

Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y la fiesta de Flora

Sabino PEREA YÉBENES

NUEVOS RUMBOS DEL TEATRO LATINO

La presencia de mujeres en los grupos mímicos se atestigua a mediados del siglo I a. C., es decir, con la irrupción de este nuevo género dramático artístico en Roma en sustitución o continuación de las comedias atelanas¹. La comedia *palliata*² estaba en franca decadencia, cada vez más alejada del sentimiento popular³. El éxito del mimo se debe a la crisis del teatro cómico clásico, y más aún de la tragedia pretenciosa que reflejaba grandes crisis humanas y grandes conceptos espirituales. El mimo, alimentándose de ese pasado «dramático», presentaba formas más elementales y realidades cotidianas. Se trataba, pues, de un género menor del que no se sabe su procedencia exacta. A modo del entremés castellano del Siglo de Oro —pieza corta jocosa que amenizaba los entreactos de las obras de teatro más serias— así el mimo irrumpía en los intermedios de las representaciones teatrales largas, rompiendo en muchos casos la tensión de la obra principal, e indudablemente distrayendo el argumento.

A algunas mujeres nobles como Metela, la esposa de Sila, les gustaba recitar procazmente fragmentos de las comedias griegas, según nos transmite Séneca en el tratado *De matrimonio*⁴, a él atribuido. La nueva *iuventus* surgida del espíritu revolu-

¹ Pieza corta o sainete, de origen campano, en el que intervienen cuatro personajes característicos, masculinos: el astuto jorobado, el tragón, el viejo bonachón y el tonto. Sobre estos tipos, cf. Varro, *LL*, VII, 95. Se conocen algunas piezas representadas en Roma, escritas por Pomponio (a destacar su obra titulada *Pintores*) y Novio (y sus *Fenicias*). Retrataban la triste realidad de las clases humildes, y tenían cierta finalidad educativa, una «moraleja» fácilmente comprensible para el público inculto que las veía. La representación estaba llena de escenas grotescas y tundas de palos, y tampoco faltaban los chistes obscenos. Los cómicos de las atelanas usaban máscaras, y de ahí que se les llamase «actores enmascarados» (*personati*). Esa circunstancia ayudaba a ocultar la identidad del actor que profería por su boca insultos o groserías de toda calaña. Cabe pensar que, al menos en sus principios, la farsa atelana, como también los *carmina fescenios* (poesía bufa y burlesca) (Hor. *Ep.* II, 1, 145; Virg. *Georg.* II, 385 ss.; Tibul. II, 1, 55), tuviese más éxito en los medios rurales que en la ciudad. Frente a esta forma de representación surgirá el mimo, que es principalmente urbano, y que se caracteriza, a efectos de representación, por la ausencia de máscaras.

² La comedia culta «a la romana», de imitación griega, como las que escribieron Plauto y Terencio.

³ Un trabajo de R.C. BEACHAM me libera de dar más noticias o explicaciones sobre este tipo de teatro romano y su evolución (*The Roman Theatre and Its Audience*, London 1991, particularmente el capítulo 5 de esta obra, titulado «Tragedy, Mime and Pantomime», pp. 117-153 y 236-245). Téngase en cuenta también: G.E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton 1952. Muy importante es el reciente libro colectivo P. EASTERLING/E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors. Aspects of An Ancient Profession*. Cambridge University Press, 2002, en cuyo capítulo 8 (R. HUNTER, «Acting down: The Ideology of Hellenistic Performance») se estudia en detalle la evolución del género teatral, en especial la «Comedia Nueva» y sus «mimic elements» (particularmente, pp. 201-205).

⁴ *De matr.* p. 26 Haase; citado por E. CONDE GUERRI, *La sociedad romana en Séneca*, Murcia 1979, 272. El ensayo de Séneca puede leerse ahora, con comentario, en la edición de M. LENTANO, *Lucio Anneo*

cionario del siglo I a. C., parecía exigir nuevas formas de teatro⁵. Contra esta moda y, en general, en defensa de la idea romana de «mujer honorable» vinieron a poner algunos remiendos las leyes augusteas *de adulteriis coercendis* y la *Julia de maritandis ordinibus* (de 18-7 a. C.), así como la *lex Papia Popaea nuptialis* (del 9 d. C.), ampliando las anteriores, pero el dedicarse al teatro, para las mujeres, tenía un valor simbólico (y real) muy grande: era emanciparse del marido, salir del gineceo, y ser autónomas económicamente, aunque siempre haya que hablar de sueldos más bien miserables e irregulares⁶. En todo caso, las profesiones liberales femeninas o «hiperfemeninas», eran minoritarias y marginales, como el de comadrona, *obstetrix*⁷, lena⁸, o mima. Todas ellas procedían de los estratos sociales más bajos, eran libertas⁹ y casi siempre extranjeras¹⁰. Cicerón¹¹ dice que muchos mimos proceden de Alejandría, y los papiros nos informan abundantemente de la aceptación de los mimos en Egipto¹².

Seneca: Contro il matrimonio, ovvero perché all'uomo saggio non convegna prender moglie, Bari 1999. Sobre Séneca y la mujer: A. L. MOTTO, «Séneca on Women's Liberation», *Class. World* 65, 1972, 155-157, R. FRANCIA SOMALO, «Séneca y la posición estoica sobre la mujer», en M. D. VERDEJO SÁNCHEZ (ed.), *Comportamientos antagónicos de las mujeres en el mundo antiguo*, Málaga 1995, 53-68.

⁵ J. P. MOREL, «La *iuventus* et les origines du théâtre romain», *REL* 47, 1969, 208-252.

⁶ Sen. *Ad Helv.* 12, 6, habla de «diez sestercios» (¿por representación?).

⁷ Sen. *Ad Lucil.* VII, 63, 13; VIII, 74, 2. *CIL* VI 4458, 6325.

⁸ Petr. *Satyr.* 6, 4. La *lena* era una extraña mezcla de vendedora ambulante de hortalizas, cocinera, celestina, hacedora de filtros amorosos y de venenos. Cf. L. MONACO, «*Venefica matronarum*. Magia, medicina e reppresione», en *Sodalitas. Scritti in onore di Antonio Guarino*, vol. 4, NAPOLI, 1984, 2013-2024. S. MONTERO, «Magia y adulterio en la Roma antigua», en VV. AA., *Religión y magia en la Antigüedad*, Valencia 1999, 167-182.

⁹ Como lo son los mismos (hombres) que trabajaban en estos espectáculos, como recoge puntualmente la legislación de época imperial, por ejemplo: «El liberto que trabaja como pantomimo —dice una ley del Digesto (*Dig.* 38.1.27. *Iulianus 1 ex Minic.*)— debe hacerlo gratuitamente cuando se organizan fiestas, tanto para su patrono como para los amigos de éste» (*Si libertus artem pantomimi exerceat, verum est debere eum non solum ipsi patrono, sed etiam amicorum ludis gratuitam operam praebere*). En este caso no nos interesa tanto que la función sea «gratuita» sino la condición social del mimo, que es liberto. En tal condición insiste otro título: «Porque si un patrono tiene un liberto que trabaja en pantomimas o es director de ellas, y ese liberto tiene tan modesto patrimonio que no puede servirse del esclavo más que arrendando sus servicios, se deberá estimar que, si así lo hace, viene a cobrar los servicios más que a sacar un alquiler por ellos». (*Nam si quis pantomimum vel archimimum libertum habeat et eius mediocris patrimonii sit, ut non aliter operis eius uti possit quam locaverit eas, exigere magis operas quam mercedem capere existimandus est*). (*Dig.* 38.1.25.1. *Iulianus 65 dig.*). Incluso el afamado y rico mimo llamado Paris, el cual, según el jurista Neracio (en *Dig.* 12.4.3.5; *Ulpianus* 26 ed.) «había recuperado de Domicia “tía paterna” de Nerón, tras ganar un juicio, diez mil sestercios que le había dado a cambio de su libertad, y que no se planteó la cuestión de si Domicia los había aceptado a sabiendas de que él era persona libre» (*Neratius etiam libro membranarum refert paridem pantomimum a Domitia Neronis filia decem, quae ei pro libertate dederat, repetisse per iudicem nec fuisse quaesitum, an Domitia sciens liberum accepisset*).

¹⁰ J. LE GALL, «Métiers de femmes en *Corpus Inscriptionum Latinarum*», *Rev. Étud. Latines* 47, 1969, 123-130.

¹¹ Cic. *Rabir. Post.* 35: *Illinc omnes praestigiae, illinc, inquam omnes fallaciae, omnia denique ab eis momorum argumenta nara sunt.*

¹² L. ROBERT, «Pantomimen im griechischen Orient», *Op. Min. Sel.* I 654-670 = *Hermes*, 1930, 106-122. D. NOY, *Foreigners at Rome: Citizens and Strangers*, London 2000, pp. 247. El oficio de pantomimo está atestado en los papiros de Egipto, por ejemplo el «*P. Flor.* 74 (181 p.C.) est le contrat d'engagement de deux pantomimes hermopolites avec leur compagnie d'artistes pour une fête au village d'Ibion Sesymbothis. La pantomime, d'origine grecque, mais populaire, était un spectacle essentiellement dansé qui puisait dans le répertoire de la tragédie: selon Athénée I 20 d, le pantomime Bathylle d'Alexandrie lança la «danse tragique», dans le style mem-

Los espectáculos «mímicos», en pocas palabras pueden describirse como diálogos caricaturescos improvisados, en los que eran recurrentes las chanzas de contenido sexual, erótico y casi siempre obsceno. El tema de la farsa giraba casi siempre sobre el adulterio. La víctima era siempre el hombre, ridiculizado hasta el extremo por la mujer. Ésta se muestra exultante de sexualidad y buen humor, en tanto el cornudo es representado como un tipo acomplejado, contrahecho, calvo, feo y desgraciado, y a menudo sordo, en suma, una tragicómica caricatura del marido traicionado. De este modo el arquetipo femenino se crece por comparación al masculino. El actor masculino, además, se muestra sin máscara¹³, tal como es; no utiliza ningún traje típico de los actores dramáticos serios, sino unas sandalias bajas y descuidadas, y una ropa igualmente penosa, particularmente un vestido corto de harpillera llamado *centunculus*. La imagen, como era natural, llamaba a la risa de los espectadores, que se ensañaban no sólo con su aspecto sino también con su rol de cornudo. Cada espectador masculino se sentía el amante de aquella esposa, generalmente joven, lozana y alegre que corría y saltaba por el escenario dejando entrever sus encantos

phite; le pantomime est parfois dénommé τριγυκῆς καὶ ἐν ῥυθμοῦ κίνησεως ὑποκριτής, *SEG* I 529), οὐ μύθων ὄπηρηστῆς (*IGR* I 975). Cette spécialité s'est peut-être développée en Égypte hellénistique, puis dans le monde grec et romain. La présence de pantomimes dans un village hermopolite à la fin du IIe s. y révèle une influence de la culture grecque, mais par un vecteur probablement senti comme égyptien» (F. PERPILLOU-THOMAS, «Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte», *ZPE*, 108, 1995, 227-228). Este término aparece también, en el papiro *P. Oxy.* VII 1025 el término «*biologos*» = mimo, que se documenta en inscripciones griegas (*IGRom.* I 552, Salona, en Dalmacia; *Princ. Exp. Inscr.* A 549, Bostra, Siria), y en la *Suda* se cita, con el mismo sentido a los *komodiai biologikoi*. Según el eminente epigrafista y helenista LOUIS ROBERT «Le *biologos* est un mime mimo dramatique» (L. ROBERT, *Op. Min. Sel.* I 672-674). Sobre las *mimae* egipcias, ver ahora R. WEBB, «Female performers in late antiquity», en P. EASTERLING/E. HALL (eds.), *Greek And Roman Actors*, 288.

¹³ La máscara da severidad al personaje interpretado. La máscara es el personaje. En el mundo helenístico (ténganse en cuenta los mimiambos de Herodas) y en el romano (obras de Décimo Laberio, de Publilio Siro, y de muchos otros autores anónimos) se fueron imponiendo sobre los escenarios espectáculos «menos clásicos», y si se quiere de formas aberrantes. Sobre estos autores: F. GIANCOTTI, *Mimo e Gnome. Studi su Décimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze 1967. La tragedia, la comedia y el drama satírico tenían un lenguaje demasiado elaborado y unas reglas dramáticas demasiado rígidas para el pueblo llano, que lo veía falso y afectado. El término ὑποκριτής, el actor con máscara, vino a ser sinónimo de «hipócrita», el que oculta sus sentimientos. En Roma el verdadero actor era el *mimus*, un actor «irregular», que actuaba sin máscara en teatrillos populares en espectáculos cómicos, de un realismo acentuado y grotesco. Sobre la etimología, griega, y el significado o significados del término mimo y sus variantes, ver: T. DE MAURO, «Mimo», *Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da S. D'Amico, Roma, 1960, col. 600. Para el mundo clásico en general, M. BONARIA, *ibid.*, cols. 600-603, y voz «Pantomimo», *ibid.*, pp. 1580-1585). Del mismo autor, M. BONARIA, *Romani Mimi*, Roma 1965. Sobre el tema: G. BOISSIER, «Mimus» (en Roma), *Daremberg-Saglio Dictionnaire*. III,2, 1903-1907. E. WÜST, «Mimos (Kaiserzeit)», *RE* XV,2, 1932, cols. 1749-1764 A. NICOLL, *Mask, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theatre*, London 1934. D. R. DUDLEY (ed.), *Roman Drama*, New York 1965. M. BIEBER, *The history of the Greek and Roman theater*, Princeton Univ. Press, 1971. H. KINDERMANN, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg 1979. J. GUILLÉN, *Urbs Roma, II. La vida pública*, Salamanca 1980, 387-394. A. HOLGADO, «Teatro y público en la Roma Antigua», en *Actas del Simposio "El teatro en la Hispania Romana"*, Badajoz 1982. E. RAWSON, «Teatrical Life in Republican Rome and Italy», *P.B.S.R.* 53, 1985, 97-113. F. DUPONT, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985 (trabajo muy sugerente, como todos los de esta autora). L. DE FINIS, *Scena e spettacolo nell'Antichità. Atti del Convegno internazionale di studio, Trento marzo 1988*, Firenze 1989. J. M. ANDRÉ / N. FLICK (eds.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum = Théâtre et société dans l'empire romain*, Tübingen 1990. R. C. BEACHAM, *The Roman theatre and its audience*, London 1991. R. SCODEL (ed.), *Theater and Society in Classical World*, Ann Arbor 1993.

con picardía y falso descuido. En su papel de «chica alegre», la mima llevaba los pies descalzos. Con ello se acentúa el tópico de la mujer libre, la que no tiene marido ni casa, la prostituta.

Este esquema tan simple (chica guapa joven y marido viejo tonto), tiene más importancia de la que parece, sobre todo a nivel de la representación teatral, ya que, si en el teatro convencional (la comedia y la tragedia) los papeles femeninos los interpretaban actores hombres con máscaras, aquí se rompen las reglas sagradas de la representación: no hay máscaras, sino que los espectadores podían ver realmente la fealdad del marido, y también los gestos y las evoluciones del cuerpo de una mujer desinhibida. Verlo, como se ha indicado, en acción, vestido o semivestido; aunque también podía suceder que, a petición del público, se consiguiese que la muchacha se desnudara totalmente en público.

Cabe pensar que los bailes, las frases groseras lanzadas por un público de baja estofa, así como la gloriosa exhibición de los cuerpos femeninos de las mimas, diesen como resultado una fiesta un tanto lasciva e impúdica; y no debemos extrañarnos de que los moralistas romanos estableciesen la ecuación *mima* = puta¹⁴. Hasta tal punto arraigó esta idea —o esta realidad— que en época bizantina el término *mima* (μιμῶς) era sinónimo de meretriz (πορνική)¹⁵ y el vocablo μιμάριον significaba lupanar¹⁶.

El oficio de cómico, por las miserables condiciones de trabajo, por su estatuto personal, y por sus costumbres, estaba indudablemente relacionado con los bajos fondos. Los *mimi* y *mimae* eran los parias de la sociedad romana, y teatro y realidad se confundían en estos dos tópicos polarizados en razón del género: ellos, listos pero ladrones, ellas hermosas pero desvergonzadas.

