

MUJERES EN LA ESCENA ROMANA A TRAVÉS DE LA EPIGRAFÍA*

Helena Lorenzo Ferragut

Centro CIL II-UAH - Universidad Autónoma de Madrid

<helena.lorenzo@uah.es>

Artículo recibido: 12 de febrero de 2018

Artículo aceptado: 9 de marzo de 2018

RESUMEN

En este trabajo estudiamos la actividad profesional de las mujeres vinculadas a las artes escénicas en el mundo romano utilizando como fuente la documentación epigráfica de época republicana e imperial.

PALABRAS CLAVE: Teatro romano, mujeres, actrices, epigrafía romana.

ABSTRACT

In this paper we study the professional activity of women related to the performing arts in the Roman world, using as our principal source the epigraphic documents from Republican and Imperial times.

KEYWORDS: Roman theatre, women, actresses, Roman epigraphy.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años, la actividad femenina en el mundo del espectáculo en la sociedad romana ha sido objeto de atención tanto por los investigadores del teatro en tanto que género dramático, como por historiadores que se interesan

* Proyecto de investigación «Nueva edición del CIL II: 1. Inscripciones del extremo occidental del *Conventus Gaditanus*. 2. Inscripciones de los municipios antiguos en territorio portugués al este del Guadiana» (ref.: FFI2016-77528-P). N° ORCID: 0000-0003-4776-9768.

por la realidad socio-económica del mundo antiguo. Es, por tanto, un tema de plena actualidad, si bien por su propia singularidad no ofrece al investigador un material de análisis tan abundante como otros campos de la actividad profesional de las mujeres en Roma, especialmente en lo relativo a la esfera pública, por lo que en ocasiones es difícil obtener resultados concluyentes. En este sentido, la epigrafía constituye una valiosísima fuente de información, pues aporta datos mucho más próximos al mundo real –aunque se trate de una realidad fragmentaria y supeditada a muchos condicionantes–, que los de las fuentes literarias en general, además de ofrecer testimonios léxicos no presentes en estas últimas. Por ello, hemos realizado una revisión de las diferentes profesiones femeninas relacionadas con las artes escénicas a través de un catálogo epigráfico de mujeres dedicadas a dichos oficios, con el fin de conocer mejor no solo estos, sino también a quienes los ejercieron, obteniendo así una visión más precisa de la mujer romana durante la República y el Imperio.

Las profesiones femeninas relacionadas con el mundo del espectáculo comprenden un abanico amplio, si pensamos que las mujeres participaban tanto en la interpretación musical (existen testimonios de cantantes, flautistas, organistas...) como en las representaciones sobre el escenario, sin olvidar tampoco las actividades relacionadas con los aspectos no ya interpretativos, sino de apoyo y «logística» del espectáculo (peluqueras, costureras, etc.). Por otra parte, el ejercicio de estas profesiones podía desarrollarse tanto en el ámbito doméstico como en el público, ya que estas actividades artísticas se realizaban no solo en representaciones privadas o actuaciones itinerantes, sino también, y de modo especial, en los *ludi*. Nuestro propósito a lo largo de estas líneas es centrarnos en las profesiones más directamente relacionadas con la actuación y con sus intérpretes, las actrices.

Como es sabido, en Roma las mujeres no participaron en obras de teatro hasta el s. IV d.C.¹. Hasta entonces, su actividad estaba restringida a determinadas especialidades artísticas que les exigían una notable capacidad física y un importante control de la expresión corporal: *acroama*, *embolium*, *mimus*, *monodia*, *pantomima*... No existía un nombre genérico para definir su actividad profesional –a diferencia de lo que ocurría con los actores varones, que eran designados con términos como *histrion*, *ludio* o *actor*²–, ya que el signi-

¹ Sobre esta cuestión cf. Leppin (1992: 43); Webb (2002: 282).

² Como indica Gregori (2004-2005: 576), el término *actor* está atestiguado abundantemente en fuentes literarias, pero solo una vez en epigrafía (*CIL* VI, 10118). Existían también términos especializados, como *tragoedus*, *comoedus*, *mimus*..., que fueron apareciendo a medida que van surgiendo los diferentes géneros.

ficado del término *actrix* no aludía a esta profesión, sino exclusivamente a la actividad de «administradora»³. Por consiguiente, las actrices eran designadas en función del nombre de la modalidad practicada –*acroamatica, emboliaria, mima, monodiaria, pantomima...*– y es posible que, en un proceso de evolución inverso al de los actores del sexo masculino, más adelante también se les aplicaran los términos más genéricos *histrionica* y *scaenica*⁴.

Con respecto a su extracción social, al igual que los varones, la mayoría de actrices era de origen servil, libertas o esclavas compradas para ser educadas en estas artes⁵. En caso de las mujeres nacidas libres, el modo más habitual de acceder a estos oficios era por haber nacido dentro del mundo del espectáculo. No existe constancia de escuelas para mujeres –lo que no significa que no pudiesen haber existido–, por lo que serían educadas en las casas de los amos o por su propia familia.

En lo referente a su consideración social, si ya la profesión de actor se asociaba a individuos poco honorables, en el mundo romano las mujeres dedicadas al teatro sufrían una constante estigmatización pública, y la profesión estaba indefectiblemente asociada a la prostitución⁶. Ello, no obstante, podía llegar a reportar grandes beneficios económicos, incluidas las relaciones con patronos y evergetas, pues se dieron muchos romances entre personajes importantes de la sociedad romana y estas actrices, como el caso de Volumnia Cítéride, que fue amante de Marco Antonio y musa de Cornelio Galo, o de la emperatriz Teodora, que fue actriz antes de desposarse con Justiniano I.

En el aspecto profesional, podían formar parte de *greges* o *cateruae* mixtas o femeninas⁷. Del mismo modo que las *greges* constaban de un actor principal –en las compañías de mimos era denominado *archimimus*–, y actores de reparto (*actor secundarum partium, tertiarum, quartarum...*),

³ Sobre el significado de *actrix* y su evolución cf. Le Gall (1969: 126); Malaspina (2003: 370); González Vázquez (2014: 42). Sobre la terminología específica para la denominación de actores y actrices cf. Webb (2002), Malaspina (2003), Perea (2004), Gregori (2004-2005), Nieva (2005), Caruso (2008) y González Vázquez (2014).

⁴ Cf. el capítulo *Incertae*.

⁵ Aunque en menor cantidad, también podemos encontrar personas de origen libre dedicadas a la interpretación, distinguiendo entre romanos y extranjeros. Estos últimos, que acudían a Roma en tiempos de celebración de *ludi*, procedían mayoritariamente de Oriente. También muchos de los actores y actrices griegos llegados a Roma trabajaron en el ámbito privado para los aristócratas romanos (Dupont 1985: 301-302).

⁶ Así se lee, por ejemplo, en Cíc. *Verr.* 2, 3, 83; *Phil.* 1, 3, 24. Sobre la ecuación *mima* = prostituta cf. Dupont (1985: 98-102); Perea (2004: 14-15 con abundante bibliografía); Cabrero-Cordente (2011: 375); González Vázquez (2014: 184).

⁷ Cf. inscripción n° 2.4.8. del presente trabajo.

siguiendo una jerarquía basada en la importancia del papel interpretado⁸, encontramos también actrices principales y de reparto. Con respecto a la figura del *dominus gregis*, término un tanto controvertido, pues podría referirse al actor principal, al director, o incluso al productor de la compañía, no existen testimonios epigráficos de que esta función fuera desempeñada por una mujer.

Pasamos a continuación a exponer el catálogo de profesiones, que testimonia la existencia de *acroamaticae*, *archimimae*, *emboliariae*, *mimae*, *monodiariae*, *pantomimae*. Como podremos comprobar, comprende un amplio marco geográfico y cronológico, e inscripciones tanto conservadas como desaparecidas y conocidas gracias a la tradición manuscrita.

2. CATÁLOGO

2.1. *Acroamatica*

La *acroamatica* (*acromatica*) era la intérprete de pequeños espectáculos escénicos denominados *acroamata* (*acromata*), que incluían recitado, música y canto. Se celebraban tanto en banquetes privados como en el transcurso de representaciones teatrales. Tenían gran aceptación, pues hasta el conservador Augusto disfrutaba en privado de estos espectáculos (Dupont 1985: 101).

Esta actividad no parece fácil de definir, pues los especialistas ofrecen diferentes posibilidades sobre su significado: para Gregori (2004-2005: 575) quienes la ejercen son una especie de bufones; Malaspina (2003: 370) las considera intérpretes musicales, y para Braund (2014: n° 346) la *acroamatica* es una recitadora. González Vázquez (2014: 39) no recoge este término, pero sí indica que *acroama*, además referirse al espectáculo en sí, significa «actor de reparto».

En latín no existen testimonios literarios de este término, pero sí epigráficos. La aparición del término *acroamatica* en la inscripción que presentamos a continuación constituye un *hapax* en el mundo romano⁹.

⁸ Las compañías solían tener pocos actores, que interpretaban diversos papeles dentro de la misma obra, pero también se han constatado *greges* de gran tamaño, como la de *Lucius Acilius Eutyches* (CIL XIV, 2408).

⁹ El término *acroamaticus*, *-a*, *-um* aparece recogido en el *ThLL* (s. v.) como adjetivo, referido a «algo que se oye» o «algo agradable de oír». Lo mismo ocurre en *DLE* (s. v.), donde se recoge el término *acroama* como «artista sobresaliente», pero no aparece *acroamatica*, *-ae*.

