.
- Heydemann, G. (2016): "The Ostrogothic Kingdom: Ideologies and Transitions" en J. J. Arnold, M. S. Bjornlie y K. Sessa (eds.), *A Companion to Ostrogothic Italy*, Leiden y Boston, 17-46.
- Holliday, V. L. (1969): *Pompey in Cicero's Correspondence and Lucan's Civil War*, La Haya.
- Humphrey, J. H. (1986): *Roman circuses. Arenas for chariot racing*, Berkeley.
- Jiménez Sánchez, J. A. (2001): *Poder imperial y espectáculos en Occidente durante la Antigüedad Tardía*, Tesis Doctoral Universidad de Barcelona, Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2017), "Aspectos sociológicos de los *ludi circenses* durante la Antigüedad Tardía", en J. López Vilar (ed.), *La gloria del circ: curses de carros i competicions circenses*, Tarragona, 27-35.
- Jones, A. H. M., Martindale, J. R. y Morris, J. (1971): *The Prosopography of the Later Roman Empire*, I, Cambridge.

- Journeau, V. A. (2019): "Musique ancienne versus musique nouvelle dans la Chine ancienne", en R. Eichmann, M. Howell y G. Lawson, *Music and Politics in the Ancient World*, Berlín, 63-86.
- Lada-Richards, I. (2007): *Silent Eloquence. Lucian and Pantomime Dancing*, Londres.
- \_\_\_\_\_ (2008): "Was Pantomime 'good to think with' in the Ancient World?", en E. Hall y R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 285-313.
- Lawson, G. (2019): "Musical Finds and Political Meanings: Archaeological Connexions Between Lyres, Poetry and Power in Barbarian Europe", en R. Eichmann, M. Howell y G. Lawson, *Music and Politics in the Ancient World*, Berlín, 221-280.
- Levin, F. R. (2009): *Greek Reflections on the Nature of Music*, Cambridge.
- MacCormack, S. G. (1981): *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley, Los Ángeles y Londres.
- Martindale, J. R. (1980): *The Prosopography of the Later Roman Empire*, II, Cambridge.
- Mathiesen, T. J. (1976): "Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: 'APMONÍA'", en B. Karson, *Festival Essays for Pauline Alderman*, Provo, 3-17.
- \_\_\_\_\_ (1984): "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music", *The Journal of Musicology*, 3, 3, 264-279.
- \_\_\_\_\_ (1999): *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*, Lincoln y Londres.
- Mathisen, R. W. (2014): "Barbarian 'Arian' Clergy, Church Organization, and Church Practices", en G. M. Berndt y R. Steinacher (eds.), *Arianism: Roman Heresy and Barbarian Creed*, Farnham y Burlington, 145-192.
- McCormick, M. (1990): *Eternal Victory. Triumphal rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge.
- McKinnon, J. W. (1965): *The Church Fathers and Musical Instruments*, Tesis Doctoral Columbia University, Columbia.
- \_\_\_\_\_ (1990a): "Early Western Civilisation", en J. W. McKinnon (ed.), *Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th century*, Londres, 1-44.
- \_\_\_\_\_ (1990b): "Christian Antiquity", en J. W. McKinnon (ed.), *Antiquity and the Middle Ages. From Ancient Greece to the 15th century*, Londres, 68-87.
- Mcneil, R. A. (2009): *An Approach to The Laws. The Problem of the Harmony of the Goods in Plato's Political Philosophy*, Tesis Doctoral Boston College, Boston.
- Molley, M. E. (1996): *Libanius and the Dancers*, Hildesheim, Zurich y Nueva York.
- Moorhead, J. (1992): *Theoderic in Italy*, Oxford.
- Nicoll, A. (1963): *Mask, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theatre*, Nueva York.
- Ortiz de Urbina, I. (1963): *Nicea y Constantinopla*, Vitoria.
- Pelosi, F. (2010): *Plato on Music, Soul and Body*, Cambridge.
- Pietri, C. (1966): "Le Sénat, le peuple chrétien et les partis du cirque à Rome sous le Pape Symmaque (498-514)", *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 78, 1, 123-139.
- Rocconi, E. (2019): "'Greek' versus 'Barbarian' Music: The Self-Definition of Hellenic Identity through the Culture of *Mousikē*", en R. Eichmann, M. Howell y G. Lawson, *Music and Politics in the Ancient World*, Berlín, 281-296.
- Saitta, B. (1994): *La civiltas di Teoderico. Reigore amministrativo, "tolleranza" religiosa e recupero dell'antico nell'Italia ostrogota*, Roma.
- \_\_\_\_\_ (1999): "The Ostrogoths in Italy", *Polis*, 11, 197-216.
- Schlappbach, K. (2008): "Lucian's *On Dancing* and the Models for a Discourse on Pantomime", en E. Hall y R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 314-337.
- Sessa, K. (2016): "The Roman Church and its Bishops", en J. J. Arnold, M. S. Bjornlie y K. Sessa (eds.), *A Companion to Ostrogothic Italy*, Leiden y Boston, 425-450.