¹⁴ La prostitución en Roma eran considerada una forma de «regulación natural» del orden social, necesarias para la tranquilidad y equilibrio de las mujeres libres y de las esposas de las «honoradas» familias. Así lo indica claramente Cicerón, *Ad Cael.* 48; y también más tarde el mismo Agustín, quien dice: «Expulsa a las prostitutas de la sociedad, y lo reducirás a un caso de lujuria insatisfecha» (citado por C. SALLES, *Les bas-fonds de l'Antiquité*, Paris 1982. [Manejo la edición en español: *Los bajos fondos de la Antigüedad*, Barcelona-Buenos Aires, 1983, p. 185.] La obra de Catherine Salles ha sido remendada por otro libro que la sigue en lo esencial: el de V. VANOYEKE, *La prostitution en Grèce et a Rome*, Paris, Les Belles Lettres, 1990 [hay edición en español: *La prostitución en Grecia y en Roma*, Madrid, Edaf, 1991]. A. CUATRECASAS, *Eros en Roma (A través de sus clásicos)*, Madrid 1993, pp. 117-118 (sobre la participación de las prostitutas en las *Floralia*); E. STRACCIATTI, *El amor en la Roma pagana*, Barcelona 1975, 305-307 (sobre las *Floralia*), 203-230 (sobre la prostitución en Roma). Estas obras fácilmente accesibles nos ofrecen una buena panorámica general sobre el mundo de la prostitución en la antigua Roma, y su mundo o submundos derivados. Muy interesante es la reciente síntesis sobre prostitución (y clases de prostitutas) en Roma, debido a M.^a A. LÓPEZ BLANCO, «La pérdida de la dignidad: la prostitución femenina en la Roma imperial», en C. ALFARO GINER / A. NOGUERA BOREL (eds.), *Actas del Primer Seminario de Estudios sobre La mujer en la Antigüedad*, Valencia 1998, 117-125. Ver también: W. A. KRENKEL, «Prostitution», en *Civilization of the Ancient Mediterranean 2*, 1988, 1291-1297. B. STUMPP, *Prostitution in der roemischen Antike*, Berlin 1998. R. FLEMMING, «*Quae corpore quaestum facit*: the sexual economy of female prostitution in the Roman Empire», *Journal of Roman Studies* 89, 1999, 38-61. O. KIEFER, *Sexual Life in Ancient Rome*, 1934/2001.

¹⁵ J. N. ADAMS, «Word for Prostitute in Latin», *RhM* 126, 1983, 321-358.

¹⁶ Sobre la pervivencia (muy escasa) del teatro grecolatino en el mundo bizantino: E. VALDO MALTESE, «In margine a una storia dello spettacolo a Bisanzio: appunti sullo spazio scenico tra sudditi e potere», en L. DE FINIS, *Scena e spettacolo nell'Antichità*, Firenze 1989, 269-284. W. PUCHNER, «Acting in the Byzantine theatre: evidence and problems», en: P. EASTERLING/E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors*, 304-324.

Naturalmente este tipo/arquetipo de mujer se sitúa en las antípodas de la matrona romana, virtuosa, casta, hacendosa, ahorradora, buena esposa de un solo hombre, y buena madre, es decir, *univira, lanifica, domiseda, acupingere, casta, pia, frugi*¹⁷, epítetos que vemos aplicados, por ejemplo, a las *matronae bonae* del teatro de Plauto¹⁸. El arquetipo femenino opuesto a la matrona romana es la prostituta, o la actriz de teatro, la mima, cuya sexualidad pública y desvergonzada es la antítesis de la matrona recatada y piadosa¹⁹. En tal sentido afirma J. Scheid: «Con excepción de las actrices de ciertos rituales específicamente destinados a celebrar la sexualidad del cuerpo femenino o las etapas de la vida femenina, la mujer religiosa por excelencia es la matrona... Y cuanto menos matrona es una mujer, tanto menos desempeña papeles religiosos valorizadores»²⁰.

La desbordante feminidad de la *mima* es, paradójicamente, la de una no-mujer desde el punto de vista jurídico: no es libre sino liberta o esclava, y es, casi siempre ex-

¹⁷ Sobre la matrona romana son importantes y sugerentes los siguientes estudios: S. B. POMEROY, *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, Madrid 1987, cap. VIII. N. BOËLS-JANSSEN, *La vie religieuse des matrones dans la Rome archaïque*, Roma, EFR, 1993, *passim* sobre el arquetipo de matrona romana. Para la matrona de época imperial: F. CENERINI, *La donna romana*, Bologna 2002, pp. 153-155. Sobre las matronas y la religión: J. GAGÉ, *Matronalia. Essai sur les dévotions et le organisations cultuelles des femmes dans l'ancienne Rome*, Bruxelles 1963. Sobre la educación de la matrona como «modelo de mujer» aristócrata y como emperatriz: E. A. HEMELRIJK, *Matrona Docta. Educated Women in the Roman Elite from Cornelia to Julia Domna*, London / New York 1999.

¹⁸ V. ALFARO BECH, «Las fieles matronas plautinas», en M. I. CALERO SECALL / R. FRANCIA SOMALO (eds.), *Saber y vivir: mujer, antigüedad y medioevo*, Málaga 1996, 74-84 (con análisis del rol «matronal» de las principales mujeres, todas ellas con onomástica griega, de la comedia plautina: Alcmena, Pánfila, Panégris, Artémona, Cleóstrata, Doripa, etc.). Ver también: I. TARDIN CARDOSO, «Matronae Virtuosae no *Stichus* de Plauto», *Phaos* 1, 2001, 21-38. Eso no significa que en la comedia *palliata* no hubiese personajes femeninos «de baja estofa». Tras el análisis minucioso de los estatutos y roles de los personajes femeninos de las comedias de Plauto (V. ALFARO BECH, loc. cit. 71; W. R. CHALMERS, «Plautus and his audience», en T. A. DOREY and D. R. DUDLEY (eds.), *Roman Drama*, New York 1965, 21-50; L. PÉREZ GÓMEZ, «Roles sociales y conflictos de sexo en la comedia de Plauto», en *La mujer en el mundo mediterráneo antiguo*, Granada 1990, 140-142;) vemos que abundan las *meretrices* (15 personajes, tres son las *lenae*, y 14 esclavas (*servae*) de dudosa reputación (3 *anus*, 10 *ancillae* y una *nutrix*); además de dos tocadoras de lira (*fidicinae*), dos flautistas (*tibicinae*), una «*sacerdos Veneris*» y una *tonstrix* llamada Mecia Flora (peluquera, conocida por la inscripción de Roma *CIL VI 9493*) que retratan en conjunto a la clase baja femenina. Las «chicas fáciles», *faciles puellae*, a que se refiere Marcial (III, 69, 5) no eran sino meretrices porque recibían dinero (*merere*) a cambio de un servicio sexual. El mercado de las prostitutas se nutría, en Italia, de esclavas extranjeras (Marcial, VI, 66), que eran introducidas en el mundillo (y controladas y explotadas después) por los *lenones* (equivalente a los proxénetas) o *lenae* (equivalente femenina de los proxénetas: mujeres que inducen a otras, generalmente más jóvenes, a la prostitución, tal como las clasifica jurídicamente Ulpiano en el *Digesto*, XXIII, 2, 43,7). Sobre la matrona romana son importantes y sugerentes los siguientes estudios: S. B. POMEROY, *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, 221-225. N. CRINITI, *Imbecillus sexus. Le donne nell'Italia antica*, Brescia, 1999. E. BIGGI, «Venere a Roma: la prostituta italiana», en N. CRINITI (ed.), *Gli affanni del vivere e del morire. Schiavi, soldati, donne, bambini nella Roma imperiale*, Brescia 1991, 73-88. Sobre el estatuto jurídico de las mujeres en general, con particular atención a las esclavas y libertas, J. PÉREZ NEGRE, «Esclavas, semilibres y libertas en época imperial: aspectos sociojurídicos», en: C. ALFARO GINER / A. NOGUERA BOREL (eds.), *La mujer en la Antigüedad*, Valencia 1998, 137-159.

¹⁹ T. CRISAFULLI, «Representations of the Feminine: the Prostitute in Roman Comedy», en T. W. HILLARD / R. A. KEARSLEY, C. E. V. NIXON / A. M. NOBBS (eds.), *Ancient History in a Modern University, 1. The Ancient Near East, Greece, and Rome*, Grand Rapids, Michigan, 1998, 222-229.

²⁰ J. SCHEID, «“Extranjeras indispensables”. Las funciones religiosas de las mujeres en Roma», en G. DUBY / M. PERROT (eds.), *Historia de las mujeres. I. La Antigüedad*, Madrid 1991, 422. R. TURCAN, *Rome et ses dieux*, Paris 1998, p. 455.

tranjera. Este término requiere de alguna precisión a instancias del reciente e importante libro de David Noy, *Foreigners at Rome: Citizens and Strangers*²¹. Este investigador matiza y «clasifica» las distintas clases de extranjeros en Roma: el *peregrinus* (hombre libre pero no ciudadano Romano), que ha nacido y vive normalmente en las *provincias*; el que vive en Roma establemente, con continuidad, pero no ha nacido en la *Urbs* (hombre que posee un estatuto determinado con independencia de su lugar de nacimiento), el forastero, el «bárbaro», el transmarino, etc. Importa mucho el hecho de que la estancia en Roma de un hombre, o de una mujer, sea temporal o no. A su vez, el forastero «residente» en Roma puede pertenecer, según Noy, a tres categorías socio-legales: los esclavos, los soldados, y los civiles²². Al menos en teoría. El esquema, a pesar de ser tan general en su formulación, tiene grandes limitaciones²³, pues se dan situaciones intermedias o híbridas, y aún podrían sumarse otras categorías, como la ideológica o la religiosa, que hiciese que, por ejemplo, un judío fuese eso ante todo, judío, aunque hubiese nacido libre en el mismo corazón de Roma²⁴. Por lo que nos interesa a propósito de los actores y actrices de las funciones mímicas y pantomímicas cabe decir que al menos en su mayor parte eran libertos²⁵, tal como indica el conjunto de inscripciones de los *synodi Apollinares* y también el estatuto de las actrices de teatro popular que he reunido (ver más adelante), en cuya formulación onomástica epigráfica aparece la condición jurídica expresa de «liberta de». Eran también civiles, por cuando vivían en la ciudad, temporalmente las mimas menos conocidas (aquellas que pertenecían a grupos teatrales bufos itinerantes), y plenamente ciudadanas —y aun podríamos decir ciudadanas *famosas*— aquellas mimas que se codeaban con los intelectuales, como Cicerón o el poeta Marcial, o bien banquetearon con políticos de alto rango.

Fueran o no extranjeras²⁶, las actrices de teatro formaban parte de la vida de la ciudad, de su cultura popular, y también eran parte de su «programa festivo», como se indicará a propósito de la fiesta de Flora. Formaban parte de eso que se conocía genéricamente como «plebe urbana» que constituía la mayoría de la población de Roma²⁷, las clases bajas, con independencia de su *origo* o de su *natio*, y de su estatuto jurídico²⁸. Se tenía en cuenta más su riqueza (su «poca riqueza» en realidad) así como su

²¹ Publicado en Londres en 2000, por la casa Duckworth & The Classical Press of Wales. Agradezco al Dr. Raúl González Salinero (del CSIC, en Madrid) esta referencia bibliográfica indispensable sobre cuestiones de «definición» del concepto y término de extranjero en Roma y en el orbe romano.

²² D. NOY, *op. cit.* p. 4.

²³ *Cf.* D. NOY, *op. cit.*, pp. 4-10.

²⁴ Para complicar más las cosas, podría hablarse así de «naciones» o «nacionalidades» con identidad propia dentro de otro Estado.

²⁵ Aunque también había esclavos. *Vid.* M. DUCOS, «La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales», en J. M. ANDRÉ / N. FLICK, *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, 1990, p. 24.

²⁶ Es decir, nacidas fuera de Roma, y que no tuvieran la ciudadanía.

²⁷ M. E. PARK, *The Plebs in Cicero's Day: A Study of Their Provenance and of Their Employment*, Cambridge, Mass., 1918, *passim* = M. E. PARK & M. MAXEY, *Two Studies on the Roman Lower Classes*, New York 1975. D. NOY, *Foreigners at Rome*, pp. 15 ss.

²⁸ Sobre el estatuto jurídico de los actores y actrices de Roma: T. FRANK, «The Status of Actors at Rome», *Classical Philology*, 26, 1931, 11-20; W. M. GREEN, «The Status of Actors at Rome», *Classical Philology*, 28, 1933, 301-304; H. G. MAREK, «Die soziale Stellung des Schauspielers im alten Rom», *Das Altertum* 5,

condición de marginalidad en la sociedad romana. Las mimas están al margen de la cultura «cultura» (del teatro «griego» escrito en latín de un Séneca), están al margen de los *ordines* sociales, parasitando de ellos, están muchas veces, suponemos, al margen de la ley, y estaban también al margen de los cánones morales y estéticos propios de la *matrona* romana. Tales «marginalidades» sitúan a la mimica en la «extranjería», con independencia de su carta de nacimiento, que no la conocemos en ningún caso. Además, los nombres de las mimas que nos han llegado muestran en su mayoría una onomástica griega, verdadera (originaria desde su infancia) o adoptada (un mote o nombre artístico). Da igual. La mimica romana quería llevar un nombre griego, porque el arte teatral es griego, y por encima de su cruda realidad, la actriz lo era (al menos en el nombre, una profesional de la escena).

Desde la perspectiva antropológica es interesante indicar la inversión de roles que se produce, una vez más, en las fiestas romanas: en la fiesta de Flora cobran protagonismo las prostitutas en tanto que a la diosa se la llama *mater*, como hacen Lucrecio²⁹ y Cicerón³⁰. Arnobio la demonina *genitrix et sancta*³¹.

Desde esta perspectiva de no-mujer y de no-romana es como se explica o se entiende mejor la participación —que deviene en actuación casi teatral— del elemento femenino en la fiesta de Flora.

TEATRO DE MIMO, MIMAS Y RELIGIÓN

La tradición asegura que desde antiguo las representaciones de farsas teatrales de contenido procaz sólo tenían cabida en los *ludi florales*, y por tanto relacionadas con Flora, divinidad de origen plebeyo³². Esta divinidad tenía asignado un *flamen* menor —el *flamen Floralis*— para atender a su culto en uno de los doce altares que Tito Tacio le había consagrado junto a divinidades arcaicas femeninas como Palatua, Ceres, Carmenta («la profetisa»), y Pomona³³. Merece la pena recordar el prólogo de las *Res rusticae* de Varrón donde se nos ofrece un panorama general de las funciones y de la institucionalización de muchas divinidades agrarias de la Roma antigua³⁴.

1959, 101-111; Ch. GARTON, *Personal Aspects of the Roman Theatre*, Toronto 1972; M. DUCOS, «La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales», 19-35.

²⁹ *Rerum nat.* V, 737.

³⁰ *Verr.* V, 14, 36.

³¹ Arnob. III, 23: *Flora illa genitrix et sancta*.

³² Ovid. *Fast.* V, 352.

³³ J. SCHEID, «Extranjeras indispensables», 84 y 107.

³⁴ «Dado que, según se afirma, los dioses ayudan a quienes emprenden una empresa, voy a comenzar invocándolos; mas no a las Musas, como Homero y Ennio, sino a los doce *Dei Consentes*; y no sólo a estos que tenemos en la ciudad, cuyas imágenes doradas se yerguen en el Foro, seis divinidades masculinas y otras tantas femeninas, sino a aquellos doce dioses que son los guías preferidos de los campesinos. En primer lugar, a aquellos de quienes, en el cielo y en la tierra, depende toda producción agrícola, Júpiter y *Tellus*: por estimárselos como grandes creadores, reciben los nombres de *Iuppiter Pater* y *Tellus Terra Mater*. En segundo lugar, al Sol y a la Luna, cuyos ciclos son tenidos en cuenta a la hora de sembrar y de recolectar. En tercer lugar, a Ceres y a Líber, porque sus frutos son los más necesarios para la alimentación: gracias a ellos la hacienda proporciona sustento y bebida. En cuarto lugar, a *Robigo* y a *Flora*, quienes, si son favorables, impiden que la

La proliferación de festividades agrarias en el mes de abril (día 15, *Fordicidia*; día 19, *Cerealia*; día 21, *Parilia*; día 23, *Vinalia*; día 25, *Robigalia* y día 27, *Floralia*) ha sido relacionada por Jorge Martínez-Pinna³⁵ con el deseo de Tarquino Prisco «de establecer una continuidad entre la tradición anterior y la nueva Roma que estaba creando», motivo por el cual Tarquino situó en abril el *dies natalis Romae*.

La intervención beneficiosa de Flora con los frutales está atestiguada por las *Actas de los Arvales*, que la citan entre las diosas (junto a Pomona) que reciben un sacrificio en el momento de plantar el árbol. El sacrificio que recibía Flora era normalmente un cordero³⁶. Según Varrón³⁷, Tito Tacio levantó en honor de Flora un altar, entre el de *Fons* y el de *Summanus*.