2.1.1. *Demetria*

Inscripción funeraria. Se cree que se encontraba en Foro Sempronio, a unos dos km al norte de la localidad de Fossombrone (provincia Pesaro-Urbino). Desaparecida. Dimensiones y soporte desconocidos. T *summa* (línea 1).

CIL VI, 8693; Cf. Malaspina 2003, 370; Braund 2014 n° 346.

Demetriae · Act<e>s
 Aug(usti) · l(ibertae) · ser(vae) · acroamat(icae)
 Graecae · vix(it) · a(nnos) XXXV
 Trophimus · cubicul(arius)
 5 conservae · bene · mer(enti)
 D(is) M(anibus)

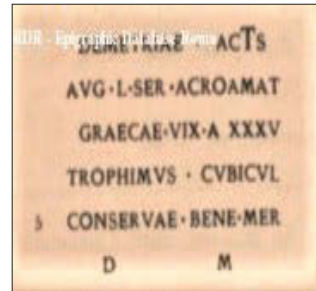


Imagen n° 1 (foto obtenida de EAGLE)

A Demetria, esclava de Acte, liberta a su vez del emperador, acroamática griega. Vivió 35 años. Trófimo, ayudante de cámara, a su consierva, que bien lo merecía. A los dioses Manes.

Demetria, de nombre griego (Solín 1982: 320), pertenecía a una liberta y concubina de Nerón¹⁰ llamada *Claudia Acte*, y tal vez se dedicara al entretenimiento privado de su dueña.

Cronología: se data entre el 54-68 d.C. por razones prosopográficas.

2.2. *Archimima*

Entre los actores varones, los *archimimi* se encargaban de la dirección artística de las obras y de la distribución de los papeles. Además, desempeñaban el papel protagonista, e incluso es posible que se atrevieran con la composición de obras cómicas. Constituían la baza más importante de la compañía, el principal motivo por el que esta era contratada para unos *ludi* (Cicu 1988: 168; Gregori 2004: 581-582).

En el caso de las mujeres, González Vázquez (2014: 59) indica que no hay evidencias de que las *archimimae* pudieran ejercer como directoras, por lo que

¹⁰ Cf. SVET. Nero 28; Tac. ann. 13, 12.

solo coincidirían con su homónimo masculino en el protagonismo de las obras interpretadas. En cambio, Malaspina (2003: 370) define a la *archimima* como directora de una compañía de mimo. En nuestra opinión, y a juzgar por la segunda inscripción que comentamos en este apartado, tal vez podrían haber desempeñado esta función.

2.2.1. *Claudia Hermione*

Inscripción funeraria. Clípeo de mármol, encontrado en el atrio de San Pedro del Vaticano. Se conserva en la Galería Lapidaria de los Museos Vaticanos (sigla 8-17, n° inv. 5693). Dimensiones: diámetro: 25,6 cm; letras: 2,5 - 4,5 cm.

CIL VI, 10106, *cf.* pp. 3492, 3906; *ILS* 5211; Bonaria 1965a, 209 n° 193; Csapo-Slater 1995, 375 n° 6C; Perea 2004, 29; Kolb-Fugmann 2008 n° 51; Cascioli 2013, 7; *AE* 2013, 143. *Cf.* Kenneth-Henry 1919, 380; Leppin 1992, 248; Malaspina 2003, 364 y 370.

5

Dormi
Claudiae
Hermionae
archimimae sui
temporis primae
heredes



Imagen n° 2 (foto obtenida de EAGLE)

Duerme. A Claudia Hermíone, primera *archimima* de su tiempo. Sus herederos.

La inscripción comienza con una exhortación de los dedicantes al descanso eterno (representada por el imperativo *dormi*) a Claudia Hermione. La expresión *archimimae sui temporis primae* da a entender que la dedicataria era una *archimima* de destacado talento, aunque tal vez constituya una fórmula epigráfica habitual, puesto que se repite en la inscripción siguiente y aparece también en inscripciones dedicadas a actores varones (*cf.* *CIL* XIV, 2113

y 2977)¹¹. El *nomen* romano y el *cognomen* griego de la destinataria (Solin 1982: 591) indican su *status* de liberta.

Cronología: s. II d.C., por la paleografía y el contexto arqueológico.

2.2.2. *Fabia Arete*

Inscripción funeraria. Fragmento de placa de mármol encontrada en Roma. Bajo la inscripción, tres columnas verticales (no hemos reproducido aquí las laterales) contienen al menos 22 nombres personales, acompañados de la condición social y, algunas veces, de la profesión. Desaparecida. Dimensiones desconocidas.

CIL VI, 10107, *cf.* p. 3906; *ILS* 5212; Bonaria 1965a, 268-269 n° 459; Eichenauer 1988, 62 Perea 2004, 29. *Cf.* Kenneth-Henry 1919, 381; Leppin 1992, 212; Malaspina 2003, 364, 370; Gregori 2004-2005, 581.

Dīs Manibus

M(arc)i · Fabi · M(arc)i · f(ili) · Esq(uilina tribu) · Regilli · et · Fabiae [---]

Fabia · M(arc)i · et · ((mulieris)) · lib(erta) · Arete · archim[ima]

temporis · sui · prima · diurna · fec[it]

5

sibi · et · suis · quibus · legavit · testa[mento]



Imagen n° 3 (foto obtenida de EAGLE)

A los dioses Manes de Marco Fabio Regilo, hijo de Marco, de la tribu Esquilina, y de Fabia. Fabia Arete, primera *archimima* de su tiempo, liberta de Marco y de su esposa, actriz fija, hizo (este monumento) para ella y los suyos, a quienes lo legó por testamento.

¹¹ En el lenguaje literario solo encontramos una expresión similar en *SEN. contr.* 2, 5, 17: *uir eloquentissimus et temporis sui primus orator.*

En Fabia Arete coinciden la condición de dedicante y dedicataria. Como en el caso anterior, la onomástica (Solin 1982: 1285) indicaría que era una mujer de origen griego que, al ser manumitida, habría adquirido el nombre del patrono, dejando el suyo como *cognomen*. *Arete* (< Ἀρετή = «excelencia», «virtud») bien podría ser una alusión a sus cualidades artísticas.

La mujer pertenecía a la compañía de actores de Fabio Regilo, que también es nombrado en la inscripción junto con su esposa, probablemente para indicar el patronazgo sobre esta agrupación. El hecho de que Fabia Arete aparezca en primer lugar, inmediatamente después de los patronos, y bajo el distintivo de *archimima temporis sui prima*, podría señalarla como directora de la compañía. Reforzaría esta idea el hecho de que la inscripción menciona expresamente que Fabia Arete legó el monumento a otros libertos para que permaneciera en la *familia* (cf. imagen nº 3, columna 3, línea 3), término que aquí puede referirse a la compañía de actores¹².

En el lenguaje teatral el término *diurna* (línea 4) se aplica a una *grex* o a una artista individual que, en lugar de ser contratada para espectáculos de manera puntual, ha adquirido un compromiso perpetuo con un patrono, y pertenece a este¹³. El salario recibido se denomina *diurnus*¹⁴.

En conclusión, Fabia Arete –y su compañía– se encontraría bajo el patronazgo permanente de M. Fabio Regilo, que los utilizaría para su propio disfrute o para representaciones en *ludi*, siendo esta posibilidad última la más probable, dado el elevado número de individuos que aparece en la inscripción.

La tribu Esquilina, a la que pertenecía M. Fabio Regilo, era la propia de los actores.

Cronología: primera mitad del siglo I d.C.

2.3. *Emboliaria*

Las *emboliariae* eran actrices de pequeñas representaciones llamadas *embolia*, que tenían lugar antes de la obra principal o en los intermedios de esta; también se empleaban para rellenar el espacio entre obras. Estas representaciones implicaban no solo la actuación, pues podían combinar también danza, música y canto; debido al elevado nivel de especialización y a la necesidad de cultivar diversos campos artísticos, las *emboliariae* contaban con un buen

¹² Cf. *ThLL* s.v.

¹³ *ILS* 5212; *DAGR* s.v.

¹⁴ Por eso, quizá, Malaspina (2003: 370, nota 43) indica que *diurna* significa que «era pagata a giornata».

reconocimiento como artistas. Podían formar sus propias compañías (Csapo-Slater 1995: 371; Malaspina 2003: 364, 375; Gregori 2004-2005: 579; González Vázquez 2014: 118).

El término está testimoniado una vez en la literatura latina, referido a Galeria Copiola, emboliaria que vivió 104 años (PLIN. *nat.* 7, 158), mientras que el espectáculo es citado dos veces por Cicerón (*Sest.* 116 y *ad Q. fr.* 3, 1, 24). Gracias a la epigrafía conocemos la expresión *arbitrix emboliarum*¹⁵ que, aunque es difícil de definir, parece constituir un término técnico dentro de la profesión. Podría referirse a la directora de una compañía de *emboliariae* o, como piensa Malaspina (2003: 370), a la coreógrafa o directora de estas piezas, pues para esta autora la *emboliaria* es, sobre todo, bailarina. Para Starks (2008: 127) sería una especie de agente artística encargada de poner en contacto a las artistas de *embolia* con *greges* teatrales.

Existen dos testimonios epigráficos de *emboliariae* en soportes bien diferentes. La primera es una placa funeraria y la segunda una *tessera*, probablemente con finalidad comercial.

2.3.1. *Phoebe Vocontia*

Inscripción funeraria. Placa de mármol, hallada en Roma. Se conserva en la Galería Lapidaria de los Museos Vaticanos (sigla 25-79, n° inv. 7588). Texto dividido en tres columnas (aquí solo se recoge la central, que es la que corresponde a nuestro estudio). Está partida por la mitad con un corte en diagonal que atraviesa la dedicatoria.

