



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Actors de mim i mimògrafs en la documentació antiga: estudi i corpus documental

Víctor González Galera

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**ACTORS DE MIM I MIMÒGRAFS EN LA
DOCUMENTACIÓ ANTIGA: ESTUDI I CORPUS
DOCUMENTAL**

TESI DOCTORAL PRESENTADA PER
VÍCTOR GONZÁLEZ GALERA

DIRIGIDA I TUTORITZADA PER
MARC MAYER I OLIVÉ

2019

Programa de doctorat
ESTUDIS LINGÜÍSTICS, LITERARIS I CULTURALS

Línia de recerca
CULTURES I LLENGÜES DEL MÓN ANTIC I LA SEVA PERVIVÈNCIA

DEPARTAMENT DE FILOGIA CLÀSSICA, ROMÀNICA I SEMÍTICA
FACULTAT DE FILOGIA
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Resum

En aquesta tesi doctoral presentem un estudi sobre els actors de mim i mimògrafs grecoromans a l'Antiguitat a partir de l'anàlisi de la documentació epigràfica i papiràcia del món antic, una font d'informació sovint negligida pels estudiosos del drama i que tanmateix ens ajuda a comprendre millor aquest espectacle en gran part encara desconegut, en aportar dades que amb freqüència complementen la informació que ens proporcionen els pocs fragments de mim que ens han arribat i que fins i tot contradueixen la imatge del mim que ens forneixen les fonts literàries.

L'estudi se centra en l'examen d'aspectes concrets que ens permeten aprofundir en el nostre coneixement de la figura de l'actor de mim i el mimògraf, com ara llur sexe i edat, llur condició jurídica, llurs especialitzacions artístiques i la formació de companyies i associacions d'actors de mim, i també en l'anàlisi de qüestions com l'ús de noms artístics per part dels actors, els motius i llocs comuns presents en llurs inscripcions o els aspectes de l'acció dramàtica d'un actor de mim que evidencia la documentació, entre d'altres.

Així mateix, presentem també un corpus format pels 186 documents epigràfics i papiracis en llatí, grec i copte referents a actors de mim i mimògrafs que hem analitzat per poder realitzar l'estudi, per tal que els estudiosos del mim grecoromà i del drama antic en general disposin d'un recull actualitzat d'una documentació dispersa en un gran nombre de publicacions diverses que no sempre estan a l'abast de l'investigador. En el corpus hem reunit no només aquells documents que fan referència de forma inequívoca a actors de mim i mimògrafs, sinó que també hem afegit aquells que documenten possibles artistes relacionats amb el mim, així com documents que hom ha considerat relatius a actors de mim però que a parer nostre no haurien de formar part del corpus: el motiu de llur inclusió és poder argumentar per què no fan referència a actors de mim. D'altra banda, hem procurat d'oferir per a cada document una descripció del suport, una transcripció acurada del text, una actualització bibliogràfica i una traducció i comentari de cada peça, que esperem que siguin útils per als qui consultin aquest treball.

PARAULES CLAU: Mim antic – Actors de mim – Mimògrafs – Epigrafia – Papirologia

Abstract

The aim of this thesis is to present a study on Greco-Roman mime actors and mimographers in Antiquity from the analysis of ancient inscriptions and papyri, a source of information that has often been neglected by the scholar community but which enables us to achieve a better understanding of this still obscure form of entertainment by complementing our knowledge of ancient mime from the scarce number of mime fragments that have reached our age and by providing us with a unique view on the subject, quite different in many ways from the severity with which ancient authors have often treated this dramatic genre.

The study focuses on the examination of various subjects concerning mime actors and mimographers, such as their sex and age, legal status, artistic specialisations and the organisation of mime actors in troupes and colleges, as well as the use of stage names by mime actors, the motifs and commonplaces found in their inscriptions or aspects concerning mime performances, among other topics.

Moreover, it is also offered in this thesis a corpus of the 186 Greek, Latin and Coptic documents referring to mime actors and mimographers analysed in the study, so that scholars interested in Greco-Roman mime and ancient drama may have an up-to-date collection of inscriptions and papyri that cannot always be easily reached because of the considerable number of works in which the documentation is dispersed. The corpus not only collects documents which can undoubtedly be ascribed to ancient mime actors and mimographers, but also inscriptions and papyri which may refer to possible mimic artists, as well as documents considered by other scholars to be related to mime actors but which in our view should be excluded from the corpus: the reason of their being included here is for us to be able to argue why they do not refer to mime actors. Furthermore, this thesis also endeavours to provide for each of the documents collected in the corpus a description of the document, an accurate transcription of its text, an up-to-date bibliography, a translation and a comment, which we hope may be of use to the reader.

KEY WORDS: Ancient Mime – Mime actors – Mimographers – Epigraphy – Papyrology

Als meus pares i a la Laura

Nota preliminar

Tot i que una tesi doctoral és generalment un projecte individual, el cert és que ben poques vegades és fruit del treball d'una sola persona, i aquest cas no n'és una excepció. Al llarg dels gairebé cinc anys que ha durat la confecció d'aquest treball són molts els qui hi han aportat quelcom, ja sigui en forma de consells, ànims o senzillament afecte.

Singularment, el mestratge del director i tutor d'aquesta tesi, el professor Marc Mayer i Olivé, ha estat imprescindible a l'hora d'iniciar aquest camí en l'estudi del mim antic i particularment en l'epigrafia llatina, des dels seminaris organitzats al seu despatx fins a les investigacions de camp a *Ruscino*, que m'han permès de descobrir una finestra apassionant a la vida quotidiana de l'home antic. També ha resultat fonamental el suport de la professora Giulia Baratta de la Universitat di Macerata, que va fer possible la meua estada de tres mesos a Itàlia sense la qual no hauria pogut accedir a gran part del material bibliogràfic necessari per completar aquesta tesi. De la mateixa manera, també he d'agrair al professor Gian Luca Gregori de la Università degli Studi di Roma "La Sapienza" el gran interès que ha mostrat sempre envers aquest treball amb els seus consells valuosos, així com l'amabilitat que m'ha dispensat en tot moment.

No puc tampoc oblidar-me d'Orland Grapí, amb qui vaig començar a descobrir el llatí i el grec antic, ni dels membres dels membres del Departament de Filologia Clàssica, Romànica i Semítica, particularment el professor Ernest Marcos Hierro, sempre disposat a oferir un cop de mà en qualsevol tràmit que hagués de fer, i els meus companys de doctorat, amb qui he compartit tants bons moments; ni tampoc de la Dra. Silvia Braitto, companya de despatx, després de tantes hores treballant junts en les inscripcions de Carranque i de *Ruscino*. Un altre element essencial en l'elaboració d'aquest treball han estat les ajudes rebudes per part de l'Administració, primer la beca FI del Departament d'Economia i Coneixement de la Generalitat de Catalunya i posteriorment la beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Per últim, no podré expressar mai prou l'agraïment que sento envers els meus pares, els causants de la meua passió pel món antic i que tant m'han ajudat al llarg de la vida, ni puc tampoc agrair prou a la Laura tot l'amor i el suport que m'ha donat en tot moment per realitzar aquesta tesi, especialment per haver suportat estoicament excursions a llocs remots d'Itàlia i a tants altres indrets per veure inscripcions de mims, ruïnes i altres "pedres".

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ.....	1
I. Objectius.....	2
II. Metodologia	4
1. Selecció dels documents	4
2. Classificació dels documents	6
III. Introducció al mim.....	8
1. Definició i breu història del mim antic	8
2. Els estudis sobre el mim antic: estat de la qüestió.....	11
IV. La documentació	17
1. Tipologia dels documents	17
2. Distribució geogràfica dels documents.....	19
3. Cronologia dels documents	20
4. Llengua dels documents	22
MIMÒGRAFS I ACTORS DE MIM EN LA DOCUMENTACIÓ ANTIGA.....	25
I. La figura de l'actor de mim i el mimògraf.....	25
1. Denominacions de mimògrafs i actors de mim atestades en la documentació....	25
A. Mimògrafs.....	26
A. 1. μιμόγραφος / <i>mimographus</i> i altres denominacions	26
B. Actors de mim.....	28
B.1. Termes genèrics	28
a) μῖμος / <i>mimus</i>	28
b) μιμᾶς (μειμᾶς) / <i>mima</i>	29
c) <i>mimarius</i>	31
d) μιμολόγος (μειμολόγος) / <i>mimologus</i>	31
e) ἀκρόαμα / <i>acroama</i>	33
f) σκηνικός / <i>scaenicus</i> (<i>scenicus</i>)	34

g) <i>scaenica</i>	36
B.2. Termes especialitzats	36
B.2.1. Denominacions jeràrquiques	38
a) <i>archimimus</i>	38
b) <i>archimima</i>	40
c) <i>secundarum</i>	41
d) <i>tertiarum</i>	43
e) <i>quartarum</i>	44
B.2.2. Denominacions referents al personatge o al tema del mim interpretat .44	
a) ἀρχαιολόγος	45
b) βιολόγος	46
c) ἠθολόγος / <i>ethologus</i>	48
d) μαγωδός	50
e) (μωρός) / <i>stupidus</i>	51
f) μωρά i altres denominacions similars (μωροκυστα, βλαρά).....	52
g) νεανισκολόγος	53
h) ὀμηριστής / <i>homerista</i>	54
i) παλαιοπόρνη.....	56
j) <i>scurra</i>	56
B.3. Termes de relació amb el mim incerta	57
a) <i>emboliarius</i> / <i>emboliaria</i>	58
b) <i>exodiarius</i>	59
c) <i>lusor</i>	60
d) μοσχολόγος	61
e) <i>mulier</i> (?).....	62
f) <i>nugarius</i> / <i>nugaria</i>	62
g) <i>pecuniosus</i> (?).....	64

h) θεάτρια	64
i) θεατρικός	65
j) οἱ κατὰ καιρὸν θεατρίζοντες	65
B.4. Termes que no fan referència a actors de mim	66
a) <i>derisor</i>	66
b) ῥωμαιστής	67
2. Sexe i edat dels actors de mim	69
3. Noms artístics d'actors de mim	75
A. Possibles noms artístics referents a qualitats artístiques	76
B. Possibles noms artístics relacionats amb personatges de mim	77
C. Possibles noms escènics referents a persones cèlebres	78
D. Possibles noms artístics relacionats amb noms de divinitats	79
E. Actors amb <i>supernomen</i>	79
F. Altres possibles noms artístics	81
4. Condició jurídica dels actors de mim	82
A. Actors esclaus	82
B. Actors lliberts	83
C. Actors <i>ingenui</i> amb ciutadania romana	85
D. Actors <i>peregrini</i>	87
5. Mètrica i tòpics presents en les inscripcions d'actors de mim i mimògrafs	88
A. Inscripcions mètriques d'actors de mim i mimògrafs	88
B. Tòpics presents en inscripcions d'actors de mim	91
B.1. Múltiples actuacions de l'artista	91
B.2. Comparació de la mort real de l'artista amb la mort escènica	92
B.3. Gaudi del públic	94
B.4. Excel·lència de l'actor i victòries en concursos	95
B.5. Educació i formació de l'artista	96

B.6. Vinculació d'actors de mim i mimògrafs amb les Muses	97
B.7. Referència a la χάρις d'un actor de mim	98
B.8. Referències a la comicitat de l'actor de mim o mimògraf	99
6. Aspectes de l'actuació dels mims	101
A. Espais d'actuació	101
B. Llengua d'actuació.....	104
C. Útilatge emprat per actors de mim.....	106
D. L'acció teatral: recitació, gestualitat, dansa i música	110
II. L'actor de mim i el mimògraf en la societat antiga	113
1. La consideració social dels actors de mim i mimògrafs	113
2. Companyies d'actors de mim	120
3. Les associacions d'actors de mim	127
A. <i>Adlecti scaeniorum</i> – Roma	128
B. <i>Collegium (scaeniorum?)</i> – Herculà	130
C. <i>Collegium scaeniorum</i> – <i>Aquincum</i>	130
D. <i>Corpus scaeniorum Latinorum</i> – Roma.....	131
E. <i>Parasiti Apollinis</i> – Roma i Itàlia.....	132
F. <i>Sociae mimae</i> – Roma	137
G. Σύνοδος τῶν περὶ τὴν ἰλαρὰν Ἀφροδίτην τεχνιτῶν – Siracusa.....	138
H. Altres associacions de mims	140
4. La contractació de companyies i participació de mims en concursos teatrals...	142
5. Actors de mim a l'exèrcit romà	147
6. El mim i la religió.....	153
A. Participació de mims en festes religioses	155
B. Actuacions de mims en contextos culturals	157
B.1. Culte d'Isis	157
B.2. El santuari de <i>Diana Nemorensis</i> (Laci).....	157

B.3. El santuari d'Anna Perenna (Roma)	159
B.4. Possibles actuacions de mim en altres contextos culturals	160
C. El mim i el culte imperial.....	161
D. Actors de mim judeocristians	162
CONCLUSIONS	165
A. Defining mime actors and mimographers.....	166
B. Mime actors and mimographers in the Greco-Roman society.....	171
CORPUS.....	177
0. Guia d'ús del corpus documental	177
Roma (RO)	179
RO 1. <i>Sociae mimae</i>	179
RO 2. <i>Ecloga (mima)</i>	182
RO 3. <i>P. Cornelius Niger (tertiarum)</i>	184
RO 4. <i>L. Scribonius Suavis</i> i <i>L. Scribonius Hymnus (archimimi)</i>	186
RO 5. <i>Fabia Arete (archimima)</i>	190
RO 6. <i>M. Antonius Liberalis (archimimus)</i>	195
RO 7. <i>Luria Privata (mima)</i>	197
RO 8. <i>N. Decitius Sabellio (mimus)</i>	199
RO 9. <i>Quartarum</i> anònim.....	201
RO 10. [- - -]ra (mima)	205
RO 11. <i>M. Iulius Honoratus (archimimus)</i>	207
RO 12. <i>Thalassia (mima)</i>	209
RO 13. <i>Secundarum</i> anònim.....	211
RO 14. Ar+[- - -] <i>Candida (scaenica)</i>	214
RO 15. <i>T. Flavius Ch+[- - -] (archimimus)</i>	216
RO 16. <i>M. Ulpius Hylas (archimimus)</i>	218
RO 17. <i>Claudia Hermione (archimima)</i>	220

RO 18. <i>Phiale (mima)</i>	222
RO 19. <i>Dionysius (ethologus)</i>	224
RO 20. <i>Felicianus (scaenicus)</i>	227
RO 21. Companyia d'actors de mim formada per <i>vigiles</i> i <i>classiarii</i> de <i>Misenum</i> (I)	229
RO 22. Companyia d'actors de mim formada per <i>vigiles</i> i <i>classiarii</i> de <i>Misenum</i> (II).....	234
RO 23. <i>Aeolus Gymneros (mimologus)</i>	245
RO 24. <i>Adaugenda (μιμᾶς)</i>	247
RO 25. <i>Vitalis</i>	249
RO 26/I. <i>Licina Eucharis</i>	254
RO 27/I. <i>Sophe (arbitrix emboliarum)</i>	260
RO 28/I. <i>Phoebe (emboliaria)</i>	263
RO 29/I. Anònim (<i>lusor, imitator</i>)	266
RO 30/I. <i>C. Portumius Helenus</i> i <i>Calpurnia Anapauma (nugari)</i>	269
RO 31/I. <i>Salvidiena Faustilla</i>	272
RO 32/I. <i>Ursus (exodiarius)</i>	274
RO 33/I. <i>Aelius Bulimio</i>	279
RO 34/I. Anònim	282
RO 35/I. <i>C. Acilius Eutyches</i> i <i>Eutychides</i>	284
RO 36/I. <i>C. Suetonius Germanus</i> i <i>Licina</i>	287
RO 37/I. <i>C. Suetonius Germanus</i>	290
RO 38/I. <i>C. Nasennius Plebeius</i> , <i>P. Setinus Lupercus</i> i <i>C. Iulius Unio</i>	292
RO 39/I. Anònima	294
RO 40/I. <i>C. Iulius Karakouttis</i>	298
RO 41/D. <i>Emphasis</i>	302
RO 42/D. <i>Menophilos</i>	304
RO 43/D. <i>Iallia Bassia</i>	306

RO 44/D. <i>Mimus</i> (centurió)	309
RO 45/D. <i>Flavius Chryseros</i> i <i>Cocceius Derisor</i>	310
Regio I – Latium et Campania (R-I)	313
R-I 1. <i>C. Norbanus Sorex</i> (<i>secundarum</i>)	313
R-I 2. <i>C. Norbanus Sorex</i> (<i>secundarum</i>)	316
R-I 3. <i>L. Faenius Faustus</i> (<i>quartarum</i>)	319
R-I 4. <i>Petroselinus</i> (<i>mimus</i>)	321
R-I 5. <i>Archimimus</i> anònim i altres treballadors escènics	325
R-I 6. <i>Philemon</i> (<i>secundarum</i>)	327
R-I 7. <i>Staphis</i> (<i>mima</i>)	330
R-I 8. <i>M. Iunius Maior</i> (<i>archimimus</i>)	332
R-I 9. <i>Threptus</i> (<i>mimus</i>)	334
R-I 10. <i>L. Acilius Eutyches</i> (<i>archimimus</i>) i <i>adlecti scaenorum</i>	337
R-I 11. <i>Iulius Seleucus</i> (<i>scenicus</i>)	345
R-I 12. <i>L. Antonius Eglectus</i>	348
R-I 13/I. <i>C. Fundilius Doctus</i>	351
R-I 14/I. <i>C. Fundilius Doctus</i>	354
R-I 15/I. <i>Fundilia Rufa</i>	356
R-I 16/I. <i>Fundilia Rufa</i>	358
R-I 17/I. Anònim (<i>mimus</i> ?)	360
R-I 18/I. Possible <i>mimus</i> anònim	361
R-I 19/I. Possible <i>mimus</i> anònim	362
R-I 20/I. <i>Oppius</i> (<i>emboliarius</i> ?)	364
R-I 21/I. <i>M. Aurelius Plebeius</i>	366
R-I 22/I. Possible <i>mimus</i> anònim	370
Regio II – Apulia et Calabria (R-II)	371
R-II 1. <i>Vitellia</i> (<i>mima</i>)	371

R-II 2/I. <i>Parasiti (Apollinis ?)</i>	374
Regio IV – Samnium (R-IV)	377
R-IV 1. <i>Protogenes (mimus)</i>	377
R-IV 2/I. <i>Scope</i>	380
R-IV 3/I. <i>L. Calidius Eroticus i Fannia Voluptas</i>	383
R-IV 4/D. <i>Erato i Terpsichore</i>	386
Regio VII – Etruria (R-VII)	388
R-VII 1. <i>C. Manneius Coranus (archimimus)</i>	388
Regio VIII – Aemilia (R-VIII)	390
R-VIII 1. <i>Aurelius Eutyches (stupidus)</i>	390
Regio X – Venetia et Histria (R-X)	393
R-X 1. <i>Bassilla i Herakleides</i> (μειμάς i βιολόγος).....	393
R-X 2/I. <i>Claudia Toreuma</i>	398
R-X 3/D. <i>Q. Magurius Ferox</i>	401
Achaia (ACH)	406
ACH 1. Llàn̄tia amb escena de mim (μιμολόγοι)	406
ACH 2. <i>Publius ?</i> (μαγωγός).....	409
ACH 3. Llei sagrada de <i>Gytheion</i>	412
ACH 4. <i>Asiatikos</i> (άρχαιολόγος).....	419
ACH 5/I. <i>Apollonios</i> (μῖμος ?)	422
ACH 6/I. <i>Menophila</i> (θεάτρια).....	425
ACH 7/I. Anònima	426
ACH 8/D. <i>Antipatros</i> (ῥωμαιστής)	428
ACH 9/D. <i>Agathodoros</i> (ῥωμαιστής).....	430
ACH 10/D. [- -]goras (ῥωμαιστής).....	432
Aegyptus (AEG)	434
AEG 1. Pagament en efectiu a μῖμοι	434

AEG 2. <i>Herneimias</i> (μῆμος).....	438
AEG 3. <i>Hamarion</i> (μῆμος).....	440
AEG 4. Anònim (μῆμος).....	442
AEG 5. Comptes d'una festa religiosa amb esment d'un μῆμος i un ὀμηριστής..	443
AEG 6. Llistat d'artistes, entre els quals un μῆμος.....	447
AEG 7. Pagament en efectiu a artistes, entre els quals un σκηνικός.....	449
AEG 8. Pagament a un μῆμος i un ὀμηριστής	453
AEG 9. Llistat d'espectacles, entre els quals una ἠθολογία.....	456
AEG 10. Actuació d'ὀμηρισταί.....	458
AEG 11. Comptes de dos festivals on són esmentats ὀμηρισταί	461
AEG 12. <i>Aurelius Euripas</i> i <i>Aurelius Sarapas</i> (βιολόγος i ὀμηριστής).....	465
AEG 13. Distribució de vi a μῆμοι.....	469
AEG 14. Distribució de vi a μῆμοι.....	473
AEG 15. Pagament en efectiu a μῆμοι, entre d'altres	476
AEG 16. Μιμάδες anònimes	479
AEG 17. Entrega de carn a μῆμοι	481
AEG 18. Lliurament d'animals (?) a μῆμοι	483
AEG 19. Programa de circ amb representacions de mim.....	486
AEG 20. Programa de circ amb representacions de mim.....	488
AEG 21. <i>Helladia</i>	491
AEG 22. Distribució de vi a μῆμοι.....	495
AEG 23. Programa de circ amb representació de mim	498
AEG 24. Programa de circ amb representació de mim	501
AEG 25. Programa de circ amb actuacions de mims i ἠθολόγοι	504
AEG 26. Programa de circ amb representacions de mim.....	506
AEG 27. Programa de circ amb representacions de mim.....	508
AEG 28. Llistat de treballadors, entre els quals σκηνικοί.....	511

AEG 29/I. Σκηνικός ἀνὸνιμ (?).....	513
AEG 30/I. Possible entrega de vi a actors (θεατρικοί ?).....	516
AEG 31/D. [- - -]no (ῥωμαιστής)	518
Africa proconsularis (AFR)	520
AFR 1. <i>Archimimi</i> ἀνὸνιμs	520
Aquitania (AQ)	522
AQ 1. <i>Tabella defixionum</i> contra un actor de mim	522
AQ 2. <i>Aurelius Paedocaeus (scaenicus)</i>	528
Arabia (AR)	531
AR 1. <i>Amazonios</i> (βιολόγος).....	531
AR 2/I. Decret dels Artistes de Dionís en honor d'un agonòteta	534
Asia (AS).....	539
AS 1. <i>Ti. Claudius Philologos Theseus</i> (βιολόγος).....	539
AS 2. <i>Flavius Alexandros Oxeidas</i> (βιολόγος).....	544
AS 3. <i>S. Iulius Paralos</i> (μειμολόγος)	547
AS 4. Μῖμοι de la <i>factio prasina</i>	548
AS 5. <i>Pardalas</i> (μειμολόγος) i <i>Philistion</i>	550
AS 6. Ἀρχαιολόγοι ἀνὸνιμs	552
AS 7. <i>Ioulianos</i> (νεανισκολόγος).....	553
AS 8. <i>Demetrios</i> (ὀμηριστής).....	554
AS 9. Βιολόγοι ἀνὸνιμs	556
AS 10/I. <i>Philistion</i> (μειμολόγος ?)	557
AS 11/I. <i>Autolykos</i>	558
AS 12/I. <i>Kapyras</i> i <i>Philologos</i>	560
AS 13/I. <i>Neikanor</i>	562
AS 14/I. <i>Bassos</i> (I).....	563
AS 15/I. <i>Bassos</i> (II)	565