Parece que las malas cosechas del año 240 ó 238 a. C. fueron la causa de una remodelación de su culto, estableciéndose nuevas ceremonias *ad placandum*, como se puede leer en el Calendario de Palestrina IV Kalendas Maias: *Aedes Florae quae rebus florescendis praest dedicata est propter sterilitatem frugum*. Estos días coinciden, pues, y se relacionan, con la floración de los cereales, *florescentibus frumentis*³⁸, dice Agustín. J. Cels-Saint Hilaire ha estudiado con detenimiento el desarrollo de la fiesta de Flora en época republicana, y sostiene la hipótesis de que los *ludi* de la fiesta de Flora fueron *instituidos* en 240-238 a. C.³⁹, destacando su papel integrador de los *ordines* patricio y plebeyo⁴⁰, donde la nobleza plebeya toma auge en razón del nuevo *status quo* surgido durante/de las guerras púnicas y de las nuevas clientelas⁴¹, de modo que «la politique religieuse devait avoir son rôle, comme la politique agraire, pour la conquête de la popularité et l'accès aux plus hauts honneurs, mais à condition, cela va sans dire, d'avoir en outre des alliances dans la nobilitas dirigeante, alliances dans lesquelles la nobilitas devait trouver aussi son intérêt»⁴². En los tiempos más antiguos,

roya eche a perder las espigas y los árboles, y cuidan de la floración en la estación propicia. Por ello, el Estado ha instituido en honor de Robigo las fiestas Robigalia, y en el de Flora los juegos de las Floralia. Venero, así mismo, a Minerva y a Venus, que a su cargo tienen la una el olivar y la otra los huertos: a tal título se les han instaurado las *Vinalia* rústicas. Elevo también plegarias a *Lympha* y a *Bonus Eventus*, porque sin agua todo cultivo es yermo y estéril, y porque sin éxito y buena suerte no hay cosecha, sino desastre. Habiendo, pues, invocado a estos dioses para que escuchen mis plegarias, voy a registrar aquí las conversaciones que hemos tenido hace poco acerca de la agricultura, y por las cuales podrás darte cuenta de lo que te conviene hacer» (Varr. *RR* I,1,4-6). Varrón escribe en el siglo I a. C., y a pesar de este «prometedor prólogo» en sus *Res rusticae* predomina el elemento racional sobre el religioso, como asegura R. MARTIN, «Agriculture et religion. Le témoignage des agronomes latins», en *Mélanges H. Le Bonniec. Res Sacrae*, Bruselas, Latomus, 1988, pp.294-305. Al contrario de Catón en su *De Agricultura* (donde sí se invoca a los dioses para que actúen sobre la tierra y sus dones) Varrón —y el agricultor romano de su tiempo según Varrón— no se dirige a los dioses para que éstos llenen sus espuelas de uvas y colme sus graneros, sino que delega esa función a las divinidades y a las ceremonias públicas. El viejo espíritu catoniano estaba en declive, si es que a finales de la República no había desaparecido del todo.

³⁵ J. MARTÍNEZ-PINNA, *Tarquino Prisco*, Madrid 1995, 109-110.

³⁶ *Act. Arval.* años 183, 218 y 224 d.C.

³⁷ Varr. *LL.* V, 10, 74.

³⁸ August. *De civ. Dei.* IV, 8.

³⁹ J. CELS-SAINT HILAIRE, «Le fonctionnement des *Floralia* sous la République», *DHA* 1977, 253-286.

⁴⁰ J. CELS-SAINT HILAIRE, *loc. cit.* particularmente pp. 259-260.

⁴¹ Cf. H.H. SCULLARD, *Roman Politics 220-150 B.C.*, Oxford 1951, 182-183.

⁴² J. CELS-SAINT HILAIRE, *loc. cit.* particularmente p. 260.

Flora asume el papel agrario de *Robigus*. La fiesta de Flora, la diosa que hace florecer los vegetales, era en origen *ludus*⁴³ (entre el 241 y el 238 a. C.)⁴⁴, pasando luego a convertirse en celebración anual a partir del 173 a. C.⁴⁵, poco después o al mismo tiempo que las *Cerialia*, prolongando en varios días su celebración y conociéndose como *Ludi Florales*, del 28 de abril al 3 de mayo⁴⁶ (*ante diem quintum Nonas Maias*) en el que se celebra el aniversario de la dedicación del templo de Flora en el Quirinal (*Natalis Florae*), estableciendo unos *ludi circenses* en «honor de la madre de las flores»⁴⁷.

La fiesta de Flora es fundamentalmente de raigambre itálica⁴⁸ —de carácter «rústico⁴⁹ y local»⁵⁰, al menos desde su instauración oficial hasta el primer tercio del siglo I a. C.—, y es en Roma donde se asocia a su fiesta el teatro de los mimos y mimas. Tiene gran importancia el que se levantara un templo a Flora cerca del Circo Máximo, erigido por los ediles de la plebe *Lucius et Marcus Publici*⁵¹. Las ceremonias

⁴³ Según M. MARCOS CELESTINO, *El aniversario de la fundación de Roma y la fiesta de Pales*, Madrid 2002, 178, nota 8, «el término *ludus* apunta más a la magia que a la religión, si bien en muchas ocasiones resulta imposible deslindar los campos de cada una. Posiblemente los *Cerialia* y los *Floralia* veían la celebración de carreras de caballos: el golpeteo del suelo despierta las fuerzas subterráneas; la competición y la victoria revigorizan las pujanzas divinas con vistas al éxito. Estas carreras son, por ello, practicadas tanto en los ritos agrarios (*Consualia*) como en los guerreros (*Equirria*, *October equos*)» (Cf. JEAN BAYET, *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*, París 1969, 135).

⁴⁴ Esta iniciativa surgió tras la consulta de los oráculos sibilinos, tras una cosecha catastrófica.

⁴⁵ J. CELS-SAINT HILAIRE, *loc. cit.*, 260-272. Para el establecimiento de la anualidad de la fiesta pueden aducirse, ciertamente, razones de tipo político-económico, como la crisis agraria, y, sobre todo, una nueva relación de fuerzas entre la plebe urbana y la plebe rural (J. CELS-SAINT HILAIRE, *loc. cit.*, 262-263), que tiene como consecuencia inmediata una nueva relación de fuerzas políticas y religiosas. Grandes familias, como la de los Escipiones, los Fulvios o los Postumios, luchan por la hegemonía religiosa, jugando sus bazas en el Senado. Las medidas de represión de las reuniones báquicas (ejemplificadas en el famoso senadoconsulto *De Bacchanalibus* del año 186), parece tener, o puede tener, un revulsivo o válvula de escape en el establecimiento anual de fiestas plebeyas de fuerte componente sexual como son las *Cerialia* y las *Floralia*, donde la gente corriente encuentra respuesta «oficial» a sus costumbres y anhelos, como defiende un discurso de Postumio recordado por Tito Livio (XXXIX, 15), reivindicando, además, a divinidades ancestrales itálicas sobre otras extranjeras, fiestas en las que pudieran participar «hombres verdaderos» y no sólo mujeres y afeminados, y celebraciones que no fueran sospechosas de *tumultus* o de conjura, sino que fueran legales y dirigidas y convocadas por la autoridad, es decir por leyes emanadas del Senado. Así pues, las *Floralia* vendrían a ser una especie de Bacanales de los plebeyos.

⁴⁶ G. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*, Munich 1912, 199.

⁴⁷ *Ov. Fast.* V, 372. No obstante hay que hacer notar que en otros calendarios hay testimonio de sacrificios en honor de Flora en días distintos a los antedichos de 27 de abril - 3 mayo. Así, en el llamado calendario de Aliffae, se prescribe el sacrificio el día 23 de agosto (FLORAE AD CIRCVM MAXIMVM), quizás en relación con la siega (J. A. HILD, «Flora», *Daremberg-Saglio Dictionaire*, p. 1189); y ya en el siglo IV d.C. el célebre calendario de Filócalo sitúa una fiesta dedicada a Flora (asociada a Mercurio) el día 23 de mayo (*CIL I* p. 342).

⁴⁸ Aunque en época imperial no falta algún testimonio extratálico del culto a Flora, como la inscripción Áfricana *CIL VIII* 6958, donde se menciona la liberalidad de un triunviro que asumió los gastos de la fiesta. La fiesta incluía una procesión con coronas de rosas.

⁴⁹ «Rústica» es el apelativo que da a Flora el poeta Marcia I (V, 22, 4).

⁵⁰ J. A. HILD, «Flora», *Daremberg-Saglio Dictionaire*, p. 1189.

⁵¹ *Varr. LL.* V, 158; *Ovid. Fast.* V, 287. El templo fue restaurado por Augusto, y dedicado por Tiberio en el año 17 Tác. *Ann.* II, 49: «(Tiberio)...dedicó varios templos destruidos por la antigüedad o el fuego y cuya reconstrucción había iniciado Augusto: el de Liber, Líbera y Ceres junto al Circo Máximo, que había nacido de un voto del dictador Aulo Postumio, y en el mismo lugar el templo de Flora erigido por los ediles Lucio y Marco Publicios...».

se hacían bajo la supervisión de los ediles curules o de la plebe en tiempos de la República, y luego de los pretores⁵².

Unos denarios de la *gens* Servilia muestran, en el anverso, una imagen tónica de Flora, con corona floral, y *lituus* augural detrás. La leyenda dice: FLORAL(iam) PRIMVS⁵³. En el reverso se ven, rodeados por una gráfila de puntos, dos soldados cara a cara; cada uno sostiene un escudo redondo y una espada vertical en su mano. Detrás de un guerrero se leen las siglas C(ai) F(ilius), y en el exergo, C. SERVEIL(ius).



Estas acuñaciones de plata de los Servilios se realizan entre 60/58 y 54/52, y aluden a la primera vez en que este Servilius actuó como magistrado (¿instaurándola?) en la fiesta de Flora, o al menos el establecimiento de su anualidad, en el año 173. Esta re-inauguración (o revitalización o reforma) de la fiesta en el escenario del templo próximo al Circo Máximo, supondría la pérdida de su carácter puramente agrario para añadir los juegos de circo y el sacrificio. Además, la fecha de acuñación de los denarios, *grosso modo* la década 59-50 a. C., coincidiría, a mi juicio, con una segunda remodelación de la fiesta, que añadiría *ludi* teatrales, o mejor, *ludi mimici*.

⁵² Cic. *Verr.* V, 14. Siendo Galba pretor, en el año 30, se exhibieron en las *Floralia* unos elefantes funámbulos, Suet. *Galb.* 6, 1: «Inició su carrera política antes de la edad reglamentaria. En los juegos en honor de Flora que ofreció durante su pretura, introdujo un espectáculo nunca visto: unos elefantes funámbulos» (*praetor commissione ludorum Floralium novum spectaculi genus elefantos funambulos*). Un espectáculo parecido había sido presentado antes por Germánico (Plin. *N.H.* VIII, 2,2; VIII, 23). Ver también, Suet. *Nero*, 11; Sén. *Ep.* 85, 41; Casio Dio LXI, 17. Sobre estos ejercicios circenses, ver J. GUILLÉN, *Urbs Roma, II*, Salamanca 1995, 387-388 particularmente la nota 207.

⁵³ Los repertorios numismáticos citan la leyenda FLORA PRIMVS (Crawford 423/ 1; Sydenham 890; *BMC-RR* 3816;). Viendo las monedas no me cabe duda de que al final del nombre de la diosa hay que leer A+L. La línea oblicua de la letra A hace de vertical (aquí oblicua) de la letras L. No es extraño que aparezcan en esta acuñación «letras caballeras», pues también las vemos en el reverso, donde la V se aprovecha del trazo de la letra siguiente, una E, que aparece oblicuo (ver foto). Por tanto en el reverso hay que leer FLORAL(IA) PRIMVS, y no FLORA(lia) PRIMVS. La inscripción de la moneda hay que entenderla, en su conjunto, así: *C. Servilius, C. f., Floral(iam) primus (fecit)*. Esta lectura regida por un verbo transitivo exige un acusativo complemento directo (*Floraliam*), y no *Floralia* en nominativo como vemos en los repertorios numismáticos al uso.

El público femenino acudía al circo para llevar a cabo juegos de caza⁵⁴, persiguiendo y matando a pequeños animales, como cabritillos o liebres⁵⁵, «animaux au tempérament érotique»⁵⁶. Los elementos vegetales que se consumen en la fiesta también merecen atención, por sus connotaciones sexuales, ya que son semillas múltiples que se obtienen de las vainas (*vaginae*) vegetales, como las habas, los garbanzos, la pimienta⁵⁷. Como puede leerse en el escolio a un verso de Juvenal⁵⁸, hoc *enim in ludis Floralibus... jactabatur (piper), quando Terrae ludos colebant et omnia semina super populum spargebat, et Tellus veluti visceralibus suis placaretur*.

Estas fiestas parecían llamar a la fertilidad⁵⁹, si es que apuramos la metáfora de las flores, los tiernos animales y la explosión primaveral de las semillas, pero lo que poseían, sin duda, era un sentido, o mejor, una *representación* sexual. Ese mismo sentido agrario-sexual lo poseían sin duda varias divinidades, como Ceres y Líber, tanto en su rol religioso y sus atributos divinos como en el uso de su figura en el teatro⁶⁰, no siempre respetuosa con la religión del Estado⁶¹, y decididamente iconoclasta en los teatros callejeros de pantomimas.

Flora era, para todos, la diosa protectora de las prostitutas. Éstas, en su día, aligeraban sus vestidos en honor de la diosa, vestían joyas y ramos de flores por todo adorno, y bailaban a la luz de la luna y de las antorchas encendidas⁶². Flora y Venus se dan la mano⁶³, pues en las Afrodias del mes de abril también las mujeres públicas hacían ofrendas a la Venus Erycina, la diosa siciliana importada por los romanos al

⁵⁴ T. HACKENS, «Circus Flora», *Arch. Class.*, 30, 1961, 130-145.

⁵⁵ Se ha querido ver en este hecho una metáfora de la lucha patricio-plebeya, que parece estar en el origen de las *Floralia*, o al menos en su regulación anual como festival. Así, J. CELS-SAINT HILAIRE, *loc. cit.*, 272-273, propone que estos animales pequeños e inofensivos que son cazados en el circo representan la inocencia de la plebe, frente a las «fieras» que representan a la *nobilitas*. Pero al mismo tiempo encierran un significado «cultural», pues las liebres indican la domesticación de los animales en tanto que las bestias salvajes representan la vida salvaje de los bosques y selvas y consecuentemente un estado menos civilizado.

⁵⁶ J. A. HILD, «Floralia», *Daremberg-Saglio Dictionaire*, p. 1190.

⁵⁷ Horat. *Sat.* II, 3, 182.

⁵⁸ Pers. *Sat.* V, 177.

⁵⁹ Plinio, *NH* 18,286. Macrobio, *Saturn.* 1,4,14.

⁶⁰ E. FANTHAM, «Ceres, Liber and Flora: Georgic and Anti-Georgic elements in Ovid's *Fasti*», *PCPH.S.* 38, 1992, 39-56. A. ROUSSELLE, «Liber-Dionysus in Early Roman Drama», *Class. Journal* 82/3, 1987, 193-198. Se puede proponer la época de Sila como el comienzo de las representaciones de mimos en Roma, en el templo de Flora, como complemento a los *ludi circenses*.

⁶¹ Cfr. H. M. TOLIVER, «Roman Comedy and the state cult», *TAPhA*, 80, 1949, 432ss.

⁶² Ovid, *Fast.* V, 361. Casio Dion LVIII, 19.

⁶³ Aurel. Prud. *Contr. Symm.* I, 266: «*Hanc tibi, Roma, deam titulis et honore sacratam perpetuo Floras inter Veneresque creasti!*» Flora no es una diosa de las «matronas romanas», que siguen el culto de las distintas Fortunas (Fortuna *Virilis* - Fortuna *Muliebris* - Fortuna *Virgo*), y de Juno (Juno *Lucina* particularmente, aunque también Juno *Regina* y Juno *Sororia*), *Mater Matuta*, y Venus (*Verticordia*), y en menor medida de Ceres y Bona Dea. El día de kalendas de mayo (*Kalendis Maiis*), y el día siguiente, los juegos florales se hacen también en honor de Bona Dea, celebrando así la conmemoración de la consagración de su templo sobre el Aventino. El culto de Bona Dea, protectora de la fertilidad, está reservado a las mujeres. Se trata de divinidades relacionadas con la feminidad (y fertilidad) como contrapunto a la masculinidad, pero no tanto del hombre como sexo opuesto a la mujer sino del hombre-esposo, el *pater*, la pareja de la *mater*-matrona romana. Sobre estos aspectos: J. GAGÉ, *Matronalia. Essai sur les dévotions et les organisations cultuelles des femmes dans l'ancienne Rome*, Bruxelles 1963, *passim*.

comienzo de la Segunda Guerra Púnica, y a la cual se dedicó un templo fuera de los muros de Roma, cerca de la Puerta Colina, «para no facilitar a los adolescentes y las mujeres casadas encuentros dentro de la ciudad donde den rienda suelta a las pasiones desatadas por Venus»⁶⁴. La fiesta trae a los comerciantes, y éstos a las prostitutas que merodean en los alrededores del templo con poca ropa y mucho maquillaje⁶⁵, al tiempo que muestran los ramos de mirto, de menta, o juncos entrelazados con rosas que van a ofrecer a Venus. Los vestidos son de colores alegres, provocativos. El mismo espíritu de licenciosidad sexual y juvenil anima la fiesta de Flora, si hacemos caso a Ovidio: «Flora no es una diosa terrible y altiva; quiere que sus juegos sean accesibles a la muchedumbre plebeya. Enseña a gozar a la juventud en flor: cuando las rosas han caído, se desprecia la espina»⁶⁶.

La fiesta era, indudablemente, ruidosa, con abundante comida y bebida⁶⁷, en la que el pueblo participante, la *turba Floralis*⁶⁸, se entregaba a juegos licenciosos, a simulacros de uniones sexuales, y, en tiempos de Heliogábalo a actos de sexualidad reales, pues este emperador dispuso que «en las funciones mímicas los adulterios se consumasen realmente, y no de forma simulada como solía hacerse» (*In mimis adulteriis ea quae solent simulato fieri effici ad verum iussit*)⁶⁹. Y así debió de hacerse durante mucho tiempo para recibir el reproche de Agustín de Hipona⁷⁰.