I longa en *artis* (línea 3). *Vixsit* por *vixit* (línea 6). Los signos de interpunción son triángulos invertidos. Dimensiones: 15 x 37 cm.

CIL VI, 10127, *cf.* p. 3906; *ILS* 5262; Bonaria 1965a, 271 n° 474; Prosperi 1985, 76-77 n° 4; Perea 2004, 29; Starks 2008, 128-130. *Cf.* Malaspina 2003: 364, 375; Gregori 2004-2005, 579.

	Phoebe ·
	Vocontia
	emboliaria · artis ·
	omnium · erodita
5	hunc (!) · fatus · suus · pressit
	vixsit annis · XII

¹⁵ *Cf.* inscripción n° 2.3.2.



Imagen nº 4 (foto obtenida de EAGLE)

Febe Voconcia, emboliaria, cultivada en todas las artes¹⁶. Su destino la empujó aquí. Vivió 12 años.

Phoebe es el femenino de *Phoebus*, uno de los epítetos más comunes para Apolo, dios de la música y de las artes. *Vocontia* es un gentilicio que hace referencia a la procedencia de esta niña¹⁷; está abundantemente documentado en la Galia Narbonense y otras dos veces en Roma¹⁸. Este tipo de *cognomen*-gentilicio no tiene ningún paralelo con las demás inscripciones estudiadas en estas páginas, y solo en el caso de Maura Cana (inscripción nº 2.4.5, procedente de *Volubilis*, Marruecos), el *nomen* –y no el *cognomen*– parece hacer referencia a la procedencia de la actriz.

La temprana edad de la artista –12 años– y su completa formación –*artis omnium erodita*– parecen sugerir que estas profesionales se adiestraban intensamente desde muy pequeñas, alcanzado fama muy jóvenes, de forma similar a lo que ocurre en la actualidad con las gimnastas de alto rendimiento.

La fórmula *artis omnium erodita* se repite en la inscripción nº 2.4.3, perteneciente a Licinia Éucarís, *mima* fallecida a los 14 años.

Cronología: primera mitad del siglo I d.C.

¹⁶ Malaspina (2003: 364) interpreta esta expresión como «la più esperta di tutti nell'arte sua», entendiendo que de *erodita*, adjetivo en grado positivo, dependen un genitivo de relación, *artis*, y un genitivo partitivo, *omnium* (cf. *ibid.* nota 6).

¹⁷ Los *Vocontii* eran un pueblo de la Galia Narbonense que habitaba la zona entre el Ródano y los Alpes. Kajanto (1965: *add.* 202) incluye *Vocontius* entre los *cognomina* étnicos.

¹⁸ *CIL* I, p. 341 y *AE* 2008, 261.

2.3.2. *Sophe Theorobathylliana*

Instrumentum. Tessera de hueso encontrada en la viña Santambrogio, en la Via Latina, Roma. Desaparecida. Dimensiones desconocidas.

Imbolarium por *embolarum* (línea 5).

CIL VI, 10128, *cf.* p. 3906; *ILS* 5263; Perea 2004, 29; Starks 2008, 125-127. *Cf.* Kenneth-Henry 1919: 380; Leppin 1992, 297; Malaspina 2003, 370; Gregori 2004-2005, 579.

5
Sophe
Theoroba-
thylliana
arbitrix
imbolia-
rum

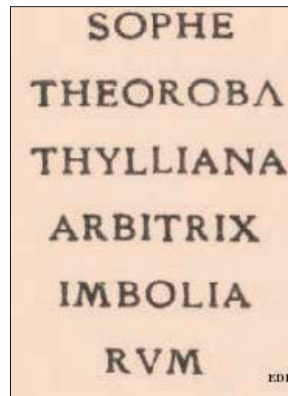


Imagen nº 5 (foto obtenida de EAGLE)

Sophe Teorobatiliana, agente de embolios.

En las líneas 5-6 la mayoría de editores considera que *imbolarum* es una haploglogía de *embolarium*. Starks (2008: 127) sugiere una posible lectura *emboli<o>rum* a partir del neutro *embolium*. El *ThLL* atestigua el femenino *embolia*, *-ae* tomando como fuente precisamente esta inscripción, con lo cual no sería necesaria ninguna conjetura.

Con respecto al soporte, la *tessera* sería una especie de credencial profesional o tarjeta de presentación (Starks 2008: 127).

El *nomen Sophe*, de origen griego, incide en la «sabiduría» de su poseedora, cualidad recalcada por su condición de *arbitrix*. Este término, equivalente a *arbitra*, puede interpretarse como epíteto alusivo a la superioridad de *Sophe* sobre las de su misma profesión, o como tecnicismo; en este último caso, su condición servil (el sistema onomástico indica que *Sophe* era esclava) hace difícil considerarla propietaria de una compañía de emboliarías (Gregori 2004-2005: 579), por lo que tal vez fuera directora o coreógrafa de este tipo de espectáculos o representante de emboliarías.

Sobre el significado de *Theorobathylliana* existen varias hipótesis construidas sobre la base de los elementos constitutivos del apodo, *Theoros* y *Bathyllus*. *Bathyllus* era un pantomimo de época augustea asociado a Mecenas y uno de los desarrolladores del género, mientras que *Theoros* era otro actor de la misma época con el que debía codirigir una escuela que rivalizaba con la de Pylades, otro de los precursores de la pantomima, de modo que los miembros de una y otra solían diferenciarse adoptando como apodo el nombre de sus respectivos maestros; en este sentido, *Theorobathylliana* podría funcionar como un apodo de *Sophe*, aludiendo a que trabajaba un repertorio cómico siguiendo dicha escuela (*ILS* 5263; *CIL* VI, p. 3906; Malaspina 2003: 370 nota 142)¹⁹. Solin (1982: 1098) y Gregori (2004-2005: 579) opinan que *Bathyllus* y *Theoros* podrían haber sido la misma persona, que cambió su nombre original, *Theoros*, por el de *Bathyllus*. Starks (2008: 125-126) sugiere que tal vez existiera un pantomimo llamado *Theorobathyllus*, que habría formado su nombre uniendo los de los dos famosos pantomimos anteriores, y que *Sophe* sería miembro de su compañía.

Cronología: época augustea, por el contexto.

2.4. *Mima*

La *mima* es la actriz de mimo, género cuyo elemento definitorio básico es el empleo primordial de la expresión corporal²⁰ (López-Pociña 2007: 307). Su presencia en escena surge aproximadamente a partir del siglo II a.C.; actuaban sin máscara, para reforzar la gesticulación necesaria en el mimo, y debían encontrarse en buena forma física, puesto que muchos de sus movimientos requerían ciertas dotes atléticas (Malaspina 2003: 380; González Vázquez 2014: 184-185).

En general, el mimo era un espectáculo grotesco y cargado de erotismo, tal vez por un posible origen relacionado con las fiestas dedicadas a Flora (*Floralia*), diosa de la fecundidad y patrona de las prostitutas. Lo que sí es seguro es que muchas de las representaciones acababan con la *nudatio mimarum*²¹.

Pese a estas actitudes «licenciosas», las *mimae* contaban con el aprecio tanto de patricios como de plebeyos llegando incluso, como hemos recordado ya, a ser objeto de las atenciones de políticos y personajes influyentes y a ostentar privilegios propios de la aristocracia, sin que ello mitigara su mala con-

¹⁹ Por otra parte, si *Sophe* era pupila de los pantominos *Theoros* y *Bathyllus*, tal vez trabajara también como pantomima (Kenneth-Henry (1919: 380).

²⁰ Aunque no podemos olvidar que el mimo alcanzó rango literario en época de Cicerón, fundamentalmente, gracias a las figuras de Décimo Laberio y Publilio Siro (López-Pociña 2007: 307-308).

²¹ Sobre la *nudatio mimorum* cf. Gregori (2004-2005: 580) y López-Pociña (2007: 309, 317).

sideración social, equiparada a la de las prostitutas –pensamiento fomentado también por esta *nudatio mimarum*.

Las mimas podían organizarse, igual que sus colegas masculinos, en asociaciones, bien mixtas, bien femeninas²².

La profesión de mima es, de entre las de actrices, la más atestiguada por la epigrafía, que presenta diez *tituli* dedicados a ellas.

2.4.1. *Cornelia Nothis*

Inscripción funeraria. Cipo rectangular de mármol veteadado en gris, fragmentado en 6 piezas que encajan entre sí; faltan trozos correspondientes al lado derecho y a la parte inferior. Fue hallado en la necrópolis oriental, en el Solar del Disco, Mérida, en 1991. Se conserva en el MNAR, Mérida.

Signos de interpunción triangulares y *hedera* (línea 6). Dimensiones: (46) x 26 x 30 cm.

Saquete-Márquez 1993 n° 10 (*AE* 1993, 912; *HEp* 5 1995, 97); Nogales 2000, 86-87 fig. 12; Ceballos 2004a, 382-383; Perea 2004, 29.

Corne???

P(ublii) • l(iberta) • Noth?[s]

secunda • mim[a]

Sollemnis • et

5 Halyi

h(ic) • s(ita) • [e(st)] s(it) • t(ibi) • t(erra) • (*hedera*) l[(evis)]



Imagen n° 6 (foto obtenida de *Hispania Epigraphica*)

Cornelia Notis, liberta de Publio, segunda mima de Solemne y Halyo. Aquí yace. Que la tierra te sea ligera.