- Smith, J. A. (2011): *Music in Ancient Judaism and Early Christianity*, Farnham y Burlington.
- Spitzer, L. (1944): "Classical and Christian ideas of World Harmony: prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung": Part I", *Traditio*, 2, 409-464.
- \_\_\_\_\_ (1945), "Classical and Christian ideas of World Harmony: prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung": Part II", *Traditio*, 3, 307-364.
- Swain, B. (2016): "Goths and Gothic Identity in the Ostrogothic Kingdom", en J. J. Arnold, M. S. Bjornlie y K. Sessa (eds.), *A Companion to Ostrogothic Italy*, Leiden y Boston, 203-233.
- Teitler, H. (2002): "Raising on a Shield: Origin and Afterlife of a Coronation Ceremony", *International Journal of Classical Tradition*, 8, 4, 501-521.
- Toepfer, K. (2019): *Pantomime: The History and Metamorphosis of a Theatrical Ideology*, San Francisco.
- Vendries, C. (2019): "Conquest, Political Space and Sound in Antiquity: Concerning Barbarians and Romans, and Roman Discourse on Music and Civilization", en R. Eichmann, M. Howell y G. Lawson, *Music and Politics in the Ancient World*, Berlín, 297-314.
- Von Lieven, A. (2019): "Music and Political Space in Ancient Egypt" en R. Eichmann, M. Howell y G. Lawson, *Music and Politics in the Ancient World*, Berlín, 201-220.
- Ward-Perkins, B (2005): *The Fall of Rome and the End of Civilization*, Oxford.
- Webb, R. (2008): "Inside the Mask: Pantomime from the Performer's Perspective", en E. Hall y R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 43-60.
- Wiseman, T. P. (2008): "'Mime' and 'Pantomime': Some problematic Texts", en E. Hall y R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 146-153.
- Wyles, R. (2008): "The Symbolism of Costume in Ancient Pantomime", en E. Hall y R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 61-86.

## V. Fuentes

- Agustín de Hipona, *De musica*, ed. Jacobsson, 2017.
- \_\_\_\_\_ *La ciudad de Dios*, ed. y trad. Morán, 1958.
- \_\_\_\_\_ *Las confesiones*, ed. y trad. Vega, 1979.
- \_\_\_\_\_ *Sobre la música*, eds. y trads. Luque Moreno y López Eisman, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Soliloquios*, ed. y trad. Capanaga, 1969.
- \_\_\_\_\_ *Tratado sobre la Santísima Trinidad*, ed. y trad. Arias, 1956.
- Ambrosio de Milán, *Sancti Ambrosii Mediolanensis episcopi epistolae in duas classes distributa*, Migne, 1845.
- \_\_\_\_\_ *The Letters of S. Ambrose, bishop of Milan*, 1881.
- Boecio, *De institutione musica*, ed. Friedlein, 1867.
- \_\_\_\_\_ *Sobre el fundamento de la música*, trads. Luque, Fuentes, López, Díaz y Madrid, 2009.
- Casiodoro, *Cassiodori Senatoris Institutiones*, ed. Mynors, 1961.
- \_\_\_\_\_ *Cassiodori Senatoris Variae*, ed. Mommsen, 1894.
- \_\_\_\_\_ *Institutions of Divine and Secular Learning and On the Soul*, trads. Halporn y Vessey, 2004.
- \_\_\_\_\_ *The Letters of Cassiodorus. Being A Condensed Translation Of The Variae Epistolae of Magnus Aurelius Cassiodorus Senator*, trad. Hodgkin, 1886.
- \_\_\_\_\_ *The Variae. The Complete Translation*, trad. Bjornlie, 2019.
- Codex Theodosianus*, ed. Mommsen y Meyer, 1905.
- \_\_\_\_\_ trad. Pharr, 1952.
- Excerpta Valesiana*, ed. Rolfe, 1986.
- \_\_\_\_\_ trads. Lasala Navarro y López Hernando, 2009.
- Enodio, *Obra miscelánea. Declamaciones*, trad. López Kindler, 2002.

- \_\_\_\_\_ *Magni Felicis Ennodi Opera*, ed. Vogel, 1885.  
Gregorio de Tours, *Historia Francorum*, ed. Krusch, 1937.  
\_\_\_\_\_ *Historias*, trad. Herrera Roldán, 2013.  
\_\_\_\_\_ *The History of the Franks*, trad. Thorpe, 1974.  
Jerónimo, *Cartas*, I, ed. y trad. Ruíz Bueno, 1962.  
\_\_\_\_\_ *Select Letters of St. Jerome*, ed. y trad. Wright, 1933.  
Libanio, *Orationes*, IV, ed. Förster, 1908.  
\_\_\_\_\_ *Orationes*, 64, ed. y trad. Molloy, 1996.  
Luciano, *Obras*, III, trad. Zaragoza Botella, 1990.  
\_\_\_\_\_ *Saltatio, Lucian with an English Translation*, V, ed. y trad. Harmon, 1962.  
Tertuliano, *De Spectaculis, Tetullian with an English translation*, ed. y trad. Glover, 1977.