En un escritor cristiano anterior, Tertuliano, encontramos en su obra *De spectaculis*, un ataque furibundo a los espectáculos mímicos por cuanto tienen de inmORALES⁷¹. Para este autor, el teatro es obra del diablo, *pompa diaboli*⁷², y un *consistorium impudicitiae*, donde las mujeres mimas que actúan eliminan todo resto de pudor sexual (*sensum sexus et pudoris exterminans*) mostrando en escena su cuerpo en tales actitudes que la gente normal se avergüenza incluso de hacer en su casa. Luego comenta que, de hecho, los prostíbulos suben públicamente a los escenarios para hacer de las tragedias y de las comedias escuelas de corrupción y de inmoralidad viva y real. A este tipo de representación correspondería la parodia sexual del Juicio de Paris, contado por Apuleyo⁷³, que es ejemplo de «teatro bizarro» que incluye palizas y bestialismo⁷⁴, al modo de la novela popular o populachera que se ha conservado en algunos fragmentos papiráceos, como por ejemplo, las *Feniciacas* de Lolliano⁷⁵, o bien otra historia novelada, conservada en papiros griegos de Egipto, que recuerda la tra-

⁶⁴ Vitrub. I, 7, 1. Ver también Ovid., *Fast.* IV, 865-869.

⁶⁵ C. SALLES, *Los bajos fondos*, p. 212.

⁶⁶ Ovid. *Fast.* V, 351-354.

⁶⁷ *Cum Flora lurcare ac strepi*, dice Nonio Marcelo, comentando a Varrón *Eumenides*, voz «*lurcones*» (citado por Hild, «*Floralia*» p. 1190 nota 15).

⁶⁸ Juv. *Sat.* VI, 249.

⁶⁹ HA, *Heliog.* 25, 4.

⁷⁰ *Civ. Dei* II, 26.

⁷¹ Tert. *De spect.* 17.

⁷² Cfr. J. P. WASINK, «*Pompa Diaboli*», *Vig. Christ.* 1, 1947, 13 ss.; J. DANIELOU, *Les origines du christianisme latin*, Paris 1978, 328-332.

⁷³ *Met.* X, 30-34.

⁷⁴ *Met.* X, 23: 34-35. Sobre estas crueldades en el teatro, cf. los epigramas 5, 7, 8, 16 y 21 de Marcial.

⁷⁵ M. P. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Fragmentos papiráceos de novela griega*, Alicante 1998. La obra de Lolliano, con comentario, en pp. 163-208.

ma de *Ifigenia en Táuride*, y cuya heroína, llamada Caritión pasa un sinfín de aventuras en exóticas localizaciones, acosada por bárbaros⁷⁶. Estas historias truculentas serían interpretadas por las mimas sobre las tablas de los escenarios callejeros.

La fiesta de Flora, como la de Venus, trata, en fin, no sólo de ritualizar la feminidad, sino de sacralizarla *mediante una representación*. La mima se convierte, por obra y gracia del calendario, en sacerdotisa de Flora, aunque fuera de la fiesta, lejos del templo, sobre el teatrillo de madera callejero. Acabado el festival de Flora, la actriz, la mima, vuelve a ser sólo una prostituta despreciable.

EL DESNUDO DE LAS MIMAS

Especial atención merece, en relación con la religión de Flora, la llamada *nudatio mimarum* (= acto de desnudar a las mimas). No sabemos hasta qué punto juego obsceno o ceremonia, aunque estamos seguros de que era un buen aliciente para acudir al teatro, aunque no faltaban hombres de rancia moral que protestaban contra este «desnudo público» de las actrices, y se erigían en abanderados de una moral en franco declive. Naturalmente una de esas voces era la de Marco Porcio Catón, según nos recuerda Valerio Máximo:

En cierta ocasión en que el mismo Catón asistía al desarrollo de los juegos florales, organizados por el edil Mesio, el pueblo sintió vergüenza de pedir que las mimas se desnudasen (*Eodem ludos Florales, quos Messius aedilis faciebat, spectante populus ut mima nudarentur postulare erubuit*). Cuando se enteró de este extremo, merced a su amigo Favonio que estaba sentado a su lado, se marchó del teatro para no obstaculizar con su presencia el acostumbrado desarrollo del espectáculo. Mientras él salía, el pueblo le aplaudió calurosamente y quiso que el espectáculo se celebrase conforme a las antiguas costumbres. De este modo el pueblo proclamó que sentía más respeto hacia la dignidad de un solo hombre que hacia toda la concurrencia (Val. Máx. II, 10, 8).

Claro, uno se pregunta ¿qué hacía en aquella fiesta Catón con su puritanismo avinagrado? Y no lo pregunto sólo yo sino también lo hizo en su día, mordazmente como siempre, el poeta Marcial⁷⁷ —en las antípodas ideológicas de Catón— en el prólogo al libro primero de sus epigramas, que es un elogio del teatro popular al que él acudía con deleitación.

Los epigramas suelen ser escritos por los que suelen asistir a las Florales. Que no entre Catón en nuestro teatro; y en caso de que entrara, permanezca callado. Creo que estoy en mi derecho de acabar esta nota con unos versos dedicados a Catón:

Conoces el dulce y sagrado rito de la alegre Flora,
las competiciones festivas y las licencias de la gente corriente,

⁷⁶ R. WEBB, «Female Performers in Late Antiquity», en P. EASTERLING / E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors*, 288.

⁷⁷ J. P. SULLIVAN, «Martial's Sexual Attitudes», *Philologus* 123, 1979, 288-302.

¿por qué, pues has venido al teatro, severo Catón?
¿O acaso has venido para que te vean irte? (Mart. *Epigr.* I, *prol.*)⁷⁸.

Catón, desde luego, tenía poco aprecio a estos actores y actrices de baja estofa, a los que consideraba *crassatores spatiatores*⁷⁹, «vagos ambulantes». Y tenía, al menos parte de razón, pues estas compañías denominadas *greges* («rebaños») o *catervae* («banda») ⁸⁰—iban de pueblo en pueblo haciendo sus funciones de música, danza y mimo, a veces acompañadas solamente por el sonido de una flauta y un mono. Con razón a los mimos y pantomimos se les clasifica como una especie de danzarines⁸¹. La «pieza teatral» era corta, procaz, o incluso muda, representada sobre un tablado levantado rápidamente o sobre el carro. La mala fama de estas gentes era muy antigua, y pesaba sobre ellos la fuerza de la tradición expresada en la Ley de las XII Tablas⁸², que consideraba a los cómicos ambulantes indignos de servir en el ejército y de votar en las asambleas populares. Durante toda la historia de Roma parece pesar como un estigma aquella opinión que Cornelio Nepote tenía sobre el actor, en el sentido de que su profesión consistía en «subir a la escena y dar al pueblo un espectáculo vil y difamatorio, indigno de cualquier hombre de bien»⁸³. Valerio Máximo⁸⁴, Tito Livio⁸⁵ o Tácito⁸⁶ no tenían opiniones diferentes.

LOS PROFESIONALES DE LOS BAJOS FONDOS SE ORGANIZAN

La mala prensa de los *mimos* en la literatura latina encuentra un resquicio de dignidad en la epigrafía, que nos muestra cómo algunos grupos fueron capaces de organizarse en *collegia* o sínodos, de carácter religioso o funerario⁸⁷; y también nos hablan

⁷⁸ *Epigrammata illis scribuntur qui solent spectare Florales. Non intret Cato theatrum meum, aut si intraverit, spectet.* 8. *Videor mihi meo iure facturus si epistolam uersibus clusero:*

*Nosses iocosa dulce cum sacrum Florae
festosque lusus et licentiam uolgi,
cur in theatrum, Cato seure, uenisti?
an ideo tantum ueneras, ut exires?*

⁷⁹ En Gell. XI, 2,5; y Macrobi. *Saturn.* II, 10.

⁸⁰ Los grupos de actores son *turpidine notabiles*, dice el *Dig.* II, 1, 1-5. Expresiones o adjetivos comunes para referirse a ellos son *turpes*, *infames*, *famosi*.

⁸¹ F. PERPILLOU-THOMAS, «Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte», *ZPE*, 108, 1995, 227-228.

⁸² *Duod. Tab.* 8, 1: «Si alguien le rompe un miembro a otro, a no ser que haya pacto con él, haya talión».

⁸³ Corn. Nepos, *praef.* 5.

⁸⁴ *Cfr.* Val. Max. II, 4,4,

⁸⁵ *Cfr.* Liv. VII, 2, 12.

⁸⁶ *Ann.* XIV, 4, 3; XIV, 20, 4. Tácito ve «poco viriles» a los actores de teatro, y por ello los critica, pues son mal ejemplo para los jóvenes, a los cuales prefiere ver ejercitándose en simulacros de combate (por ejemplo en *Germ.* 24, 1-2, y particularmente en *Ann.* XIV, 20, 6). El afeminamiento es para Tácito condición poco recomendable para aquel que ha de ejercer cargos públicos (*Ann.* XIV, 15). Ver a tal efecto el largo y elocuente texto taciteo de su *Dialog.* 26, 2-3.

⁸⁷ E. J. JORY, «Associations of Actors at Rome», *Classical Philology* 28, 1933, 301-304. *Cfr.* *CIL* VI, 10109, de Roma: *Sociarum / mimarum / in fr(onte) p(edes) XV / in agr(o) p(edes) XII*. *Cfr.* R. WEBB, «Female Performers in Late Antiquity», en P. EASTERLING / E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors*, 291.

los epígrafes de los honores que algunos reputados mimos obtuvieron en algunas ciudades⁸⁸, ostentando títulos propios de gente con mejor oficio. Cicerón considera que conforman un grupo profesional, un gremio⁸⁹, y los ataques a la moralidad de las mimas quedan justificados por su propio estatuto: a nadie engañan, viene a decir; y quien las visita luego no ha de escandalizarse ni tener la vergüenza de reprochar la moral de aquellas sin reflexionar sobre la suya propia. Es cierto que los actores y actrices tenían mala fama, y posiblemente ellos y ellas no se ocuparon de desmentirla. Cicerón acepta de buen grado el espectáculo mímico⁹⁰.

Entre las asociaciones de actores de teatro merece la pena recordar, por su importancia, las de los *parasiti Apollini*⁹¹. Allí eran bien recibidos mimos y pantomimos, cualquiera que fuere su origen, especialidad artística, nacionalidad o sexo. La «troupe» (la *grex*) teatral-circense era bastante heterogénea. A pesar de todo, el hecho de tener algunas leyes o reglamentos internos de la asociación (sometida a su vez a la legislación romana general sobre *collegia licita*) no les mejoraba la fama, la «mala fama» basada en la mala calaña de sus «socios». No es extraño, pues, oír al poeta cortesano Horacio meter en el mismo saco (¡o sacos contiguos y semejantes!) a «esas asociaciones de despreciables vagabundos: curanderos, mendigos, mimas, y

⁸⁸ En tal sentido, ejemplo relevante es Lucio Aurelio Apolausto Memphio, liberto imperial, y reputado pantomimo, sacerdote de Apolo y presidente de la asociación de pantomimos de Roma. Los honores de este personaje son recordados en la inscripción de Roma *CIL VI 10117*, y también en otra de Canusium, *CIL IX 344*, donde Apolausto fue nombrado *quinquennialis*. La fama de este actor ha sido recogida en varias fuentes: *Verus Ad Frontonem epist.* 1,2; Athen., 1,35; *H.A., Vita Veri*, 8; y *Vita Commodi*, 7. Sobre Apolaustus, *maximus pantomimorum / coronatus adversus histriones / et omnes scaenicos / artifices XII* (*CIL VI, 10114 = VI 37841*; también: *CIL IX, 344*; y *CIL XIV, 4254*, de *Tibur*). Sobre el mimo Pylades: *CIL V, 5889* (de *Mediolanium / Milán*), y *CIL XIV, 4624a*, y *4624b = AE 1998, 272b* (de *Ostia*). Sobre ambos mimos Apolausto y Pylades es fundamental la larga e interesante inscripción de Roma *AE 1932, 70 = AE 1935, 26*. Hay otros mimos y pantomimos menos famosos, pero bien documentados por la epigrafía. Así, el hermoso epitafio literario del pantomimo Vincentius puede leerse en la inscripción *AE 1956, 122* (de *Timgad / Thamugadi, Numidia*). El epitafio del pantomimo Ulpus Castresis, en *CIL V, 2185* (de *Altinum / Venecia*). Sobre el mimo G. Theorus Lux, *CIL VI, 10115* (Roma). El pantomimo C. Ummidius Actius Anicetus, en *CIL X, 1946* (de *Puteoli / Puzzuoli*). Memphius y Paris, en *CIL XII, 3347* (de *Nimes / Nemausus*). Sobre el pantomimo Agilius Septentrion, de época de Cómodo, *CIL XIV, 2113* (de *Lanuvium, Latium et Campania*) y *CIL XIV, 2977* (de *Palestrina / Praeneste*).

Hay otro ejemplo significativo en Leptis Magna, es el del pantomimo llamado Marco Septimio Aurelio Agripa. Sobre el personaje, ver: J. GÜEY, «Un pantomime de l'Empereur Caracalla citoyen de Leptis Magna», *Revue Africaine*, 1954, 44-55. El texto relativo es: *IRT 606 = AE 1953, 188* (*Lepcis Magna, Tripolitania*): *M(arco) Septimio Aurelio Agrippae / M(arci) Aureli Antonini Pii Felicis Aug(usti) lib(erto) / pantomimo temporis sui primo / Romae adulescentium productorum / condiscipulo ad Italiae spectacula / a domino nostro Aug(usto) propecto / decurionalibus ornamentis Verona / et Vicetia ornato Mediolano in/ter iuvenes recepto in Africa / Lepci Mag(na) a domino nostro Aug(usto) / ordinato P(ublius) Albuici Apollonius / Mediolanensis ex Italia amico rari / exempli permissu splendidissimi ord(inis) p(osuit)*.

⁸⁹ Cic. *Phil.* XIII, 24: *in gremiis mimarum*.

⁹⁰ Del cual dice: «Es un género ligero, pero lo recibimos bien, porque uno que no es palurdo habla como si lo fuese; aunque esas cosas y las que dicen los hombres sensatos absurda y graciosamente mueven a la risa» (Cic. *De orat.* 274-274).

⁹¹ Doy referencia de algunos textos epigráficos relativos a ellos, todos de Italia y todos de los siglos II y III. De Roma: *CIL VI 10117* y *10118*. De *Tibur*: *CIL XIV 3683*. De *Bovillae*: *CIL XIV 2408*. De *Lanuvium*: *CIL XIV 2113*. De *Praeneste*: *CIL XIV 2977* y *2988*. De *Liternum* (en *Campania*): *CIL X 3716*. De *Nemus Dianae* (Lacio), *CIL XIV 4198*; etc. Sobre los grupos y clanes de teatros ambulantes en Italia: L. BONARIA, «Dinastie di pantomime latini», *Maia* 1959, 224-242.

pícaros» (*ambubaiarum collegia, pharmacopolae, mendici, mimae, balatrones...*)⁹². El mismo Horacio⁹³ habla del músico Tigelio Hermógenes, que tenía en Roma una escuela de mimos y de mimas.

Además de estos «profesionales», cabe citar otros que se mueven en el mundo de los bajos fondos, del teatro y de la calle, tanto hombres como mujeres: los *circulatores* (charlartanes o trotacalles, con sentido peyorativo referido a las mujeres), los *praestigiatores* (los «ladrones de guante blanco»), los que andan sobre zancos (*grallatores*)⁹⁴, los que andan o bailan sobre una cuerda (*funambuli, petauristae, o schoenobates*)⁹⁵, etcétera⁹⁶. Merece la pena distinguir tres «oficios» especiales «teatrales»⁹⁷, en los que tiene una importancia singular la palabra:

- A) Los *staticuli*. Hacían una representación parecida a la de los mimos de nuestros tiempos. Con los pies fijos en el suelo, hacían aspavientos con los brazos, e interpelaban a los paseantes o los insultaban. Al parecer este intercambio de insultos tenía un origen agrario, pues se denominan *opprobria rustica*⁹⁸.
- B) Los *divini*⁹⁹ o echadores de la buena ventura.
- C) Los *aretalogi* o mimos que contaban historias extraordinarias¹⁰⁰. Juvenal¹⁰¹ califica a uno de éstos como *mendax aretologus* («mentiroso contador de historias»).

En la Roma pagana los espectáculos mímicos fueron tolerados, aun cuando mimos y mimas parodiaban a personajes famosos de su tiempo, incluso a las emperatrices¹⁰², o a los héroes de la mitología, o a los dioses¹⁰³. Su discurso, en el que a decir de Juan Lydo «no ni un ápice de arte que mereciera la pena», nunca fue considerado peligroso, porque era obsceno y grosero, sí, pero ésa era toda su pretensión: arrancar

⁹² Horat. *Sat.* I, 2. También en la consolatio a Helvia, de Séneca, podemos leer: *O felices uiros puellarum quibus populus Romanus loco soceri fuit! Beatioresne istos putas quorum pantomimae deciens sestertio nubunt quam Scipionem, cuius liberi a senatu, tutore suo, in dotem aes graue acceperunt?* (Sen. *Dialogorum liber XII ad Helviam matrem de consolatione*).