Cornelia Nothis era una actriz de reparto (*secunda mima*) en una *gex*. El *nomen* es puramente romano, sin embargo, el *cognomen* es griego; en Hispania

²² Waltzing (1895: 32 n° 86) incluye entre los *collegia* profesionales el de las *mimae*; cf. inscripción n° 2.4.8.

Nothis aparece en otra ocasión²³. *Nothis* (Solin 1982: 1070-1071) es la variante femenina de *Nothus*²⁴.

La relación de Cornelia con *Sollemnis* y *Halyos* no es fácil de definir. En general se acepta la idea de que ambos serían los directores o actores principales de la compañía a la que pertenecía la dedicataria. Más difícil de aceptar es la interpretación de Ceballos (2004a: 383), para quien Solemne y Halyos eran compañeros de Cornelia *Nothis* y dedicantes de la inscripción, dado que sería totalmente inusual la consignación de los dedicantes en genitiv. En cuanto a la onomástica, *Sollemnis* es latino (Kajanto 1965: 221), mientras que *Halyos* es oriental (Solin 1982: 697), y hace referencia al río Halys, en Asia Menor.

La importancia de esta inscripción reside en que constituye uno de los pocos ejemplos del teatro provincial en la Hispania romana²⁵.

Cronología: primera mitad del siglo II.

2.4.2. Ecloga

Inscripción funeraria encontrada en el cementerio Esquilino, Roma. Desaparecida. Características externas y dimensiones desconocidas.

CIL VI, 10110, *cf.* p. 3906; *ILS* 5216; Bonaria 1965a, 190 n° 97; Eichenauer 1988, 62; Csapo-Slater 1995, 281 n° 108; Perea 2004, 29. *Cf.* Leppin 1992, 233; Malaspina 2003, 380.

Eclogae
 regis · Iubae
 mimae · quae
 v(ixit) · a(nnis) · XVIII · [m(ensibus) ---]
 [- - - - -]

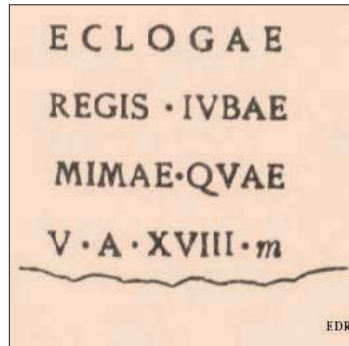


Imagen n° 7 (foto obtenida de EAGLE)

A Égloga, mima del rey Juba, que vivió 18 años y [- - -] meses...

²³ *AE* 1988, 769 (*Clunia*).

²⁴ *Nothus* aparece también en la inscripción n° 2.4.9.

²⁵ Para otras referencias hispanas a artistas teatrales, *cf.* Ceballos (2004b: 141-142).

Variantes: [*serva*] (línea 2) Mommsen.

Égloga (< ἐκλογή = «selección», a partir de ello se puede interpretar el nombre como «selecta») era posiblemente de origen griego, dado su nombre (Solín 1982: 1291). Según parece, *Ecloga* habría sido una mima privada de Juba II de Numidia, rey vasallo de Roma (Dessau, *ad ILS* 840; Leppin 1992: 233), que tenía un alto nivel de educación y disfrutaba del teatro, por lo que no es extraño que se relacionara con gente del espectáculo.

Cronología: 27 a.C.-37 d.C., por la prosopografía.

2.4.3. *Licina Eucharis*

Inscripción funeraria. Placa de mármol encontrada en Roma. Se conserva en los almacenes del Pontificio Instituto di Archeologia Cristiana, II, 129, (Roma). El *elogium* principal está grabado en caracteres de mayor tamaño. Los signos de interpunción son puntos. Dimensiones: (63,1) x (80,2) cm.

CIL I2, 1214, *cf.* p. 970; *CIL* VI, 10096, *cf.* pp. 3492, 3906; *CLE* 55; *ILS* 5213; Bonaria 1965a, 182 n° 2; Sanders 1985, 54-57; Eichenauer 1988, 63; Orlandi 1993 n° 66; Massaro 1992, 115-194; Frascati 1997 n° 18; Ricci-Salvadori 2008, 145-146. *Cf.* Beare 1964, 131; Malaspina 2003, 364.

Eucharis · Liciniae · [(liberta)]

docta · erodita · omnes · artes · virgo · vi[xit · an(nis) · XIII]

heus · oculo · errante · quei · aspicias · léti · dom[us]

morare · gressum · et · titulum · nostrum · perlege

5 amor · parenteis · quem · dedit · natae · suae

ubei · se · reliquiae · conlocarent · corporis

heic · viridis · aetas · cum · floreret · artibus

crescente · et · aevo · gloriam · conscenderet

properavit · hóra · tristic · fatalis · mea

10 et · denegavit · ultra · veitae · spiritum

docta · erodita · paene · Musarum · manu

quae · modo · nobilium · ludos · decoravi · choro

et · graeca · in · scaena · prima · populo · apparui

en · hoc · in · tumulo · cinerem · nostri · corporis

15 infestae · Parcae · deposierunt · carmine

studium · patronae · cura · amor · laudes · decus?

silent · ambusto · corpore · et · leto · tacent

reliqui · fletum · nata · genitori · meo

et · antecessi · genita · post · leti · diem

20 bis · hic · septeni · mecum · natales · dies

tenebris · tenentur · Ditis · aeterna · dom[u?]

rogo · ut · discedens · terram · mihi · dic[as · levem]



Imagen nº 8 (foto obtenida de EAGLE)

Éucarís, liberta de Licinia, docta doncella, instruida en todas las artes, vivió 14 años. Detén tu paso, tú que con mirada errante observas las mansiones de la muerte, y lee entero mi epitafio, que el afecto de un padre dedicó a su hija, para que se depositaran allí los restos de su cuerpo. Cuando aquí mi juventud florecía abundantemente con las artes y, con el paso del tiempo, ascendía hacia la gloria, la triste hora de mi destino llegó hasta mí e impidió que el aliento de la vida avanzase más allá. Culta, educada casi por la mano de las musas, yo que hasta hace poco adorné con mi baile los espectáculos de los nobles y aparecí como la más distinguida ante el público en la escena griega, he aquí que las hostiles Parcas han depositado mis cenizas en este túmulo con un poema. La dedicación, cuidado y amor de mi patrona, mis glorias y mi éxito se desvanecen, incinerado mi cuerpo, y guardan silencio en la muerte. He dejado lágrimas para mi padre, a quien he precedido en la muerte, a pesar de haber nacido después. Ahora mis catorce años están retenidos conmigo en la oscuridad eterna de la morada de Dis. Te pido que, al alejarte, digas que la tierra me sea ligera.

Se trata de un *carmen sepulcrale* formado por un *titulus* en prosa (líneas 1-2) y por un epigrama de 20 senarios yámbicos.

Eucharis era liberta de una matrona llamada Licinia; era probablemente de origen griego, no solo por el nombre (Éucarís < εὐχαρίς, «bella», «encantadora»), sino también por la mención a las Musas que aparece en el verso 11 (*erodita paene Musarum manu*). Las similitudes existentes entre el lenguaje y el estilo de este *carmen* y el único fragmento largo conservado del mimo de Laberio ha llevado a los especialistas a relacionar a la dedicataria de este epitafio con el género literario del mimo, por lo que tradicionalmente se le ha atribuido la profesión de mima (Massaro 1992: 119-120)

La expresión *graeca in scaena prima* podría significar que había actuado y se había labrado una reputación en Grecia, o bien que estaba especializada en obras griegas²⁶. En nuestra opinión, otra posible interpretación de los versos 12-13 es que Éucarís había pasado del espectáculo privado (*nobilium ludos*) a la escena pública, donde acababa de debutar (*in scaena prima populo apparui*).

La mención de ambos personajes por separado ha llevado a pensar (Massaro 1992: 117) que Éucarís y su padre fueron adquiridos por Licinia –probablemente por las cualidades de bailarina de la niña–, en lugar de que la muchacha hubiese nacido en casa de su patrona.

La corta edad de la joven en el momento de su muerte hace pensar en una vida dedicada enteramente al espectáculo, puesto que a los 14 años ya era

²⁶ Sobre las diferentes interpretaciones de *prima* cf. Massaro (1992: 116, 168-169).

famosa, presentando un notable paralelismo con *Phoebe Vocontia* (cf. la inscripción nº 2.3.1. del presente trabajo.)

Cronología: época cesariana.

2.4.4. *Luria Privata*

Inscripción funeraria. Placa de mármol, con el campo epigráfico enmarcado en una moldura. Encontrada en Roma. Se conserva en el Museo Maffeiano de Verona (nº inv. 28527).

Las dos últimas palabras (*Bleptus fecit*) son posteriores. La -s de *Bleptus* (línea 2) está grabada sobre una de las molduras laterales; *fecit* (línea 3) está sobre la moldura inferior. Interpunciones triangulares. Dimensiones: 14,4 x 27,4 cm; campo epigráfico: 6,6 x 19,6 cm.

CIL VI, 10111, cf. p. 3906; ILS 5215; Perea 2004, 29. Cf. Leppin 1992, 282.

Luria · Privata
mima · v(ixit) · a(nnos) · XIX Bleptus
fecit ·



Museo Maffeiano, Verona

Imagen nº 9 (foto obtenida de EAGLE)

Luria Privada, mima, vivió 19 años. Blepto hizo (este monumento).

Luria Privata era probablemente una liberta (Leppin 1992: 282), pero también cabe la posibilidad de que fuera libre de nacimiento, pues el *cognomen Privatus* indica origen social de ciudadano y es raro en esclavos y en libertos (Kajanto 1965: 82, 315).