AS 16/D. <i>C. Volusius Bioticos</i>	566
AS 17/D. <i>Makedon</i>	568
Belgica (BELG)	571
BELG 1/D. <i>Lollius Geminus</i>	571
Bithynia et Pontus (BITH).....	573
BITH 1/I. <i>Gemellos</i>	573
BITH 2/I. <i>Chrysopolis</i>	576
BITH 3/I. Ανώνιμ (βιολόγος ?).....	579
Hispania citerior (CIT)	581
CIT 1. <i>Aemilius Severianus (mimographus)</i>	581
Creta et Cyrenaica (CRET).....	584
CRET 1/I. <i>C. Caesonius Philargyros</i> (μοσχολόγος).....	584
CRET 2/D. <i>Agathodoros</i> (ρώμαιστής).....	587
Cyprus (CYP)	589
CYP 1. <i>Agathoklion</i> (μειμολόγος βιολόγος).....	589
CYP 2/I. <i>Kilikas</i> (όμηριστής ?).....	592
Dalmatia (DALM)	594
DALM 1. <i>Flavius Zenon</i> (βιολόγος)	594
Galatia (GALAT)	596
GALAT 1. <i>Kyros</i> (όμηριστής).....	596
GALAT 2. <i>Eutychia</i> (μειμάς)	599
GALAT 3/D. <i>Q. Eburenus Maximus</i>	602
Germania inferior (GER INF)	604
GER INF 1/D. <i>Polla Matidia</i>	604
Lugdunensis (LUG)	606
LUG 1. <i>T. Flavius Super Cepula</i> (<i>scaenicus</i> legionari)	606
Lusitania (LUS)	610

LUS 1. <i>Cornelia Nothis (secunda mima)</i>	610
LUS 2/I. <i>Patricius (exodiarius)</i>	613
Lycia et Pamphylia (LYC)	615
LYC 1. Decret d'institució dels <i>Demostheneia</i> amb esment de μείμοι.....	615
LYC 2. <i>Eucharistos (μείμος)</i>	620
LYC 3. <i>Aurelius Antiochianus (νεανισκολόγος)</i>	625
LYC 4. <i>Aurelius Makedonis (βιολόγος)</i>	627
Macedonia (MAC).....	629
MAC 1. <i>Isidoros (μῦμος i tertiarum ?)</i>	629
MAC 2. <i>T. Uttiedius Venerianus (archimimus)</i>	633
MAC 3. <i>Gaios (μυμογράφος)</i>	636
MAC 4. <i>Kyrilla (μειμάς)</i>	639
Mauretania Caesariensis (MAUR)	642
MAUR 1/I. Possible companyia d'actors	642
Narbonensis (NARB)	644
NARB 1. <i>Scaenici Asiaticiani</i>	644
NARB 2. <i>Primigenius (scaenicus)</i>	647
Noricum (NOR)	649
NOR 1. <i>T. Flavius Aelianus (homerista)</i>	649
NOR 2/I. <i>Erasina</i>	651
Numidia (NUM)	654
NUM 1. <i>Libella (scenicus)</i>	654
NUM 2. <i>Murinus (scaenicus)</i>	656
NUM 3. <i>Ursus (scenicus stupidus)</i>	658
Pannonia inferior (PAN INF)	660
PAN INF 1. <i>Collegium scaenicorum</i>	660
Pannonia superior (PAN SUP)	662

PAN SUP 1. <i>Leburna (magister mimariorum)</i>	662
Sicilia (SIC)	664
SIC 1. <i>C. Caecilius [- -]ton Iuve[- -]</i> (βιολόγος).....	664
SIC 2. <i>Aphrodito (mimas)</i>	667
SIC 3/I. Els Artistes d’Afrodita Hilara (I)	669
SIC 4/I. Els artistes d’Afrodita Hilara (II)	674
Syria (SYR)	677
SYR 1. Anònim (ἀρχαιολόγος).....	677
SYR 2. <i>Maximus (scaenicus)</i>	679
SYR 3. Companyia d’artistes	682
SYR 4/I. <i>Aurelia</i>	696
SYR 5/I. Anònim (ἀρχαιολόγος ?).....	698
Thracia (THRAC)	699
THRAC 1. <i>Neikias (mimògraf)</i>	699
BIBLIOGRAFIA	703
1. Abreviacions bibliogràfiques	733
INDEX ONOMÀSTIC	741
TAULA DE CORRESPONDÈNCIES	751
1. Inscripcions.....	751
2. Papirs i <i>ostraka</i>	756

INTRODUCCIÓ

La present tesi doctoral consisteix en dues parts: un estudi de les figures de l'actor de mim i del mimògraf grecoromà a l'Antiguitat a partir de la documentació epigràfica i papiràcia antiga, precedit per una breu introducció al mim antic i un estat de la qüestió sobre els estudis d'aquest gènere dramàtic, i un corpus documental format per les 186 inscripcions, papirs i *ostraka* antics redactats en llengua llatina, grega i copte analitzats per poder realitzar l'estudi. En aquest sentit, el treball segueix el camí iniciat pels estudis de Mario Bonaria i especialment de Robert L. Maxwell, que en una tesi doctoral defensada el 1993 reuní un total de 109 documents sobre el mim antic, una xifra que hem pogut ampliar amb la inclusió les noves troballes i altres documents desconeguts per Maxwell. Mancava, però, un estudi centrat específicament en els actors de mim i mimògrafs, en l'anàlisi de la informació que la documentació antiga ens proporciona sobre la vida i l'ofici d'aquests artistes, un buit que esperem omplir amb aquest treball. D'altra banda, la confecció d'un nou corpus que ampliï el nombre de documents coneguts sobre el mim, millori les lectures ofertes pels estudiosos precedents i ofereixi una bibliografia i un comentari actualitzats dels documents analitzats pensem que és una eina indispensable per poder seguir progressant en el nostre coneixement del mim antic.

El resultat és un treball on pretenem omplir en certa manera el buit existent en l'estudi del drama antic i particularment del mim grecoromà, un espectacle que desperta cada vegada més l'interès dels estudiosos de l'Antiguitat, però que en gran part és encara desconegut: la informació que ens proporciona la documentació epigràfica i papiràcia és, per la seva pròpia naturalesa, ben diferent de les dades que ens forneixen altres fonts com l'estudi dels fragments mímic preservats o els testimonis d'autors antics, sovint hostils envers aquest gènere teatral, i per tant ens ofereix una perspectiva diferent sobre aquest espectacle i les persones que l'interpretaven i l'escrivien, una visió que sovint complementa i fins i tot contradueix la percepció sobre el mim que ens proporcionen altres vies de coneixement. És per aquest motiu que un estudi de la documentació sobre el mim antic i particularment dels actors i mimògrafs és del tot imprescindible per poder conèixer una mica millor una realitat fascinant per la riquesa que amaga i pels nombrosos interrogants que encara suscita, tot i l'oblit injustificat al qual sovint els estudiosos de l'Antiguitat l'han sotmès.

I. OBJECTIUS

Tal com hem palesat en la introducció d'aquest treball, la tesi doctoral que presentem persegueix una doble finalitat: presentar en primer lloc un corpus que agrupi tota la documentació epigràfica i papiràcia publicada fins al moment sobre actors de mim i mimògrafs de l'Antiguitat, per tal d'oferir a la comunitat acadèmica un recull i una anàlisi d'una font d'informació sovint desconeguda pels estudiosos del mim i del teatre antic, que se centren principalment en l'examen dels fragments de mim i dels testimonis d'autors antics. El corpus documental ha estat elaborat sense restriccions geogràfiques o lingüístiques, pel fet que sovint els estudis sobre actors o artistes en generals se centren en documents redactats en una llengua concreta o provinents d'una regió determinada:¹ atès que la gran majoria dels documents provenen d'època imperial, en un període en què els contactes entre habitants d'una banda i l'altra del Mediterrani són especialment estrets, no té sentit restringir-nos a l'estudi del mim en una àrea específica o en documents escrits en una llengua determinada, sinó que cal abordar aquest tema des d'una perspectiva que permeti una anàlisi global i al més completa possible del fenomen.

El segon objectiu d'aquesta tesi és millorar el nostre coneixement sobre la figura de l'actor de mim i del mimògraf a l'Antiguitat i del seu lloc en la societat grecoromana a partir de l'anàlisi de la documentació reunida en el corpus, complementada amb l'examen d'altres fonts d'informació, particularment el testimoni d'autors antics o de documents iconogràfics. L'estudi s'estructura en dos blocs: d'una banda, la figura de l'actor de mim i del mimògraf; de l'altra, l'actor de mim i el mimògraf en la societat antiga. Concretament, s'hi analitzen els aspectes següents:

I. La figura de l'actor de mim i el mimògraf:

1. Les denominacions de mims i mimògrafs atestades en la documentació, un estudi de la terminologia referida a actors i autors de mim emprada en els documents que ens permeten conèixer el nom i les característiques de diverses especialitzacions artístiques existents dins de l'esfera àmplia del mim.

¹ Com ara el treball d'altra banda essencial de Leppin 1992, sobre els actors documentats a la part occidental de l'Imperi Romà, o l'estudi de Stefanis 1988 per als artistes de l'Orient grec.

2. El sexe i l'edat dels actors de mim, així com de les famílies formades per actors de mim.
3. Els noms artístics emprats pels actors de mim.
4. L'estatut jurídic de mims i mimògrafs.
5. Mètrica i tòpics presents en les inscripcions d'actors de mim i mimògrafs.
6. Aspectes relacionats amb l'actuació o *performance* dels actors evidenciats en la documentació.

II. L'actor de mim i el mimògraf en la societat antiga:

1. La consideració social dels actors de mim i mimògrafs.
2. Les companyies d'actors de mim.
3. Les associacions d'actors de mim.
4. La contractació de companyies i participació de mims en concursos teatrals.
5. La presència d'actors de mim i mimògrafs a l'exèrcit romà.
6. El mim i la religió.

II. METODOLOGIA

1. Selecció dels documents

La selecció dels documents relatius a mimògrafs i actors de mim és, sobretot pel que fa a aquest darrer grup, una tasca feixuga i incerta, tant per la gran dispersió de les inscripcions en les diverses publicacions epigràfiques i papiràcies com especialment per la dificultat de precisar qui és un actor de mim i qui no ho és. Partint de la base de treballs com el de M. Bonaria, H. Leppin o R. Maxwell,¹ entre d'altres, hem pogut elaborar un primer recull de documents sobre actors de mim i mimògrafs, als quals hem afegit aquelles altres inscripcions i papirs que o bé per desconeixement o bé perquè han estat publicats recentment no apareixien en els corpus i treballs anteriors.

El criteri clau a l'hora d'acceptar o rebutjar documents per al corpus ha estat tenir ben present els nostres límits en el coneixement del mim antic, un espectacle que no resulta fàcil de definir ni d'acotar amb precisió. Hem acceptat, com és natural, aquells documents que es refereixen de forma inequívoca a actors de mim, és a dir, aquells on apareixen termes tan poc equívocs com *mimus*, *archimimus* o *μυμολόγος*, i hi hem donat cabuda també a altres especialitats artístiques que podem considerar que pertanyen a l'òrbita del mim, com els *ὀμηρισταί* o els *ἠθολόγοι*, essencialment perquè llur actuació consisteix en representacions dramàtiques o, si més no, imitacions de determinats personatges coneguts o típics de l'imaginari antic, i per tant properes a l'àmbit del mim. De la mateixa manera, hem procurat d'incloure-hi també artistes l'especialitat dels quals no es referida, però que podrien ser actors de mim, generalment perquè altres elements del document ho suggereixen: és el cas, per exemple, de nombroses inscripcions mètriques d'artistes on retrobem motius ben presents en documents d'altres actors de mim. Aquests documents més dubtosos, així com aquells on apareixen especialitats artístiques de les quals no tenim gaire informació però que podrien fer referència a possibles categories de mim, són en tot moment distingits dels documents que amb tota certesa pertanyen a actors de mim, per tal que el lector pugui distingir sempre el que és segur del que és incert.² Altrament, també hem inclòs en el corpus documents que en algun moment hom ha atribuït a actors de mim, tot i que de forma equivocada, a parer nostre. El motiu d'aquesta inclusió és poder rebatre els

¹ Bonaria 1956 i 1965, Leppin 1992 i Maxwell 1993.

² *Vid. infra* a p. 7.

arguments dels qui defensaven la seva relació amb el mim i, com en el cas de les inscripcions poc segures, hem procurat que el lector pugui distingir ràpidament els documents que, en la nostra opinió, hem de descartar que facin referència a actors de mim.

Per contra, no formen part del corpus documents que fan referència a altres especialitats artístiques com ara els *saltatores*, perquè considerem que aquests artistes són més propers a l'àmbit de la dansa que al del mim.¹ També n'han estat exclosos els κίναιδοι / *cinaedi*, terme que originalment designa un “home efeminat, impúdic” i que com a tal apareix a bastament en documents epigràfics, particularment en inscripcions parietals, però que paral·lelament designa també un tipus de ballarí especialitzat en una dansa còmica efeminada; amb aquest darrer significat, el terme apareix en diversos documents papiracis i epigràfics procedents d'Egipte, però de nou sembla un tipus d'espectacle més proper a la dansa que al mim.² Així mateix, tampoc no hi hem inclòs l'abundant documentació sobre pantomims, que mereixeria un treball apart: tot i que alguns estudiosos acostumen a confondre mim i pantomima, es tracta de dos espectacles clarament diferenciats que cal tractar de forma separada.

Finalment, atès que en aquest treball ens ocupem només de la documentació sobre actors de mim i mimògrafs, no hi hem inclòs aquelles inscripcions o papirs que contenen fragments de mim. D'una forma similar, tampoc no tractem les representacions iconogràfiques d'actors o escenes de mim: només les hem inclòs en el corpus en el cas que continguin alguna inscripció referent a un actor de mim o mimògraf.

¹ Cf. *CIL* VI 10142 (*C. Asinius Olympus, saltator*).

² Sobre el terme, *DELG* s.v. Perpillou-Thomas 1995, 228-229, nr. II.1 i Litinas 2013 recullen les aparicions de κίναιδοι en els papirs egipcis. A. Binsfeld 1956 i Dunbabin 2004 els relacionen amb els *grylloi*, una altra mena de ballarins. Cf. també Dunbabin 2016, 127-133, figs. 5.11-5.18, que recull diverses representacions iconogràfiques de *grylloi*.

2. Classificació dels documents

Cadascun dels documents recollits en aquest treball és organitzat en el corpus en base a tres criteris: procedència, datació i certesa de la relació del document amb actors de mim o mimògrafs. Així, cada document rep un codi identificador, marcat en negreta, que permet al lector de localitzar ràpidament cada peça en el corpus, en base als tres criteris esmentats suara:

- **Criteri geogràfic:** l'abreviació amb que s'inicia el codi fa referència a la regió d'on prové el document. Al corpus apareixen en primer lloc els documents urbans (amb el codi **RO**), seguits dels provinents de les *regiones Italiae* (indicats amb una **R-** seguida del número de la regió en xifres romanes: per exemple, **R-I** per a la *regio I*) i finalment els documents provinents de les províncies, ordenades alfabèticament, per a les quals hem pres com a referència les províncies en temps d'Adrià. Les abreviacions geogràfiques que apareixen en el corpus són les següents:

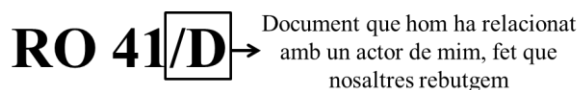
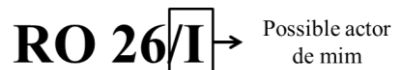
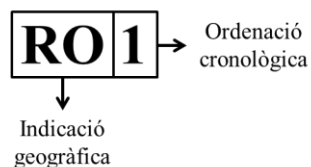
RO	Roma	CYP	<i>Cyprus</i>
R-I	<i>Regio I: Latium et Campania</i>	DALM	<i>Dalmatia</i>
R-II	<i>Regio II: Apulia et Calabria</i>	GALAT	<i>Galatia</i>
R-IV	<i>Regio IV: Samnium</i>	GER INF	<i>Germania inferior</i>
R-VII	<i>Regio VII: Etruria</i>	LUG	<i>Gallia Lugdunensis</i>
R-VIII	<i>Regio VIII: Aemilia</i>	LUS	<i>Lusitania</i>
R-X	<i>Regio X: Venetia et Histria</i>	LYC	<i>Lycia et Pamphylia</i>
ACH	<i>Achaia</i>	MAC	<i>Macedonia</i>
AEG	<i>Aegyptus</i>	MAUR	<i>Mauretania Caesariensis</i>
AFR	<i>Africa proconsularis</i>	NARB	<i>Gallia Narbonensis</i>
AQ	<i>Aquitania</i>	NOR	<i>Noricum</i>
AR	<i>Arabia Petraea</i>	NUM	<i>Numidia</i>
AS	<i>Asia</i>	PAN INF	<i>Pannonia inferior</i>
BELG	<i>Belgica</i>	PAN SUP	<i>Pannonia superior</i>
BITH	<i>Bithynia et Pontus</i>	SIC	<i>Sicilia</i>
CIT	<i>Hispania citerior</i>	SYR	<i>Syria</i>
CRET	<i>Creta et Cyrenaica</i>	THRAC	<i>Thracia</i>

Taula 1. Abreviacions geogràfiques.

· **Criteri cronològic:** la segona part del codi d'un document consisteix en un dígit en xifres àrabs. Tots els documents d'una mateixa àrea geogràfica han estat ordenats cronològicament, del més antic al més recent, amb una xifra que reflecteix aquest ordre: per exemple, el document **RO 1** és el document més antic dels procedents de Roma, seguit dels documents **RO 2, RO 3, RO 4...**

· **Certesa de relació d'un document amb actors de mims o mimògrafs:** amb aquest darrer criteri pretenem que el lector pugui identificar ràpidament si la persona esmentada en un document és amb tota certesa un mim o mimògraf o no. En cas que tinguem aquesta seguretat, el codi del document en qüestió només presentarà l'abreviació de l'àrea geogràfica i el dígit de l'ordenació cronològica: p. ex. **RO 1**. En cas que resulti incert si una persona és un actor de mim o no, ho indiquem després del dígit amb el símbol **/I**: p. ex. **RO 26/I**. Per últim, si hom ha considerat que un document fa referència a actors de mim però nosaltres ho descartem, ho indiquem després del dígit amb el símbol **/D**: p. ex. **RO 41/D**. A més, en l'ordenació dels documents d'una mateixa àrea, els documents incerts (**/I**) i els descartats (**/D**) apareixen separats dels considerats segurs: així, en les inscripcions de Roma (**RO**), tenim en primer lloc les inscripcions segures ordenades cronològicament (de la **RO 1** fins a la **RO 25**), seguides de les inscripcions incertes ordenades també cronològicament de la més antiga a la més recent (de la **RO 26/I** fins a la **RO 40/I**) i, finalment, les inscripcions descartades, ordenades també cronològicament (de la **RO 41/I** fins a la **RO 45/D**). La finalitat d'aquesta segregació és evitar barrejar inscripcions segures amb les incertes i descartades; en mantenir aquesta separació ens sembla que afavorim la claredat.

Així, doncs, podem trobar fins a tres tipus de codi diferents en aquest treball:



En total, formen el corpus 117 documents que fan referència de forma segura a actors de mim i mimògrafs, 52 documents incerts (**/I**) i 17 documents descartats (**/D**).

III. INTRODUCCIÓ AL MIM

1. Definició i breu història del mim antic

La major part dels estudiosos que s'han ocupat del mim antic coincideixen a afirmar que és un gènere difícil de definir i d'acotar. Els antics designaven amb el terme μῖμος o *mimus* una àmplia varietat d'espectacles que tenien en comú la veracitat de l'acció dramàtica: una de les poques definicions antigues que ens han arribat del mim, la del gramàtic Diomedes, el qualifica d'una veritable μίμησις βίου o imitació de la vida que els actors assolien escenificant obres amb temes i llenguatge irreverents,¹ mitjançant l'absència d'elements que en altres gèneres teatrals com la comèdia o la tragèdia permetien separar la ficció dramàtica de la realitat: els mims actuaven descalços o amb calçat pla, sense els *cothurni* o els *socci* dels actors tràgics i còmics; tampoc no duïen màscara, fet que conferia gran força a l'expressivitat facial dels actors i contribuïa a diluir la frontera entre el personatge i l'actor; i a més els personatges femenins no eren interpretats per homes, sinó per dones, un fet del tot inusual tant al món grec com al romà.

La definició del mim que ens dona Diomedes és vaga i no ens ajuda a conèixer totes les dimensions del mim. Tampoc no ens facilita aquesta tasca el fet que se'ns han conservat molts pocs fragments d'aquest gènere, amb prou feines alguns versos dels mims de Dècim Laberi i una sèrie de *sententiae* atribuïdes als mims de Publili, o alguns fragments de mim preservats en paper, entre els quals destaquen per la seva extensió la *Charition* i la *Moicheutria* (POxy III 413r i v), i que tanmateix ens permeten copsar un espectacle farcit d'humor àcid i groller, però que al mateix temps podia ser també delicat i ple de la saviesa popular.

D'altra banda, els testimonis literaris i les fonts documentals deixen entreveure l'existència d'un món riquíssim d'espectacles populars sovint adscrits pels estudiosos moderns al mim sense que ens sigui possible establir-ne uns límits precisos: el fet que el mim no fos mai un gènere canònic a l'estil de la comèdia o la tragèdia l'ha permès d'adoptar una àmplia varietat de formes que han donat lloc a les nombroses especialitats mímiques que apareixen amb menys freqüència del que ens agradaria en les fonts antigues, com els μαγῳδοί, ὀμηρισταί o ἀρχαιολόγοι.

¹ Diom. 491 (Keil).

Pel que fa als orígens d'aquest espectacle, no en tenim gaire notícia: diverses notícies documenten l'existència de tradicions dòries properes al mim, tant al Peloponès com a Sicília, uns espectacles còmics i grollers de caire informal. Vers el s. V aC sembla que a partir d'aquesta forma primitiva de mim aparegueren els primers intents de "literaturització" del mim, de conversió en un gènere literari i, per tant, de posar per escrit amb una certa elaboració allò que prèviament havia sigut un espectacle improvisat: d'aquesta època daten els mims del siracusà Sofró, diàlegs en ocasions còmics i en d'altres més seriosos que representen escenes de la vida quotidiana. Els mims de Sofró gaudiren de certa popularitat en l'època: una tradició afirma que Plató n'era un gran afeccionat, fins al punt d'haver introduït els mims a l'Àtica. L'obra de Sofró fou continuada pel seu fill Xenarc, i tampoc no en faltaren imitadors, com Herodas (o Herondas), autor d'uns *Mimiambi* escrits a Alexandria al s. III aC. El mim, però, continuà essent un espectacle informal, considerat inferior als grans gèneres dramàtics, com ho demostra, per exemple, la prohibició als actors de mim de participar en concursos dramàtics, mantinguda durant molts anys. Tanmateix, la popularitat del mim era cada vegada major, en un ascens oposat a la davallada en la producció de comèdies i tragèdies per al gran públic i algunes ciutats, com Alexandria d'Egipte, es convertiren en llocs amb una gran tradició mímica, fet que provocava la burla dels habitants d'altres indrets del món grecoromà.¹

Mentrestant, el mim també fa acte de presència a Roma: les primeres notícies d'actors de mim a l'Urbs daten de finals del s. III aC i del s. II aC, fruit dels contactes amb les ciutats de la Magna Grècia, i al llarg del s. I aC es consolida com un dels espectacles més populars a la ciutat, amb grans estrelles com *Volumnia Cytheris*, i mimògrafs cèlebres. En efecte, durant els últims anys de la República apareixen dos nous escriptors de mims, el cavaller Decim Laberi i el llibert Publili, d'origen siri, que revolucionen l'escena romana amb els seus escrits: del primer hem conservat per transmissió indirecta un total de 97 fragments, i pel que fa als mims de Publili, que gaudia ja en temps de Sèneca el Vell d'una considerable fama de moralista, s'han conservat tres fragments per via indirecta i fins a 734 *sententiae* atribuïdes a aquest mimògraf i recollides en sis col·leccions diverses transmeses per uns 160 manuscrits.