⁹³ Hor. *Sat.* I, 2, 1-3; I, 10, 90-91.

⁹⁴ Plaut. *Poen.* III, 1, 27. Varrón en Nonio, 2: *Grallatores qui dradiuntur grallis, quae perticae sunt lignae, et ab homine eo qui stat agitantur*.

⁹⁵ Terent. *Hecyr.* 1.º pról, 4; 2.º pról., 26.

⁹⁶ Para los distintos tipos y arquetipos masculinos de mimos, ver G. BOISSIER, «Mimus» (en Roma), *Daremberg-Saglio Dictionaire*, p. 1903-1907.

⁹⁷ En general sobre los tipos de actores: B. ZUCHELLI, *Le denominazioni latine dell'attore*, Brescia 1963.

⁹⁸ Plaut. *Pers.* V, 2. Macr. *Saturn.* III, 14, 9.

⁹⁹ A los que consulta ocasionalmente Horacio, *Sat.* I, 6, 114.

¹⁰⁰ Suetonio (*Aug.* 74) cuenta que a Augusto le gustaba amenizar los intervalos de los banquetes con «audiciones, actores, bailarines de tres al cuarto reclutados en el circo y las más de las veces con contadores de historias» (*et aut acroamata et histriones aut etiam triviales ex circo ludios interponebat ac frequentius aretalogos*).

¹⁰¹ *Sat.* XV, 16.

¹⁰² Por ejemplo se burlaban de los amantes de Faustina, esposa del emperador Marco Aurelio (HA. *Marc.* 29, 1-3).

¹⁰³ Cfr. Tert. *Apol.* 14.

la sonrisa (el *risus mimicus*) de la turba ignorante¹⁰⁴, y particularmente, en la fiesta de Flora, despertar el deseo sexual de hombres y mujeres, a imitación de la propia naturaleza que despertaba cada año bajo la mirada complaciente de Flora.

Pero, naturalmente, nos interesan ahora más los tipos femeninos. He aquí los principales¹⁰⁵:

MIMA: Actriz del gesto.

PANTOMIMA. Actriz que domina tres artes distintas: el canto, la música y la mímica¹⁰⁶.

ARCHIMIMA. Jefa del grupo teatral, o bien (también) la que toca todos los palos en la escena¹⁰⁷.

EMBOLARIA. La actriz que representa un *embolium* (pieza bufonesca que se representa en los entre actos). De la embolaria Galeria Copiola, que vivió cien años, habla Plinio¹⁰⁸, aunque se prefería a las actrices muy jóvenes, casi impúberes, como Phoebé, liberta de Vocontio, «experta en todas las artes», muerta a la edad de 12 años¹⁰⁹, o bien Eucharis¹¹⁰, mima, liberta, muerta a los 14, en cuyo epitafio puede leerse: «*docta erodita paene musarum manu, / quae modo nobilium ludos decoravi choro / et graeca in scena prima populo apparui*».

SALTATRIX. Saltadora, contorsionista.

CIRCULATRIX. Se ha definido¹¹¹ como *praestigiatrix* (impostora), *fraudatrix* (mentirosa), *vagabunda*, una correveidile charlatana «indecente», como leemos en Marciano Capella¹¹²; se la compara a una Gorgona, que lleva sobre la cabeza las serpientes de los desiertos de Libia, que domina los venenos, conociendo el arte de los marsos (de domar a las serpientes y conocer los *pharmaka*)¹¹³. La Gorgona es el *alter ego* de la *circulatrix pellacissima* (la astutísima charlatana) que habita en la región de los marsos¹¹⁴. Uno de los *Priapeos* pompeyanos¹¹⁵ alude a *Thelethusia circulatrix*

¹⁰⁴ Horacio dice, refiriéndose a estas multitudes que llenan los teatros populares, que son «muchos en número pero pocos por el mérito y su educación, ignorantes y estúpidos, y siempre dispuestos a darse puñetazos» (Hor. *Ep.* II, 1, 183 ss.).

¹⁰⁵ En general sobre estos tipos o especialidades femeninas: R. WEBB, «Female performers in late antiquity», en P. EASTERLING / E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors*, pp. 286-289.

¹⁰⁶ *Cfr.* *AE* 1987, 107 (de Roma): Aurelio Nemesio co(n)jugi / carissimo bene merenti qui / vixit annis LIII menses (!) VIII diebus / XI qui cum summa laude artis suae / musicae magister chori orchestopa/lae et pantomimorum deserui {i}t hu/ic Aurelia Eutychiane uxor dedit / ac posuit.

¹⁰⁷ El vocablo es utilizado en *Dig.* 38, 1, 26, 1 (ver el texto más adelante), y en inscripciones: *CIL* III 6113, XIV 2408, 2988, etcétera.

¹⁰⁸ *N.H.* VII, 49, 5.

¹⁰⁹ *CIL* VI 10127.

¹¹⁰ *CIL* VI 10096.

¹¹¹ Voz «circulatrix» en *ThLL*.

¹¹² *De nuptis Philol. et Merc.*, IV, 423, *dudum locuta circulatrix indecens fies profecto, decipula astruxeris*.

¹¹³ Los marsos son un pueblo itálico del que se decía eran expertos en magia, en venenos y encantamientos de serpientes. Se tenían por los descendientes de la maga Circe. Cf. Plin. *N.H.* VII, 14-15; XXV, 11; Horat., *Epod.* XVII, 29; *Satir.* I, 9, 29; Silio Ital. *Pun.* VIII, 495-501. Tomo las referencia del comentario a este paso de Marciano Capella, editado por I. RAMELLI, *Le nozze di Filologia e Mercurio*, Milano 2001, p. 853.

¹¹⁴ Mart. Capella, *De nuptis Philol. et Merc.*, IV, 331.

¹¹⁵ *Priap.* I, 19.

... *clunem ... extis acrius altiusque movit*, es decir, «la trotacalles que lleva las nalgas al aire, y agita el vientre arriba y abajo describiendo un arco con fuertes embates del espinazo». Esta Telethusa es probablemente la misma mujer, mitad actriz, mitad prostituta (o ambas cosas por entero a la vez) que cita Marcial en varias ocasiones¹¹⁶, y cuyos bailes obscenos encandilaban a los romanos.

NOMBRES

Las mujeres actrices de teatro cómico —las *mimae*— son nombradas por primera vez por Diomedes¹¹⁷ en su comentario a un paso de la *Andriana* de Terencio¹¹⁸. También alude a ellas Cicerón¹¹⁹, que recuerda unos espectáculos mímicos del año 43 a. C.¹²⁰. Estas mimas eran libertas o esclavas, a tenor de su onomástica, y porque su estatuto aparece así expresado en muchas ocasiones¹²¹. Muchas de ellas fueron famosas —si hacemos caso a las veces que son citadas por los autores clásicos—, y también, en algunos casos, muy ricas, como la antes aludida Metela, la esposa de Sila, buena aficionada a recitar versos procaces¹²². En época de Cicerón las mimas comienzan a estar de moda. El propio Cicerón y Ático asisten a los espectáculos¹²³. Muy famosa fue la mima Cytheris¹²⁴, amante de Marco Antonio¹²⁵, que la llevaba en su misma litera descubierta a la vista de todos, incluso con el consentimiento de su esposa, la complaciente Fulvia. Luego Cytheris tendría un tormentoso y tórrido amor con Cornelio Galo, recordado en la X Égloga de Virgilio. Famosa fue igualmente la pantomima Thymele¹²⁶, la esposa o amante de Latino, el jefe de una compañía teatral de cómicos en tiempos de Domiciano, pero a estas mujeres actrices bien conocidas por las fuentes literarias cabe sumar los nombres de otras, conocidas por la epigrafía, como se ve en el siguiente elenco de nombres —esta prosopografía menor— de mimas y pantomimas:

¹¹⁶ Mart. VIII, 51; VI, 71; XIV, 203.

¹¹⁷ Diomed. *gramm.* I, 491(= Suet. *frag.* 3).

¹¹⁸ Ter. *Andr.* IV, 3.

¹¹⁹ *Phil.* II, 24, 5. Es cierto que no se citan las mujeres en la inscripción de *L. Acilius Eutycho*s (CIL XIV, 2408), donde se citan más de 60 personas relacionadas con el mundo del espectáculo teatral. Pero, como veremos, su existencia está bien documentada.

¹²⁰ *Ad Att.* 14, 2 y 16, 3.

¹²¹ D. NOY, *Foreigners at Rome*, p. 118.

¹²² Y su esposo no le iba a la zaga, y no sólo en las palabras, sino también la acción. La desordenada vida sexual de Sila incluía juergas con cómicas, con citaristas y con hombres de la escena, bebiendo con ellos desde antes del anochecer, recostados en lechos; porque estos eran los que gozaban entonces de todo su favor: Roscio el cómico, Sórix el archimimo, y Metrobio, el cantante bufo, cuyos amores conservó siempre sin negarlo, aun cuando éste estuvo fuera de la edad (Plut. *Sull.* 36).

¹²³ El mismo Cicerón tuvo en su juventud una relación «especial» con una joven actriz de mimo (*mimula*) ambulante en el pueblo de Atina, relación que justificó «moralmente» mucho más tarde, cuando le fue recordada, «como una costumbre normal en el ámbito rural».

¹²⁴ Liberta del rico Volumnio, también llamado Eutrappelo.

¹²⁵ *Cic. Ad Att.* X, 10, *Philipp.* II, 24.

¹²⁶ El nombre propio, claramente falso, o mejor «artístico», se relaciona con la profesión de esta mujer, pues el sustantivo griego *thymelê* significa «orquesta».

- *Aelia Catella pantomima* (año 59). Roma¹²⁷.
- *Arbuscula, mima*. Roma¹²⁸.
- *Bassila, mima*. Aquileya (s. III d. C.)¹²⁹.
- *Claudia Hermione archimima* (s. I-II d. C.). Roma¹³⁰.
- *Cornelia Nothis secunda mima. Augusta Emerita* (Lusitania-Hispania)¹³¹.
- *Dionysia mima* (ca. 76-62 a. C.). Roma¹³².
- *Ecloga mima* (final s. I d. C.). Roma¹³³.
- *Fabia Arete archimima* (s. I-II d. C.). Roma¹³⁴.
- *Galeria Copiola pantomima embolaria* (55 a. C.). Roma¹³⁵.
- *Gattula pantomina* (s. IV d. C.)¹³⁶.
- *Hellas, pantomima*. Viena, Galia Narbonense¹³⁷.
- *Iulia Nemesis (pantomima) saltatrix* (s. II ?). Roma¹³⁸.
- *Luceia mima* (ep. Augusto). Roma¹³⁹.
- *Luria Privata*. Roma¹⁴⁰.
- *Macedonia pantomima* (s. IV d. C.)¹⁴¹.
- *Origo, mima* (ca. 54-35 a. C.). Roma¹⁴².
- Pelagia, mima (s. IV).
- *Phoebe Vocontia pantomima embolaria* (s. I?)¹⁴³.
- *Sophe Theorobathylliana arbitrix embolaria* (ep. Augusto). Roma¹⁴⁴.

¹²⁷ Cass. Dio, 61, 19, 1.

¹²⁸ Cic. *Ad fam.* IX, 26; *Ad Att.* IV, 15.

¹²⁹ *CIG XIV 2324*.

¹³⁰ *CIL VI 10106* (p 3492, 3906): Dormi / Claudiae / Hermionae / archimimae su/i temporis pri/mae here/des.

¹³¹ *AE 1993, 912 = HEp. 5, 97.*: Corne[]i[a] / P(ubli) l(iberta) Nothi[s] / secunda mim[a] / Sollemnis et / Halyi / h(ic) s(ita) [e(st)] s(it) t(ibi) t(erra) l(evis).

¹³² Cic. *Pro Roscio*, 8, 23. Gell., I, 5, 3.

¹³³ *CIL VI 10110* (p 3906) = *ILS 5216*. Eclogae / regis Iubae / mimae quae / v(ixit) a(nnos) XVIII [m(enses)].

¹³⁴ *CIL VI 10107*: Dis Manibus / M(arci) Fabi M(arci) f(ili) Esq(uilina) Regilli et Fabiae [3] / Fabia M(arci) et [(mulieris) lib(erta) Arete archim[ima] 3] / temporis sui prima diurna fec[it] / sibi et suis quibus legavit testa[mento] / M(arco) Fabio Chrysanto / M(arco) Fabio Phileto / M(arco) Fabio Salvio vest(iario) / M(arco) Fabio Hermeti / M(arco) Fabio Torquato / Fabiae Mimesi / M(arco) Fabio Azbes[to] / [// M(arco) Fabio Antigono / M(arco) Fabio Carpo l(iberto) / M(arco) Fabio Peculiari l(iberto) / M(arco) Fabio Hilario l(iberto) / M(arco) Fabio Secundo l(iberto) / M(arco) Fabio Aucto l(iberto) / Fabiae Cypare l(ibertae) / [// posteris[que] eorum monumentum] / ne abalien[etur] maneat[que] / in familia [exceptis his] / Sex(to) Pompeio [3] / l(iberto) Neriano [3] / A(ulo) Cosio Iucu[ndo] quos cum fabiis] / et in eod(em) mon[umento] sepeliri volo] / Camo [

¹³⁵ Plin. *NH*, VII, 158.

¹³⁶ *PLM*, 4, 419.

¹³⁷ *CIL XII*, 1916: Hellas / Pantomim(e) / hic quiescit / ann(orum) XIII / Sotericus fil(iae) / pii[ss]imae fecit et] / s[ub] asc(ia) dedic(avit)].

¹³⁸ *CIL VI 10143*: Iulia Nemesis / [—] saltatrix / [v(ixit)] ann(os) VIII / [...

¹³⁹ Plin. *NH*, VII 158.

¹⁴⁰ *CIL VI*, 10111 (p 3906): Luria Privata / mima v(ixit) a(nnos) XIX Bleptus / fecit.

¹⁴¹ *PLM*, 4, 398 n. 464.

¹⁴² Hor. *Sat.* I, 2, 56. Serv. *Ad Verg. Bucol.* X, 6.

¹⁴³ *CIL VI 10127*: V(ivus) P(ublius) Fabius P(ubli) [(mulieris) l(ibertus)] / Faustus // Phoebe / Vocontia / embolaria artis / omnium er<u>dita / hunc fatus suus pressit / vixit annis XII // V(iva) Pompeia Cn(aei) l(iberta) / Sabbatis.

¹⁴⁴ *CIL VI 10128*: Sophe / Theoroba/thylliana / arbitrix / <e>mbolia/rum.

- *Sophronia, mima* (?). Éfeso¹⁴⁵.
- *Stachis, mima*¹⁴⁶.
- *Telethusa (pantomima) circulatorix* (s.I d.C., ca. 90 d.C.). Roma¹⁴⁷.
- *Terentia Pr[imigenia] (pantomima) saltatrix* (s.II?). Roma¹⁴⁸.
- *Tertia, mima*. Roma¹⁴⁹.
- *Thalassia mima* (s. I-II d.C.). Roma¹⁵⁰.
- *Thias (pantomima) saltatrix* (s.II?)¹⁵¹.
- *Thymele mima* (ep. Domiciano). Roma¹⁵².
- *Vitelia Q [], mima. Aeclanum - Apulia - Calabria*¹⁵³.
- (*Volumnia*) *Cytheris mima* (ca.49-39 a. C.). Roma¹⁵⁴.

De estas actrices mencionadas, resulta particularmente emocionante el epitafio de la mima Blassila, que se conoce por una extraordinaria inscripción de Aquileya, donde podemos leer¹⁵⁵:



¹⁴⁵ Inscripción grafitada encontrada, junto a otras muchas con imágenes de actores, en las inmediaciones de la orquesta del teatro de Éfeso. La edición de estos materiales es muy reciente: Ch. ROUECHÉ, «Images of Performance. New Evidence from Ephesus», en P. EASTERLING / E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors*, 254-281 (en particular sobre Sophronia, p. 266 y 274).

¹⁴⁶ *CIL* IV 1873.

¹⁴⁷ *Priap.* 19. *Mart.* VI, 71; VIII, 51; XIV, 203.

¹⁴⁸ *CIL* VI 10144: [...]us Teren[tia(?) 3] / [3] M(arci) l(iberta) Pr(imigenia?) [3] / [3] saltatrix I[3] / [3] a)nn(os) XXII ex qu[a dolore]m / [nullum] tuli / [...]

¹⁴⁹ *Cic. Verr.* II, 3, 83.

¹⁵⁰ *CIL* VI 10112: Thalassiae / mimae / C(ai) Pisonis / Nothi / Speciariae / contubern(ali) / bene merenti.

¹⁵¹ *CIL* VIII 12925.

¹⁵² *Mart.* 1, 4, 5. *Iuven.*, 1, 36; 6, 66; 8, 197. *Schol. Iuven.* I, 35; 8, 197.

¹⁵³ *CIL* IX, 1325: Vitellia Q—] / mima et P[—]/zmurna e[t —] / et Gratus [3] / fecerun[t .