Cronología: siglo I d.C., por la paleografía y las fórmulas.

2.4.5. *Maura Cana*

Inscripción funeraria, encontrada al norte del barrio oeste de la ciudad de *Volubilis* (actual Moulay Idriss, Marruecos). Dimensiones: 43 x 36 x 6,95; letras: 2,2 cm.

AE 1987, 1126.

5	[D(is)] M(anibus) S(acrum) Mau[ra] Cana [---]mima [---]nio mari[to] qui vixit [a]nnis XXXVI dies VI
---	--

Consagrado a los dioses Manes. Maura Cana, mima, a su marido [...]nio, que vivió 36 años y 6 días.

Esta inscripción representa el único caso en que la actriz estudiada aparece como dedicante y no como destinataria. Debido a su localización –*Mauritania Tingitana*–, creemos que *Maura* era el *nomen*, y que aludía a su procedencia. Aunque *Canus*, *-a* existe como *cognomen* latino referido a características físicas (Kajanto 1965: 223), aquí no parece serlo (Leppin 1992: 223). Dado que en el siglo I d.C. existió un famoso auleta rodio llamado *Kanos*²⁷, creemos que Maura podría haber adoptado como *cognomen* el nombre del citado artista por estar de algún modo vinculada a él –puede que fuera una admiradora suya–, o para aumentar su propio prestigio²⁸.

Cronología: desconocida, pero por los nombres podría datarse en la segunda mitad del siglo I d.C.

2.4.6. *Phiale*

Inscripción funeraria. Cipo de mármol encontrado en Roma. Se conserva en el Jardín del Museo Nazionale Romano (Roma). El campo epigráfico se encuentra enmarcado en una moldura. Los signos de interpunción son *hederae*. Dimensiones: 67 x 54 x 33 cm.

Gregori 2005, 3 n° 2.

²⁷ MART. 4, 5, 8: *Plaudere nec Cano, plaudere nec Glaphyro*. También es mencionado en SVET. *Galba* 12, 3. Sobre este músico cf. *RE* XX 1883; García de Mendoza (2014: 522).

²⁸ Se trataría de un caso similar al de *Sophe Theorobathylliana* (cf. inscripción n° 2.3.2.).

Dis ·(*hedera*) Manibus
 Phiale ·(*hedera*) Caes(aris) servae
 mimae Mandatus
 Pollittianus
 5 coniugi optimae
 fecit
 cum qua vixit
 annis XII tulit secum
 annos XXV



Imagen nº 10 (foto obtenida de EAGLE)

A los dioses Manes de Phiale, esclava imperial, mimma. Mandato Policiano hizo (este monumento) a su magnífica esposa, con quien vivió 12 años. Se llevó consigo 25 años.

El nombre de la joven es de origen griego (Solin 1982: 1248).

Cronología: 171-230 d.C., por la paleografía y las fórmulas.

2.4.7. [---]ra

Inscripción de tipología desconocida. Fragmento de placa de mármol encontrado en Roma. Se conserva en Manziana, Villa di G. Tittoni (Roma). El fragmento consta únicamente de la terminación del nombre (-ra) y de la profesión de la persona; está decorado con un relieve de dos figuras humanas de pie, fragmentado a la altura de las cabezas. *I longa*.

CIL VI, 10113. Cf. Malaspina 2003, 380.

[- -]ra mima

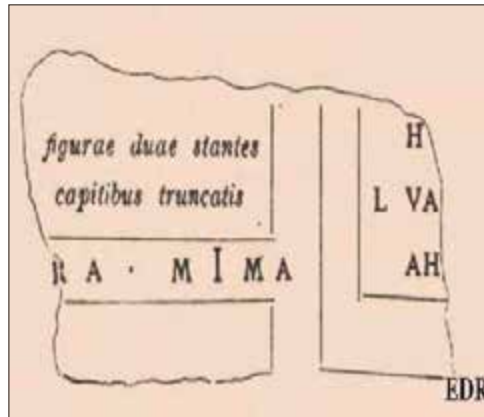


Imagen nº 11 (foto obtenida de EAGLE)

[---]ra, mima.

Cronología: desconocida.

2.4.8. Societas mimarum

Inscripción funeraria. Cipo delimitador realizado en piedra tiburtina. Lugar de hallazgo desconocido. Desaparecida. Dimensiones desconocidas.

CIL VI, 10109, *cf.* p. 3906; *ILS* 5217; Bonaria 1965a, 269 nº 464; Eichenauer 1988, 62. *Cf.* Malaspina 2003, 380.

Sociarum
mimarum
In fr(onte) p(edes) XV
in agr(o) p(edes) XII

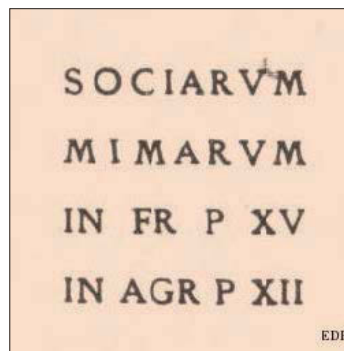


Imagen nº 12 (foto obtenida de EAGLE)

(Propiedad) de las mimas asociadas. Quince pies de frente, doce pies hacia el campo.

Se trata de una inscripción que señala un enterramiento colectivo reservado para las actrices mimas que formaban una asociación. El tamaño de la tumba es de 4,41 m de largo por 3,53 m de ancho. La asociación de mimas se encargaba del entierro de sus miembros y corría con los gastos de las exequias, supliendo así la función de los familiares, y dejando constancia de disponibilidad de ciertos recursos económicos.

Cronología: desconocida.

2.4.9. *Thalassia*

Inscripción funeraria, encontrada en Roma. Soporte, material y dimensiones desconocidos.

CIL VI, 10112; Bonaria 1965a, 269 n° 463; Eichenauer 1988, 62; Perea 2004, 30. Cf. Raoul-Rochette 1836, 390 y 1845, 424; Leppin 1992, 304-305.

	Thalassiae
	mimae
	C(ai) Pisonis
	Nothi
5	spec<l>ar<i>
	contubern(ali)
	bene merenti

A Thalassia, mimas de Gayo Pisón Noto, fabricante de vidrio; a su esposa, que bien lo merecía.

Variantes: *speciariae* (línea 5) Bonaria; *speclariae* Raoul-Rochette.

Esta inscripción genera dudas en cuanto a su comprensión debido a la lectura de *speclari* (línea 5). Frente a la lectura de *CIL*, tradicionalmente se había leído *speciariae*, en cuyo caso la destinataria sería una vendedora de especias y *Mima* un *cognomen* latino. Pero parece más lógico que *Thalassia* fuera una esclava griega que ejercía la profesión de mimas bajo la tutela de *Nothus*, el vidriero, con el que luego se habría casado, como indica la palabra *contubernali* (línea 6). En el lenguaje del Derecho el contubernio no tiene rango jurídico de matrimonio, el término alude a la relación «quasi matrimoniale» entre esclavos o entre personas de origen libre y personas de condición servil, y que cuando se da entre personas libres equivale al concubinato, mientras que en epigrafía designa también la relación entre hombre y mujer de origen libre (De Ruggiero *DE s.v.*).

Nothus es *cognomen* de origen griego (Solin 1982: 1070-1071).

Cronología: primera mitad del siglo I d.C., basada en los nombres.

2.4.10. *Vitella*

Inscripción funeraria (?). Probablemente era una placa. Fue hallada en Mirabella Eclano (Avelino, Apulia-Calabria). Desaparecida. Material y dimensiones desconocidos.

CIL IX, 1325.

5	Vitellae Q(uinti) [s(ervae)] mimae et P[---] Zmurna e[t][---] et Gratus [---] fecerun[t]
---	--

A Vitela, [esclava de] Q(uinto), mima, y a P[...]. Esmirna, y [...], y Grato [...] (lo) hicieron.

La ausencia de fórmulas de deposición podría indicar que esta inscripción no es sepulcral, pudiendo clasificarse como honorífica por el verbo *fecerun[t]* (línea 5). No obstante, la hemos considerado funeraria al resultarnos poco probable que la destinataria de un *titulus* honorífico sea una esclava.

Los dedicantes parecen ser tres: uno desconocido, Esmirna y Grato, todos de origen servil. *Zmurna* es un nombre de origen oriental, atestiguado en una taberna de Pompeya (*CIL IV, 7836*). *Gratus* es frecuente en esclavos y libertos (Kajanto 1965: 73).

Cronología: siglo II d.C.

2.5. *Monodiaria*

El término *monodiaria* deriva de la palabra griega μονοῦδία, que significa «canto de una sola persona». El oficio de las *monodiariae* es difícil de definir; por su etimología, estarían relacionadas con el canto, pero aparecen diferenciadas de las *cantrices*. Tal vez, las *monodiariae* eran cantantes que desarrollaban su arte en el teatro realizando solos, con o sin acompañamiento musical, en los intermedios de las obras o al final de estas, algo similar a las *embolitariae*, pero excluyendo la parte de danza y actuación (Caruso 2008: 1421-1424; Malaspina 1982: 381).

El término está atestiguado únicamente en epigrafía, en dos inscripciones procedentes de Roma. No se ha encontrado ningún ejemplo masculino.

Las hemos incluido en nuestra recopilación porque su oficio parece desarrollarse en el contexto de los *ludi*, y no en el ámbito privado.

2.5.1. *Heria Thisbe*

Inscripción funeraria. Ara de mármol encontrada en Roma. Se conserva en los Museos Capitolinos (NCE 475). Signos de interpunción circulares. Dimensiones: 69 x 32 cm.