¹ Cf. Cic. *Rab. Post.* 35: *illinc [sc. Alexandria] omnes praestigiae, illinc inquam omnes fallaciae, omnia denique ab eis mimorum argumenta nata sunt*; D. Chr. *Or.* 32.4 *ὀρθῶς ἔφην ἀπορεῖν ὑμᾶς [sc. els alexandrins] σπουδῆς, οὔτε γὰρ αὐτοὶ σπουδαῖοί ἐστε οὔτε οἱ ὑμέτεροι συνήθεις καὶ πολλακίς εἰς ὑμᾶς εἰσιόντες, "μῖμοί τ' ὀρχησταί τε χοροῖτυπίησιν ἄριστοι..."*.

En aquest període, doncs, pren força el mim literari, sense que desaparegui mai però la vessant més popular i informal d'aquest espectacle.¹

L'època imperial és el període de major èxit del mim, tant al món grec com a Roma: en temps d'August sorgeix el nom de Filistió, el mimògraf grec de major prestigi; en la Roma júlio-clàudia es representen els mims de *Catullus*; en l'antonina, els de *Marullus*, *Hostilius* i *Lentulus*. Els abundants testimonis i la nombrosa documentació relativa als actors de mims existent d'aquest període evidencien el moment àlgid d'aquest espectacle, representat en teatres, mansions i carrers de tot el territori de l'Imperi romà: el mim es converteix, juntament amb la pantomima, en l'espectacle predilecte d'aquesta època, tot i que mai no es lliurarà de l'estigma de diversió grollera i de mal gust amb què els autors antics el descriuen.

La situació no sembla ser gaire diferent en l'Antiguitat tardana: la documentació, especialment els papirs egipcis, testimonien l'actuació de mims fins als segles V i VI dC, un punt corroborat pels textos literaris de l'època. L'hostil oposició de l'Església envers aquest espectacle no sembla haver tingut gaire efecte, a causa de la necessitat de seguir procurant entreteniment per al poble; si hem de fer cas de Procopi de Cesarea, Constantinoble veurà fins i tot com una actriu de mim, Teodora, es converteix en emperadriu de l'Imperi romà d'Orient.² És probable que les crisis econòmiques i polítiques que visqueren els territoris de l'antic Imperi romà durant els primers segles de l'Edat Mitjana posessin fi a les grans representacions de mims. L'art, tanmateix, pot haver sobreviscut ocult en companyies d'actors, joglars i altres artistes itinerants, ressorgint en formes teatrals medievals i renaixentistes.³

El mim, doncs, és un espectacle d'una llarguíssima tradició tant al món grec com al romà, i tanmateix segueix essent un desconegut entre els estudiosos de l'Antiguitat. De mica en mica, però, els estudis sobre el mim aconseguixen aportar una mica de llum a la qüestió, tot i que sovint les noves troballes papiràcies i epigràfiques plantegen encara més dubtes dels que solen resoldre.

¹ Pel que fa a la influència del mim en altres gèneres literaris llatins, *vid.* Fantham 1989a.

² Procop. *Hist. Arc.* 9,5-14.

³ *Vid.* de Marco 1983 i Fantham 1989b, aquest darrer sobre la influència del mim en la commedia dell'arte. Una tesi doctoral inèdita que no hem pogut consultar s'ocupa del pes del mim romà en el drama medieval a França, Anglaterra i Itàlia: Elrod 1950. Sobre la pervivència del mim a Bizanci, *vid.* Puchner 2002.

2. Els estudis sobre el mim antic: estat de la qüestió

L'interès pel mim antic sempre ha ocupat una porció molt petita en l'estudi del drama antic en comparació al que, com és natural, han despertat altres gèneres com la comèdia o la tragèdia, però el cert és que des del s. XVIII hi ha hagut un degoteig constant d'estudis sobre el mim des de diferents perspectives –literària, epigràfica, iconogràfica– que s'ha anat fent cada cop més gran des d'inicis del s. XX, amb la descoberta d'importants papirs amb fragments de mim, la publicació de nous documents relacionats amb aquest espectacle i també amb l'augment de l'interès dels estudiosos de l'Antiguitat per conèixer altres formes d'espectacle més enllà dels gèneres dramàtics canònics.

Podem dir que un dels pioners en l'estudi del mim fou el cretenc Nikolaos Kalliakis (Nicolaus Calliachus), autor del *De ludis scenicis mimorum et pantomimorum* publicat a Pàdua el 1713, on revisà breument els testimonis literaris grecs i llatins sobre el mim, a banda d'ocupar-se també de fonts literàries i epigràfiques sobre pantomims. El següent estudi sobre el mim fou *Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani* de Francesco Ficoroni, publicat a Roma el 1731, reeditat el 1748 i traduït al llatí el 1750 amb el títol *De larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum*, amb una nova reedició de la versió llatina el 1754, un treball d'interès perquè aborda el mim i altres gèneres dramàtics no des de l'estudi dels textos literaris, sinó a partir de la documentació epigràfica llatina i de la iconografia, oferint les primeres anàlisis d'inscripcions d'actors de mim. L'obra de Ficoroni fou seguida uns anys més tard per la dissertació *De mimis Romanorum*, defensada a Göttingen l'any 1788 per Werner Carl Ludwig Ziegler, que compila els notícies i fragments de l'obra dels mimògrafs Laberi, Filistió, Catul o Lentul, ometent però les *sententiae* publilianes.

Després de Ziegler, haurem d'esperar fins al 1854 per a l'aparició d'un altre treball sobre el mim, el "Der römische Mimus" de Carl Josef Grysar, un important i extens article dedicat novament al mim romà publicat a la *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien (Philosophisch-Historische Klasse)*. Amb Grysar ens trobem davant del primer estudi important sobre el mim, amb una anàlisi dels testimonis antics i una prosopografia d'alguns mimògrafs, mims i *mimae* llatins coneguts tant per les fonts literàries com per la documentació epigràfica, com Laberi, Publili, *Volumnia Cytheris*, *Bassilla* o *L. Acilius Eutyches*. Amb tot, l'estudi de Grysar

ha estat sovint oblidat entre els estudiosos del mim, eclipsat per la importància d'una obra apareguda cinquanta anys més tard, el monumental *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch* de Hermann Reich, publicat a Berlín el 1903. Aquesta obra, sovint considerada el treball fundacional dels estudis del mim, s'ocupa de la qüestió des de dues perspectives: una "Theorie des Mimus", investigació de l'origen del gènere del mim, el seu lloc a l'Antiguitat i les teories literàries sobre el mim elaborades en l'escola peripatètica; i, sota l'epígraf "Die mimische Hypothese", una història del desenvolupament del mim, des dels seus orígens fins a la seva pervivència a l'Edat Mitjana, amb una anàlisi de la seva possible influència en el teatre medieval i renaixentista, tant a Occident com a l'Orient.

Tot i l'enorme tasca empresa en el *Der Mimus*, Reich basà el seu estudi fonamentalment en els testimonis literaris sobre el mim: no tractà les fonts documentals sobre el mim i pràcticament desconeixia els fragments de paper que se'ns han conservat de textos mítics. Abans de la publicació del *Der Mimus*, hom només coneixia l'existència d'un possible fragment papiraci de mim, l'anomenat "fragment eròtic de Grenfell", editat el 1896 per Bernard P. Grenfell,¹ i que Otto Crusius en un article del mateix any relacionà ja amb el mim;² la casualitat volgué que en el mateix any en què fou publicat el *Der Mimus* de Reich, el 1903, fos editat l'importantíssim *POxy III 413*, que conté a l'anvers i al revers els mims anomenats convencionalment *Charition* i *Moicheutria*. Els anys posteriors veurien també la publicació d'altres papirs importants per al coneixement del mim, com el *PBerol 13927*, que conté l'utilatge requerit per a l'escenificació d'unes peces dramàtiques breus, identificades per G. Manteuffel com a obres de mim en el seu article "Apparatus mimici libellus", publicat el 1929 a *Eos*.

Més enllà de l'aparició el 1915 d'uns *Studi sul mimo* per Ferdinando Bernini, la següent fita en l'estudi del mim antic fou "Mimos", l'article d'Ernst Wüst per a la *Pauly-Wissowa*, aparegut el 1932, influenciat en gran mesura per Reich però incorporant la documentació epigràfica i les recents troballes papiràcies. Un any abans, el 1931, Allardyce Nicoll havia publicat *Masks, mimes and Miracles. Studies in the Popular Theatre*, centrat en l'origen i l'evolució del mim des del mim dòric i sicilià fins a l'Edat Mitjana, i valuós pels nombrosos documents iconogràfics que recull; una línia

¹ Grenfell 1896, 1-6.

² El mateix Crusius s'havia endinsat en l'estudi del mim amb la publicació d'un estudi dels *Mimiambi* d'Herodas (1922) i de la redacció de la veu 'Μαγωδός' per a la *RE*.

similar, tot i que no se centra únicament en el mim, seguirà Margaret Bieber amb *The History of Greek and Roman Theater*, publicat el 1939 i reeditat el 1961, també amb abundants reproduccions fotogràfiques d'iconografia sobre el mim. D'altra banda, el 1936 Louis Robert publica a *RÉG* l'article "Ἀρχαιολόγος", imprescindible per a l'estudi de la documentació epigràfica grega sobre el mim.

En els anys cinquanta i seixanta destaca el nom de Mario Bonaria, que publica una sèrie de treballs dedicats al mim llatí: el 1956 apareix els *Mimorum Romanorum fragmenta* en dos volums, un primer amb una edició, traducció i breu comentari dels fragments de mim llatí conservats (tret de les *sententiae* de Publili), i un altre on recull un gran nombre de testimonis i inscripcions sobre mims i pantomims: aquest treball, revisat i publicat en un sol volum l'any 1965 amb el nom d' *I mimi romani / Romani Mimi*, es convertirà en el primer estudi en oferir una àmplia col·lecció de testimonis i documents sobre el mim, tot i que la seva utilitat es veu afectada pel fet que aquests apareixen barrejats amb textos sobre pantomims i altres tipus d'artistes, i ordenats per ordre cronològic seguint de vegades uns criteris no del tot precisos. El mateix any de la publicació de *Romani Mimi* surt a la llum el suplement X de la *RE*, amb nombroses veus relacionades amb actors de mim i mimògrafs llatins i redactades també per M. Bonaria.

Els anys seixanta són també importants per l'aparició d'un conjunt d'estudis sobre el mimògraf Publili: el 1964 és publicada una edició de les *sententiae* d'aquest autor, la *Publilii Syri mimi sententiae* d'Otto Friedrich, actualitzant edicions anteriors com la importantíssima de W. Meyer (1880); el 1967 apareix *Mimo e Gnome: studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, de l'italià Francesco Giancotti, on s'ocupa fonamentalment de Publili i la pervivència de les seves *sententiae*; i a aquestes dues obres hem d'afegir encara *Die Sprüche des Publilius Syrus*, de Hermann Beckby, publicada el 1969, amb una edició i traducció a l'alemany de les *sententiae*. Paral·lelament, en aquesta dècada també aparegueren treballs sobre diversos aspectes del mim, com la tesi doctoral de Patrick E. Kehoe, titulada *Studies in the Roman Mime* i defensada el 1969 a la University of Cincinnati; el 1984 el mateix Kehoe publicarà "The adultery mime reconsidered", una important revisió d'un article de Robert W. Reynolds, "The adultery mime", aparegut el 1946 a *CQ*. D'altra banda, el 1972 Helmut Wiemken presentarà una altra obra imprescindible per al coneixement del mim grec, *Der griechische Mimos*, un estudi del gènere a partir principalment dels fragments literaris preservats, especialment de la *Charition* i la *Moicheutria*, però també d'altres com el

PBerol 13876, als quals s'afegeix encara un estudi del *PBerol* 13927, que com hem vist constitueix un testimoni preciós l'utilatge requerit per a una representació mímica.

En els darrers trenta anys, l'interès en el mim ha augmentat encara més, seguint la publicació de nous fragments de mim i documents sobre actors, clau per millorar el nostre coneixement sobre el tema. Pel que fa als estudis generals sobre el mim, l'any 1988 Luciano Cicuti publicà *Problemi e strutture del mimo a Roma*, una interessant monografia sobre el mim seguida el 2012 per *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, un manual imprescindible sobre la qüestió, on s'ocupa dels temes tractats pel mim i dels mimògrafs dels quals tenim notícies, i esbossa una història del gènere a l'antiguitat.

Des de la perspectiva dels fragments literaris de mim, són fonamentals els treballs de Costas Panayotakis, autor d'una obra sobre la influència del mim en els *Satyrica* de Petroni (*Theatrum Arbitri: Theatrical elements in the Satyrica of Petronius*, 1995) i d'una excel·lent edició dels fragments de Laberi apareguda el 2010; el mateix Panayotakis ha anunciat que prepara una nova edició de les *sententiae* de Publili ("Towards a new critical edition of the sententiae associated with Publilius", 2013). L'any 2011, però, ha vist una altra edició de Publili, publicada per Guillaume Flamerie de Lachapelle (*Publilius Syrus. Sentences*). Pel que fa al mim grec, Mario Andreassi publicà el 2001 una nova edició i comentari de la *Charition* i la *Moicheutria*, el millor estudi disponible sobre els dos textos mímic preservats a *POxy* III 413 (*Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*), mentre que el 2002 aparegué una col·lecció que agrupa dels *Mimiamboi* d'Herodas, els fragments de Sofró i altres fragments papiracis de mim (entre els quals el *POxy* III 413), juntament amb els *Characteres* de Teofrast per a la Loeb Classical Library, a cura de Ian C. Cunningham i Jeffrey Rusten.

Quant a la documentació epigràfica i papiràcia sobre el mim, és clau la tesi doctoral de Robert Maxwell, *The Documentary Evidence for Ancient Mime*, defensada el 1993 a la University of Toronto: aquest treball, que constitueix l'antecedent de la tesi que presentem aquí, consisteix en un estudi del mim i dels actors de mim a partir de l'anàlisi de 101 inscripcions i papirs recollits per l'autor; es tracta d'un treball excel·lent, que s'ocupa d'aspectes poc tractats fins al moment, però el fet que hagi romàs inèdit i d'accés difícil ha obstaculitzat en gran mesura la seva difusió; d'altra banda, la publicació de noves inscripcions i papirs ha duplicat pràcticament el material disponible

sobre els actors de mim, per la qual cosa moltes de les observacions de Maxwell sobre la qüestió han de ser revisades i actualitzades: això és, en part, el que hem procurat fer en aquest treball. Similar a l'obra de Maxwell és una tesi defensada el 2018 per Agathe Migayrou amb el títol de *Des femmes sur le devant de la scène. Modalités, contextes et enjeux de l'exhibition des femmes dans les spectacles à Rome et dans l'Occident romain, de César aux Sévères*, centrada en aquest cas en les inscripcions sobre artistes femenines a Roma i Occident, on s'inclouen cantants, músiques, ballarines i algunes de les *mimae* que apareixen en el nostre corpus.

Seguint amb la documentació sobre el mim, també són destacables els estudis de Gennaro Tedeschi sobre la presència d'actors en inscripcions i papirs, com l'article "Lo spettacolo in età imperiale e tardo antica nella documentazione epigrafica e papirologica", publicat el 2002 a *Papyrologica Lupensia*; i dues monografies del mateix autor centrades en els actors a Egipte: *Intratennimenti e spettacoli nell'Egitto ellenistico-romano* (2011) i *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei* (2017). També s'ocupa dels artistes a Egipte, en aquest cas d'època romana, Sofie Remijssen, en "Games, Competitors, and Performers in Roman Egypt", un apèndix al volum LXIX dels *The Oxyrhynchus Papyri*, publicat el 2014 amb un gran nombre de nous papirs sobre actors de mim.

De la mateixa manera, també han aparegut treballs centrats en àmbits geogràfics més reduïts, com els treballs de Gian Luca Gregori sobre les denominacions referents a artistes documentades en inscripcions de Roma ("I protagonisti della scena teatrale nella documentazione epigrafica di Roma", 2004-2005), juntament amb la publicació de noves inscripcions de mims ("Archimimi, mimi e scaenici: tre nuove iscrizioni romane di attori", del 2005); i de Charlotte Roueché sobre els artistes a Afrodísias de Cària a partir de les importants inscripcions descobertes al teatre d'aquesta ciutat, particularment *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods*, publicat el 1993.

Combinant l'anàlisi de fonts literàries i documentals, han aparegut també alguns estudis prosopogràfics sobre els artistes a l'Antiguitat: destaca el treball de Ioannis Stefanis, *Διονυσιακοί Τεχνίται. Συμβολές στην προσωπογραφία του θεάτρου και της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων* (1988), sobre artistes grecs; i especialment l'obra de Harmut Leppin, *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern*

im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats, publicada l'any 1992, que és absolutament essencial i d'enorme utilitat, tot i que només se centra en els artistes documentats a Occident; també és interessant un estudi prosopogràfic centrat en les artistes femenines, aparegut el 2005: *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen... Die Schauspielerinnen in der römischen Antike*, d'Evelyn Fertl.

Per últim, alguns estudiosos s'han ocupat també de la iconografia del mim. A banda dels estudis de A. Nicoll i M. Bieber, esmentats anteriorment, són útils el treball de Klaus Neiiendam (*The Art of Acting in Antiquity. Iconographical Studies in Classical, Hellenistic and Byzantine Theatre*, 1992) i especialment els de Katherine Dunbabin: l'article "Problems in the Iconography of Roman Mime", del 2004, constitueix un punt de partida excel·lent sobre la qüestió, ampliat recentment en el capítol "Mime and popular entertainment" del llibre *Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire*, publicat el 2016. A aquests dos treballs, hi hem de sumar algunes altres publicacions que se centren en l'estudi de documents iconogràfics concrets, entre els quals destaca un impressionant mosaic del s. IV dC amb una escena de mim, descobert el 2013 en una vil·la de Noheda (Cuenca) i estudiat per Miguel Ángel Valero Tévar a *The late-antique villa at Noheda (Villar de Domingo-García) near Cuenca and its mosaics*, 2013; un article d'aquest mateix autor juntament amb Joan Gómez Pallarès se centra particularment en l'escena de mim del mosaic: "El mimo del celoso adinerado. Literatura y espectáculo en la villa de Noheda", 2013.

IV. LA DOCUMENTACIÓ

1. Tipologia dels documents

Dels 186 documents del corpus, 159 són documents epigràfics, majoritàriament inscripcions funeràries (83), seguides de les inscripcions parietals (27), les sacres (21), els decrets o llistats d'artistes (11), les inscripcions honorífiques (9), l'*instrumentum inscriptum* (2) i una *defixio*, juntament amb cinc inscripcions de tipus incert. Els 27 documents restants són papirs i *ostraka* de procedència egípcia i de diversa mena: principalment comptes de despeses relacionades amb l'organització de festivals (7), programes de circ (7) i comptes de distribucions d'aliments (6), però també tres llistats de personal (3), dues cartes (2), un calendari i un contracte de lloguer.

Inscripcions funeràries (83)	
Llatí: 57	RO 1, RO 2, RO 3, RO 4, RO 5, RO 7, RO 8, RO 9, RO 10, RO 12, RO 13, RO 14, RO 15, RO 16, RO 17, RO 18, RO 19, RO 23, RO 25, RO 26/I, RO 28/I, RO 29/I, RO 30/I, RO 31/I, RO 32/I, RO 33/I, RO 38/I, RO 39/I, RO 41/D, RO 45/D, R-I 8, R-I 9, R-I 11, R-I 12, R-II 1, R-IV 1, R-IV 2/I, R-IV 3/I, R-IV 4/D, R-VII 1, R-VIII 1, R-X 2/I, AFR 1, AQ 2, BELG 1/D, GER INF 1/D, LUS 1, LUS 2/I, MAC 2, NARB 1, NARB 2, NOR 2/I, NUM 1, NUM 2, NUM 3, PAN SUP 1, SIC 2
Grec: 26	RO 24, RO 34/I, RO 40/I, RO 42/D, RO 43/D, R-X 1, ACH 6/I, ACH 7/I, AR 1, AS 3, AS 17/D, BITH 1/I, BITH 2/I, BITH 3/I, CYP 1, CYP 2/I, DALM 1, GALAT 1, GALAT 2, LYC 2, LYC 3, LYC 4, MAC 1, MAC 3, MAC 4, SIC 1
Inscripcions honorífiques (9)	
Llatí: 4	RO 11, R-I 10, R-I 21/I, R-II 2/I
Grec: 5	AS 1, AS 2, CRET 1/I, CRET 2/D, THRAC 1
Inscripcions sacres (21)	
Llatí: 19	RO 21, RO 22, RO 35/I, RO 36/I, RO 37/I, R-I 1, R-I 2, R-I 3, R-I 6, R-I 13/I, R-I 14/I, R-I 15/I, R-I 16/I, R-X 3/D, CIT 1, LUG 1, MAUR 1/I, NOR 1, PAN INF 1
Grec: 2	AS 16/D, GALAT 3/D

	Inscripcions parietals (27)	
Llatí: 10	RO 20, RO 44/D, R-I 4, R-I 5, R-I 7, R-I 17/I, R-I 18/I, R-I 19/I, R-I 20/I, SYR 2	
Grec: 17	AEG 3, AEG 4, AEG 31/D, AS 4, AS 5, AS 6, AS 7, AS 8, AS 9, AS 10/I, AS 11/I, AS 12/I, AS 13/I, AS 14/I, AS 15/I, SYR 3, SYR 4	
	Decrets i llistats oficials (11)	
Grec: 11	ACH 2, ACH 3, ACH 4, ACH 5/I, ACH 8/D, ACH 9/D, ACH 10/D, AR 2/I, LYC 1, SIC 3/I, SIC 4/I	
	<i>Instrumentum</i> (2)	
Grec: 2	ACH 1, AEG 21	
	<i>Defixiones</i> (1)	
Llatí: 1	AQ 1	
	Incertes (5)	
Llatí: 3	RO 6 (funerària?), RO 27/I (<i>instrumentum?</i>), R-I 22/I (funerària?)	
Grec: 2	SYR 1 (honorífica?), SYR 5/I (funerària?)	
PAPIRS I OSTRAKA (27)	Comptes (7)	
	Grec: 7	AEG 1, AEG 2, AEG 5, AEG 7, AEG 8, AEG 11, AEG 15
		Programes de circ (7)
	Grec: 7	AEG 19, AEG 20, AEG 23, AEG 24, AEG 25, AEG 26, AEG 27
		Distribucions d'aliments (6)
	Grec: 6	AEG 13, AEG 14, AEG 17, AEG 18, AEG 22, AEG 30/I
		Llistats (3)
	Grec: 2	AEG 6, AEG 9
	Copte: 1	AEG 28
		Correspondència (2)
	Grec: 2	AEG 12, AEG 29/I
		Altres (2)
	Grec: 2	AEG 10 (calendari), AEG 16 (contracte de lloguer)

Taula 2. Classificació tipològica dels documents.