¹⁵⁴ *Cic. Ad Att.* X, 16, 5; 10, 5. *Cic. Ad fam.* IX, 26, 1. *Cic. Phil.* II, 8; 20; 24; 58; 25, 61; 28, 69; 31, 77. *Verg. Bucol.* X, 2 [y *Serv.*, ad *Verg. Bucol.* X, 1, 10, 42; *Philarg. Ad Verg. Bucol.* X, 2]. *Plin. NH.* VIII, 55. *Plut. Anton.* 9, 5. *Sen. Suass.* 7, 55. *Sen. De vir. ill.* 82, 2. *Ovid. Am.* I, 15, 39. *Ovid. Trist.* II, 445. *Porfir. Ad Horat. Epod.* 3, 7.

¹⁵⁵ Imagen y texto tomados de R. WEBB, «Female performers in late antiquity», en P. EASTERLING/E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors. Aspects of An Ancient Profession*. Cambridge University Press, 2002, 301-302.

τὴν πολλοῖς δήμοισι πάρος, πολλαῖς δὲ πόλεσσι
 δόξαν φωνάεσαν ἐνὶ σκηναῖσι λαβοῦσαν
 παντοίης ἀρετῆς ἐν μείμοις, εἶτα χοροῖσι,
 πολλάκις ἐν θυμέλαις, ἀλλ' οὐχ οὔτω δὲ θανούσῃ
 τῇ δεκάτῃ Μούσῃ τὸ λαλεῖν σοφὸς Ἡρακλείδης
 μειμάδι Βασσίλλῃ στήλην θέτο βιολόγος φῶς,
 ἦ δὲ καὶ νέκυς οὔσα ἴσῃν βίου ἔλλαχε τειμῆν,
 μουσικὸν εἰς δάπεδον σῶμ' ἀναπαυσασμένη
 ταῦτα

οἱ σύσκηνοί σου λέγουσιν· εὐψύχει Βάσιλλα· οὐδεὶς ἀθάνατος

Para la mujer cuya merecida fama resuena entre muchas gentes y en muchas ciudades, por sus múltiples cualidades en el arte de los mimos, y que a menudo participando en el coro de la orquesta¹⁵⁶, la cual no ha muerto con ella. Para la mima Bassilla, la décima Musa, el actor mimo Heraclides puso esta estela. Ella ha tenido igual honor en la vida que en la muerte, reposando su cuerpo en el lecho de las Musas. ¡Así es la vida! Tu compañero actor te dice: «¡Adiós, Bassila, nadie es inmortal!» (Traducción propia).

MALOS TIEMPOS PARA EL TEATRO DE MUJERES

La naturalidad con que los latinos de la «nueva república» (Cicerón, Ovidio, Marcial, y Catulo, que escribió su célebre mimo *Laureolus*¹⁵⁷, representado todavía en época de Tertuliano¹⁵⁸) veían los espectáculos de las mimas, y las aceptaban (y acaso frecuentaban), contrasta con aquella periclitada moral de un Catón, que vuelve a retomarse siglos después, primero por los filósofos estoicos romanos, como un Epicteto, un Séneca, o el propio Marco Aurelio¹⁵⁹; y más tarde por los apologistas cristianos, en ejemplos que ahora veremos. Esta oposición religiosa al teatro —que puede tomarse como paradigma del libertinaje pagano, inaceptable para el catecismo cristiano—, tuvo refrendo legal en las leyes que podemos leer en el *Theodosianus*¹⁶⁰, que son un duro golpe para la profesión teatral, hasta el punto de precipitar su muerte.

¹⁵⁶ Sobre las actrices-cantantes y pantomimas en época imperial romana: E. HALL, «The singing actors of antiquity», en P. EASTERLING / E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors*, 27-30.

¹⁵⁷ Parece que en época de Domiciano se imprimió el desenlace de la obra (las aventuras de un bandido prófugo que es finalmente capturado, juzgado y condenado a muerte) dándole el mayor verismo posible, es decir, llevando a cabo una muerte real sobre el escenario. Para tal momento de la representación un esclavo o un condenado ocupaba el lugar del actor, y era ejecutado a vista de todos, como parte del espectáculo. R.C. BEACHAM, *The Roman theatre and its audience*, p. 136.

¹⁵⁸ Tert. *Adv. Valent.* 14.

¹⁵⁹ Ch. EDWARDS, «Acting and Self-Actualisation in Imperial Rome», en: P. EASTERLING / E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors*, 387-393.

¹⁶⁰ *CTh.15.7.0. De scaenicis*.

A) LA OPOSICIÓN DE LOS INTELECTUALES CRISTIANOS ...

Los ataques de los apologistas cristianos contra el espectáculo teatral se centraron en la crítica a la costumbre (ceremonia) de la *nudatio mimarum*, por dos razones: porque atacando esta práctica arremetían también contra una fiesta pagana, y porque las puyas de los cristianos contra la inmoralidad del teatro callejero se justificaban por sí mismas como una defensa de la propia moral cristiana que abogaba por una castidad a ultranza.

En tal sentido se expresa Tertuliano¹⁶¹:

Las prostitutas, víctimas del desenfreno público, son exhibidas sobre el escenario, más miserables aún en la presencia de mujeres que son las únicas en ignorar su existencia; se las expone a la mirada de la gente de toda edad, de todo rango, se indica en alta voz su dirección, su tarifa, su apodo; se les dice todo esto incluso a quienes no tienen ninguna necesidad de saberlo. Se revelan cosas que habrían debido quedar en las tinieblas de los antros para no enturbiar la luz del día. (Tert. *De spectaculis*, 17,3).

La fiesta continuaba durante la noche. El pueblo abandonaba los vestidos blancos para ponerse prendas multicolores¹⁶². Una descripción similar nos proporciona el escritor cristiano Lactancio, en un fragmento de un discurso erudito-anticuario donde va relatando las aberraciones y carácter inmoral de algunas divinidades romanas. Lactancio critica el carácter de «prostituta» de algunas diosas preguntándose la razón de «la inmortalidad» de las prostitutas. Una de ellas, convertida en diosa, es Flora:

Flora, tras haber conseguido gran cantidad de riquezas en su profesión de meretriz, nombró como heredero suyo al pueblo y le dejó una cantidad de dinero, cuyos intere-

¹⁶¹ El texto completo es: XVII. [1] *similiter impudicitiam omnem amoliri iubemur. hoc igitur modo etiam a theatro separamus, quod est privatum consistorium impudicitiae, ubi nihil probatur quam quod alibi non probatur.* [2] *ita summa gratia eius de spurcitia plurimum concinnata est, quam Atellanus gesticulatur; quam mimus etiam per muliebres repraesentat, sensum sexus et pudoris exterminans, ut facilius domi quam scaenae erubescant, quam denique pantomimus a pueritia patitur ex corpore, ut artifex esse possit.* [3] *ipsa etiam prostituta, publicae libidinis hostiae, in scaena proferuntur; plus miserae in praesentia feminarum, quibus solis latebant, perque omnis aetatis, omnis dignitatis ora transducuntur; locus, stipes, elogium, etiam quibus opus non est, praedicatur; etiam (taceo de reliquis) quae in tenebris et in speluncis suis delitescere decebat, ne diem contaminarent.* [4] *erubescat senatus, erubescant ordines omnes! ipsae illae pudoris sui interemprices de gestibus suis ad lucem et populum expavescentes semel anno erubescunt.* [5] *quodsi nobis omnis impudicitia exseranda est, cur liceat audire quod loqui non licet, cum etiam scurrilitatem et omne vanum verbum indicatum a deo sciamus? cur aequae liceat videre quae facere flagitium est? cur quae ore prolata communicant hominem, ea per aures et oculos admissa non videantur hominem communicare, cum spiritui appareant aures et oculi nec possit mundus praestari cuius apparitores inquinantur?* [6] *habes igitur et theatri interdictionem de interdictione impudicitiae. si et doctrinam saecularis litteraturae ut stultitiae apud deum deputatam aspernamur, satis praescribitur nobis et de illis speciebus spectaculorum, quae saeculari litteratura lusoriam vel agonisticam scaenam dispungunt.* [7] *quodsi sunt tragoediae et comoediae scelerum et libidinum auctrices cruentae et lascivae, impiae et prodigae, nullius rei aut atrocis aut vilis commemoratio melior est: quod in facto reicitur, etiam in dicto non est recipiendum.*

¹⁶² En la obra *Epidicus* (vv. 224-233), el comediógrafo Plauto nos da unas indicaciones de los «extraños y excéntricos» modelos de que gustaban las mujeres públicas: «Camisa “a la reina”, “a la pobre”, a la “impluvium”, túnica liviana, túnica gruesa, lino blanco, camisilla bordada en franjas, falda amarilla o color azafrán, echarpe, velo, vestido “real” o “exótico”, verde agua, bordado, color cáscara de nuez, miel o paja».

ses anuales son destinados a la celebración de su cumpleaños en unos juegos que reciben el nombre de *Floralia*. El senado, al que esto le parecía vergonzoso, decidió tomar como excusa el propio nombre de la diosa para dar cierta dignidad a una tradición tan indecente: inventaron que se trataba de la diosa que protegía las flores y que convenía tenerla contenta para que los frutos, árboles y vides florecieran abundante y prósperamente. El poeta, al hilo de esta figura, cuenta en los *Fastos*¹⁶³ que al principio era una ninfa llamada Cloris, la cual, cazada por Céfiro, recibió de su marido a modo de dote la potestad sobre las plantas. En verdad que estas cosas que se dicen son decentes, pero son creídas indecente y torpemente; apariencias de este tipo no deben engañarnos cuando buscamos la verdad. Lo que se celebra son juegos con toda lascivia, convenientemente adaptados al recuerdo de una meretriz: efectivamente, además del libertinaje en las palabras, con las que se desparrama todo tipo de obscenidades, las meretrices, a petición del pueblo, se desnudan; entonces, éstas se dedican a hacer mímica y se detienen con movimientos vergonzosos ante los ojos del pueblo hasta saciar la vista de los impúdicos (Lactancio, *Div. Inst.*, I, 20, 6-10).

Lactancio está mezclando dos leyendas mitológicas ligadas a la religión romana arcaica: la de Flora y la de Acca Larentia¹⁶⁴, la nodriza de los gemelos Rómulo y Remo, la cual no sería una loba-animal sino una «loba» en sentido figurado, es decir, una *lupa* (prostituta)¹⁶⁵.

En el mundo romano, la persona que se dedicaba al teatro era degradada civilmente, pues carecía de fama, honra. *Infamis*, dice Quintiliano¹⁶⁶. El infame es, según

¹⁶³ Ovid. *Fast.* V, 195 ss.

¹⁶⁴ P. MINGAZZINI, «Due pretese figure mitiche, Acca Larenzia e Flora», *Athenaeum*, 25, 1947, 140-165.

¹⁶⁵ A.H. KRAPPE, «Acca Larentia», *AJA* 46, 1942, 490-499, ve en Acca el equivalente itálico de la *povqnia qhpw'n* que, bajo la forma de loba, alimentó a los gemelos. A. W. J. HÖLLEMAN, «*Lupus, Lupercalia, Lupa*», *Latomus* 44, 1985, 609-614 considera que en su origen las *Lupercalia* son una celebración etrusca, pero asegura este autor que la identificación de Acca Larentia con la loba está inspirada por el afán de los romanos de época republicana por desprenderse de todo origen etrusco de la *Urbs* (A. W. J. HÖLLEMAN, «Encore la louve Capitoline», *Latomus* 46, 1987, 180-181). Otra leyenda relativa a Acca Larentia cuenta cómo el guardián del templo de Hércules invita/incita al dios a disputar una partida de dados (Una escena típica de los garitos de la Suburra, como afirma C. SALLES, *Les bas-fonds de l'Antiquité*, 1982) cuyo vencedor tendría como recompensa una comida y una prostituta. La estatua del dios no puede arrojar los dados y es el guardián el que juega por los dos: al él le corresponde la tirada de la mano derecha y al guardián la tirada con la izquierda. Perdedor este último, para pagar su deuda, prepara una cena en honor de Hércules, y hace llamar a Acca Larentia, la prostituta más famosa de Roma, que pasa la noche con el dios en el interior del templo. Para agradecer a la mujer sus favores sexuales, el dios busca para ella a un hombre rico con el que casarla. A la muerte del marido, Acca Larentia es dueña de una inmensa fortuna, que da al pueblo romano para que cada año, cada 23 de diciembre, se celebren en su honor unas fiestas, las *Larentalia*, donde se rinde culto a Acca como *Mater Larum*. W. F. OTTO, «Römische sagen III. Larentalien und Acca Larentia», *Wiener Studien* 35, 1913, 62-74. L. R. TAYLOR, «The mother of the Lares», *AJA*, 29, 1925, 299-313. U. PESTALOZZA, «Mater Larum e Acca Larenzia», *RIL*, 66, 1933, 943-944. U. PESTALOZZA, *Mater Larum e Acca Larentia in religione mediterranea*, Milano 1950. D. SABATUCCI, «Il mito di Acca Larentia», *SMSR*, 29, 1958, 41-76. E. TABELING, *Mater Larum. Zum Wesen der Larenreligion*, Frankfurt 1932, pp.63-68. A. BRELICH, *Tre variazioni romane sul tema delle origini*, Roma 1976, 2.^a ed. pp.72-77. G. RADKE, «Acca Larentia und die fratres Arvales. Ein Stück römisch-sabinischer Frühgeschichte», *ANRW* I.2, 1972, 421-441. A. W. J. HÖLLEMAN, «Larentia, Hercules and Mater Matuta (Tib.II, 5)», *AC*, 45, 1976, 197-207. P. E. ARIAS, «Acca Larentia», *LIMC* I, 1981, 10-11. M. MARAZZI, «Acca Larentia», *Strenna dei Romanisti*, Roma 1987, 349-362. M. BEARD, «Acca Larentia gains a son: Myths and Priesthood at Rome», en M. M. MACKENZIE (ed.), *Images of Authority. Papers to Joyce Reynolds*, Cambridge 1989, 41-61.

¹⁶⁶ *Inst. Or.* III, 6, 18.

derecho, «un delincuente»¹⁶⁷. El cristianismo prohibía a sus seguidores asistir a las representaciones de teatro mímico, pues decían que sus creencias eran ridiculizadas. La falta de moralidad de los actores es enfatizada, como es natural, por los apologistas cristianos¹⁶⁸. Sirvan como ejemplo, además de los citados, Tertuliano¹⁶⁹, Cipriano de Cartago¹⁷⁰, Fírmico Materno¹⁷¹, Prudencio¹⁷², Minucio Félix¹⁷³, Taciano¹⁷⁴, Agustín¹⁷⁵, Cesareo de Arlés¹⁷⁶, Jerónimo¹⁷⁷, Juan Crisóstomo¹⁷⁸ y Salviano de Marsella¹⁷⁹.

También el Concilio de Elvira, en su Canon LXII, prohíbe las profesiones de auriga y de cómico. Los cristianos que practiquen esa profesión serán expulsados de la Iglesia. El mundo de contrastes pagano-cristianos respecto al teatro, tenido por los seguidores de Cristo como escenario de infames pasiones, de gestos y palabras malos y crímenes horripilantes, está bien retratado por el siguiente texto de J. M.^a Blázquez¹⁸⁰:

Las obscenidades del teatro son tales [según Salviano], que no se pueden contar decentemente; manchan al actor y al espectador. Todos los espectadores aprueban y contemplan con satisfacción estos espectáculos: son actores al aprobarlos... En el Bajo Imperio el teatro había degenerado en lo que se podía calificar de «espectáculo de variedades», donde se representaban multitud de escenas escabrosas. La cultura romana fue, en lo referente a la representación del amor humano, o entre hombres y animales, mucho más libre que la judeocristiana, tanto en las imágenes como en las conversaciones. Baste recordar la poesía hecha por un poeta cristiano, Ausonio, titulada *Cento Nuptialis*, compuesta como respuesta al desafío hecho por el emperador Valentiniano I, que escribió un poema similar, hoy perdido, en el que celebraba la ceremonia de la boda. S. Juan Crisóstomo habla de mujeres desnudas metidas en piscinas en el teatro en la *Homilia II*,

¹⁶⁷ Cfr. M. KASER, «Infamia und ignominia in der römischen Rechtquellen», *ZRG* 73, 1956, 220-278.

¹⁶⁸ Sobre el tema: L. CHARPIN, «Testimonianze cristiane sul mimo», *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, 90, 1930-1931, 571-590. Ver ahora: D. NOY, *Foreigners at Rome*, pp. 46-47.

¹⁶⁹ *Apol.* 14.

¹⁷⁰ *Ad Donat.* 1,8.

¹⁷¹ *De err.* 12, 9.

¹⁷² *Contr. Symm.* I, 266.

¹⁷³ *Octavio*, 25, 8.

¹⁷⁴ *Contr. Graec.*, 22-24, donde se afirma que el teatro es «escuela de vicios».

¹⁷⁵ *Civ. Dei*, II, 13.

¹⁷⁶ *Serm.* XII, 4, que divide los espectáculos en tres tipos, a cual peor: *furiosa, cruenta et turpia*.

¹⁷⁷ *Epist.* II, 5.