CIL VI, 10120, *cf.* p. 3906; *ILS* 5232; Bonaria 1965a, 209 n° 195; Caruso 2008, 1423 n° 1; Kolb-Fugmann 2008 n° 57; Velestino 2015, 54. *Cf.* Leppin 1992, 245, 306; Malaspina 2003, 381.

5
 Heriae · Thisbe
 monodiariae ·
 Ti(beri) Claudi · Glaphyri
 choraulae · Actionic[ae]
 et Sebastonicae · terrenum
 sacratum long(um) p(edes) X lat(um) p(edes) X
 in quo condita est fodere noli
 ne sacrilegium · committas



Imagen n° 13 (foto obtenida de EAGLE)

A Heria Tisbe, monodiaría de Tiberio Claudio Gláfiro, *choraule* acciónico y sebastónico. No caves el terreno sagrado de diez pies de largo y diez pies de ancho en que está depositada, para no cometer sacrilegio.

El sistema onomástico mixto hace pensar que Heria era una liberta de origen griego; *Heria* procede del *praenomen Herius*. *Thisbe* es de origen griego (Solín 1982: 596). En *ILS* 327 se sugiere que es la esposa del dedicante, y Leppin (1992: 245) añade que ambos comparten sepultura.

El dedicante podría ser el propio Tiberio Claudio Gláforo I, un flautista muy reconocido en la Antigüedad²⁹, como indican los títulos que le acompañan: *Actionicae* (línea 4) y *Sebastonicae*³⁰ (línea 5), es decir, vencedor en los *Actia*, unos *ludi* que se celebraban cada cinco años en *Nikopolis* para conmemorar la victoria de Augusto sobre Marco Antonio en *Actium*, y en los *ludi Sebastonici*, que se organizaban en Nápoles. La mención de estos títulos del esposo pretendería dotarla de una mayor consideración por estar relacionada con él. Mediante una imprecación (presente en las líneas 5-8) se advierte de las dimensiones asignadas a la tumba con el objetivo de evitar la profanación del territorio mencionado.

Puede que la inscripción fuese realizada en vida de *Heria*, ya que no aparecen ni la edad ni las fórmulas típicas de deposición.

Cronología: segunda mitad del siglo II, por la paleografía y los nombres.

2.5.2. Paezusa

Inscripción funeraria, tal vez situada al principio de la Via Appia. Desaparecida. Dimensiones desconocidas.

CIL VI, 10132, *cf.* p. 3906; *ILS* 5231; Caruso 2008, nº 2. *Cf.* Leppin 1992, 268; Malaspina 2003, 381.

Paezusae Caes(aris)
 ser(vae) monodiar(iae)
 Vix(it) ann(is) XVIII, m(ensibus) IIX
 Euchrestus con-
 iugi suae b(ene) m(erenti)

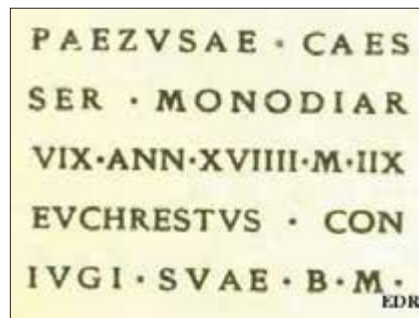


Imagen nº 14 (foto obtenida de EAGLE)

A Pezusa, esclava imperial, monodiaría. Vivió 19 años, 8 meses. Eucresto a su esposa, que bien lo merecía.

²⁹ *ILS* 5232. Gláforo aparece junto con otro flautista, Cano, en *MART.* 4, 5, 8 (*cf.* inscripción nº 2.10). También lo menciona *Iv.* 6,77. Sobre este músico *cf.* García de Mendoza (2014: 522).

³⁰ En epigrafía estos títulos siempre aparecen en género femenino, *cf.* *ILS* 5234.

El nombre de la esclava es de origen griego, y la joven perteneció a la casa imperial hasta su muerte. El dedicante es otro esclavo, también de origen griego.

Cronología: 50-150 d.C., por las fórmulas.

2.6. *Pantomima*

El término *pantomima* hace referencia tanto al género dramático como a la actriz que lo desempeña. Como género es una creación puramente latina, subdividida en estilos trágico y cómico, subgéneros que se desarrollan a partir de época de Augusto de mano de *Pylades* y *Bathyllus*, respectivamente³¹. Requería el control de varias disciplinas, como el mimo, la danza o el canto. El argumento de la obra, que parodiaba historias conocidas por el público, era cantado por un coro, acompañado de músicos, y la *pantomima* danzaba al son de la música. La parte musical fue perdiéndose poco a poco hasta quedar solo la parte mímica (cf. Malaspina 2003: 383; Gregori 2004-2005: 583-585; Nieva 2005: 2072-2073; Starks 2008: 110-111). Al contrario que los actores de mimo, llevaban máscaras que representaban rostros con las bocas cerradas, para hacer hincapié en que lo que se perseguía era la interpretación basada en los movimientos del cuerpo (González Vázquez 2014: 211).

La condición social de las actrices y actores de pantomima era la de libertos o esclavos. Podían realizar sus actuaciones tanto en teatros como en reuniones privadas. La procedencia de la mayoría de artistas que cultivaban este género era oriental (González Vázquez 2014: 214), y podían organizarse en *greges*, dirigidas por los amos o los patronos.

Tradicionalmente se ha considerado que se tardó mucho en otorgar a las mujeres el derecho a ejercer como *pantomimae*. No obstante, la primera inscripción que presentamos en este capítulo podría adelantar la cronología generalmente aceptada.

2.6.1. *Hellas*

Inscripción funeraria, procedente de Vienne. Desaparecida. Dimensiones desconocidas.

CIL XII, 1916; *ILS* 5210a; Csapo-Slater 1995, 380 n° 27; Perea 2004, 29; Starks 2008, 118-122. Cf. Leppin 1992, 247-248.

³¹ Nos hemos referido a estos personajes en la inscripción n° 2.3.2.

Hellas
pantomim(a)
hic quiescit
ann(orum) XIII
5 Sotericus fil(iae)
pii[ssim(ae) fecit et]
s[ub asc(ia) dedic(avit)]

Helas, pantomima de 14 años, aquí descansa. Sotérico hizo (este monumento) para su afectuosísima hija y lo dedicó bajo el *ascia*.

La dificultad de este epígrafe reside en la adscripción del nombre *Hellas* al sexo femenino o masculino: *CIL*, *ILS* y Csapo-Slater no la interpretan, Lepin la identifica como masculina y Starks defiende la identidad femenina. Por nuestra parte, considerando que Solin (1982: 624) recoge más de treinta testimonios del nombre como femenino y ninguno masculino, nos inclinamos a pensar que *Hellas* era una mujer.

Así pues, *Hellas* habría sido una actriz de pantomima adolescente de origen griego; le dedica la inscripción su padre, Sotérico. La expresión *sub ascia* (línea 6), típica de la epigrafía funeraria gala –especialmente de la Galia Lugdunense–, se remonta a los grabados de azuelas o martillos de carpintero tallados en los dólmenes prerromanos de la zona. En una Galia ya romanizada servía para indicar una tumba nueva, posiblemente sin acabar (Smith *et alii* 1890, s.v.). Ambos eran esclavos.

Vienne era una colonia de la Galia Narbonense que gozó de gran vitalidad durante el período romano. Su teatro tenía capacidad para 13000 espectadores.

Esta inscripción puede constituir el más temprano testimonio de una pantomima femenina.

Cronología: primera mitad del siglo I d.C.

2.6.2. *Ignota*

Inscripción funeraria. Placa de mármol, fragmentada en siete pedazos por el lado derecho y con un fragmento perdido correspondiente al lado izquierdo. Fue encontrada en las Termas de Caracalla y se conserva actualmente en el Museo Nazionale delle Terme (nº121.598). Dimensiones: 52 x (52) x 2,8 cm.

Ferrua 1967 nº 132; *AE* 1968, nº 74; Manganaro 1970, 78-79; Starks 2008, 138-145.

- Ne · dubitare · precor · titulo · mea · fata · dolere
 [a]ntequa<m> · addiscis · en · ego · quae · fuerim
 [si]mplex · suavis · amans · dulcis · dilecta · iocosa
 [at]tamen · in · thalamis · uno · contenta · marito
 5 [lim]ina · coniugi · dilexi · quae · mea · semper
 [qua]re · Thyreno · comes · adfui · s<a>epe · mar<i>to
 [illa e]go · quae · natos · triplices · inixa · paravi
 [ipsa h]os · institui · concordēs · discere · mores
 [ut pari]les · vitae · maneant · probitate · et · amor<e>
 10 [eis vari]os · casus · matris · suae · qui · modo · m<a>erent
 [triste] quod · ad · ser{*i*}psit · fatorum · vera · potes<t>as
 [usquam q]uis · poterit · superis · tam · laeta · videre
 [ludicra] lascivo · quae · gessi · tradita · lusu
 [ut divas pl]acidās · saltavi · carmen · amavi
 15 [atque ad vo]cales · vultus · fui · cognita · digne
 [nunc sup]eri · meos · casus · mortalisque · precor
 [narrate ut] · sem<p>er · vivit · mea · fama · per · annos



Imagen nº 15 (foto obtenida de EAGLE)

No dudes, por favor, en lamentarte antes de descubrir en este epitafio mi destino. He aquí que yo, que fui sencilla, agradable, amante, dulce, amada, risueña, y aun así satisfecha en un matrimonio con un solo cónyuge, amé la casa de mi esposo, la cual fue mía siempre, y por eso a menudo fui compañera para mi marido Tirreno. Yo soy la que di a luz y crie a tres hijos; yo personalmente me preocupé de que aprendieran hábitos de concordia, para que sus vidas perma-

necieran parejas en la bondad y el amor, estos quienes ahora se lamentan del destino de su madre, esta triste situación hacia la que el verdadero poder de los Hados me ha arrastrado. ¿Quién en parte alguna podrá ver espectáculos tan placenteros para los dioses como aquéllos que yo interpreté, entregada a un provocativo juego? Cuando bailé (imitando) a las dulces diosas³², amé el canto, y fui dignamente conocida, no sin merecimiento, por mis gestos, que hablaban. Ahora, dioses y tú, mortal, por favor, contad mi destino, para que mi fama dure siempre a través de los años.