2. Distribució geogràfica dels documents

La documentació recollida en aquest corpus prové d'un gran nombre de territoris diversos, des de Lusitània fins a Síria i des de Germània inferior fins a Egipte. Trobem documents de mims i mimògrafs en sis de les onze regions itàliques i en fins a 27 províncies diferents, mostra evident de la popularitat del mim, capaç d'arribar a zones remotes de l'Imperi romà. La zona amb més còpia de documents és la ciutat de Roma, amb un total de 45 inscripcions, un fet que no sorprèn ates l'enorme quantitat d'inscripcions que l'Urbs ens ha proporcionat. Les altres àrees amb més documentació de mims i mimògrafs són Egipte (31 documents), degut especialment al clima de la regió que ha permès de preservar nombrosos papirs relatius al mim; la *regio I* d'Itàlia, formada pel Laci i la Campània, amb un total de 22 documents, dels quals nou provenen de Pompeia; la província d'Àsia, amb 17 documents, 14 dels quals són inscripcions trobades al teatre d'Afrodísias de Cària; i *Achaia*, amb 10 inscripcions. La resta de províncies o regions itàliques ens han fornint un nombre més reduït d'inscripcions, entre una i cinc. En total, la distribució geogràfica per àrees és la següent:

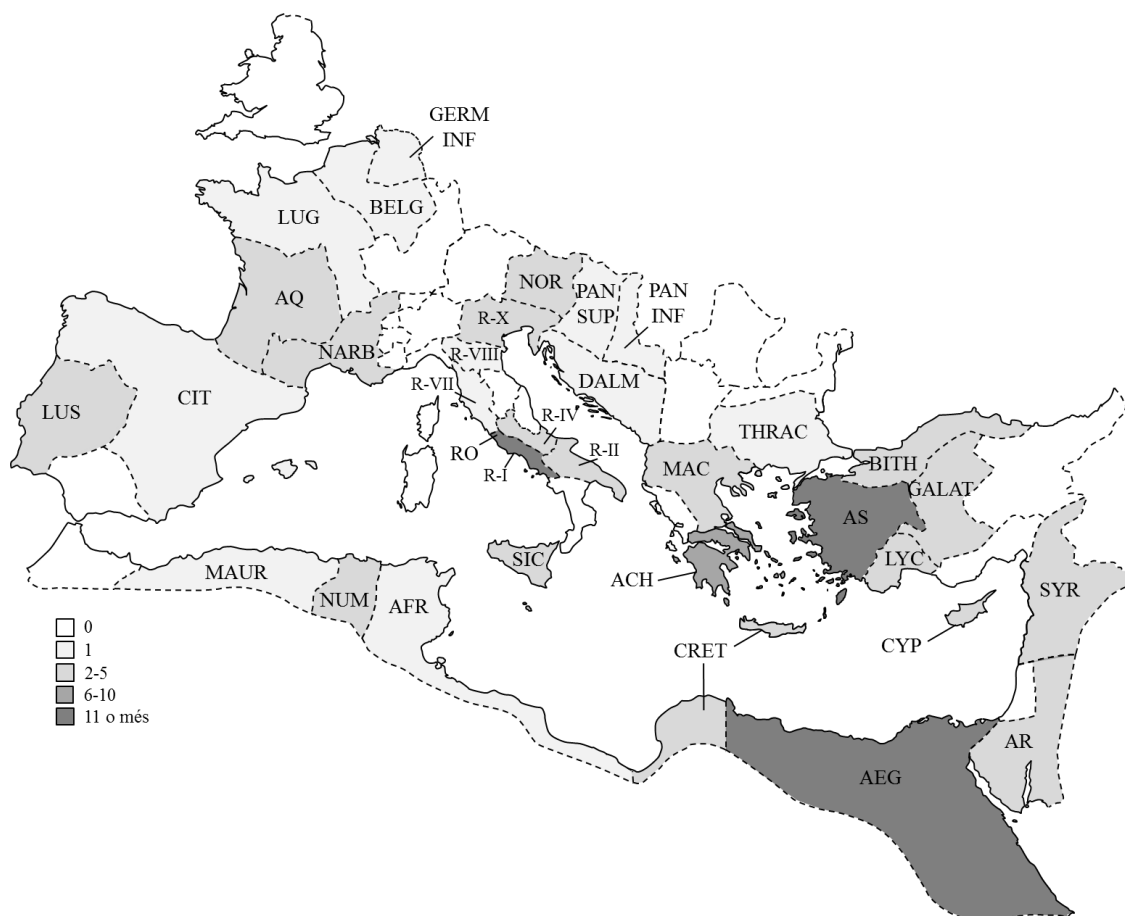


Fig. 1. Distribució geogràfica de la documentació.

Àrea	Mims	/I	/D	TOTAL	Àrea	Mims	/I	/D	TOTAL
RO	25	15	5	45	CYP	1	1	-	2
R-I	12	10	-	22	DALM	1	-	-	1
R-II	1	1	-	2	GALAT	2	-	1	3
R-IV	1	3	-	4	GER INF	-	-	1	1
R-VII	1	-	-	1	LUG	1	-	-	1
R-VIII	1	-	-	1	LUS	1	1	-	2
R-X	1	1	1	3	LYC	4	-	-	4
ACH	4	3	3	10	MAC	4	-	-	4
AEG	28	2	1	31	MAUR	-	1	-	1
AFR	1	-	-	1	NARB	2	-	-	2
AQ	2	-	-	2	NOR	1	1	-	2
AR	1	1	-	2	NUM	3	-	-	3
AS	9	6	2	17	PAN INF	1	-	-	1
BELG	-	-	1	1	PAN SUP	1	-	-	1
BITH	-	3	-	3	SIC	2	2	-	4
CIT	1	-	-	1	SYR	3	2	-	5
CRET	-	1	1	2	THRAC	1	-	-	1

Taula 3. Distribució geogràfica dels documents.

3. Cronologia dels documents

El corpus conté documentació de diversa cronologia: el més antic és un document grec, una llàntia de terracota de producció alexandrina trobada a Atenes, datada de finals del s. III aC (**ACH 1**), seguit de les inscripcions gregues de dos ῥωμαιστάι, de l'any 171 i 169 aC (**ACH 8/D** i **ACH 9/D**; aquest tipus d'artistes, però, no pertany al mim) i la inscripció llatina del mim *Protogenes*, de datació controvertida però considerat de finals del s. II aC (**R-IV 1**). El més recent és un paper egipci redactat en copte i datat d'entre els s. VII i VIII dC, per tant ja en època bizantina o àrab (**AEG 28**). L'ampli arc cronològic que comprèn la documentació evidencia la continuïtat del mim al llarg de

tots aquests segles, i també l'ascens d'aquest gènere dramàtic, consolidat ja en època altimperial, període al qual pertany la major part dels documents.

Moltes de les datacions dels documents són aproximades: hi ha pocs documents que indiquin la data exacta en què foren produïts, i per tant ens veiem obligats a datar la documentació amb certa imprecisió.¹ Tanmateix, en la majoria dels casos és possible acotar la datació d'un document en períodes més o menys concrets, en un segle determinat o, fins i tot, en un lapse encara més reduït. La distribució cronològica de la documentació és la següent:

s. III aC: 1	ACH 1
s. II aC: 3	R-IV 1, ACH 8/D, ACH 9/D
s. II aC - I aC: 2	ACH 5/I, MAC 1
s. I aC: 11	RO 2, RO 26/I, RO 41/D, ACH 2, ACH 6/I, ACH 10/D, AEG 1, AEG 2, AEG 31/D, SIC 3/I, SIC 4/I
s. I aC - I dC: 4	RO 1, RO 3, RO 27/I, CRET 1/I
s. I dC: 37	RO 4, RO 5, RO 6, RO 7, RO 8, RO 9, RO 10 ?, RO 12, RO 28/I, RO 29/I, RO 30/I, RO 31/I, R-I 1, R-I 2, R-I 3, R-I 4, R-I 5, R-I 6, R-I 7, R-I 13/I, R-I 14/I, R-I 15/I, R-I 16/I, R-I 17/I, R-I 18/I, R-I 19/I, R-I 20/I, R-IV 2/I, R-IV 3/I, R-VII 1, R-X 2/I, R-X 3/D, ACH 3, GER INF 1/D, MAC 2, NARB 1, SIC 1
s. I dC - II dC: 9	RO 13, RO 14, RO 15, RO 42/D, R-I 8, R-I 9, R-II 1, GALAT 3/D, NOR 1
s. I dC - III dC: 3	RO 11, AEG 3, AEG 4
s. II dC: 20	RO 16, RO 32/I, RO 33/I, RO 35/I, RO 36/I, RO 37/I, RO 38/I, R-I 10, ACH 7/I, AEG 5, AEG 6, AEG 29/I, AR 2/I, AS 17/D, BELG 1/D, CYP 1, LUS 1, LYC 1, MAC 3, SYR 1

¹ Maxwell 1993, 54-58.

s. II dC - III dC: 39	RO 17, RO 18, RO 19, RO 20, RO 34/I, RO 39/I, RO 40/I, RO 43/D ?, RO 44/D, R-I 11, R-I 21/I, R-I 22/I, R-II 2/I, R-IV 4/D, R-VIII 1, ACH 4, AEG 7 ?, AEG 8, AEG 9, AFR 1, AQ 1, AS 1, AS 2, BITH 1/I, BITH 2/I, CIT 1, CYP 2/I, DALM 1, GALAT 1, LUS 2/I, NARB 2, NOR 2/I, NUM 1, NUM 2, NUM 3, PAN INF 1, PAN SUP 1, SIC 2, THRAC 1
s. III dC: 21	RO 21, RO 22, RO 23, RO 24, R-I 12, R-X 1, AEG 10, AEG 11, AEG 12, AEG 30/I, AQ 2, AR 1, LUG 1, LYC 2, LYC 3, LYC 4, MAC 4, MAUR 1/I, SYR 2, SYR 3, SYR 4
s. III dC - IV dC: 1	RO 45/D
s. IV dC: 4	AEG 13, AEG 14, AEG 15, AEG 16
s. IV dC – VI dC: 1	AS 4
s. V dC: 1	AEG 17
s. V dC - VI dC: 5	RO 25, AEG 18, AEG 19, AEG 20, AEG 21
s. VI dC: 6	AEG 22, AEG 23, AEG 24, AEG 25, AEG 26, AEG 27
s. VII dC - VIII dC: 1	AEG 28
Època hel·lenística: 1	CRET 2/I
Època imperial: 16	AS 3, AS 5, AS 6, AS 7, AS 8, AS 9, AS 10/I, AS 11/I, AS 12/I, AS 13/I, AS 14/I, AS 15/I, AS 16/D, BITH 3/I, GALAT 2, SYR 5/I

Taula 4. Destrucció cronològica dels documents.

4. Llengua dels documents

Pel que fa a la llengua dels documents, trobem un cert equilibri entre la xifra d'inscripcions llatines (94) i gregues (91). El nombre de documents llatins i grecs que fan referència de forma segura a actors de mim i mimògrafs és també similar: 57 documents llatins i 59 documents grecs. A la documentació en llatí i en grec hi hem de sumar encara un papir egipci redactat en copte que també fa referència a actors de mim (**AEG 28**).

Documents l·latins (94)	RO 1, RO 2, RO 3, RO 4, RO 5, RO 6, RO 7, RO 8, RO 9, RO 10, RO 11, RO 12, RO 13, RO 14, RO 15, RO 16, RO 17, RO 18, RO 19, RO 20, RO 21, RO 22, RO 23, RO 25, RO 26/I, RO 27/I, RO 28/I, RO 29/I, RO 30/I, RO 31/I, RO 32/I, RO 33/I, RO 35/I, RO 36/I, RO 37/I, RO 38/I, RO 39/I, RO 41/D, RO 44/D, RO 45/D, R-I 1, R-I 2, R-I 3, R-I 4, R-I 5, R-I 6, R-I 7, R-I 8, R-I 9, R-I 10, R-I 11, R-I 12, R-I 13/I, R-I 14/I, R-I 15/I, R-I 16/I, R-I 17/I, R-I 18/I, R-I 19/I, R-I 20/I, R-I 21/I, R-I 22/I, R-II 1, R-II 2/I, R-IV 1, R-IV 2/I, R-IV 3/I, R-IV 4/D, R-VII 1, R-VIII 1, R-X 2/I, R-X 3/D, AFR 1, AQ 1, AQ 2, BELG 1/D, CIT 1, GER INF 1/D, LUG 1, LUS 1, LUS 2/I, MAC 2, MAUR 1/I, NARB 1, NARB 2, NOR 1, NOR 2/I, NUM 1, NUM 2, NUM 3, PAN INF 1, PAN SUP 1, SIC 2, SYR 2
Documents grecs (91)	RO 24, RO 34/I, RO 40/I, RO 42/D, RO 43/D, R-X 1, ACH 1, ACH 2, ACH 3, ACH 4, ACH 5/I, ACH 6/I, ACH 7/I, ACH 8/D, ACH 9/D, ACH 10/D, AEG 1, AEG 2, AEG 3, AEG 4, AEG 5, AEG 6, AEG 7, AEG 8, AEG 9, AEG 10, AEG 11, AEG 12, AEG 13, AEG 14, AEG 15, AEG 16, AEG 17, AEG 18, AEG 19, AEG 20, AEG 21, AEG 22, AEG 23, AEG 24, AEG 25, AEG 26, AEG 27, AEG 29/I, AEG 30/I, AEG 31/D, AR 1, AR 2/I, AS 1, AS 2, AS 3, AS 4, AS 5, AS 6, AS 7, AS 8, AS 9, AS 10/I, AS 11/I, AS 12/I, AS 13/I, AS 14/I, AS 15/I, AS 16/D, AS 17/D, BITH 1/I, BITH 2/I, BITH 3/I, CRET 1/I, CRET 2/D, CYP 1, CYP 2/I, DALM 1, GALAT 1, GALAT 2, GALAT 3/D, LYC 1, LYC 2, LYC 3, LYC 4, MAC 1, MAC 3, MAC 4, SIC 1, SIC 3/I, SIC 4/I, SYR 1, SYR 3, SYR 4, SYR 5/I, THRAC 1
Documents coptes (1)	AEG 28

Taula 5. Distribució lingüística dels documents.

MIMÒGRAFS I ACTORS DE MIM EN LA DOCUMENTACIÓ ANTIGA

I. LA FIGURA DE L'ACTOR DE MIM I EL MIMÒGRAF

1. Denominacions de mimògrafs i actors de mim atestades en la documentació

En la documentació grecollatina apareixen un seguit de termes que permeten reconèixer actors de mim i mimògrafs. En algunes ocasions aquests termes són denominacions genèriques, com ara μῖμος i el seu equivalent llatí *mimus*, identificar una persona determinada com un actor de mim. Tanmateix, sovint els termes emprats en la documentació són tecnicismes que indiquen una especialització concreta de l'actor en la interpretació d'un personatge concret o en la representació d'un tipus d'espectacle determinat dintre de l'àmplia gama d'actuacions artístiques que considerem part del mim.

No sempre resulta senzill determinar si una denominació pertany o no a l'àmbit del mim, en primer lloc perquè les poques definicions del mim que posseïm d'autors antics són més aviat vagues i no ens informen de les múltiples manifestacions que un espectacle de mim podia prendre, però també perquè en la documentació apareixen sovint termes tècnics que ocorren amb molt poca freqüència en altres tipus de text. Amb tot, és necessari fer la tasca d'estudiar i provar d'establir quines són les fronteres del mim antic, analitzant les denominacions presents en la documentació que fan referència (o poden fer-ne) a actors de mim i mimògrafs.

En aquest sentit, en aquesta part de l'estudi distingim entre dos tipus de denominacions, les referides a mimògrafs i les relatives a actors de mim. Pel que fa al primer grup, aquest no presenta complicacions: la identificació d'autors de mims és generalment senzilla, ja sigui perquè apareixen termes tan poc equívocs com μιμόγραφος / *mimographus* o altres construccions similars.

Quant als actors de mim, la situació és ben diversa. Tenim un gran nombre de denominacions diverses, que hem classificat en tres grans grups: en primer lloc, termes genèrics emprats per designar actors de mim, des de fins a d'altres encara més imprecisos com ara , que sovint trobem referits a actors de mim; en segon lloc, termes

que indiquen una especialització de l'actor de mim: en aquest grup podem distingir encara entre denominacions que indiquen una posició jeràrquica de l'actor en una companyia escènica (p. ex. *archimimus*, *secundarum* o *tertiarum*), i termes que indiquen el personatge o el tipus d'espectacle en què l'actor s'ha especialitzat (p. ex. *stupidus*, βιολόγος o ὀμηριστής). En el tercer grup tractem altres denominacions de significat imprecís o obscur que podrien fer referència a actors de mim, com ara *exodiarius* o μοσχολόγος, sense que en tinguem cap certesa. Per últim, hem inclòs encara un quart grup en què recollim dos termes que hom ha considerat equivocadament especialitats de mim: es tracta dels termes *derisor* i ῥωμαιστής.

A. ΜΙΜΟΓΡΑΦΣ

A. 1. μιμόγραφος / *mimographus* i altres denominacions

Total: 2 + 4	μιμόγραφος / <i>mimographus</i>	Altres denominacions
Grec: 1 + 1	MAC 3	THRAC 1
Llatí: 1 + 3	CIT 1	RO 13, RO 21 (?), RO 22 (?)

Taula 6. Atestacions de mimògrafs.

El terme grec μιμόγραφος, compost a partir de μῖμος i γράφω de forma anàloga a κωμωδ(ι)ογράφος i τραγωδιογράφος, designa el mimògraf o autor de peces de mim. El trobem emprat en autors com Filodem i Gal·lè,¹ i fou adoptat pels llatins amb la forma *mimographus*, tal com trobem en Plini i Suetoni.² En la documentació recollida en aquest corpus, apareix dues vegades, en un epígraf funerari grec del s. II dC procedent de Làrissa (**MAC 3**) i en una ara votiva tarragonina del s. II dC o III dC (**CIT 1**).

A més a més, dos altres documents fan referència a mimògrafs, tot i que empren altres denominacions o perífrasis per denominar l'escriptor de mims, com ara en **THRAC 1** (τερπνῶν τε μείμων, οὓς ἔγραψεν ἀστείως, “mims delitosos, que escrivia amb tanta elegància”) i en **RO 13**, una inscripció fragmentària d'un *secundarum* on apareix el terme *poeta*, que molt probablement fa referència a un mimògraf.³ És

¹ Phld. *Po.* 2.72 i 5.9; Gal. 2.631.

² Plin. *Nat.* 1.9; Suet. *Gram.* 18.

³ Cf. Plin. *Nat.* 8.209, que fa referència al mimògraf Laberi com a *mimorum poeta*.

possible, fins i tot, que en dues altres inscripcions de procedència urbana (**RO 21** i **RO 22**), consagrades per un grup d'actors de mim de les *cohortes vigilum* en ocasió de dues representacions escèniques diferents, siguin esmentats també dos mimògrafs, si interpretem així les expressions *Flavius Iovinus scripsit* i *Datibus (!) Baianus opera feliciss[ima scripsit ?]* amb què es clouen la part principal d'aquests dos epígrafs.¹

És destacable que tres dels documents que esmenten mimògrafs han aparegut en ciutats provincials, fet que demostra la presència d'autors de mim fora dels grans centres culturals antics. Desconeixem si els mimògrafs atestats en aquests documents estaven vinculats a companyies d'actors per a qui escrivien les peces:² hem de suposar que en molts casos eren els propis actors de mim els que componien les obres representades; així, els pocs fragments de mim trobats a Egipte –com ara la *Charition* i la *Moicheutria*–³ són guions per a l'ús de la pròpia companyia, amb indicacions escèniques, i no textos pensats per a ser publicats. Tanmateix, el fet que en algunes de les inscripcions que ens ocupen, com **MAC 3**, **THRAC 1 CIT 1**, la persona en qüestió aparegui identificada com a mimògraf denota que es tracta d'autors professionals que gaudiren de cert reconeixement pel seu ofici, cosa evident en la inscripció del mimògraf *Neikias* (**THRAC 1**), a qui li fou erigida una estàtua amb el permís de les autoritats de la ciutat on residia.

¹ Tanmateix, és probable que tots dos fossin els encarregats de redactar el text de les pròpies inscripcions: cf. la discussió a **RO 21** i **RO 22**.

² Amb tot, cal destacar que no tenim cap notícia, ni per mitjà de fonts literàries ni documentals, que testimonii l'existència de mimògrafes, tot i que coneixem un gran nombre d'actrius de mim.

³ *POxy* 413.

B. ACTORS DE MIM

B.1. Termes genèrics

a) μῖμος / *mimus*

Total: 28 + 5	Segurs	Incerts
Grec Espectacle: 6; actor: 17 + 1	<u>Espectacle</u> : AEG 19, AEG 20, AEG 24, AEG 25, AEG 26, AEG 27 <u>Actor</u> : AEG 1, AEG 2, AEG 3, AEG 4, AEG 5, AEG 6, AEG 8, AEG 13, AEG 14, AEG 15, AEG 17, AEG 18, AEG 22, AEG 23, AS 4, LYC 1, LYC 2	<u>Actor</u> : ACH 5/I
Llatí Actor: 5 + 4	<u>Actor</u> : RO 8, R-I 4, R-I 9, R-IV 1, AQ 1	<u>Actor</u> : R-I 17/I, R-I 18/I, R-I 19/I, R-I 22/I

Taula 7. Atestacions de μῖμοι / *mimi*.

Documentat ja des d'Èsquil, el terme grec μῖμος és d'origen incert.¹ Té un doble significat: el de mim com a espectacle teatral que es basa en la imitació i el d'actor que representa una peça de mim,² documentats tots dos sentits a bastament en fonts literàries. El mot llatí *mimus*, prestat del grec, conserva ambdues accepcions.

L'ús de μῖμος amb l'accepció de forma d'espectacle podria aparèixer en alguns dels documents recollits en aquest corpus, concretament en sis programes d'espectacles representats al circ d'Oxirrinc, datats d'entre els s. V o VI dC (**AEG 19, AEG 20, AEG 24, AEG 25, AEG 26 i AEG 27**). En canvi, l'ús del terme μῖμος / *mimus* amb el significat d'actor de mim, sense especificar-ne l'especialització, és molt més freqüent: el trobem documentat àmpliament en fonts documentals, tant en grec com en llatí. L'atestació grega més antiga data de la primera meitat del s. I aC (**AEG 1**), mentre que la més tardana és del s. VI dC (**AEG 22**); pel que fa als textos llatins, l'atestació més antiga del terme *mimus* pertany a un dels documents més antics recollits en aquest

¹ A. Fr. 57.9. Beekes 2010, s.v. μῖμος no descarta un possible origen preindoeuropeu. Cf. DELG s.v. on Chantraine recull que pot ser un préstec.

² En aquest darrer sentit, μῖμος és generalment referit a actors masculins, tot i que en alguna ocasió és emprat en referència a actrius de mim: Plut. *Sull.* 36 (μίμοις γυναιξί).

corpus, la inscripció del mim *Protogenes*, de finals del s. II aC (**R-IV 1**); per contra, el document més tardà data de finals del s. II dC o del III dC (**AQ 1**).