¹⁷⁸ Alude repetidamente contra el teatro en sus homilias *In Matthaem*. Cfr. B. VANDERBERGHE, «S. Jean Chrysostome et les spectacles», *ZRG*, 7, 1955, 34-36; O. PASQUATO, *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo. Paganesimo e cristianesimo ad Antiochia e Constantinopoli nel IV secolo*, Roma 1976; A. GONZÁLEZ BLANCO, *Economía y Sociedad en el Bajo Imperio según san Juan Crisóstomo*, Madrid 1980, 318 y nota 49 (p. 337) con cita de las veces que Juan Crisóstomo cita a los mimos, aunque sin entrar al detalle. Sobre el tema de la intolerancia de Crisóstomo, la polémica cristiana y la legislación contra las actrices de teatro, es fundamental la monografía de O. PASQUATO, *Gli spettacoli in S. Giovanni Crisostomo: Paganesimo e Cristianesimo ad Antiochia e Constantinopoli nel IV secolo* (Orientalia Analecta, 20), Roma 1976, *passim*; y más recientemente el estudio de R. WEBB, «Female performers in late antiquity», en P. EASTERLING / E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors*, 296-299.

¹⁷⁹ *De gubern. Dei*, VI. II. 10. XI. 65. Comentarios en: J. M.^a BLÁZQUEZ, *La sociedad del Bajo Imperio en la obra de Salviano de Marsella*, Madrid 1990, 59.

¹⁸⁰ *La sociedad del Bajo Imperio...*, p. 60.

6-7, pronunciada en Antioquía en el año 390. Estos espectáculos eran muy queridos de los antioquenos, que abandonaban los talleres y oficinas y pasaban todo el día en el teatro. En la *Homilía* anterior (VI.6) se menciona expresamente a las mujeres desnudas que se exhiben en el teatro; un juego de este tipo es pintado en una escena de Qusayr⁷Amra, en el desierto jordano. Claudio Claudiano, en su panegírico *De Manlii Theodorii consulatu* (vv. 331-332), datado a finales de 398, alude a representaciones mímicas en el agua en las que las jóvenes desnudas, al nadar, formaban con sus cuerpos lascivas barcas. El documento más importante de estos espectáculos teatrales contra los que arremete duramente Salviano, se lee en la *Historia Secreta* (9.11-14) de Procopio, cuando describe la juventud de Teodora, la futura esposa de Justiniano. El texto de Procopio, obviamente distorsionado, prueba la existencia de «strip-tease» en casas particulares, también documentado en Qusayr⁷Amra¹⁸¹.

Estos espectáculos privados, particularmente el que describe el poeta Claudiano¹⁸² como un gran montaje escénico con grúas y máquinas móviles, son la sofisticación cortesana de aquellas representaciones de mimos y mimas que se realizaban «públicamente» en la fiesta de Flora en las calles de Roma. El más interesante de los textos es el de Procopio de Cesarea, empeñado en echar por tierra la reputación de Teodora. Contando la recién estrenada adolescencia de la protagonista de su invectiva (invectiva en realidad más que biografía) el de Cesarea hace un relato vívido de la muchacha coqueteando con los hombres desde el escenario del teatro mímico, sumándose a la *troupe* como una más. La escena, creo yo, pinta muy acertadamente lo que en todo tiempo debían ser estas representaciones llenas de procacidad y alegría de vivir. El autor del texto, como cualquier romano de su época y de tiempos anteriores, no duda en establecer la ecuación actriz o mima = prostituta¹⁸³. Nos dice Procopio en su *Historia Secreta* (9,11-14):

Pero tan pronto llegó [Teodora] a la adolescencia y estuvo ya desarrollada, se bajó ella misma a escena con las mujeres y se convirtió enseguida en una hetera de esa que los antiguos llamaban «de infantería», pues no era flautista ni arpista ni había estudiado siquiera los pasos de la danza, sino que sólo entregaba su juvenil belleza a todo el que llegaba, dejándole que se sirviera de todas las partes de su cuerpo. Luego se asoció con las mimas en todas las actividades del teatro, y tomó parte con ellas en sus representaciones allí mismo, prestándose a sus ridículas groserías. En efecto, era extremadamente ocurrente y graciosa y pronto llegó a ser admirada por su actuación, pues la mujer no tenía nada de vergüenza ni nadie la vio nunca turbada, sino que se prestaba sin vacilar a las más impúdicas prácticas y era de tal manera que, si se la golpeaba y abofeteaba en la cara, se sentía capaz de hacer chistes y estallar en carcajadas y, desvistiendo, mostrar desnudas a cuantos estuvieran allí sus partes traseras y delanteras, que deben permanecer ocultas y resguardadas de los ojos de los hombres.

¹⁸¹ Sobre el arte musivario en este excepcional yacimiento jordano: J. M.^a BLÁZQUEZ, «Las pinturas helenísticas de Qusayr⁷Amra (Jordania) y sus fuentes», *AEspA* 54, 1981, 157-202; y *AEspA* 56, 1983, 169-106.

¹⁸² CLAUDIAN, *De M. Theod. cons.* 320 ss.

¹⁸³ R. WEBB, «Female performers in late antiquity», en P. EASTERLING / E. HALL (eds.), *Greek And Roman Actors*, 283-284 y 289.

Una figura femenina opuesta es Pelagia (luego Santa Pelagia) cuya leyenda se ha conservado en un martirologio apócrifo. El mérito de Pelagia fue haber dejado de representar los abominables y escandalosos espectáculos teatrales en Antioquía, y abandonar su disipada vida de prostituta, que la colmó de joyas y dinero, para dedicar su vida, tras su conversión, al cuidado de los pobres y a la oración.

A finales del s. IV el teatro popular, en la calle, estaba en franca decadencia en las ciudades de Italia, siendo Roma el reducto donde aún podían verse actuaciones, nada ejemplares, de mimas y pantomimas¹⁸⁴, tal como indica Amiano Marcelino¹⁸⁵.

Más tardíamente, en el siglo VI, en los círculos paganos de las ciudades importantes de Oriente, como la misma Constantinopla, se realizaban comedias bufas, protagonizadas por mimos y mimas, que ridiculizaban los misterios y los dogmas de fe más profundos de la Iglesia. Cristo, María, Juan, María Magdalena, Nicodemo, Judas, Pilatos, y muchos otros personajes de los evangelios eran tratados como gente corriente, contando «sus historias» desprovistas de todo matiz religioso, y aún más grave, poniéndolos en situaciones ridículas¹⁸⁶. Estos «mimos cristológicos»¹⁸⁷ fueron, naturalmente, combatidos¹⁸⁸.

B) ... Y DE LOS INTELECTUALES ROMANOS PAGANOS

Durante la época imperial los actores del teatro popular fueron tenidos siempre como «subversores» de valores tradicionales, y fueron generalmente tolerados. No faltan sin embargo momentos en los que las actividades de los actores y actrices atentaban contra la moral pública. Y cabe preguntarse, ¿qué espectáculos habría para que un Tiberio o un Nerón decidieran apartarlos de la circulación expulsándolos fuera de Italia?! Varias fuentes nos hablan de estos casos¹⁸⁹, en los que, más allá de la excusa de escándalo público, subyace la verdadera razón para el exilio: el temor a soliviantar a las masas frente al emperador, por no hablar del caso de Nerón, que expulsó a los cómicos con los que compartía noches de farra, y de los que acaso temiese no sólo que hiciesen públicas sus peligrosas escapadas nocturnas por las tabernas vinarias y los antros de la Urbe, sino que incluso temía ser asesinado. No cabe pues, colegir a par-

¹⁸⁴ AUGUST., *De const. evang.* I, 33, 5; Claudian., *De M. Theod. cons.* 320 ss.

¹⁸⁵ En Am. Marcel. XIV, 6, 18-20 (ver el texto más adelante).

¹⁸⁶ Sobre el tema: W. PUCHNER, «Acting in the Byzantine Theatre: Evidence and Problems», en: P. EAST-TERLING / E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors*, 316-321.

¹⁸⁷ K. SALLMANN, «Christen von den Theater», en: J. BLÄNSDORF (ed.), *Theater un Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen, 1990, 243-259.

¹⁸⁸ Iust. *Novell.* 123, 44 (del año 546).

¹⁸⁹ Suet. *Tib.* 37; *Nero* 16. Tac. *Ann.* IV, 14: «...propuso César [Tiberio, en el año 23] que se reprimiese la desvergüenza de los histriones, que en público no cesaban de ir intentando cosas encaminadas a sedición y en secreto a muchas deshonestidades y escándalos. “¿Quién creará —decía él— que estos juegos venidos del país de los oscos, de bajísima aceptación entre el vulgo haya llegado a tener tanta mano para refrenarla sea menester la autoridad de todo el Senado?” Y así entonces fueron echados de Italia los histriones». Para el año 56, reinando Nerón, nos cuenta el mismo Tácito (*Ann.* XIII, 25) la medida de Nerón de «expulsar a los histriones de Italia porque no le quedaba otro remedio, temiendo que crecieran los temores del pueblo y los desórdenes».

tir de estos testimonios¹⁹⁰ que los histriones fueran expulsados por atentar contra la moral, sino contra la fama de los emperadores, y delinquir sólo en este sentido por conspiración, o simplemente por asociación ilícita de maleantes¹⁹¹.

En el Bajo Imperio, no muy a la zaga iban los intelectuales romanos (paganos) en el momento de verter opiniones sobre la moralidad de los histriones y mimos (particularmente las mimas), que son mal ejemplo para la sociedad romana «tradicional», al menos en el sentido en que la entendía Amiano Marcelino, quien, en su *Historia romana*, se refiere en determinado momento al mal ejemplo que dan las compañías de teatro y los grupos de mujeres que corrompen a las gentes de las ciudades, por el mal ejemplo de los gobernantes. Son éstos quienes se hacen acompañar en sus desplazamientos por un séquito de «eunucos de edades variadas, desde ancianos a niños, pálidos y deformes, con los miembros contrahechos»¹⁹². La degradación cívica y moral de las gentes llega también a las casas, donde el infame arte teatral parecía haber suplantado el antiguo amor por los estudios, por la filosofía y el arte retórica. El siguiente texto de Amiano explica bien ese sentimiento de degradación y decadencia, cuyo antiparadigma moral son las compañías de teatro itinerante en Roma¹⁹³, especialmente las de mujeres (*mimae et saltatrices*), cuyo atuendo y modales imitan en sus casas las matronas romanas, convirtiendo así una casa virtuosa y ejemplar en una especie de antro vulgar.

14.6.18. De este modo, los pocos hogares que antes eran respetados por el cultivo serio de los estudios, ahora se dejan llevar por los deleites de una pereza que los enerva, resonando con canciones y con el sonido de instrumentos de viento y de las liras. Y así, en lugar de un filósofo se reclama a un cantante, y en lugar de un orador a un experto en artes lúdicas. Y mientras que las bibliotecas, a manera de sepulcros, permanecen siempre cerradas, se fabrican órganos hidráulicos y enormes liras que parecen carrozas, y flautas e instrumentos nada ligeros para las imitaciones de los histriones.

14.6.19. Y, por último, se ha llegado a un grado tal de indignidad que, mientras que no hace mucho tiempo han sido expulsados de la ciudad los extranjeros a causa de una temible escasez de alimentos, así como unos pocos seguidores de las artes liberales, sin

¹⁹⁰ Glosados por R. C. BEACHAM, *The Roman Theatre and Its Audience*, p. 152.

¹⁹¹ Sólo más tarde el emperador Alejandro Severo (H.A. *Alex. Sev.* 34, 4) parece haber esgrimido una razón moral, o mejor, de moralidad, para la represión de los actores: condenar la homosexualidad masculina, que al parecer practicaban los actores de teatro, o bien incitaban a ella con su ejemplo o sus representaciones sobre el escenario. Nada se habla, en todo caso, de las mujeres.

¹⁹² Am. Marcel. XIV, 6, 17.

¹⁹³ Am. Marcel. XIV, 6, 18-20: (18). *Quod cum ita sit, paucae domus studiorum seriis cultibus antea celebratae nunc ludibriis ignaviae torpentis exundant, vocali sonu, perflabili tinnitu fidium resultantes. denique pro philosopho cantor et in locum oratoris doctor artium ludicarum accitur et bybliotheis sepulcrorum ritu in perpetuum clausis organa fabricantur hydraulica, et lyrae ad speciem carpentorum ingentes tibiaeque et histrionici gestus instrumenta non levia.* (19). *Postremo ad id indignitatis est ventum, ut cum peregrini ob formidatam haut ita dudum alimentorum inopiam pellerentur ab urbe praecipites, sectatoribus disciplinarum liberalium inpendio paucis sine respiratione ulla extrusis, tenerentur mimarum adseclae veri, quiq; id simularunt ad tempus, et tria milia saltatricum ne interpellata quidem cum choris totidemque remanerent magistris.* (20). *et licet quocumque oculos flexeris feminas adfatim multas spectare cirratas, quibus, si nupsissent, per aetatem ter iam nixus poterat suppetere liberorum, ad usque taedium pedibus pavimenta tergentes iactari volucriter gyris, dum exprimunt innumera simulacra, quae finxere fabulae theatrales.*

que se les permitiera casi ni respirar, *en cambio sí se ha permitido la permanencia en Roma de verdaderos séquitos de actrices y de quienes simularon serlo para la ocasión, así como de tres mil bailarinas, no importunadas siquiera, junto a sus coros y a un número similar de maestros de danza.*

14.620. Y mires adonde mires, puedes ver a muchísimas mujeres de cabello rizado, que, si estuvieran casadas, por su edad hubieran podido ya tener tres hijos y que, sin embargo, mientras desgastan el suelo con los pies hasta el hastío, se mueven con rápidos giros y representan los innumerables caracteres que vemos en las historias teatrales. (Traducción de M. L. Harto Trujillo).

En la misma conservadora línea se expresa, en 360, el emperador pagano Juliano, prohibiendo a su sacerdote asistir al teatro o complacerse con la compañía de pantomimas¹⁹⁴. Y en tal sentido abundaría la legislación que iba saliendo inmediatamente después de los despachos imperiales, y con mucha mayor razón y explicación de aquellos emperadores adeptos al cristianismo.

C) LA REPRESIÓN «LEGAL» DE LAS MIMAE

Los emperadores romanos se dedicaron con ahínco, entre 371 y 428, a combatir a los actores y actrices del mimo, a ellos y a su moralidad, especialmente la de las mujeres. Estas fechas vienen impuestas por las leyes del *Codex Theodosianus*¹⁹⁵, libro XV, título 7 (*De scaenicis*), del que entresaco los párrafos más significativos.

CTh.15.7.1: Imppp. Valentinianus, Valens et Gratianus aaa. ad Viventium praefectum Urbi. Scaenici et scaenicae, qui in ultimo vitae ac necessitate cogente interitus inminentis ad dei summi sacramenta properarunt, si fortassis evaserint, nulla posthac in theatralis spectaculi conventionem revocentur... Dat. III id. feb. Treviris Gratiano a. II et Probo v. c. cons. (11 febr. 371 [367?]).

CTh.15.7.2: Idem aaa. ad Iulianum proconsulem Africae. Ex scaenicis natas, si ita se gesserint, ut probabiles habeantur, tua sinceritas ab inquietantium fraude direptionibusque submoveat. Eas enim ad scaenam de scaenicis natas aequum est revocari, quas vulgarem vitam conversatione et moribus exercere et exercuisse constabit. Dat. VIII id. sept. Mogontiaci Gratiano a. II et Probo cons. (6 sept. 371).

CTh.15.7.4: Imppp. Gratianus, Valentinianus et Theodosius aaa. ad Paulinum praefectum Urbi. Mulieres, quae ex viliori sorte progenitae spectaculorum debentur obsequiis, si scaenica officia declinarint, ludicris ministeriis deputentur, quas necdum tamen consideratio sacratissimae religionis et christianae legis reverentia suae fidei mancipavit; eas enim, quas melior vivendi usus vinculo naturalis condicionis evoluit, retrahi vetamus. Illas etiam feminas liberatas a contubernio scaenici praeiudicii durare praecipimus, quae mansuetudinis nostrae beneficio expertes muneris turpioris esse meruerunt. Dat. VIII kal. mai. Mediolano Gratiano V et Theodosio I aa. cons. (24 apr. 380).

¹⁹⁴ Julian, fr. *epist.* 304C (citado por R. C. BEACHAM, *op. cit.*, p. 152 y 245, n. 138).

¹⁹⁵ *Codex Theodosianus, I. Theodosiani Libri XVI: Cum constitutionibus Sirmondinis: Pars prior: prolegomena* / Ed. adsumpto apparatu P. KRUEGERI, TH. MOMMSEN, Hildesheim: Wiedmann, 1990.

CTh.15.7.8: Idem aaa. ad Valerianum praefectum Urbi. Scaenae mulier si vacationem religionis nomine postularit, obtentu quidem petitionis venia ei non desit, verum si post turpibus volutata complexibus et religionem quam expetierit prodidisse et gere re quod officio desierat animo tamen scaenica detegetur, retracta in pulpitum sine spe absolutionis ullius ibi eo usque permaneat, donec anus ridicula senectute deformis nec tunc quidem absolutione potiatur, cum aliud quam casta esse non possit. Dat. VIII id. mai. Aquileiae Syagrio et Eucherio cons. (8 mai 381).