Variantes: *delicia* (línea 3) Ferrua, Manganaro; *et tamen* (línea 4) Ferrua, Manganaro; *[et ma]re* (línea 6) Ferrua, *[aequo]re* (línea 6) Manganaro; *ut docil]es* (línea 9) Ferrua, *ut simi]es* Manganaro; *funereos* (línea 10) Ferrua, Manganaro; *dura] quos ads[c]ripsit* (línea 11) Ferrua, Manganaro; *nescio* (línea 12) Ferrua, Manganaro; *ut modo* (línea 13) (Ferrua), *quam modo* (línea 13) Manganaro; *[saevos Ae]acidas* (línea 14) Manganaro; *[inter ami]cales* (línea 15) Ferrua, *[ob nover]cales* Manganaro; *vos sup]eri* (línea 16) Manganaro; *[dicite si]* (línea 17) Ferrua, *[discite sic]* Manganaro.

Esta inscripción es un *carmen sepulcrale* redactado en dísticos, dedicado a una actriz de pantomima, cuyo nombre desconocemos. El texto presenta constantes incorrecciones métricas y faltas de ortografía (Ferrua 1967: 95), y ha sido objeto de diferentes interpretaciones, pues parece ofrecer datos contradictorios.

La destinataria habría sido esposa de Tirreno, posiblemente otro pantomimo, y madre de tres hijos. Sus virtudes (línea 3) son todas típicas de las matronas romanas excepto *iocosa*, calificativo que indica de que se trata de una actriz cómica, probablemente una mima, pero la referencia a sus actuaciones danzadas (línea 14) induce a pensar que más bien se trata de una actriz de pantomima. El epitafio hace también mención a sus famosas gesticulaciones faciales (línea 15), afirmación extraña para una pantomima, pues en este género los artistas portaban máscaras³³.

Si la reconstrucción es correcta, gracias a esta inscripción se confirmaría que esta profesión se basaba en la actuación, pero también en la danza, y que representaba, siempre con un matiz cómico y ligeramente erótico, todo tipo de historias de la mitología greco-romana (línea 14).

Cronología: siglo II d.C.

³² Entiéndase «los papeles o los personajes de diosas».

³³ Cf. capítulo *Pantomima*.

2.7. *Incertae*

2.7.1. *Histrionica*

*Histrio*³⁴ es un sustantivo genérico empleado para designar a los actores varones a partir del siglo I d.C.; en femenino únicamente aparece como adjetivo (*ars histrionica* = «arte de la interpretación»). Si la lectura de la siguiente inscripción es correcta, sería el primer testimonio de su empleo como sustantivo femenino, haciendo referencia a una profesión femenina.

2.7.1.1. *Actic[---]*

Grafito encontrado en la pared de las termas privadas de la «Casa del Centenario» (Casa 9.8.6), Pompeya. Conservada *in situ*. Dimensiones: 19,5 cm (largo).

CIL IV, 5233; Bonaria 1965b, 2; Franklin 1987 n° 103; Starks 2008, 130-134.

Histrionica Actic[---]

Actriz de Actio [---].

Aunque existe la posibilidad de que *Histrionica* sea un *cognomen* femenino derivado de profesión (Kajanto 1965: 321), es muy probable que aquí esté indicando precisamente el oficio de esta mujer. En ese caso, *Actic[---]* sería el nombre de la actriz (Franklin 1987 n° 103), o una alusión a su pertenencia a la *grex* de Actio Aniceto, un famoso pantomimo (*CIL* X, 1964). Bonaria (1965b: 2) piensa que *Actica* puede ser una variante de *Acticiana*, adjetivo que la convertiría automáticamente en un miembro no identificado de la compañía de Aniceto. Probablemente sea esta la opción más acertada pues, en un soporte de estas características no sería necesario mencionar su profesión, si se conociera el nombre de la mujer (Starks 2008: 132).

El anónimo autor debía ser un admirador deseoso de dejar constancia de su fascinación por esta mujer miembro de la compañía de *pantomimi* de Actio Aniceto, cuyo nombre desconocía.

Cronología: segundo tercio del siglo I, anterior al 79.

2.7.2. *Scaenica*

El término *scaenicus* es usado como sustantivo para referirse al actor que interpreta sobre el escenario (Gregori 2004-2005: 586). En femenino no aparece

³⁴ Cf. Gregori (2004-2005: 580); Starks (2008: 131). González Vázquez (2014: 137-148).

hasta el siglo VI, en fuentes jurídicas (*COD. IUST.* 5, 27, 1). Si la inscripción está correctamente interpretada, retrotraería cuatro siglos la documentación de este término.

2.7.2.1. Ar[---] [---]dida

Inscripción funeraria. Placa de mármol perteneciente a la colección Armellini. Se conserva en el Lapidario profano ex Lateranense de los Museos Vaticanos (sigla Z-19 verso, nº inv. 15813-14). Dimensiones: 30 x 28,5 x ?; Letras: 2-3 cm. *AE* 1993, 281. Cf. Leppin 1992, 222; Malaspina 2003, 387.

Dis [Manibus] sacrum.
Ar[---][---]didae coniug(i)
optimā[e bene mere]nti, scaenicāe
M(arcus) Ar[---]us fecit et sibi.

A los dioses Manes. A Ar[---] [---]dida, excelente esposa, actriz, que bien lo merecía. Marco Ar[---]o hizo (este monumento para ella) y para sí mismo.

[---]didae se puede interpretar como [Can]didae o como [Splēn]didae, pero por el espacio entre letras es preferible la primera opción.

Scaenica (línea 3) puede ser interpretado como *scaenica*[e], refiriéndose a la profesión de [Can]dida como actriz (Leppin 1992: 222), o como *Scaenica*³⁵, *nomen* masculino de la primera declinación, referido a uno de los dedicantes de la inscripción. La primera hipótesis incumpliría la norma general en epigrafía, en virtud de la cual la profesión del destinatario precede a la relación con el dedicante, pero parece más lógico pensar que en este *titulus* solo aparecen los dos integrantes del matrimonio, al no verse claro en condición de qué aparecería un tercer individuo *Scaenica*, poseedor de un nombre no atestado en ninguna fuente.

Cronología: por las fórmulas y los epítetos, siglo II d.C.

3. CONCLUSIONES

Como hemos comprobado, la información existente en la actualidad sobre terminología, funciones y actividad de las actrices en la Antigua Roma no es

³⁵ Solin (1982: 1104) recoge como nombre propio masculino dudoso *Scaenicus*, no *Scaenica*.

siempre unitaria y muchas veces se apoya necesariamente en conjeturas. En ocasiones los especialistas no alcanzan un acuerdo, debido a que las fuentes son escasas y fragmentarias. A pesar de ello, y de que en un catálogo tan reducido como el nuestro las conclusiones son susceptibles de variar con la inclusión de nuevos testimonios y es delicado hacer generalizaciones, podemos extraer las siguientes:

La cronología de las inscripciones comprende un período que abarca desde el siglo I a.C. hasta el III d.C., testimoniando la existencia de actrices en un marco temporal de casi cuatro siglos, con un total predominio de la profesión de mima en todas las épocas. Además, gracias a la epigrafía, que constituye una importante fuente de enriquecimiento léxico, hemos podido acreditar la existencia de diferentes profesiones ausentes en otros registros, como *acroamatica* y *monodiaria*, así como la aparición, con toda probabilidad, de nuevos términos para designar a artistas del sexo femenino, como *histrionica* y *scaenica*.

La mera condición femenina imposibilita a las mujeres intervenir en representaciones teatrales de tragedia, comedia y *atellana*. Por ello, los testimonios epigráficos de mujeres se relacionan con las modalidades escénicas a las que ella tiene acceso, preferentemente el mimo y la pantomima.

La escasez de testimonios epigráficos que documentan la existencia de profesionales femeninas de la escena es el reflejo, llevado al extremo, de la situación de la mujer en cualquier otro ámbito laboral e incluso en el ámbito privado, pues la proporción de inscripciones femeninas es en general muy inferior a la masculina.

La presencia de actrices en lugares como Hispania, Galia o Mauritania Tingitana testimonia el amplio marco geográfico de dominio romano y, sobre todo, la presencia de teatros y de actividades escénicas, lo que muestra un profundo grado de romanización y de implantación de la cultura romana en estos territorios.

La profesión de artista es una actividad restringida a áreas urbanas, y va unida por norma general a una baja condición social. La onomástica confirma el origen servil de todas ellas, que tienen mayoritariamente nombre griego u oriental. Gracias a la onomástica, hemos podido conjeturar la condición social de las mujeres de 9 *tituli*, que junto con las 8 que la mencionan expresamente, arrojan un resultado de 9 *libertas* y 8 *siervas*. Ello significa que un 53% son *libertas*, por lo que podría hablarse de una ligera tendencia a la manumisión en estas profesiones.