Tot i el gran nombre d'atestacions d'aquest terme, el mot μῖμος apareix entre les fonts gregues especialment en textos papiracis, la major part dels quals (14) són registres de pagaments efectuats a actors, mentre que entre les inscripcions gregues l'ús del terme μῖμος és molt menor (3). Un possible motiu d'aquesta diferència pot ser la pròpia vaguetat del terme μῖμος, suficient per a documents on hom no pretén especificar l'especialitat concreta d'un actor determinat, com succeeix sovint en els textos literaris i també en els documents comptables conservats (**AEG 1**, **AEG 8** o **AEG 15**, per exemple), en què el més rellevant és que consti el pagament a una companyia d'actors de mim, sense especificar-ne l'especialització concreta de cada artista, mentre que en les inscripcions, sovint redactades o encarregades pels mateixos actors, llurs autors poden haver preferit una denominació més concreta en comptes d'un terme general com μῖμος. Entre els documents llatins pot haver succeït un cas similar, atès que el terme *mimus* és sovint relegat en favor d'altres denominacions més concretes com *archimimus*, *secundarum* o d'altres.

El mot μῖμος / *mimus* ha originat diversos compostos que trobem també en la documentació epigràfica i papiràcia, com ara μιμόγραφος / *mimographus*, μιμολόγος / *mimologus*, i *mimarius*; i també derivats, com el terme μιμάς / *mima*, que designa l'actriu de mim.

b) μιμάς (μειμάς) / *mima*

Total: 14	Segurs
Grec: 5	RO 24, R-X 1, AEG 16, GALAT 2, MAC 4
Llatí: 9	RO 1, RO 2, RO 7, RO 10, RO 12, RO 18, R-I 7, R-II 1, LUS 1, SIC 2 (<i>meimas</i>)

Taula 8. Atestacions de μιμάδες / *mimae*.

El grec μιμάς i el seu equivalent llatí, *mima*, derivats de llur equivalent masculí, μῖμος / *mimus*, designa l'actriu de mim. El terme *mima* és documentat abans que el seu equivalent grec: *mima* apareix per primera vegada en textos llatins del s. I aC, de la mà

d'autors com Ciceró i Horaci;¹ d'aquesta mateixa època daten també els primers documents epigràfics, **RO 1** i **RO 2**, datats d'entre els segles I aC i I dC.

Pel que fa al grec, sembla que el terme μιμάς s'introduí més tard i és emprat poc en les fonts literàries. És possible que l'ús d'aquest terme no fos gaire estès al s. II dC: en autors com Polibi o Ateneu, el terme emprat per referir-se a actrius de mim és δεικτηριάς,² un mot que no apareix en la documentació epigràfica; mentre que Plutarc, en referir-se a un grup d'actrius de mim contemporànies de Sul·la, parla de μίμοις γυναιξί.³ La primera atestació literària de μιμάς data d'entre els s. II i III dC, de la mà del sofista Elià, i només reapareix en textos del s. V dC.⁴ Curiosament, la primera vegada que trobem documentat epigràficament el mot μιμάς pot ser en una inscripció llatina, **SIC 2**, procedent de Catània i datada del s. II dC o d'inicis del s. III dC, que esmenta una *Aphrodito mimas*: aquest darrer terme està clarament pres del grec μιμάς. Els primers documents grecs amb el terme μιμάς daten del s. III dC (**RO 24**, **R-X 1** i **MAC 4**); i només reapareix en un document del s. IV dC (**AEG 16**) i en una inscripció de datació incerta però d'època imperial (**GALAT 2**).⁵

L'absència de notícies sobre actrius de mim en territori grec fins als segles II i III dC contrasta amb els nombrosos testimonis llatins, que ja des del s. I aC recullen el nom de *mimae* cèlebres establertes a Roma, especialment *Volumnia Cytheris* i també *Arbuscula*, *Origo* i *Tertia*,⁶ a les quals hem d'afegir les *sociae mimae* de **RO 1** i la *mima Ecloga* de **RO 2**. Aquesta diferència evidenciada entre les fonts llatines i gregues ens ha de fer pensar si la participació de dones en representacions mímiques era un fenomen prou consolidat a l'època hel·lenística.⁷ L'única possible actriu de mim grega contemporània de les estrelles de la Roma tardo-republicana és *Menophila*, una θεάτρια documentada en una inscripció atenesa del s. I aC: probablement el terme θεάτρια designi una artista escènica, però el fet que sigui un hàpax impedeix saber exactament quina era la seva especialització (**ACH 6/I**).

¹ Vid. Cic. *Phil.* 2.20, 2.67, 2.101, etc.; Hor. *S.* 1.2.2 i 56.

² Pib. 14.11.4 i Ath. 576f. Tots dos fan referència a una mateixa actriu, *Myrtion*, de la cort de Ptolomeu II Filadelf. La forma masculina de δεικτηριάς és δεικηλίκτας, testimoniada en Plut. *Ages.* 21 i Ath. 621f.

³ Plut. *Sull.* 36.

⁴ Ael. *fr.* 123; *Anth. Pal.* 9.139 (Claudià) i en Simeó (*PG* 116.909b, on parla de la *mima Pelagia*).

⁵ Potser també hem de considerar actrius de mim dues artistes de qui no se'ns diu l'especialització: *Chrysopolis* (**BITH 2/I**, de *Claudiopolis*, del s. II o III dC) i una artista anònima (**ACH 7/I**, d'Atenes, del s. II dC).

⁶ Sobre aquestes actrius, vid. Leppin 1992, 228-229, 212, 268 i *Tertia*, respectivament. Aquesta darrera actriu, filla d'un altre actor de mim, era activa a Sicília.

⁷ Vid. la discussió a p. 69-71.

c) *mimarius*

Total: 1	Segur
Llatí: 1	PANN SUP 1

Taula 9. Atestacions de *mimarii*.

Mimarius, documentat només en textos llatins, és un terme compost a partir de *mimus* i el sufix *-arius*, molt productiu per a la formació de noms d'ofici. *Mimarius*, designa concretament l'actor de mim, en contraposició a *mimus*, que pot denominar tant l'espectacle com l'artista.

A diferència del terme *mimus*, *mimarius* no sembla haver arrelat gaire: en textos literaris el trobem documentat molt poques vegades i només en textos relativament tardans, com la *Historia Augusta* o l'*Expositio totius orbis*;¹ pel que fa a les fonts documentals, només en tenim una atestació, una inscripció pannònica de finals del s. II o del s. III dC que recull un *magister mimariorum* (**PANN SUP 1**).

d) μιμολόγος (μειμολόγος) / *mimologus*

Total: 4 + 2	Segurs	Incerts
Grec: 3 + 2	ACH 1, AS 3, AS 5	AS 10/I, MAC 1 (?)
Llatí: 1	RO 23	

Taula 10. Atestacions de μιμολόγοι / *mimologi*.

El terme μιμολόγος és un compost de μῖμος i λόγος; aquest darrer element el trobem amb freqüència en mots compostos que indiquen especialitzacions d'actors de mim, com ἀρχαιολόγος, ἥθολόγος o νεανισκολόγος.

El mot μιμολόγος és documentat en autors grecs relativament tard, a partir del s. I dC,² tot i que la primera atestació epigràfica del terme, en una llàntia de probable procedència alexandrina i trobada a Atenes (**ACH 1**), és molt anterior, de finals del s. III aC; les altres instàncies documentals del terme són d'època imperial (**AS 1, AS 3,**

¹ *HA Verus* 8.11 (*scurras mimarius*), *Expos.* 32 (*Berytus mimarios [sc. mittit]*). També recull aquest mot el *Corp. Gloss. Lat.* 5.367.18.

² *Ph. Spec. leg.* 4.59; *Anth. Graec.* 16.155; *I. Vit.* 3.16. Cf. igualment *Str.* 5.3.6, on apareix el verb μιμολογέω.

AS 10/I). D'altra banda, una inscripció d'Amfípoli, datada d'entre els s. II i I aC (**MAC 1**), esmenta un actor “ὁ θυμέλας ἤροσε βακχεακὰς μιμικὸν ἔκφραζων ἰλαρὸν λόγον”, en què l'expressió μιμικὸν ... λόγον pot indicar que l'actor en qüestió era μιμολόγος. En una cita d'Hegesandre recollida per Ateneu trobem el mot λογομίμος, segurament una variant de μιμολόγος, amb una inversió dels seus components.¹

Les atestacions del terme en textos llatins són molt més rares: trobem *mimologus* només en algunes obres tardanes i en escolis,² mentre que tan sols tenim documentat epigràficament aquest mot una única vegada, en una inscripció urbana del s. III dC (**RO 23**). És molt possible, doncs, que fos un tecnicisme emprat únicament entre actors de mim grecs: el *mimologus* documentat en la inscripció urbana és molt probablement un artista d'origen oriental.

Quant al significat de μιμολόγος / *mimologus*, es tracta novament d'una denominació genèrica de l'actor de mim i, per tant, sembla un sinònim de μῖμος / *mimus*. Una inscripció, **CYP 1**, mostra un βιολόγος que es defineix com a μειμολόγων πάντων ἕξοχον, “el més excel·lent de tots els μιμολόγοι”, mentre que un escoli a Juvenal esmenta un *mimologus stupidus*.³ tots dos casos indiquen que el terme μιμολόγος / *mimologus* pot comprendre diverses especialitats de mim. També el possible μιμολόγος de **MAC 1** pot haver estat un actor *tertiarum*. No obstant això, hom podria plantejar la possibilitat que l'element -λόγος indica que l'artista en qüestió representava mims en prosa (< λέγω), en oposició a altres actors, que representarien mims en vers. Certament, entre els fragments de mim conservat trobem composicions en prosa, com ara la *Charition* i la *Moicheutria*,⁴ i en vers, com els fragments dels mimògrafs Laberi i Publili, però és probable que -λόγος tingui aquí el sentit de “recitar” una peça de mim, sigui en prosa o en vers: com hem vist abans, -λόγος sembla haver estat un element força productiu en la formació de denominacions d'actors de mim.

D'altra banda, hom ha proposat també que el terme μιμολόγος / *mimologus* pot designar també un escriptor de mims, basant-se en un passatge de Filó, on equipara

¹ Ath. 19c (Hegesandr. fr. 13).

² Firmic. Mat. math. 8.8.1; Fulg. myth. 2.14; Schol. ad Iuv. 6.276.

³ Schol. ad Iuv. 6.276.

⁴ POxy. 413

μυμολόγοι i μυθογράφοι.¹ En el passatge en qüestió, Filó ataca els autors de discursos excessivament artificials, tot afirmant que aquests seran ridiculitzats per μυθογράφοι i μυμολόγοι; tanmateix, no hi ha cap necessitat de considerar que els μυμολόγοι en qüestió són escriptors de mim i no actors: el passatge de Filó entra dins la tradició de la ridiculització en escena per part de mims de certs comportaments o professions considerades negatives.² També alguns glossaris medievals defineixen *mimologus* com algú “*qui mimos docet*”, és a dir, algú que escriu obres de mim però, com assenyala R. Maxwell, aquesta definició pot ser fruit del desconeixement del significat original del terme.³

e) ἀκρόαμα / *acroama*

Total: 4 + 1	Referit a mims	Referit a altres espectacles
Grec: 2 + 1	ACH 3, LYC 2	LYC 1
Llatí: 2	RO 21, RO 22	

Taula 11. Atestacions d'ἀκρόαματα / *acroamata*.

El terme ἀκρόαμα (< ἀκροόομαι “escoltar”) i el llatí *acroama* designen originàriament qualsevol cosa que hom pot escoltar, especialment una peça musical, un cant o una recitació. Posteriorment, passa a significar també la persona que crea allò que hom escolta i per tant esdevé un terme genèric per designar un artista.

En algunes de les inscripcions recollides en aquest corpus, hom es refereix a actors de mim amb el terme ἀκρόαμα / *acroama*. És el cas, per exemple, de **LYC 2**, la inscripció del mim *Eucharistos*, de la primera meitat del s. III dC i procedent de *Patara*, on l'actor, entre d'altres elogis, és dit τῆς Ἀσίας ἀκρόαμα, que podem traduir per “virtuós d'Àsia”. El terme *acroama* apareix també en dues inscripcions urbanes molt similars d'època severiana (**RO 21** i **RO 22**), dues dedicacions per part d'un grup d'actors de les *cohortes vigilum* en ocasió d'unes obres de mim representades en honor de la casa imperial, on s'empra el terme *acroama* per referir-se als actors que participaren en les representacions: concretament, a **RO 21** se'ns diu que les

¹ Ph. *Spec. leg.* 4.59. *Vid. LSJ s.v. μυμολόγος*, on es recull aquesta suposada accepció del terme.

² Cf. **RO 29/I**, la inscripció d'un probable actor de mim, “*qui primum invenit causicus imitari*”.

³ *Vid.*, entre d'altres, *Corp. Gloss. Lat.* 4.117.15; 4.258.21. Cf. Maxwell 1993, 42 per a un llistat complet i una discussió de la qüestió. Sobre el significat de *doceo* en aquest context, *vid. OLD s.v. doceo* 5.

representacions foren organitzades *agentis commilitonibus cum suis acroamatibus nominibus infrascriptis*, amb un llistat de set actors (els *commilitones*?) seguit per una altra llista molt més extensa, de 38 *vigiles* i 4 *classarii*, entre els quals hi ha alguns que són clarament actors de mim i que poden haver estat els *acroamata* esmentats abans. A **RO 22** la formulació del text és una mica diferent: trobem que un dels *vigiles*, escollit edil pels seus companys, organitzà representacions escèniques amb els seus *acroamata* (*ludos edidit de suis acroamatis*), una afirmació seguida igualment d'un primer llistat de set actors de mim i una altra llista més llarga, de 34 *vigiles* i 4 *classarii*. De nou, el sintagma *de suis acroamatis* podria indicar els actors amb els quals s'organitzà la representació de mims.

En altre text, **ACH 3**, el decret pel qual s'institueix a *Gytheion* els *Kaisareia*, un festival en honor de la casa imperial (15 dC), el terme ἀκρόαμα apareix emprat en un sentit ampli, englobant artistes de totes les categories, entre els quals s'inclouen actors de mim. En canvi, en una altra inscripció, ἀκρόαμα apareix amb la seva accepció original d'espectacle, fent una distinció explícita entre ἀκροάματα i representacions de mim: es tracta de **LYC 1**, el decret d'institució d'un festival agonístic, els *Demostheneia*, a *Oenoanda* (124 dC), on es fixa que durant tres dels dies del festival es representaran una sèrie d'espectacles, μεῖμοι καὶ ἀκροάματα καὶ θεάματα “mims, concerts i exhibicions”.

f) σκηνικός / *scaenicus* (*scenicus*)

Total: 16 + 2	Segurs	Incerts
Grec: 2 + 1	AEG 7, SYR 3	AEG 29/I
Llatí: 13 + 1	RO 20, RO 21, RO 22, R-I 11, R-I 21/I, AQ 2, LUG 1, NARB 1, NARB 2, NUM 1, NUM 2, NUM 3, PAN INF 1, SYR 2	MAUR 1/I
Copte: 1	AEG 28	

Taula 12. Atestacions de σκηνικοί / *scaenici*.

Σκηνικός i la seva adaptació llatina, *scaenicus* o *scenicus*, és un adjectiu que en la seva accepció principal, fa referència a tot allò relacionat amb la σκηνή “escena”; substantivat, designa amb un sentit ampli l'actor teatral, sense especificar-ne

34

l'especialitat. Amb aquest sentit, el mot *σκηνικός* / *scaenicus* apareix substantivat i referit a actors en diversos documents, majoritàriament llatins, i en menor mesura en textos grecs i en un de copte. És, però, un mot que pot donar cabuda a artistes de diverses especialitats dramàtiques i per tant no només a actors de mim,¹ però en la documentació sempre que s'especifica l'especialització concreta d'un *scaenicus* hi apareix un actor de mim. Així, a **RO 21** i **RO 2**, dues ares dedicades per un nombrós grup de *vigiles* en motiu d'unes actuacions escèniques representades pels propis dedicataris, el terme *scenicus* apareix al costat d'altres denominacions certament referides a actors de mim com *archimimus* i *stupidus*.

L'ús del terme *scaenicus* sembla haver estat especialment habitual a l'exèrcit, on el mot *mimus* podria tenir encara connotacions negatives: en efecte, sis dels setze documents on trobem el terme *scaenicus* provenen de la milícia, tot d'època severa (**RO 20**, **RO 21**, **RO 22**, **RO 22**, **R-I 11**, **LUG 1** i **SYR 2**).² En altres inscripcions que testimonien actors soldats es tracta clarament d'actors de mim.³

En canvi, és difícil determinar si, en l'àmbit civil, sota el terme *σκηνικός* / *scaenicus* també s'hi amaga un actor de mim. És el cas de dues inscripcions narboneses (**NARB 1** i **NARB 2**, d'entre els s. I dC i el III dC), on apareixen dues companyies d'actors referits amb el nom de *scaenici*, o de **R-I 21/I** i **PANN INF 1**, dels s. II o III dC, on són esmentades sengles corporacions de *scaenici*. El mateix podem dir de **NUM 1** i **NUM 2** (s. II-III dC), dues inscripcions de *Cirta* que mencionen també dos actors denominats *scaenici*; en canvi, **NUM 3**, del mateix període i també de *Cirta*, recull un *scaenicus stupidus*, que de nou vincula el terme *scaenicus* amb el món del mim.

Pel que fa a la documentació grega, a banda del fragmentari **AEG 29/I**, on podria esmentar-se un o més *σκηνικοί*, només disposem de dos textos, **AEG 7** (del s. II o III dC) i **SYR 3** (de mitjans s. III dC) on s'usi aquest terme, però no podem precisar la categoria dels actors als quals hom fa referència, tot i que a **SYR 3** apareixen també diversos actors de mim. Encara més rar resulta **AEG 28**, un document copte molt tardà (s. VII-VIII dC), que esmenta uns *skenikoi*: l'ús del terme hauria passat del grec al copte i s'hauria mantingut en ús fins i tot sota domini àrab, designant potser actors de mim.

¹ Cf. l'associació dels *adlecti scaeniorum*, que agrupava diversos artistes establerts a Roma i als afores de la ciutat: p. 128-130.

² Vid. p. 34-35.

³ Cf. els ja esmentats **RO 21** i **RO 22**, i també **DALM 1**, del mateix període i on tenim documentat un βιολόγος.

g) *scaenica*

Total: 1	Segur
Llatí: 1	RO 14

Taula 13. Atestacions de *scaenicae*.

Scaenica, forma femenina de l'adjectiu *scaenicus*, és un terme genèric que designa una artista o actriu. Documentada especialment en nombrosos textos jurídics,¹ apareix només en una inscripció urbana del s. I o II dC, referit a l'artista *Ar+[- - -] Candida*. És força probable que *Candida* fos una *mima*, atenent la relació que trobem entre el masculí *scaenicus* i els actors de mim.

B.2. Termes especialitzats

Més enllà dels termes genèrics recollits en l'apartat anterior, sovint en la documentació epigràfica papiràcia apareixen denominacions que es refereixen a nombroses especialitzacions artístiques concretes dins de l'òrbita del mim. Aquestes denominacions les podem classificar en dos grans grups: denominacions relatives a la jerarquia que l'actor ocupa en una companyia de mims, i denominacions que fan referència al personatge o tipus d'actuació en què l'actor s'ha especialitzat.

Un estudi de la documentació mostra una tendència entre els textos llatins a usar denominacions jeràrquiques (*archimimus*, *secundarum*, *tertiarum* i *quartarum*) per sobre de referències al paper concret interpretat per un actor de mim. Per contra, entre la documentació grega, les denominacions jeràrquiques són pràcticament inexistentes: a banda de termes genèrics com *μῖμος* o *μυμολόγος*, pràcticament trobem només denominacions referents al personatge interpretat per l'actor (p. ex. *νεανισκολόγος*) o al tema de l'obra que representa (*ὀμηριστής* o *βιολόγος*)

La forta distinció terminològica entre la documentació llatina i la grega fa pensar en dues tradicions separades pel que fa als tecnicismes emprats pels actors de mim, un fet sorprenent si tenim en compte que actors de mim grec i de mim llatí deuriem estar

¹ La precisió que aquesta mena de textos requereix obliga sovint a esmentar tant *scaenici* com *scaenicae*: *CTh* 15.7.1; 17.7.2; *Cod. Iustin.* 5.5.7.2. El terme *scaenica* apareix també en Firmic. *Mat. math.* 3.12.17.

sovint en contacte, especialment en regions bilingües,¹ i també si considerem l'origen hel·lènic d'una part considerable dels actors de mim llatins, molts dels quals eren de condició servil o llibertina. Les excepcions a aquesta tendència són escasses: per exemple, el terme *scurra*, documentat en una única inscripció (**RO 22**), i especialment el *stupidus*, que fa referència a un personatge secundari típic del mim, i que sovint apareix com l'especialització d'alguns actors de mim llatins; i tanmateix fins i tot en aquest cas el terme *stupidus* podria ser un equivalent de *secundarium*.² Altres denominacions similars trobades en inscripcions llatines –com ara un *ethologus* (**RO 19**)– poden degudes al fet que l'artista en qüestió deuria representar mims en grec, i, per tant, la inscripció reflectiria els usos propis dels actors de mim grecs.

Les excepcions en el sentit invers, és a dir, documents grecs on apareixen denominacions jeràrquiques, són encara menys freqüents: una sola inscripció fa referència a un possible *tertiarum* (**MAC 1**), mentre que els *archimimi*, tan presents entre les inscripcions llatines, no apareixen ni un sol cop entre la documentació grega: únicament trobem un *archimimus Graecus* en una inscripció de *vigiles* (**RO 21**), on el terme apareix al costat d'un *archimimus* [sc. *Latinus*], en un intent d'homogeneïtzació de la terminologia relativa als diferents rangs d'actors de mim emprada en l'estructura militaritzada dels *vigiles*. D'altra banda, Porfiri recull que els *secundarium* són anomenats δευτερολόγοι en grec, tot i que no tenim cap altre atestació d'aquest terme,³ i tres textos tardans recullen els termes μῖμος δεύτερος (i la seva variant δεύτερος μῖμος) i μιμολόγος δεύτερος, equivalents també al llatí *secundarium*.⁴

Un altre fet rellevant és que en la documentació llatina trobem denominacions jeràrquiques referides tant a actors com a actrius de mim, mentre que en els documents grecs, les actrius de mim són referides majoritàriament amb el terme μιμάς i només en algun cas s'usa un terme referent al paper que l'artista interpretava, com ara μωρά.

¹ Vid. p. 36-37.

² Vid. *infra*.

³ Porphyrius *ad Hor. Ep.* 1.18.14.

⁴ Epiphanius *adv. haeres.* 24.3 (s. IV dC), I. Malalas 314-315 (s. VI dC) i el *Chronicon Paschale* 275-276 (PG 92.684-685, s. VII dC).

B.2.1. Denominacions jeràrquiques

Tenim documentats quatre denominacions jeràrquiques: *archimimus* (amb la variant femenina *archimima*), *secundarum*, *tertiarum* i *quartarum*. L'existència d'una jerarquia entre els actors de mim mostra de manera clara el grau d'especialització dels actors d'una companyia. És molt probable que a cada grau de la jerarquia es correspongués un tipus de personatge determinat: és d'esperar que els *archimimi* fossin els encarregats d'interpretar els personatges principals de l'obra, mentre que als altres actors de la companyia els pertocaria personatges menors.