CTh.15.7.9: Idem aaa. Herasio proconsuli Africae. Quaecumque ex huiusmodi faece progenitae scaenica officia declinarint, ludicris ministeriis deputentur, quas necdum tamen sanctissimae religionis et in perenne servandae christianae legis secretorum reverentia suae fidei vindicavit. Illas etiam feminas liberatas contubernio scaenici praeiudicii durare praecipimus, quae mansuetudinis nostrae beneficio expertes muneris turpioris esse meruerunt. Proposita Karthagine V kal. septemb. Syagrio et Eucherio cons. (28 aug. 381).

CTh.15.7.11: Imppp. Theodosius, Arcadius et Honorius aaa. Rufino praefecto praetorio. Nulla mima gemmis, nulla sigillatis sericis aut textis utatur auratis. His quoque vestibus noverint abstinendum, quas Graeco nomine Alethinocrustas vocant, in quibus alio admixtus coloris puri rubor muricis inardescit. Uti sane isdem scutlatis et variis coloribus sericis auroque sine gemmis collo brachiiis cingulo non vetamus. Dat. XI kal. octob. Constantinopoli Theodosio a. III et Abundantio cons. (21 sept. 393).

CTh.15.7.12pr.: Idem aaa. Rufino praefecto praetorio. Si qua in publicis porticibus vel in his civitatum locis, in quibus nostrae solent imagines consecrari, pictura pantomimum veste humili et rugosis sinibus agitorem aut vilem offerat histrionem, ilico revellatur, neque umquam posthac liceat in loco honesto inhonestas adnotare personas; in aditu vero circi vel in theatri proscaeniis ut collocentur, non vetamus. (29 iun. 394).

CTh.15.7.12.1: His illud adicimus, ut mimaee et quae ludibrio corporis sui quaestum faciunt publice habitu earum virginum, quae deo dicatae sunt, non utantur; et ut nulla femina nec puer thymelici consortio inbuanur, si christianae religionis esse cognoscitur. Dat. III kal. iul. Heracleae Arcadio a. III et Honorio a. II cons. (19 iun. 394).

CTh.15.7.13: Impp. Honorius et Theodosius aa. Diogeniano viro clarissimo tribuno voluptatum. Mimas diversis adnotationibus liberatas ad proprium officium summa instantia revocari decernimus, ut voluptatibus populi ac festis diebus solitus ornatus desse non possit. Dat. VI id. feb. Ravennae Constantio v. c. cons.; acc. a tribuno voluptatum X kal. feb. Karthagine post cons. Honorii VIII et Theodosii V aa. (8 ? febr. 413).

Este conjunto de leyes destinadas a recuperar (o a dar) un tinte de moralidad al teatro¹⁹⁶, y sobre todo a los actores y actrices, queda completado por el título 8 (*De lenonibus*)¹⁹⁷. Todo tipo de representaciones fueron prohibidas en días de domingos y

¹⁹⁶ No he tenido acceso, aunque sí noticia, de la conferencia pronunciada por Emmanuel Soler, de Rouen, titulada «La législation impériale *De Scaenicis* dans le Code Théodosien (XV, 7)», en el ciclo: *Ieres Journées d'études sur le Code Théodosien*, «Traduire le Code Théodosien: Diversité des Approches et Nouvelles Perspectives», organizadas por le GDR 2135 du CNRS —équipes Code Théodosien Avec le concours de la Maison René Ginouvès, de Halma— UMR 8142 (CNRS, Lille 3) et le soutien de l'École Française De Rome. Vendredi 23 et Samedi 24 Mai 2003 à la Maison René Ginouvès 21, allée de l'Université, 92000 Nanterre.

¹⁹⁷ Donde, como continuación de las disposiciones previas, se insta al prefecto de Roma para que ponga las medidas necesarias en favor de las jóvenes que viven en la miseria, y se ven impelidas a la prostitución, con el fin de que las jóvenes que sin pudor se exhiben en los lupanares opten por entrar en el redil de ley cristiana (*CTh.15.8.1: ... Si uis feminas, quae se dedicasse venerationi christianae legis sanctissimae dinoscuntur, ludibriis quibusdam subicere voluerit ac lupanaribus venditas faciat vile ministerium prostituti pudoris explere...*)

festivos; a las actrices se les impusieron limitaciones de diversas clases, incluyendo restricciones en el vestido, al tiempo que se emitían leyes y normas de conducta, ¡algo más que «recomendadas»!, para que las actrices abandonaran su forma de vida y se hiciesen castas y cristianas¹⁹⁸. Los concilios vinieron a refrendar las leyes civiles¹⁹⁹. Como muy bien resume Ruth Webb²⁰⁰, «The tension between Christian ideals and the needs of the state resulted in strict measures being taken to deter false conversions. In a particularly vicious edict of 381, any former actress who failed to lead an exemplary life upon leaving the stage for religious reasons was threatened with being forced back onto the stage with no hope of release until she was a ‘ridiculous old woman made ugly by age’ [CTh.15.7.8]. Although the legislation on conversion applied equally to men and to women, it was the female performers who concerned the legislators most, perhaps because they were seen as more morally vulnerable, or dangerous, or perhaps simply because more women were needed for spectacles. Certainly, the availability of skilled performers was a problem in certain places. One threat to the public availability of spectacles was the action of private individuals, as indicated in the fine to be imposed on any man taking a *thymelica* so far away that she could no longer perform her public duties [CTh.15.7.5]. An edict issued in Carthage in 413 [CTh.15.7.13] recalled *mimae* who had formerly been released from their duties, probably after conversion, indicating that these highly skilled performers were in particularly short supply». Estas leyes a la postre serían prácticamente copiadas por el Código de Justiniano, libro XI, título 40, que legisla, respectivamente, sobre *De spectaculis, de scaenibus, de lenonibus*²⁰¹, que evidencian a las claras que las leyes anteriores no se cumplían. El denominador común es la propuesta, para las gentes del teatro, de una vida basada en la excelencia moral y religiosa, obviamente desde la perspectiva cristiana (y en la fe cristiana). Baste como ejemplo la *lex* que se lee en *Cod. Iust.* III, 12, 9, que vela por la «dignidad» del domingo como *dies religiosus*, y, por tanto, prohíbe o prescribe «que nadie se entregue a voluptuosidades obscenas» (*obscoenis quemquam*

(343 iul. 4). Para ello se les libera de la tutela abusiva de los proxénetas, o de aquellos padres que se comportan como tales con sus hijos e hijas, con el fin de que los jóvenes abandonen una vida indigna, y sean puestos a disposición de personas capaces de su educación, tutores propuestos por el obispo, etc. (CTh.15.8.2 ...*lenones patres et dominos, qui suis filiis vel ancillis peccandi necessitatem imponunt, nec iure frui domini nec tanti criminis patimur libertate gaudere. Igitur tali placet eos indignatione subduci, ne potestatis iure frui valeant neve quid eis ita possit adquiri. Sed ancillis filiabusque, si velint, conductivse pro paupertate personis, quas sors damnavit humilior, episcoporum liceat...*) (428 apr. 21).

¹⁹⁸ Del mismo modo, respecto a los actores varones se decidió que, si deseaban hacerse cristianos, no debería posponerse indefinidamente su bautizo, sino más bien agilizar los trámites.

¹⁹⁹ En el de Elvira se decidió que los actores podían ser bautizados, pero solo bajo condición de que abandonaran esa forma de vida. En Arles, en 314, los actores (*theatrici*) fueron excomulgados. En Hipona, en el año 393, estaba prohibido que los hijos de los obispos o de eclesiásticos estuvieran presentes en representaciones o que las dieran. En 401 un Concilio de Cartago decidió que las representaciones no deberían tener lugar en Domingos y fiestas, y fulminaron a los que engañaban a los artistas para que volvieran a su anterior forma de vida.

²⁰⁰ R. WEBB, «Female Performers in Late Antiquity», en P. EASTERLING / E. HALL (Eds.), *Greek And Roman Actors*, 297.

²⁰¹ Sobre la herencia del *Cod. Iust.* respecto a los citados títulos del *Theodosianus*, ver: R. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, *Las estructuras ideológicas del Código de Justiniano*, Murcia 1997, pp. 118-123 (sobre la regulación de los espectáculos, sobre todo en su aspecto «moral»).

patimur voluptatibus detineri), y se insta a que «no reclamen cabida en este día las representaciones teatrales, ni las luchas de circo, ni los lacrimosos espectáculos de fieras» (*nihil eodem die sibi vindicet scena theatralis, aut circense certamen, aur ferarum lacrimosa spectacula*). También por su carácter procaz se legisla sobre la fiesta denominada *maiuma*, prohibida antes por Constancio²⁰². Se pone especial empeño en que los diáconos, presbíteros y obispos, no asistan, y, es más, abominen, de todo tipo de espectáculos, entre ellos expresamente «los juegos escénicos y teatrales» (*aut saenicorum et thymelicorum spectatores...*)²⁰³. Se trata de aislarlos de la tentación, de modo que así «todos los instrumentos sensoriales se purifiquen en ellos, y se consagren a Dios, y que ninguno de estos, pues, se atreva en adelante, después de nuestra divina ley, a jugar a cualquier clase de azar, o a tener participación con los que así juegan, o a asistir a las cosas que se hacen, deleitarse en ellas y prestarle su asentimiento o a intervenir en aquella clase de espectáculos plebeyos que antes nombramos...»²⁰⁴.

CONCLUSIONES

Los orígenes de la fiesta romana de Flora se remontan a la época oscura de Roma, y puede ser (y de hecho lo es) estudiada más bien desde la fenomenología antropológica que desde la historia religiosa. Igual que otras divinidades arcaicas de origen plebeyo, la relación de Flora con el mundo agrario y las plantas forma parte de su personalidad (de su personaje) mítico y religioso. De su templo primitivo, situado entre el de *Summanus* y el de *Fons*, no queda más que la memoria, alguna parca noticia anticuaria.

Los primeros datos fiables nos sitúan ya a mediados del siglo III a. C. o al primer cuarto del s. II a. C. En el primero de esos lapsos temporales, hacia 240/238-173 hay que situar la construcción de su templo cerca del Circo Máximo, así como el establecimiento de su culto consistente, sobre todo, en *ludi florales* y *circenses*. El carácter anual de la fiesta parece que se fijó a partir del 173, como nos recuerdan unas monedas conmemorativas de la *gens Servilia*.

Sólo un siglo más tarde se introduce en la fiesta de Flora la costumbre de hacer intervenir a los mimos. Quizás el incentivo inicial fuera hacer partícipes en la fiesta a gentes que, desde el mundo rural, y a su modo, hacían una especie de función de circo, que fue aceptada como variante «teatral» del festival «circense», aprovechando, en el ámbito culto, cierto declive de las comedias cultas, y aupadas las nuevas formas de teatro bufo por las clases inferiores. Es posible que la época de Sila marque un punto de partida para la introducción formal y regular en Roma de estos espectáculos mímicos, que se darían tanto en la fiesta de Flora como, eventualmente, fuera de esa fecha y también fuera de Roma.

²⁰² Sobre la fiesta, C. TORRES, «Mayo, maya y maiuma», *Gallaecia* 9-10, 1987, 305-309. Sobre el contexto histórico-legislativo, R. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 120.

²⁰³ *Cod. Iust.* I, 4, 34, 1.

²⁰⁴ *Cod. Iust.* I, 4, 34, 3.

El carácter procaz (rústico) que se le imprimió desde el principio a este tipo de comedietas, así como el protagonismo de las mujeres en la fiesta de Flora, hizo que éstas, apartadas hasta entonces del oficio teatral, tuvieran oportunidad de mostrar sus habilidades interpretativas. Naturalmente sólo en estos teatrillos callejeros, ambulantes, de pobres actores procedentes del agro que aspiraban, no obstante, a emular a los grandes actores trágicos. Y la emulación comenzaba por ponerse un nombre griego. Lo mismo hacían las mujeres. Ahora bien, no sabemos en qué punto confluyen, en las mujeres de teatro, el arte de Talía o el arte de Venus. Las representaciones, particularmente las que se realizaban en la fiesta de Flora, que congregaba a gran número de espectadores, hacía de las mujeres actrices, libertas de condición socio-jurídica, el día de su *libertas* reivindicadas como mujeres no libertas sino verdaderamente libres. Y así eran las mujeres sobre las tablas del escenario popular romano: libres de máscara, libres de ataduras en los vestidos, y libres de todo tinte trágico. El resultado, para el público, no podía ser otro que el considerar a las actrices —si es que no lo eran ya— mujeres «de la calle». Y desde luego que conocían bien la calle y sus miserias.

El ver un día religioso, o mejor, festivo, a mujeres de mala reputación actuar en los alrededores del templo de Flora tampoco tenía mayor importancia, sabiéndose como se sabían las leyendas que circulaban a propósito de los orígenes «turbios» de la propia Flora. Como en tantas otras ocasiones, a los romanos (desde el siglo I a. C. hasta mediados del s. III d. C.) les interesaba posiblemente mucho más la fiesta en sí que la razón u origen, remotísimo, de la misma, sobre el que el pueblo llano no necesitaba ninguna explicación.

Por lo que nos queda en los textos literarios y en las inscripciones, este tipo de teatro estuvo vigente mucho tiempo, alabado por unos y criticado por otros (la mayoría, la verdad), por aquellos que, en uno u otro momento, escondían tras los discursos moralizantes sus propios vicios. Naturalmente el teatro no era un «vicio», al menos el teatro «griego», pero no puede decirse lo mismo de los teatros romanos de mimos y pantomimos, de pésima reputación, a tenor de lo que se decía: que las actrices eran prostitutas²⁰⁵ y que los actores eran homosexuales. Ambos géneros *degradados* son la antítesis de la *virtus* romana que proclamaban los intelectuales romanos, paganos en su inmensa mayoría, y todos los intelectuales y apologistas cristianos, como es normal en este caso.

Y fue este discurso machacón de unos y otros el que minó, con avisos y prohibiciones expresas, la fiesta teatral de los mimos y mimas. Las admoniciones cristianas de todo tipo contra el teatro como verdadero camino de perdición para el alma, por una parte, y la legislación de «espíritu teodosiano» pusieron la puntilla a este tipo de espectáculos, particularmente estigmatizando a sus protagonistas, las actrices y actores, esas pobres gentes reidoras sobre las que cayó con todo su peso la ley y sus guardianes. Era el comienzo del exilio forzoso, o quizás una vuelta a sus orígenes «foráneo» o «extranjero», o, cuando menos, «extraño» al espíritu conservador de una *res publica* mal entendida en época tardía.

²⁰⁵ D. FRENCH, «Maintaining Boundaries: the Status of Actresses in Early Christian Society», *Vig. Christ.* 52, 1998, 293-318.

EPÍLOGO

En las provincias del occidente romano se conocen ocasionales intervenciones o actuaciones de pantomimos, cuyo espectáculo era, naturalmente, ferozmente atacado por los intelectuales cristianos. Así vemos arremeter (en Germania) a Salviano de Marsella contra la actuación de un mimo²⁰⁶, o a Paulino de Nola contra otro en Galia meridional hacia 398²⁰⁷.

A mediados del siglo IV correspondería la mención de las pantomimas Gattula²⁰⁸ y Macedonia²⁰⁹. Por tierras hispanas, hacia el año 428, actuaba un archimimo de nombre Mascula, posiblemente un eunuco²¹⁰. Estas fechas son las últimas en que puede decirse que aún existe un «teatro» de la calle, ambulante, de mimos, y que estos nombres recordados por las fuentes cristianas son los últimos representantes de una generación de artistas de los bajos fondos, de los «parias».

Quiero pensar que éstos nunca desaparecieron del todo, y que «su espíritu teatral» se reencarnó por arte de birlibirloque²¹¹ mucho después, en la época medieval, en aquellas nuevas gentes libres que iban de pueblo en pueblo con su espectáculo rústico y sensual disfrazado con el discurso de erudición. Me refiero, claro, a las compañías de teatro goliárdico y a los *burana*, que en esencia no son otra cosa que los herederos de aquellos intérpretes de los *carmina fescennia* que se representaban en las aldeas de la Italia primitiva y de las compañías de mimos y mimas que, ya en ámbito ciudadano, alegraban con sus juegos de cuerpos y palabras a las gentes sencillas despertándoles las risas nerviosas de ver reflejados en ellos sus miserias y sus anhelos.

²⁰⁶ Salvian. *De gubern. Dei* 6,8, y 6, 31: *Ergo spectacula et pompae etiam iuxta nostram professionem opera sunt Diaboli*. Sobre los espectáculos como obra del diablo en la obra de Salviano, Cfr. J. M.^a BLÁZQUEZ, «La crisis del Bajo Imperio en Occidente en la obra de Salviano de Marsella», *Gerión* 3, 1985, 166 notas 32-35, *Idem*, *La sociedad del Bajo Imperio en la obra de Salviano de Marsella*, Madrid 1990, 59-60.

²⁰⁷ Noticias de mimos en este autor cristiano: Paul. Nol. *Epist.* 14, 1; 15, 4; 19, 1; 31, 5.

²⁰⁸ *PLM*, 4, 419.

²⁰⁹ *PLM*, 4, 398 n. 464.

²¹⁰ Vict. Vit. *De pers. vand.* 1, 15.

²¹¹ Es decir, «Sin que se sepa cómo ha ocurrido, o de manera inesperada. Por arte de encantamiento, por arte de magia», según el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner, voz «birlibirloque».