El 97% de las inscripciones son funerarias, hecho nada sorprendente, pues la propia naturaleza de esta profesión elimina automáticamente cualquier otra tipología epigráfica, aunque no se puede descartar la posibilidad de encontrar inscripciones votivas con actrices como dedicantes.

Las edades indican que las actrices se dedican a esta profesión desde muy jóvenes, por lo que debían ser adiestradas desde niñas. Conocemos la edad de ocho de ellas, de las que seis mueren antes de los 20 años. Estos datos indican que las actrices, ya sea por el tipo de vida o por su condición social, mueren jóvenes.

Por otra parte, de las inscripciones funerarias, salvo en un caso, todas las actrices recogidas son destinatarias de las mismas, siendo los dedicantes, generalmente, personas ligadas a ellas por lazos de parentesco. Por consiguiente, pese a la creencia general de que la relación de las actrices con sus patronos o amos era estrecha y de carácter vitalicio, los datos recogidos no parecen ilustrar esta tendencia.

Para finalizar, una última reflexión: la mayoría de estas actrices tiene un nombre griego u oriental. Un nombre de estas características sugiere o evoca automáticamente en la mente del público la imagen de una artista nacida y venida de Grecia, cuna y paradigma de las artes escénicas, dotando a estas niñas, adolescentes y mujeres de una identidad genuinamente griega, independientemente de su propio origen geográfico. El nombre se convierte así en una especie de sello de calidad que garantiza la autenticidad del producto, y su empleo en un recurso artificioso con vistas a lograr mayor prestigio y, en consecuencia, mayor beneficio económico. Elegido o impuesto, implicaría la sustitución de su verdadero lugar de nacimiento en aras de un mayor prestigio profesional, y ese podría ser el caso de algunas de nuestras actrices.

ABREVIATURAS

AE = *L'Année épigraphique*, Paris (1888-).

CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin (1852-).

CLE = Buecheler, F. - Lommaztsch, E. (1897-1926), *Carmina Latina Epigraphica*, Stuttgart.

DAGR = Daremberg, Ch. - Saglio, E. (1877-1919): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments*, Paris.

DE = De Ruggiero, E. (1895-): *Dizionario epigrafico di antichità romane*, Roma.

DLE = Blánquez Fraile, A. (1961): *Diccionario latino-español*, Barcelona.

EAGLE = *Electronic Archive of Greek and Latin Epigraphy* (<https://www.eagle-network.eu/>)

HEp = *Hispania Epigraphica* (<http://eda-bea.es/>).

ILS = Dessau, H. (1892): *Inscriptiones Latinae Selectae*, Chicago.

ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae* (1894-), München.

OBRAS CITADAS

- Beare, W. (1964): *La escena romana. Una breve historia del drama latino en los tiempos de la República*, Buenos Aires.
- Bonaria, M. (1965a): *Romani mimi*, Roma.
- (1965b): «Actiani», en *RE Supplement* 10, 1-2.
- Braund, D. (2014): *Augustus to Nero (Routledge Revivals): A Sourcebook on Roman History, 31 BC-AD 68*, London.
- Cabrero, J. - Cordente, F. (2011): «Los oficios de la diversión en Roma», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 24, 349-366.
- Caruso, C., (2008): «La professione di cantante nel mondo romano. La terminologia specifica attraverso le fonti letterarie ed epigrafiche», en M. L. Caldelli *et alii* (eds.), *Epigrafia 2006, Atti della XIVe Rencontre sur l'Épigraphie in onore di Silvio Panciera con altri contributi di colleghi, allievi e collaboratori* III, 1407-1430.
- Cascioli, G. (2013): *Epigrafi pagane nell'area Vaticana*, Ciudad del Vaticano.
- Ceballos, A. (2004a): «Los espectáculos en la Hispania romana: la documentación epigráfica», *Cuadernos Emeritenses* 26, II, Mérida.
- (2004b): «Los *Ludi scaenici* en Hispania», *Epigraphica* 66, 135-144.
- Cicu, L. (1988): *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari.
- Csapo, E. - Slater, W. J. (1995): *The Context of Ancient Drama*, Michigan.
- Dupont, F. (1985): *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome Antique*, Paris.
- Easterling, P. - Hall, E. (2002), *Greek and Roman Actors*, Cambridge.
- Eichenauer, M. (1988): *Untersuchungen zur Arbeitswelt der Frau in der römischen Antike*, Frankfurt am Main.
- Ferrua, A. (1967): «Antiche Iscrizioni inedite di Roma», *Epigraphica* 29, 62-100.
- Frascati, S. (1997): *La collezione epigrafica di Giovanni Battista de Rossi presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana*, Città del Vaticano.
- González Vázquez, C. (2014): *Diccionario Akal del Teatro latino: léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid.
- Gregori, G. L. (2004-2005): «I protagonisti della scena teatrale nella documentazione epigrafica di Roma», *ScAnt* 12, 575-590.
- (2005) «Archimimi, mimi e scaenici: tre nuove iscrizioni romane di attori», *Studi Romani* 53, 6-9.
- Hall, E. - Wyles, R. (eds.) (2008): *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford.
- Kajanto, I. (1965), *The Latin Cognomina*, Roma.
- Kenneth, G. - Henry, G. (1919): «Roman Actors», *Studies in Philology* 16/4, 334-382.

- Le Gall, J. (1969): «Métiers de femmes au *Corpus Inscriptionum Latinarum*», *REL* 47bis, 123-130.
- Lefkowitz, M. R. - Fant, M. B. (2005): *Women's life in Greece and Rome: a Source Book in translation*, Baltimore.
- Leppin, H. (1992): *Histrionen: Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenn Künstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn.
- López, A. - Pociña, A. (2007): *Comedia Romana*, Madrid.
- Malaspina, E. (2003): «La terminología latina delle professioni femminili nel mondo antico», *MedAnt* 6/1, 347-391.
- Massaro, M. (1992): *Epigrafia metrica latina di età repubblicana*, Bari.
- Medina Quintana, S. (2014): *Mujeres y economía en la Hispania romana: oficios, riqueza y promoción social*, Oviedo.
- Nieva, A. (2005): «El mimo y la pantomima en las fuentes literarias y epigráficas», en P. Conde - I. Velázquez (eds.), *La Filología Latina. Mil años más. Actas del IV Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos (Medina del Campo 22-24 mayo de 2003)*, Madrid, 2063-2080.
- Nogales, T. (2000): *Espectáculos en Augusta Emérita (Espacios, imágenes y protagonistas del ocio y espectáculo en la sociedad romana emeritense*, Mérida.
- Orlandi, S. (1993): «Un contributo alla storia del collezionismo: la raccolta epigrafica Delfini», *Opuscula Epigraphica* 4, Roma.
- Perea, S. (2004): «Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y la fiesta de Flora», *Gerión Anejos* VIII, 11-43.
- Pina, F. (2011): «Teatro, política y sociedad en Roma», en A. Vicente - J. A. Beltrán (eds.), *Grecia y Roma a escena. El teatro grecolatino: actualización y perspectivas*, 196-214.
- Prosperi, G. (1985): «Attori-bambini del mondo romano attraverso le testimonianze epigrafiche», *Epigraphica* 47, 71-82.
- Ricci, C. - Salvadori, M. (2008): *Il fanciullo antico. Soggetto tra formazione e religio*, Alejandría.
- Sanders, G. (1985): *Cultura epigrafica dell'Appennino: Sarsina Mevaniola e altri studi*, Faenza.
- Saquete, J. C. - Márquez, J. (1993): «Nuevas inscripciones romanas de *Augusta Emerita*: la necrópolis del Disco», *Anas* 6, 51-64.
- Starks, J. H. (Jr.) (2008): «Pantomime Actresses in Latin Inscriptions», en E. Hall - R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 110-145.
- Solin, H. (1982): *Die Griechischen Personennamen in Rom: Ein Namenbuch*, Berlin-New York.

- Velestino, D. (2015): *La Galleria Lapidaria dei Musei Capitolini*, Roma.
- Webb, R. (2002): «Female Entertainers in Late Antiquity», en P. Easterling - E. Hall, (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 282-303.

RECURSOS WEB

- Epigraphische Datenbank Clauss-Slaby* <<http://www.manfredclauss.de/es/>> (30/01/2018).
- García de Mendoza, A., (1947= 2014): *Enciclopedia musical* <<http://bookstore.palibrio.com>> (30/01/2018).
- Kolb, A.-Fugmann, J. (2008): *Tod in Rom. Grabinschriften als Spiegel römischen Lebens* <<http://www.trismegistos.org/tm/detail.php?tm=274368>> (30/01/2018).
- Raoul-Rochette, M. (1836): *Peintures antiques inédites précédées de Recherches sur l'emploi de la peinture dans la décoration des édifices sacrés et publics chez les grecs et chez les romans* <<https://books.google.es/books?id=9PjFXfmiSEwC&pg=PA390&lpg=PA390&dq>> (30/01/2018).
- (1845): *Lettre à M. Schorn: supplément au Catalogue des artistes de l'antiquité grecque et romaine* <<https://books.google.es/books?id=T3sVh4T-jkFEC&pg=PA424&lpg=PA424&dq>> (30/01/2018).
- Smith, W. et alii (1890): *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, en Perseus Digital Library <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0063%3Aentry%3Dascia-cn>> (30/01/2018).
- Waltzing, J. P. (1895): *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident* <<https://archive.org/details/tudehistoriques01waltgoog>> (30/01/2018).