D'altra banda, alguns documents evidencien la possibilitat dels actors d'ascendir en la jerarquia d'una companyia: és el cas de **RO 21** i **RO 22**, que documenten l'ascens d'alguns actors (*stupidi* i *scaenici*) a *archimimi* en companyies de les *cohortes vigilum*, i també de **R-I 12**, on trobem un actor que hauria pogut interpretar diverses *partes* al llarg de la seva carrera (*multisque* [sc. *partis*] *per[actis]*).

a) *archimimus*

Total: 13 + 4	Segurs	Possibles
Llatí: 13 + 4	RO 4, RO 6, RO 11, RO 15, RO 16, RO 21, RO 22, R-I 5, R-I 8, R-I 10, R-VII 1, AFR 1, MAC 2	RO 33/I, R-I 21/I, LUS 1, NARB 2

Taula 14. Atestacions d'*archimimi*.

Format a partir de *mimus* i el prefix grec *archi-* (< ἀρχι-) “principal, primer”, el terme *archimimus* designa l'actor de mim principal d'una companyia, és a dir, aquell que interpreta el paper protagonista. Pel que fa a fonts literàries llatines, el terme apareix documentat per primera vegada en Sèneca, i reapareix en Suetoni, així com en textos jurídics i escolis.¹ El mot *archimimus* és molt més freqüent entre la documentació epigràfica llatina, on el tenim documentat en fins a tretze inscripcions, vuit de les quals procedents de Roma. Per contra, el terme ἀρχιμῖμος no apareix en cap document grec, i només apareix en un únic autor literari, en Plutarc, i fent referència a Sòrix, un actor del

¹ Sen. fr. 36 (= Augus. *civ. Dei* 6.10), Suet. *Vesp.* 19, Prophyron *ad Hor.* S. 2.6.72, *schol. ad Iuv.* 4.53, *Dig.* 38.1.25.1.

seguici de Sul·la:¹ en aquest cas, Plutarc podria haver pres el mot ἀρχιμίμος de la font llatina d'on hauria obtingut aquesta informació. L'únic document que recull un *archimimus* que actuava en grec és **RO 21**, una inscripció de les *cohortes vigilum* que fa una distinció entre un *archimimus Graecus* i un *archimimus* [*sc. Latinus*], una diferenciació lingüística que es manté en altres actors del mateix document (p. ex. *scaenici Graeci* i *stupidi Graeci* i els seus homòlegs llatins): en aquest cas, l'excepció pot ser explicada pel fet que en la jerarquia dels *vigiles* hom hauria pogut homogeneïtzar la terminologia emprada per designar els diferents rangs dels actors dins de la milícia.

Degut al paper preeminent que els *archimimi* solien representar, aquests actors segurament gaudiren d'un prestigi considerable, tant entre els seus companys d'ofici com fora del món escènic. Dels *archimimi* documentats, dos eren *diurni*, un terme que sembla designar un títol prestigiós (**RO 16** i **R-I 10**).² Coneixem en total cinc *diurni*, dels quals dos són *archimimi* i una és una *archimima* (**RO 5**); els dos *diurni* restants, d'especialitat desconeguda, podrien haver estat també *archimimi* (**RO 33/I** i **R-I 21/I**). D'altra banda, com a mínim dos dels *archimimi* documentats eren *ingenui* (**R-I 8** i **R-I 10**), una condició de la qual possiblement també gaudien altres *archimimi* dels quals desconeixem l'estatus.³ Excepcionalment, els *archimimi* podien arribar a assolir una posició social i econòmica extraordinàries, com demostra el cas de *L. Aurelius Eutyches*, un *archimimus* que a banda d'ostentar càrrecs d'importància en una corporació escènica, fou decurió de la ciutat de *Bovillae* (**R-I 10**).

La preeminència de què gaudien els *archimimi* fa ben possible que, a banda d'interpretar el paper principal en una representació mímica, fossin també els encarregats de la direcció i gestió de la companyia d'actors, potser de manera conjunta amb una *archimima*.⁴ En aquest sentit, és possible que en dues inscripcions llatines, **LUS 1** i **NARB 2**, apareguin el nom de tres *archimimi*: en el primer cas es tracta de l'epígraf d'una *secundarum* lliberta pertanyent a *Sollemnis* i *Halyus*, que podrien ser els patrons o els *archimimi* de la companyia de la qual l'actriu formaria part;⁵ mentre que la

¹ Plut. *Sull.* 36.1-2.

² Sobre els *diurni*, *vid.* p. 122-123.

³ Com ara **R-VIII 1** o **MAC 2**.

⁴ Cf. **AFR 1**, que esmenta un matrimoni format per dos *archimimi*.

⁵ Si fos així, la companyia de *Nothis* comptaria amb dos *archimimi*, un fet que potser no era gaire infreqüent, si tenim en compte **RO 21** i **RO 22**, que mostren diversos *archimimi* dins de les *cohortes vigilum*.

inscripció narbonesa esmenta un *Primigenius scaenicus ex factione Eudoxi*, on *Eudoxus* podria ser novament el propietari o l'*archimimus* de la companyia.

D'altra banda, l'experiència dels *archimimi* al capdavant de les companyies d'actors els feia bons candidats a exercir funcions de responsabilitat en corporacions escèniques, com mostra el cas de *L. Aurelius Eutyches* (**R-I 10**), i fins i tot en l'organització d'espectacles, com és el cas d'un altre *archimimus*, *T. Uttiedius Venerianus*, que exercí durant molts anys les funcions de *promisthota* i *officialis* de la ciutat de *Philippi*, tasques potser relacionades amb la contractació de companyies artístiques per a les representacions teatrals de la colònia (**MAC 2**). El cas d'*Uttiedius Venerianus* és singular: es tracta de l'únic document relatiu a un *archimimus* trobat en territori de parla grega, i tanmateix la inscripció, del s. I dC i escrita en llatí, es refereix a *Uttiedius* com a *archimimus Latinus*: sens dubte, la companyia de l'actor representava espectacles de mim només en llatí; un fet que no ens ha d'estranyar si tenim en compte que a *Philippi* s'hi establí una important colònia de parlants de llatí després de la batalla que es lliurà al mateix lloc el 42 aC. Tanmateix, tret d'aquesta excepció, la gran majoria d'atestacions epigràfiques del terme *archimimus* es concentra a Roma i al Laci.

b) *archimima*

Total: 3	Segurs
Llatí: 3	RO 5, RO 17, AFR 1

Taula 15. Atestacions d'*archimimae*.

Equivalent femení d'*archimimus*, el terme *archimima* designava l'actriu de mim principal d'una companyia. El mot *archimima* apareix documentat només en fonts llatines: dues inscripcions urbanes i una d'*Ammaedara* (**AFR 1**), que documenta un matrimoni format per un *archimimus* i una *archimima*. Els tres epígrafs daten d'entre els s. I dC i III dC.

Com en el cas dels *archimimi*, les *archimimae* també deuriem ocupar una posició destacada en la companyia d'actors, i algunes actrius van atènyer una bona posició econòmica: aquest sembla el cas de *Fabia Arete* (**RO 5**, de la primera meitat del s. I dC), capaç de fer erigir una gran sepultura per als seus dos patrons i per a un mínim de 17 persones més, molts d'ells vinculats a la mateixa *familia* de l'actriu. De la mateixa

manera, *Fabia Arete* fou *diurna*, un títol prestigiós que apareix referit a altres *archimimi*.¹ En el cas de *Claudia Hermione* (RO 17, del s. II dC), una altra *archimima* documentada a Roma, la seva inscripció ens diu que fou *sui temporis prima*, una expressió que retrobem en les inscripcions d'altres artistes destacats de la ciutat i que evidencia la popularitat de què gaudí l'actriu.²

És possible que, com en el cas dels *archimimi*, les *archimimae* dirigissin companyies d'artistes, si més no formades per dones. En canvi, i a diferència dels seus homòlegs masculins, no trobem cap *archimima* que exerceixi un càrrec en una corporació escènica.³

c) *secundarum*

Total: 5	Segurs
Llatí: 5	RO 13, R-I 1, R-I 2, R-I 6, LUS 1

Taula 16. Atestacions de *secundarum*.

Els actors *secundarum* [sc. *partium*] són actors especialitzats en la interpretació de les *partes secundae*, és a dir, el paper immediatament inferior al de l'*archimimus* o actor protagonista. Com a tal, l'expressió *actor secundarum partium* és un equivalent del grec δευτεραγωνιστής o, referit concretament al mim, δευτερολόγος, μῖμος δεύτερος o μιμολόγος δεύτερος. Tanmateix, amb l'excepció de δευτεραγωνιστής, aplicable a actors d'altres gèneres teatrals a banda del mim, els altres termes grecs són extremadament rars: δευτερολόγος apareix només en un comentari de Porfiri a Horaci on afirma que els *secundarum* són anomenats així en grec,⁴ mentre que μῖμος δεύτερος (i la variant δεύτερος μῖμος) i μιμολόγος δεύτερος són testimoniats només en tres textos tardans.⁵

En la documentació recollida en aquest corpus, així com en la major part de textos literaris, l'expressió *actor secundarum partium* és simplificada en *secundarum*, amb

¹ Vid. p. 122-123.

² Vid. p. 95-96.

³ Vid. p. 127.

⁴ Porphyrius *ad Hor. Ep.* 1.18.14.

⁵ Epiphanius *adv. haeres.* 24.3 (s. IV dC), I. Malalas 314-315 (s. VI dC) i el *Chronicon Paschale* 275-276 (PG 92.684-685, s. VII dC).

el·lipsi dels mots *actor* i *partium*, cosa que evidencia l'ús estès d'aquesta expressió. Dels cinc *secundarum* documentats epigràficament –datats d'entre els s. I dC i II dC–, quatre fan referència a homes (**RO 13**, **R-I 1**, **R-I 2** i **R-I 6**), mentre que **LUS 1** esmenta una *secunda* o *secunda(rum) mima*, fet que, juntament amb els testimonis d'*archimimae*, demostra que també les actrius de mim llatí també s'especialitzaven en la representació de *partes*. Alguns dels *secundarum* documentats semblen haver exercit certes responsabilitats en corporacions professionals o institucions públiques: és el cas del *secundarum Philemon, magister* d'un *collegium*, probablement d'artistes (**R-I 6**), i de *C. Norbanus Sorex*, conegut per dues inscripcions (**R-I 1** i **R-I 2**), una de les quals indica que fou *magister* d'un *pagus* situat als afores de Pompeia. D'altra banda, **RO 13** mostra un *secundarum* que també pot haver estat *poeta* [sc. *mimorum* ?], és a dir, mimògraf, potser per a la mateixa companyia de la qual formava part.

Quant al paper o personatges que solia interpretar un *secundarum*, alguns autors ens en donen pistes: segons Fest, Verri indica que gairebé sempre interpreten el paper del *parasitus*,¹ un rol confirmat per Ciceró i Horaci, que presenten els *secundarum* com a aduldors del personatge interpretat per l'actor principal, mostrant-se d'acord amb tot el que aquest diu.² D'altra banda, alguns textos cristians mostren un *secundarum* interpretant el paper de catecumen en un mim paròdia del baptisme cristià.³ És possible que en altres ocasions el *secundarum* interpretés el paper del *stupidus*, un dels personatges típics del mim: Marcial esmenta sovint un duet d'actors format per un *archimimus* anomenat *Latinus* i un *stupidus, Panniculus*, que podria ser un *secundarum*; d'altra banda, dues inscripcions urbanes (**RO 21** i **RO 22**) recullen els membres d'una companyia de mims de les *cohortes vigilum*, de la qual formen part *archimimi, stupidi* i altres *scaenici*, però no s'esmenten els *secundarum*: tal vegada, a banda d'interpretar el paper de *parasitus*, com testimonien Verri, Ciceró i Horaci, els *secundarum* s'especialitzaren en la interpretació del personatge del *stupidus*, per la qual cosa *secundarum* i *stupidus* podrien haver estat dues denominacions intercanviables. En aquest sentit, en el paper on se'ns ha conservat la *Charition*, una peça de mim escrita en grec, el personatge del $\mu\omega\rho\acute{o}\varsigma$ (és a dir, el *stupidus*) és indicat amb la lletra B, és a dir, amb el numeral grec equivalent al 2.⁴ Un altre possible indicatiu que els *secundarum*

¹ Fest. 326L: *C. Volumnius [...] secundarum partium fuit, qui fere omnibus mimis parasitus iudicatur.*

² Cic. *Brut.* 242 i Hor. *Ep.* 1.18.10-14. Cf. també Suet. *Cal.* 57.

³ Els ja esmentats I. Malalas 314-315 i el *Chronicon Paschale* 275-276 (PG 92.684-685).

⁴ *POxy* 413r.

podien representar el paper de *stupidus* és el *cognomen* de la *secundarum* documentada en **LUS 1**, *Cornelia Nothis*, que podria ser la transliteració de l'adjectiu νωθής “mandrosa, estúpida” (*LSJ s.v.*).

d) *tertiarum*

Total: 1 + 1	Segur	Incert
Llatí: 1	RO 3	
Grec: 1?		MAC 1 ?

Taula 17. Atestacions de *tertiarum*.

El terme *tertiarum*, és a dir, *actor tertiarum partium*, designa l'actor que representa les *partes tertiae*, un rol inferior al de l'*archimimus* i al del *secundarum*. El seu equivalent grec és el del τριταγωνιστής, tot i que aquest darrer terme no apareix mai referit a un actor de mim.

El mot *tertiarum* el tenim documentat en textos de Ciceró, Valeri Màxim i Plini el Vell, en aquests dos darrers casos referits a un mateix actor de mim, anomenat *Pamphilus*.¹ Pel que fa a la documentació epigràfica, el tenim testimoniats en un únic document, una inscripció del *tertiarum P. Cornelius Niger* (**RO 3**, de finals del s. I aC o principis del s. I dC). Tanmateix, és possible que un epígraf grec d'entre els s. II aC i I aC esmenti també un actor de terceres parts: es tracta de **MAC 1**, la inscripció del mim *Isidoros*, on apareix l'expressió μιμικὸν ἐκφράζων ἰλαρὸν λόγον ἐν τρίτῳ ἦθει, en la qual el sintagma ἐν τρίτῳ ἦθει, literalment, “en el tercer personatge”, podria ser una perífrasi per τριταγωνιστής. Si és així, *Isidoros* seria l'únic actor de mim de terceres parts documentat en un text grec, quelcom significatiu també per l'antiguitat de la inscripció. Desconeixem però quina mena de personatges solia interpretar un *tertiarum*.

¹ Cic. *Div. Caec.* 48, V. Max 9.14.4 i Plin. *Nat.* 7.54.

e) *quartarum*

Total: 2	Segurs
Llatí: 2	RO 9, R-I 3

Taula 18. Atestacions de *quartarum*.

Els *quartarum* –o *actores quartarum partium*– són actors de mim especialitzats en la interpretació de *partes quartae* i, per tant, jeràrquicament són subordinats a l'*archimimus*, el *secundarum* i el *tertiarum*. El terme *quartarum* no apareix en cap text literari; només el coneixem per dues inscripcions llatines del s. I dC, una de les quals referit a un possible *diurnus* (RO 9).¹ Degut a la manca d'informació de què disposem sobre els *quartarum*, desconeixem quins personatges solien interpretar aquesta mena d'artistes.

B.2.2. Denominacions referents al personatge o al tema del mim interpretat

En la documentació recollida en aquest corpus, especialment en la grega, sovint trobem noms d'especialitats mímiques que fan referència al personatge que l'actor interpreta o a la temàtica de les peces de mim en què intervé. En diversos casos, els tecnicismes en qüestió són mots compostos de l'element –λόγος, antecedit d'un primer element que precisa l'especialitat de l'artista, com és el cas d'ἀρχαιολόγος, βιολόγος o ἠθολόγος.² Sovint el coneixement que tenim d'aquestes especialitats és molt limitat: són termes que apareixen de forma gairebé exclusiva en la documentació i sovint és el context allò que ens permet determinar si una denominació determinada es refereix a una especialitat de mim o a quelcom diferent.

Curiosament, la gran majoria d'aquestes denominacions les trobem referides únicament a homes; només en algun cas trobem algun dels termes analitzats aquí aplicat a una actriu de mim (per exemple, μωρά).

¹ Sobre el significat d'aquest títol, *vid.* p. 122-123.

² Cf. també μιμολόγος (ο μειμολόγος) / *mimologus* (p. 31-33) i δευτερολόγος (*vid. secundarum*, p. 41-43).

a) ἀρχαιολόγος

Total: 3 +1	Segurs	Incert
Grecs: 3 + 1	ACH 4, AS 6, SYR 1	SYR 5/I

Taula 19. Atestacions d'ἀρχαιολόγοι.

El mot ἀρχαιολόγος és un mot compost de l'adjectiu ἀρχαῖος “antic” i -λόγος (< λέγω). Es tracta d'un terme molt poc documentat: apareix en l'*Edictum de pretiis* de Diocleciana com un equivalent del terme llatí *antiquarius*, al costat de la paraula *librarius* (λιβράριος en la versió grega de l'*Edictum*),¹ fet que fa pensar més en una professió relacionada no amb l'àmbit escènic sinó amb el món dels llibres, com ha indicat R. Maxwell: en un glossari trobem relacionats novament els mots *antiquarius* i ἀρχαιολόγος, juntament amb καλλιγράφος, mentre que al *Codex Theodosi*, el mot *antiquarius*, que en l'*Edictum* és equiparat a l'ἀρχαιολόγος, és descrit com algú encarregat d'adobar llibres antics.²

Tanmateix, O. Jahn primer i L. Robert molt més tard van apuntar la possibilitat que ἀρχαιολόγος designés també un professional relacionat amb l'escena, concretament un actor de mim.³ Jahn i Robert es basaren en un glossari del s. IX dC, on hom descriu la veu *Atellani* amb els termes “σκηνικοί ἀρχαιολόγοι βιολόγοι † ὡς δὲ ο βοιδιος ὀμηριστήν δητοι νυχοροι †”.⁴ Com podem veure, en la definició que l'autor del glossari dóna d'*Atellani*, hom els compara amb els σκηνικοί (denominació genèrica per designar un actor teatral) i els ἀρχαιολόγοι, juntament amb altres mots, dos dels quals, βιολόγοι i ὀμηριστήν, són especialitzacions de mim ben documentades. Per aquest motiu, Robert postulà que també ἀρχαιολόγος era la denominació d'un tipus d'actor de mim.

La intuïció de Jahn i Robert ha estat confirmada per la documentació epigràfica: una inscripció atenesa dels s. II dC o III dC mostra un llistat d'artistes que participaren en un festival, entre els quals apareixen κωμωδοί i un ἀρχαιολόγος (**ACH 4**); d'altra

¹ *Edictum* 7.69: *librario sibe (!) antiquario in singulis discipulis menstros ((denarii)) quinquaginta / λιβραρίω ἤτοι ἀρχαιολόγω μηνι(αῖα) ((δηναρία)) ν'.*

² *Gloss. Lat.* 2.21.8 i *Cod. Theod.* 14.9.2: *antiquarios ad bibliothecae codices componendos vel pro vetustate reparandos. Vid.* Maxwell 1993, 27-29

³ Jahn 1843, XC, n. 1 i Robert 1936.

⁴ *Gloss. Lat.* 2.22.40-42.

banda, amb posterioritat a la publicació del treball de Robert, va ser editada una inscripció d'època imperial, procedent del *postscaenium* del teatre d'Afrodísias de Cària que indica l'habitació reservada per a l'utilatge d'un grup d'ἀρχαιολόγοι que havia d'actuar al mateix teatre (**AS 6**). Tots dos epígrafs relacionen clarament el terme ἀρχαιολόγος amb el món teatral i, per tant, ens permeten assegurar que es tracta d'una especialitat de mim, formada amb l'element -λόγος, tal com trobem en altres denominacions d'actors de mim, entre les quals trobem μιμολόγος, νεανισκολόγος o ἥθολόγος. Més recentment, han estat publicades dues altres inscripcions, **SYR 1** i **SYR 5/I**, que fan o podrien fer referència a sengles ἀρχαιολόγοι, però l'estat fragmentari dels epígrafs, especialment del darrer, ens impedeix relacionar-los amb un context teatral.

Robert no precisà en què consistia l'actuació d'un ἀρχαιολόγος. Maxwell ha proposat que es tracta d'un actor especialitzat en la representació d'històries antigues, potser de llegendes i mites (*cf.* el verb ἀρχαιολογέω “tractar o discutir de coses passades, d'història antiga”),¹ en contraposició a altres actors de mim, que representaven escenes de la vida quotidiana, els βιολόγοι.

b) βιολόγος

Total: 10 + 2	Segurs	Incert
Grecs: 10 + 2	R-X 1, AEG 12, AR 1, AS 1, AS 2, AS 9, CYP 1, DALM 1, LYC 4, SIC 1	BITH 3/I, LYC 2 (?)

Taula 20. Atestacions de βιολόγοι.

Βιολόγος, compost de βίος “vida” i l'element -λόγος, recurrent en denominacions de mim, designa l'actor de mim especialitzat en la representació d'obres que tenen com a argument principal temes extrets de la vida quotidiana.

Troblem atestat aquest terme de forma molt àmplia, de forma segura en un total de deu inscripcions gregues datades d'entre la segona meitat del s. I dC i el s. III dC, a les

¹ En aquest sentit, tenim uns quants testimonis que documenten mims de temàtica mitològica: *vid.* p. 153-155.

quals hem encara dues inscripcions que molt probablement esmenten un βιολόγος a través d'expressions perifràstiques.¹ Molts d'aquests documents permeten relacionar de manera inequívoca el terme βιολόγος amb el mim, com ara **CYP 1**, que esmenta un μιμολόγος que és definit com a βιολόγος, o **R-X 1** i **AEG 12**, on apareixen βιολόγοι al costat d'altres tipus d'actors de mim.

Dos documents mostren la importància que podien arribar atènyer els βιολόγοι: es tracta de **AS 1** i **AS 2**, dues estàtues de finals del s. II dC o del s. III dC dedicades respectivament per les ciutats d'Efes i de Tralles a dos βιολόγοι, *Ti. Claudius Philologos Theseus* i *Flavius Alexander Oxeidias*, que gaudien d'un prestigi considerable gràcies a les seves moltes victòries en concursos teatrals celebrats en diverses ciutats d'Àsia Menor i potser en altres regions, fins al punt que moltes d'aquestes ciutats els concediren la ciutadania i altres càrrecs honorífics. **AEG 12**, un papir provinent d'Oxirrinc, mostra una companyia encapçalada per un βιολόγος i un ὀμηριστής.

També tenim constància de la presència de βιολόγοι a l'exèrcit romà, concretament en la flota: una inscripció dàlmata esmenta un βιολόγος anomenat *Flavius Zenon* que serví en la *classis Missenatium* (**DALM 1**); possiblement *Flavius Zenon* representava mims en grec, com ho indica el fet que el mot βιολόγος és un tecnicisme documentat només en textos en aquesta llengua.

En contrast amb l'abundant documentació epigràfica i papiràcia que disposem dels βιολόγοι, llur presència en altres tipus de text és gairebé inexistent. Només els trobem en un glossari del s. IX, que defineix els *Atellani* com a σκηνικοί ἀρχαιολόγοι βιολόγοι † ὡς δὲ ο βοιδιος ὀμηριστήν δητοι νυχουροι †, una definició poc clara on tanmateix podem reconèixer diverses especialitats de mim com ἀρχαιολόγος, βιολόγος i ὀμηριστής, a banda del terme genèric σκηνικός.² La confusió entre els *Atellani* i els mims pot ser deguda al fet que en la Roma del s. I aC, segons testimonia Ciceró, tots dos espectacles eren representats en forma d'*exodia*.³ D'altra banda, com indica R. Maxwell, el rètor Longí equipara el verb βιολογέομαι a ἠθολογέομαι, un mot derivat

¹ Vid. **LYC 2**: ὃς μόνος ἐν θυμέλαισι λέγων βιότου τὰ γραφέντα σκηνη καὶ φωνῆ θεάτροις ὑπερῆρες ἅπαντας; i **BITH 3/I**: ἠδὲ γέλωτι φίλον [- - -] ἐτητυμῆς βιότοιο [- - - σ]κῶμμα κερασσάμενον.

² *Gloss. Lat.* 2.22.40-42.

³ *Cic. Fam.* 9.16.7

d'ἠθολόγος, una altra especialitat de mim,¹ mentre que la *Suda* defineix el mimògraf Filistió com un autor de κωμωδίας βιολογικάς, és a dir, de comèdies que tenen com a tema central la vida quotidiana: la definició de l'obra de Filistió com a comèdia no és del tot exacta, perquè es tracta d'un mimògraf, però en tot cas el glossari ens podria indicar que el mimògraf componia mims de temàtica “biològica”.²

Tal com assenyala Maxwell, tenint en compte que habitualment les definicions antigues de què disposem sobre el mim l'equiparen a una imitació de la vida (el tòpic de “μῖμος ὁ βίος”³ o la definició de Diomedes segons la qual “μῖμός ἐστιν μίμησις βίος”), és ben probable que el βιολόγος fos el tipus més representatiu d'actor de mim. Tanmateix, atesos els diversos tipus de personatges que sens dubte apareixien en un mim “biològic”, no podem descartar que també entre els βιολόγοι hi hagués diferents especialitzacions, com ara la del μωρός o la del νεανισκολόγος (*vid. infra*). D'altra banda, **SIC 1** ens mostra que també els βιολόγοι podien participar en altres tipus de espectacles artístics: en aquesta inscripció siciliana apareix un βιολόγος que possiblement era també ὀκλαδοπαίκτης, intèrpret de l'ὄκλασμα, una dansa d'origen persa.

c) ἠθολόγος / *ethologus*

Total: 3	Segurs
Grecs: 2	AEG 9, AEG 25
Llatins: 1	RO 19

Taula 21. Atestacions d'ἠθολόγοι.

Els ἠθολόγοι (ἦθος “caràcter, personatge” + -λόγος, recurrent en denominacions de mim) són un tipus d'artista, l'actuació dels quals consistia en la imitació de

¹ Longin. περί ὕψους 9.15: τοιαύτα γὰρ πῦ τὰ περί τὴν τοῦ Ὀδυσσεύως ἠθικῶς αὐτῷ βιολογούμενα οἰκίαν, οἷον κωμωδία τίς ἐστιν ἠθολογουμένη. *Vid.* Maxwell 1993, 30 sobre el significat d'aquest passatge.

² *Suda, s.v. Philistio*. Sobre aquest mimògraf del s. I dC, *vid.* Cicu 2012, 55-58, i també 121-180 sobre possibles arguments d'aquests mims biològics, com ara el tema de l'adulteri.

³ *Vid.* p. 93 i **LYC 2**: ὅς μόνος ἐν θυμέλαισι λέγων βιότου τὰ γραφέντα.

determinats personatges tipus o, com apunta R. Maxwell, potser de persones reals conegudes pel públic.¹

És un terme rar, que trobem documentat poques vegades. Maxwell ha recollit diversos casos: la primera atestació és en Timó de Fliunt, del s. III aC, que en un passatge preservat per Sext Empíric usa aquest terme com a insult en afirmar que Sòcrates no era un savi sinó un ἠθολόγος.² Altres testimonis vinculen els ἠθολόγοι amb el mim i el món de l'espectacle: Ciceró adverteix els futurs oradors de no fer un ús excessiu de l'humor per tal de no assemblar-se a mims i *ethologoi*;³ Diodor Sícul compara Agatocles, tirà de Siracusa, amb un ἠθολόγος o un θαυματοποιός per haver fet imitacions ridícules dels assistents a una assemblea; Plutarc afirma que és habitual que mims, ἠθολόγοι i recitadors de Menandre actuïn en banquets; i Ateneu descriu l'actuació d'un ἠθολόγος anomenat *Noemon* que simula vomitar sang per la boca amb l'ajut d'una bufeta amagada sota la roba, plena de vi i llet.⁴ La possibilitat els ἠθολόγοι imitessin caràcters de personatges determinats es correspon amb el fet que l'*ethologia* era un exercici retòric consistent a imitar o descriure un tipus de caràcter concret, tal com testimonien Sèneca el Jove, Quintilià i Suetoni.⁵

Pel que fa a textos documentals, tenim testimoniats un *ethologus* en una inscripció urbana de finals del s. II dC o inicis del s. III dC (**RO 19**), així com en un programa de circ, que recull actuacions de mims i ἠθολόγοι, entre d'altres artistes (**AEG 25**). El fet que en aquest darrer document –així com en els testimonis de Ciceró i de Plutarc esmentats abans– μῖμοι i ἠθολόγοι siguin esmentats per separat indica que existia potser una diferenciació entre els dos tipus d'artista: tal vegada, l'espectacle de l'*ethologus* consistia en una simple imitació, sense cap trama argumental al darrere. D'altra banda, **AEG 9** documenta una sèrie d'espectacles, entre els quals trobem una ἠθολογία, és a dir, l'actuació d'un o més ἠθολόγοι. Finalment, una inscripció urbana de la primera meitat del s. I dC (**RO 29/I**) esmenta un *lusor* que imitava l'emperador Tiberi i *causidici*, advocats de l'acusació: les característiques del seu espectacle fan possible que aquest *lusor* fos un *ethologus*.

¹ Maxwell 1993, 31-34.

² Sext. Emp. *adv. Math.* 7.9-10.

³ Cic. *de Orat.* 2.242 i 244.

⁴ Ath. 20a.

⁵ Sen. *Ep.* 95.65; Quint. *Inst.* 1.9.3; Suet. *Gram.* 4.

d) μαγωδός

Total: 1	Segur
Grec: 1	ACH 2

Taula 22. Atestacions de μαγωδοί.

La μαγωδία, interpretada pels μαγωδοί (< μάγος “fetiller, encantador” o μάγαδης “tipus de flauta” + ώδός “cantor”), és un espectacle molt poc conegut. Ateneu és qui ens en dóna més informació: relaciona els μαγωδοί amb un altre tipus d’artista, els λυσιωδοί, indicant que l’actuació d’ambdós era molt similar, amb la diferència que els primers interpretaven tant rols masculins com femenins, mentre que els darrers només representaven personatges femenins abillats amb roba masculina.¹

En el mateix passatge, Ateneu també assenyala que en llur actuació els μαγωδοί tocaven instruments de percussió (τύμπανα i κύμβαλα), vestien roba femenina i cometien obscenitats; d’altra banda, interpretaven papers femenins, d’adúlter, proxenetes i borratxos, personatges típics de la comèdia i del mim.² El mateix autor implica que els μαγωδοί pronunciaven encanteris i feien conjurs, fent derivar llur nom de μάγος “fetiller, encantador”, una explicació etimològica compartida per Hesiqui.³ En canvi, O. Crusius fa derivar el mot de μάγαδης o μαγάδης, una mena de flauta,⁴ tenint en compte paral·lels com άλωδός o κιθαρωδός, on el primer element del compost és el nom d’un instrument.

La poca informació que tenim dels μαγωδοί indica que la μαγωδία es tracta d’un espectacle còmic i lasciu, on la música i el cant semblen haver tingut una importància destacada, una definició que situa aquest espectacle en l’esfera del mim. Estrabó incideix també en els trets obscens de la μαγωδία en proposar que aquest espectacle és una corrupció de la σιμωδία, un cant lasciu derivat de la poesia mèlica,⁵ mentre que Hesiqui descriu la μαγωδία com a ὄρχησις άπαλή, “una dansa delicada”.⁶

¹ Ath. 620e. Com assenyala Maxwell 1993, 37, malauradament sabem menys dels λυσιωδοί que dels μαγωδοί. Cf. Ath. 182c i 252e, on es parla d’aquests artistes, i Plut. *Sull.* 36, on és esmentat un λυσιωδός juntament amb un *archimimus*.

² Ath. 621c-d.

³ Hsch. s.v.

⁴ Crusius 1894, 543. Vid. Ath. 182d sobre aquest tipus de flauta.

⁵ Str. 14.4.41.

⁶ Hsch. s.v.

Pel que fa a les fonts documentals, només una inscripció esmenta un *μαῶδος*: es tracta d'una estela de la primera meitat del s. I aC procedent de Delfos (**ACH 2**) que conté el decret de concessió de diversos privilegis, entre els quals la *proxenia*, *promanteia*, *prodikeia* i *ateleia*, a un *μαῶδος* anomenat potser *Publius*. La concessió d'aquests privilegis suggereix la bona consideració de què hauria gaudit aquest artista a Delfos.

e) (*μαῶδος*) / *stupidus*

Total: 4	Segurs
Llatí: 4	RO 21, RO 22, R-VIII 1, NUM 3

Taula 24. Atestacions de *stipidi*.

El personatge del *μαῶδος* o *stupidus* és un dels més populars i característics tant del mim grec com del llatí. És normalment representat com un home gran, calb i sovint amb tret deformes, com el personatge central de l'escena de mim representada en una llàntia alexandrina de finals del s. III aC trobada a Atenes (**ACH 1**), el document més antic sobre el mim de què disposem.¹ El personatge del *stupidus* apareix sovint en fonts literàries, en referència a l'anomenat mim de l'adulteri, en què l'actor que interpreta el *stupidus* representa el paper del marit enganyat.² D'altra banda, el *stupidus* sol també ser l'ase dels cops, el personatge que sempre s'endú tota mena de trompades, com ara el l'actor *Panniculus*, que a escena era sempre colpejat per l'*archimimus Latinus*.³

Les fonts ens mostren que els actors que interpretaven el paper de *stipidi* solien rapar-se el cap.⁴ Tanmateix, l'escena de mim representada al mosaic de Noheda mostra dos *stipidi* que, en comptes de dur els cabells rapats, podrien dur una mena d'apòsit al

¹ Sobre altres representacions del *stupidus*, *vid.* entre d'altres l'escena de mim del mosaic de Noheda i el relleu del *prosaenium* del teatre de Sabratha a Dunbabin 2016, 121, im. 5.2 i 123, i. 5.4. *Cf.* Mart. 6.39.17: *hunc vero acuto capite et auribus longis... quis morionis filium negat Cyrtae?*, on *morio* pot ser un sinònim del tecnicisme *stupidus*, derivat de *morus* (< *μαῶδος*).

² *Vid.* Iuv. 8.197, *HA M. Ant.* 29.1-3, *Schol. ad Iuv.* 6.276.

³ Mart. 2.72.3-4, 5.61.11-12. *Vid.* també Mart. 3.86 i Leppin 1992, 269. Pel que fa a la calvície del *stupidus* i la seva capacitat de resiliència, *cf.* Synes. *Calv.* 13, on Sinesi ens informa d'un artista que es rapava el cap per demostrar la duresa del seu crani, trencant terrissa i envestint un boc amb el cap, o recobrint-lo de brea bullint.

⁴ *Vid.* Arnob. *adv. Nat.* 7.33 i Corici *apol. mim.* 146.

cap per simular la calvície.¹ En fonts iconogràfiques, la calvície d'un l'artista ens pot ajudar a identificar un *stupidus*: K. Dunbabin (2016, 114-137) n'ha recollit diversos exemples, entre els quals l'estela funerària del mim *Eucharistos*, representat com un home calb o rapat, que podria indicar que *Eucharistos* interpretava el paper de $\mu\omega\rho\acute{o}\varsigma$ (**LYC 2**), tot i que aquest terme no apareix al text de la inscripció. També podria ser aquest el cas d'un dels personatges representats en l'escena mímica d'una pinta de vori (**AEG 21**). De fet, el mot $\mu\omega\rho\acute{o}\varsigma$ no apareix amb aquest sentit en cap inscripció grega: només trobem el seu equivalent femení, $\mu\omega\rho\acute{\alpha}$, i alguns derivats en una inscripció de mitjans s. III dC de Dura Europos (**SYR 3**, *vid. infra*).

En canvi, el terme llatí *stupidus* apareix en quatre inscripcions, sempre en contextos relacionats amb el món escènic: dues de les inscripcions formen part de la sèrie de documents relacionats amb actors de mims de les *cohortes vigilum* i mostren l'existència d'aquesta mena d'actors a la milícia, juntament amb *archimimi* i altres especialitats de mim (**RO 21** i **RO 22**, de principis del s. III dC); una altra inscripció testimonia un *stupidus* del *grex urbanus*, possiblement una companyia establerta a Roma (**R-VIII 1**, de la segona meitat del s. II dC o d'inicis del s. III dC), mentre que el un quart epígraf mostra un *scenicus stupidus* que formava part d'una companyia que actuava per a la confederació de quatre colònies romanes de Numídia: *Cirta, Rusicade, Milevum i Chullu* (**NUM 3**, de finals del s. II dC o d'inicis del s. III dC).

f) $\mu\omega\rho\acute{\alpha}$ i altres denominacions similars ($\mu\omega\rho\kappa\upsilon\sigma\tau\alpha$, $\beta\lambda\alpha\rho\acute{\alpha}$)

Total: 1	Segur
Grec: 1	SYR 3

Taula 25. Atestacions de $\mu\omega\rho\acute{\alpha}$ i similars.

Mentre que el personatge del $\mu\omega\rho\acute{o}\varsigma$ o *stupidus* apareix amb força freqüència en textos grecs i llatins, només trobem el seu equivalent femení, $\mu\omega\rho\acute{\alpha}$, en una inscripció grega de mitjans s. III dC procedent de *Dura Europos* (**SYR 3**). Es tracta d'una extensa inscripció pintada que recull el nom de diversos actors i llurs especialitats, entre les quals apareixen tres dones que són anomenades $\mu\omega\rho\acute{\alpha}$ i dues són dites $\beta\lambda\alpha\rho\acute{\alpha}$, un

¹ *Vid.* Valero Tévar – Gómez Pallarès 2013, 100-101 i Dunbabin 2016, 121, im. 5.2. Sobre els importants mosaics descoberts en aquesta vil·la, *vid.* Valero Tévar 2013.

terme que apareix en alguns glossaris com a sinònim d'*insulsus*, “inepte”, mentre que una altra dona és referida amb el terme *μωροκυστα*, un hàpax compost de *μωρός* i *κύστις* “bufeta”. En tots els casos, sembla probable que les artistes en qüestió representessin el paper de personatge de l'estúpid tan habitual en els mims, que tindria també un equivalent femení. Pel que fa al terme *μωροκυστα*, Ateneu esmenta dos artistes, un *ήθολόγος* i un *θαυματοποιός*, que durant una representació empraven una bufeta plena de vi i llet amagada sota la roba, possiblement per simular sang falsa,¹ com els actors del mim *Laureolus*, que en un moment de l'obra vomitaven sang,² o potser per representar la sang d'una ferida.³ Probablement la *μωροκυστα* esmentada en el llistat de *Dura Europos* utilitzava una bufeta per a un propòsit similar, o fins i tot per a simular ventositats, com les del *μωρός* present en l'obra de mim *Charition*.⁴

g) νεανισκολόγος

Total: 2	Segurs
Grec: 2	AS 7, LYC 3

Taula 23. Atestacions de νεανισκολόγοι.

El terme νεανισκολόγος, format per νεανίσκος “noi, jove” i -λόγος (< λέγω) el tenim documentat en un escoli a Juvenal i en dues inscripcions d'Àsia Menor. L'escoli defineix el mot *planipes*, un terme usat sempre en referència a actors de mim, com a *neaniscologos*.⁵ Pel que fa als documents, una de les dues inscripcions on apareix el mot νεανισκολόγος (**AS 7**) fou gravada en una de les parets del *postscaenium* del teatre d'Afrodísias de Cària, juntament amb altres inscripcions d'artistes, per la qual cosa es segur que tracti d'un terme propi del món de l'espectacle.

Molt probablement el νεανισκολόγος era un actor de mim especialitzat en la interpretació del paper del νεανίσκος, habitual en la comèdia nova i també en el mim.⁶

¹ Ath. 20a.

² Suet. Cal. 57. Sobre el tema d'aquest mim i els diferents testimonis que l'esmenten, *vid.* Herrmann 1985.

³ Cf. Ach. Tat. 3.20-21, on un dels personatges de la novel·la simula la mort amb l'ajut de l'espasa retràctil d'un *δηριστής* i una bufeta plena de sang.

⁴ POxy III 413r, l. 22 *et al.* Sobre aquesta peça de mim, *vid.* el comentari d'Andreassi 2001, 52.

⁵ Schol. ad Iuv. 8.191.

⁶ Cf. altres especialitzacions de mim formades amb l'element -λόγος, com *ἀρχαιολόγος*, *βιολόγος* i *ήθολόγος*, a banda de *μυμολόγος*.

Una llàntia alexandrina de terracota de finals del s. III aC trobada a Atenes (**ACH 1**) mostra una escena d'un mim anomenat *Hecyra*, on apareixen tres personatges: un home vell, un *stupidus* i un noi jove que pot haver estat interpretat per un νεανισκολόγος. Els documents on apareix aquest terme són, però, més tardans: la inscripció d'Afrodísias data d'època imperial, mentre que el segon epígraf, la inscripció funerària del fill del νεανισκολόγος *Aurelius Antiochianus*, trobada a *Aspendos* (**LYC 3**), data de la primera meitat del s. III dC.

h) ὀμηριστής / *homerista*

Total: 8 + 1	Segurs	Incerts
Grec: 7 + 1	AEG 5, AEG 8, AEG 10, AEG 11, AEG 12, AS 8, GALAT 1	CYP 2/I
Llatí: 1	NOR 1	

Taula 26. Atestacions d'ὀμηρισταί / *homeristae*.

Els ὀμηρισταί (en llatí *homeristae*) són professionals escènics especialitzats en l'escenificació de passatges dels poemes homèrics, la *Ilíada* i l'*Odissea*.¹ Tenim notícia d'aquests artistes per diverses fonts: des de Petroni, que introdueix un espectacle d'*homeristae* en la *Cena Trimalchionis*, fins a Ateneu, Aquil·les Taci i Artemidor de Daldis.²

Tenint en compte la font de la qual els ὀμηρισταί extreien els arguments de llurs espectacles, les actuacions d'aquests artistes eren en grec;³ per tant, no sorprèn que la major part de la documentació epigràfica i papiràcia sobre ὀμηρισταί sigui també en aquesta llengua. Els documents daten d'entre els s. I dC i III dC, i en alguns casos mostren una connexió d'aquests artistes amb l'àmbit del mim.⁴ Concretament, al papir **AEG 12** hem conservat una carta enviada per representants de la ciutat d'*Oxirrinchus* als representats d'una companyia artística, un βιολόγος i un ὀμηριστής anomenats

¹ Els ὀμηρισταί han estat objecte d'un ampli estudi per Hillgruber 2000, amb documentació abundant sobre aquests artistes.

² Petr. 59; Ath. 620b; Ach. Tat. 3.20-21 i Artem. 4.2. *Vid.* també Diom. 1.484 (Keil).

³ *Vid.* Petr. 59: *cum homeristae Graecis versibus colloquerentur, ut insolenter solent ...*

⁴ D'altra banda, un glossari del s. IX dC defineix el terme *Atellani* amb els mots "Atellani: σκηνηκοί ἀρχαιολόγοι βιολόγοι † ὡς δὲ ο βοιδιος ὀμηριστὴν δητοι νυχοροι †", entre els quals, a banda dels ὀμηρισταί, trobem altres especialitats de mim com els ἀρχαιολόγοι i els βιολόγοι.

Aurelius Euripas i *Aurelius Sarapas* respectivament.¹ En dos altres papirs que contenen llistats de pagaments a artistes contractats per actuar durant una festivitat religiosa (**AEG 5** i **AEG 8**) apareixen seguits un μῖμος i un ὀμηριστής: en el primer document, hem conservat la quantitat de diners que va rebre cadascú, 496 el mim i 448 l'ὀμηριστής, una xifra lleugerament inferior a la del primer, però molt lluny del centenar de dracmes que va cobrar un pantomim segons el mateix paper.

La relació entre mims i ὀμηρισταί que aquests documents (especialment **AEG 12**) semblen indicar fa pensar en un vincle estret entre aquests dos espectacles. La representació de mims de tema mitològic no és patrimoni exclusiu dels ὀμηρισταί, com mostren alguns testimonis.² D'altra banda, els ὀμηρισταί no només actuaven en banquets com el de Trimalció: més enllà de l'ὀμηριστής *Aurelius Sarapas*, contractat per les autoritats d'*Oxyrhynchus* (**AEG 12**), dues inscripcions mostren que els ὀμηρισταί també actuaven en teatres; la inscripció funerària de l'ὀμηριστής *Kyros* assenyala que l'artista sovint va representar Homer a escena (**GALAT 1**), mentre que una inscripció gravada al *postscaenium* del teatre d'Afrodísias de Cària indica l'espai reservat a l'utilatge d'un ὀμηριστής.³

Pel que fa a l'utilatge que podien necessitar aquests artistes per representar llur espectacle, la novel·la d'Aquil·les Taci narra el naufragi d'una nau que transportava un ὀμηριστής: el seu bagatge, que arriba a la platja, conté una clàmide i una espasa retràctil, emprada en escenificacions de lluites; com suggereix R. Maxwell, la bufeta plena de sang que més tard empren els personatges de la novel·la per simular la mort de Leucipe amb l'ajut de l'espasa de l'ὀμηριστής també podria haver format part de l'utilatge d'aquests artistes,⁴ tal com suggereix un passatge de l'*Oneirocritia* d'Artemidor, on compara els amb els cirurgians, que fan sagnar els altres sense voler matar-los.⁵ la sang segurament era un element habitual en les ἀπόδειξις d'ὀμηρισταί,⁶ en què es representaven els combats entre herois narrats en la *Ilíada*.

¹ **AEG 11** recull dos pagaments efectuats a dos ὀμηρισταί diferents, que poden haver encapçalat les seves respectives companyies: sembla poc probable que aquesta mena d'artistes actuessin sols.

² Tert. *Apol.* 15.1 recull diversos arguments de mims de tema mitològic: *moechus Anubis*, *masculus Luna*, *Diana flagellata*, *Iovis mortui testamentum recitatum* i *tres Hercules famelici irrisi*.

³ Una tercera inscripció (**CYP 2/I**) pot fer referència a un ὀμηριστής, tot i que probablement es tracta d'un mestre.

⁴ Ach. Tat. 3.20-21. Vid. Maxwell 1993, 35-36.

⁵ Artem. 4.2.

⁶ Pel que fa a l'ús del terme ἀπόδειξις, vid. **AEG 10**.

Degut a la procedència majoritàriament oriental –i particularment egípcia– de la documentació relacionada amb els ὄμηρισταί, Maxwell postulà la hipòtesi que aquesta és una especialitat originària del país del Nil, i que la presència d’*homeristae* en la *Cena Trimalchionis* és deguda a la voluntat de Petroni d’accentuar l’excentricitat del llibert amb uns artistes vinguts de terres llunyanes. Tanmateix, Maxwell desconeixia l’existència de les inscripcions d’ὄμηρισταί trobades a l’Àsia Menor (**AS 8** i **GALAT 1**), i al Nòric (**NOR 1**, l’únic document en llatí relatiu a *homeristae*): tots tres documents demostren que aquests artistes actuaven en altres parts de l’Imperi i no únicament a Egipte.

i) παλαιοπόρνη

Total: 1	Segur
Grec: 1	SYR 3

Taula 27. Atestacions de παλαιοπόρνη.

El terme παλαιοπόρνη apareix en una inscripció de mitjans s. III dC de *Dura Europos* (**SYR 3**), un llistat d’actors d’una companyia on els noms dels artistes apareix sovint acompanyat d’un epítet referit a llur especialitat. El terme παλαιοπόρνη podria indicar que la dona que el duia interpretava el paper de “la prostituta vella”, un personatge habitual en la comèdia nova i probablement també en el mim.¹

j) *scurra*

Total: 1	Segur
Llatí: 1	RO 22

Taula 28. Atestacions de *scurrae*.

El personatge del *scurra* és característic de les comèdies plautines i també del mim, com testimonien algunes fonts: Juvenal documenta que en una obra del mimògraf Catul apareixia un *fugitivus scurra*;² la *Historia Augusta* parla de *scurrae mimarii* i d’un

¹ Vid. González Vázquez 2014, 178-181, s.v. *meretrix*.

² Iuv. 13.110-111.

mimicus scurra;¹ Ciceró adverteix del perill del perill en què incorre l'orador que empra l'humor en els seus discursos, atès que això el fa assemblar-se a un mim o un *scurra*;² Plini el Jove relaciona els *scurrae* amb *cinaedi* i *moriones*, en què aquest darrer terme pot ser un sinònim de *stupidus*, un personatge característic del mim;³ i Fedre descriu l'actuació d'un *scurra*, que imita un porc amb tant d'èxit que sembla real, un espectacle similar al representat per un artista anomenat Parmenó, descrit per Plutarc.⁴ Aquestes mateixes fonts indiquen que el *scurra* era un personatge caracteritzat pel seu enginy jocós.

El terme *scurra* apareix en una inscripció llatina, relacionat inequívocament amb el mim. Es tracta de **RO 22**, una inscripció dedicada l'any 212 dC per un grup d'actors de les *cohortes vigilum* de Roma en ocasió d'unes representacions escèniques protagonitzades pels mateixos *vigiles*. Entre els dedicants trobem *archimimi* i *stupidi*, tecnicismes ben coneguts i pertinents al món del mim, així com un *scurra*, *Flavius Saturninus*, sens dubte especialitzat en la interpretació d'aquest paper. Curiosament, a **RO 21**, una inscripció molt similar, dedicada uns anys abans i on apareixen alguns dels *vigiles* de **RO 22**, no apareix *Flavius Saturninus* ni cap altre actor que interpreti el paper de *scurra*, mentre que segueixen apareixent-hi *archimimi* i *stupidi*. Tal vegada, el paper del *scurra* s'amaga a **RO 21** sota el terme genèric *scenicus*, que trobem diverses vegades en aquesta inscripció i que no apareix a **RO 22**.

B.3. Termes de relació amb el mim incerta

En alguns casos, trobem en la documentació termes que podrien fer referència a actors de mim sense que ho puguem afirmar amb rotunditat, ja sigui perquè es tracta de denominacions genèriques que podrien incloure mims però també altres tipus d'artista (p. ex. *emboliarius* o *exodiarius*), o bé perquè es tracta d'hàpaxs o mots molt poc documentats que podrien indicar una especialitat de mim, tot i que llur significat es difícil de precisar (p. ex. *μοσχολόγος*, *θεάτρια* o *nugarius*). També s'inclouen aquí alguns mots que apareixen abreujats en la documentació i que podrien fer referència a especialitats o personatges de mim, com ara *mul(ier ?)* i *pec(uniosus ?)*

¹ *HA Verus* 8.11 i *Maximini duo* 9.3.3-5. *HA Gall.* 17.7 i 21.6 relaciona mims i *scurrae*.

² Cic. *Orat.* 88; *de Orat.* 2.239, 2.244 i 2.247. Cf. Quint. 6.3.8. Tanmateix, això no impedí que alguns anomenessin Ciceró *consularis scurra*: Macr. 2.1.12.

³ Plin. *Ep.* 9.17.1.

⁴ Phaed. 5.5 i Plut. *Mor.* 673c-674c.

a) *emboliarius / emboliaria*

Total: 3	Homes	Dones
Llatí: 3	R-I 20/I	RO 27/I, RO 28/I

Taula 29. Atestacions d'*emboliarii / emboliariae*.

Els *emboliarii*, compost format pel mot *embolium* “entre acte, interludi” i el sufix *-arius*, molt productiu en la formació de noms d’ofici, són els artistes que actuen en els entre actes que tenen lloc durant la representació d’una peça teatral. Sabem que en alguns casos es representaven mims en interludis, per exemple al circ d’Oxirinc, entre cursa i cursa, però també hi tenien lloc actuacions d’altres tipus d’artistes, com ballarins, cantants, músics i equilibristes. La documentació disponible sobre el terme *emboliarius / emboliaria* sembla indicar això mateix: el terme *emboliaria* apareix documentat a Plini el Vell, que en parlar de la longevitat d’alguns artistes esmenta la *mima Luceia* i l’*emboliaria Galeria Copiola*, establint una diferenciació entre l’ofici de les dues artistes.¹ D’altra banda, una inscripció urbana de la primera meitat del s. I dC esmenta una *emboliaria artis omnium erodita* (**RO 28/I, Phoebe**), fet que suggereix que l’artista en qüestió fou educada en l’art de la música i la dansa, i no necessàriament en la interpretació de mims. Trobem quelcom similar a **RO 27/I**, la inscripció de *Sophe*, una *arbitrix emboliarum* que formava part de la companyia del gran pantomim *Bathyllus*: el terme *arbitrix* suggereix que *Sophe* pot haver estat la supervisora o coreògrafa d’un grup d’*emboliariae* que actuarien en els entre actes de les pantomimes interpretades per *Bathyllus*.

Com podem veure en els textos referits suara, la major part dels *emboliarii* documentats són dones. És possible que aquesta fos una especialitat interpretada generalment per dones, com suggereix la inscripció **RO 27/I**, on trobem un grup d’*emboliariae* exclusivament femení. L’únic text on trobem un *emboliarius* masculí és **R-I 20/I**, un esgrafiàt pompejà on hom insulta un *Oppius*: el text de la inscripció, *Oppi emboliari, fur furuncule* “*Oppius*, pallasso, lladre, lladregot!”, suggereix que aquí *emboliarius* és també un insult, en comptes de la professió d’*Oppius*.

¹ Plin. *Nat.* 7.158.

b) *exodiarius*

Total: 3	Segurs
Llatí: 3	RO 21, RO 32/I, LUS 2/I

Taula 30. Atestacions d'*exodiarii*.

Els terme *exodiarius*, compost format pel mot *exodium* i el sufix *-arius*, designa l'artista que actua en *exodia*, les peces breus escenificades al final d'una representació dramàtica. Els *exodia* solien ser obretes lleugeres i còmiques; Ciceró afirma que se solien representar atel·lanes, tot i que en la seva època aquestes cedien pas al mim,¹ per la qual cosa alguns dels *exodiarii* documentats podrien ser actors de mim.

Tenim tres inscripcions d'*exodiarii*. En una d'elles, **RO 21** (finals del s. II dC o inicis del s. III dC), el terme *exodiarius* apareix juntament amb altres especialitzacions de mim (*archimimi*, *stupidi*) en una ara dedicada per un conjunt d'actors de les *cohortes vigilum*. També apareix un *exodiarius* a **LUS 2/I**, una inscripció funerària d'època imperial. El tercer document **RO 32/I** (126-150 dC) és la inscripció de l'*exodiarius Ursus*, l'especialitat del qual semblen haver estat els jocs malabars, tot i que els adjectius *hilaris* i *iocosus* amb què es descriu a la inscripció podrien indicar que en el seu espectacle també hi tenia cabuda l'humor. Tanmateix, *Ursus* no solia actuar en teatres sinó en recintes termals (l'epígraf esmenta les termes de Trajà, Agripa, Titus i Neró), per la qual cosa podem preguntar-nos si el terme *exodiarius* és emprat aquí en sentit estricte o si és usat a mode de broma.²

¹ Cic. *Fam.* 9.16.7. La substitució de l'atel·lana pel mim esmentada per Ciceró pot haver dut a alguns glossistes tardans a confondre tots dos gèneres, com a *Gloss. Lat.* 2.21.8, del s. IX dC, on hom equipara el terme *Atellani* amb diverses especialitzacions de mim: σκηνικοί ἀρχαιολόγοι βιολόγοι † ὡς δὲ ο βοιδιος ὀμηριστήν δητοι νυχοροι †.

² El patró d'*Ursus* és el tres vegades cònsol *M. Annius Verus*, avi de Marc Aureli: la inscripció de l'artista afirma que només *Verus* era capaç de vèncer *Ursus* en els jocs de pilota, per la qual cosa el malabarista es declara *exodiarius* del seu patró.

c) *lusor*

Total: 1	Segurs
Llatí: 1	RO 29/I, RO 3

Taula 31. Atestacions de *lusores*.

El mot *lusor* (< *ludo* “jugar” + sufix agent *-or*) és un terme amb diferents accepcions: principalment significa “jugador” (p. ex. de jocs d’atzar)¹ però també adquireix el significat de “pallasso, bufó”.² Aquesta darrera accepció pot haver estat emprada com a nom d’ofici a **RO 29/I**, una inscripció urbana de la primera meitat del s. I dC, que documenta un *Caesaris lusor* cèlebre per les seves imitacions de Tiberi (*imitator Ti. Caesaris Augusti*) i que afirma haver estat el primer a imitar *causidici*, advocats de l’acusació. És evident que l’artista en qüestió fou el bufó particular d’algun emperador, probablement de Calígula, el successor de Tiberi. Les imitacions que el *lusor* anònim feia tant de Tiberi com dels *causidici* entren dins de les habilitats pròpies d’un actor de mim, especialment d’un *ethologus*, especialitzats en la imitació de personatges característics.

A banda de la inscripció d’aquest artista anònim, també apareix el terme *lusor* a **RO 32/I**, la inscripció de l’*exodiarius Ursus*, un malabarista que solia actuar en termes; els companys d’aquest artista són referits amb el nom de *lusores*, però sens dubte aquí té el significat de “jugador [sc. de pilota]”, tal i com es dedueix del context de la inscripció. Alguns estudiosos han identificat un altre *lusor* en l’abreviació *LUS(- - -)* d’una inscripció procedent del santuari de *Fons Aponi*, als afores de Pàdua (**R-X 3/D**), però molt probablement en l’abreviació s’amaga el verb *lus(it)*.

¹ Cf. els taulers del joc popular dels *duodecim scripta*, amb l’habitual inscripció *ludere nescis / da lusori locum*, publicats per Ferrua 1946, 1948 i 1964.

² Vid. *OLD*, s.v. *lusor* 2.

d) μουσολόγος

Total: 1	Segurs
Grec: 1	CRET 1/I

Taula 32. Atestacions de μουσολόγοι.

El mot μουσολόγος és un hàpax que apareix en un epígraf de *Gortyna* del s. I aC o del I dC (**CRET 1/I**), una inscripció honorífica dedicada a un *C. Caesonius Philargyros* μουσολόγος. S’han proposat diverses explicacions d’aquest terme: un dels editors de la inscripció, F. Halbherr, proposà que es tracta d’un sobrenom del dedicatari;¹ en canvi, J. Hatzfeld postulà en un treball que és el nom d’un ofici artístic,² compost d’un primer element, μόσχος, que segons alguns escoliastes d’Aristòfanes era el nom d’un concurs musical. Per contra, M. Guarducci ha plantejat que *Philargyros* podria ser un recitador de l’obra del poeta siracusà Moscos, o més aviat un actor especialitzat en la imitació dels mugits d’una vedella, μόσχος en grec.³ Certament, la imitació d’animals, especialment de porcs, sembla haver estat un recurs humorístic recurrent en el mim, però sembla exagerat pensar en l’existència d’artistes especialitzats només en aquesta mena d’espectacle.⁴

Tanmateix, l’element -λόγος (< λέγω), que retrobem en moltes altres especialitats de mim (p. ex. μιμολόγος, ἀρχαιολόγος, βιολόγος) podria indicar que també *Philargyros* era un actor de mim. Tal vegada podem interpretar el mot μόσχος no com a “vedella”, sinó amb l’accepció de “noi” o “noia”, documentada diverses vegades en Eurípides: així, *Philargyros* podria haver interpretar el paper del νεανίσκος, el noi jove, tot i que per a aquesta especialitat ja tenim documentat el terme νεανισκολόγος. Una altra possibilitat és que *Philargyros* interpretés el paper de παρθένος, la donzella: hem de suposar que aquest personatge seria interpretat generalment per actrius i no per homes, com en el cas de *Philargyros*, però és possible que la presència d’actrius en el mim grec no es consolidés fins al s. II dC, quan comencem a tenir documentació

¹ Halbherr 1897, 181-182, nr. 11.

² Hatzfeld 1919, 231, n. 4.

³ *ICr IV 223A*. Guarducci addueix dues altres inscripcions gravades pel mateix lapidari i que esmenten un pantomim i un κωμωδός com a prova que també *Philargyros* ha d’èsser un artista: *ICr IV 222*.

⁴ Hom ha proposat també altres significats de μουσολόγος: per a Maxwell 1993, 52, podria ser un veterinari expert en vedelles o un expert a sacrificar vedelles; mentre que Guarducci indica que podria ser un ballarí, basant-se en una glosa d’Hesiqui (μοσχίνοι· οἱ σκιρτηνικοί), on s’equipara unes misterioses *moschinai* a uns *skirtetikoi*, “dansaires que fan bots”.

abundant de μιμῳδες. La inscripció de *Philargyros*, d'entre els s. I aC o I dC, deixa oberta aquesta possibilitat.

e) *mulier* (?)

Total: 1	Incert
Llatí: 1	RO 21

Taula 33. Atestacions de *mulieres*.

A **RO 21**, una inscripció d'època severa erigida per un grup d'actors de mim de les *cohortes vigilum* en ocasió d'una representació teatral duta a terme pels mateixos soldats apareixen llistats de noms de *vigiles* i *classarii*, alguns dels quals acompanyats a abreviacions que remetent a denominacions de mim, p. ex. *arc(himimus)*. Al costat del nom d'un *vigiles* apareix l'abreviació *MUL*(- - -), que podria fer referència al paper de la *mulier*, l'esposa, interpretada generalment per actrius de mim, però que en el context de les *cohortes vigilum*, on no hi havia dones, pot haver recaigut en un actor masculí. L'actor en qüestió s'anomenava *Baebius Luxurius*; el seu *cognomen* pot haver contribuït encara més a ressaltar l'aspecte còmic de la seva actuació.

f) *nugarius / nugaria*

Total: 1	Incert
Llatí: 1	RO 30/I

Taula 34. Atestacions de *nugarii*.

En una inscripció urbana del s. I dC s'esmenten un *C. Portumius C. l. Helenus* i una *Calpurnia Anapauma, nugari de basilica Antoniarum duarum* (**RO 30/I**). El terme *nugarius / nugaria* és un hàpax, format a partir de *nugae* “fotesa, bagatel·la” i el sufix *-arius*, molt emprat per a la formació de noms d'ofici. Segons Th. Mommsen, un *nugarius* podria ser un venedor de joies o ornaments femenins,¹ basant-se en un passatge de Nonius, on el gramàtic explica el terme *nugivendus*, emprat en l'*Aulularia* de Plaute, com un venedor de joies, atès que Plaute hauria anomenat “*nugae*” els

¹ *CIL* VI 5536.

ornaments que duen les matrones.¹ Aquesta hipòtesi, però, es basa en un ús puntual i humorístic de la paraula *nugae*, que en cap altre cas retrobem amb aquest significat concret.

Fou H. Dessau qui relacionà el terme *nugarius* amb el món de l'espectacle, sense aportar-ne però cap explicació.² Probablement l'estudiós alemany es basà en una de les accepcions de *nugae*, “frivolitat, obra literària lleugera” (*OLD s.v. 3*); en aquest sentit, *nugae* és emprat sovint per referir-se a l'activitat d'un mim, com documenta, entre d'altres, la inscripció del mim *Protogenes*, un dels documents més antics relatius al mim, probablement de finals del s. II aC (**R-IV 1**).³ Així, *nugae* pot haver-se convertit en un tecnicisme, emprat per designar una peça de mim breu, improvisada, un equivalent, doncs, del terme grec παίγνιον, i oposat a ὑποθέσις, que designaria una obra de major complexitat escènica.⁴ Així, els dos *nugarii* podrien haver estat una parella d'actors especialitzats en la representació de mims breus, que haurien escenificat no en teatres, sinó al carrer, a prop de la *basilica Antoniarum duarum* esmentada a la inscripció.⁵ També és possible que *nugarius* sigui un sinònim de *nugator*, que pot designar un “narrador d'històries” (*OLD s.v. 2*), un sinònim per tant del terme *aretalogus*.⁶

Á. Ventura Villanueva ha proposat encara un altre possible significat de *nugarius*: segons l'estudiós espanyol, es tractaria de venedors de composicions poètiques trivials, recuperant l'accepció de *nugae* com a “obra literària lleugera”.⁷ En aquest sentit, Ventura Villanueva pensa concretament en l'obra de Catul i Marcial, que els propis poetes descriuen diverses vegades com a *nugae*.⁸ Tanmateix, *nugae* no es emprat per aquests dos autors com un terme tècnic, sinó que els dos poetes indiquen senzillament la poca transcendència de la seva obra; per tant, sembla poc probable que *nugarius* hagi adquirit a la inscripció d'*Helenus* i *Anapauma* aquest significat.

¹ Non. 144 M. El passatge plautí en qüestió és Aul. 525. Cf. la discussió a **RO 30/I**.

² *ILS* 5220.

³ Vid. també Var. *Men.* fr. 3, Mart. 13.2 i especialment Agustí d'Hipona, que sistemàticament es refereix despectivament a les representacions mímiques com a *nugae* o *spectacula nugatoria* (*Conf.* 1.19.30; 4.1.1; 6.7.11; *civ. Dei* 4.26; *de doct. chris.* 2.18; 23; 25).

⁴ Vid. Plut. *Quaest. conv.* 8 (= *Mor.* 712e).

⁵ Sobre la ubicació d'aquesta *basilica*, vid. **RO 30/I**.

⁶ Juv. 15.16 i Suet. *Aug.* 74.

⁷ Ventura Villanueva 2006, 71-73.

⁸ Vid. Catul. 1.3-4 i Mart. 4.72.

g) *pecuniosus* (?)

Total: 1	Incert
Llatí: 1	RO 21

Taula 35. Atestacions de *pecuniosi*.

Entre les abreviacions que acompanyen els noms d'alguns *vigiles* i *classarii* que apareixen a **RO 21**, una inscripció d'època severa erigida per un grup d'actors de mim de les *cohortes vigilum* en ocasió d'una representació teatral duta a terme pels mateixos soldats, apareix l'abreviatura *PEC*(- - -), que planteja dubtes de resolució. Th. Mommsen proposà que es tracta de l'abreviatura de *pecuniosus* i que el *vigil* que el du hauria interpretat en una obra de mim el paper d'home ric.¹ Certament, algunes de les abreviatures que apareixen en la inscripció fan referència a especialitats de mim, com *arc(himimus)* o *stu(pidus)*, però en una altra inscripció molt similar, erigida per alguns dels mateixos soldats (**RO 22**) en trobem d'altres relacionades amb càrrecs de la milícia, p. ex. *tes(serarius)*. R. Maxwell ha apuntat encertadament que *PEC*(- - -) podria ser l'abreviació d'un d'aquests càrrecs, el de *pecuarius*, el soldat encarregat d'escorxar els animals que consumia la tropa, en comptes d'un actor de mim.²

h) θεάτρια

Total: 1	Segur
Grec: 1	ACH 6/I

Taula 36. Atestacions de θεατρία.

Una inscripció funerària atenesa del s. I aC documenta el terme θεάτρια, forma femenina de θεατής, un mot que normalment té el significat d' "espectador", una accepció que està fora de lloc en un context funerari. Molt probablement, en la inscripció atenesa el terme θεάτρια pren el sentit d' "artista", un significat que no trobem en cap altre text, però, com indica B. Meritt, l'editor de la inscripció atenesa, Procopi empra en els seus *Anecdota* el terme συνθεατρία per referir-se a les antigues

¹ Mommsen 1871. Maxwell 1993, 162 ha ressaltat el paral·lelisme de la proposta de Mommsen amb Cic. *Phil.* 2.65, en tractar de Marc Antoni: *exsultabat gaudio persona de mimo modo egens, repente dives*.

² Cf. *CIL XIII 7077: Respectius miles pecuar(ius) leg(ionis) XXII*. El *pecuarius* de **RO 21** pot haver estat l'encarregat de sacrificar i escorxar els animals consumits en la festa en què es representaren les obres de mim.

companyes de l'emperadriu Teodora, que de jove havia estat actriu de mim.¹ La θεάτρια esmentada en la inscripció atenesa podria haver estat també una actriu de mim, però tampoc no podem descartar que fos una ballarina o una cantant.

i) θεατρικός

Total: 1	Segur
Grec: 1	AEG 30/I

Taula 37. Atestacions de θεατρικοί.

El mot θεατρικός apareix en un papir egipci de mitjans s. III dC, conservat malauradament en un estat molt fragmentari i que conté els comptes d'una entrega de vi (**AEG 30/I**). En el document, la paraula θεατρικ[ῶ] o θεατρικῶ[v] apareix isolada, sense que puguem determinar si és referida a un o més actors, o si es tracta d'un adjectiu referit a algun objecte. En cas que es refereixi a un o més actors, aquest papir no seria l'únic document que recull una entrega de vi a actors.²

j) οἱ κατὰ καιρὸν θεατρίζοντες

Total: 1	Segur
Grec: 1	AR 2/I

Taula 38. Atestacions de l'expressió οἱ κατὰ καιρὸν θεατρίζοντες.

En una inscripció de *Gerasa* que conté un decret de la important associació d'actors dels Artistes de Dionís en honor d'un agonòteta (**AR 2/I**, 105-114 dC), hom detalla, entre d'altres prescripcions, l'obligació de tots els artistes que actuïn al teatre de la ciutat d'oferir una corona a l'estàtua de l'agonòteta honorat, establint una distinció entre dos tipus d'artistes: οἱ ἀγωνιζόμενοι πάντες i οἱ κατὰ καιρὸν θεατρίζοντες. Els primers són tots els artistes admesos en les competicions escèniques, versemblantment

¹ Meritt 1968, 295-296, nr. 42. El passatge en qüestió és Procop. *HA* 9.26: ἐς μέντοι τὰς συνθεατρίας ἀγριώτατα εἰώθει ἐς ἀεὶ σκορπιαίνεσθαι. Cf. també Hesiqui, que defineix el terme ἠθολόγος, una especialitat de mim, amb el mot θεατριστής, un hàραx de formació similar a θεατής / θεάτρια (Hsch. s.v. ἠθολόγος).

² Cf. **AEG 13**, **AEG 14** i **AEG 22**, amb entregues similars a μῖμοι.

actors tràgics, còmics i músics, és a dir, els mateixos que podien formar part de l'associació dels Artistes de Dionís. En canvi, el grup format pels anomenats οἱ κατὰ καιρὸν θεατρίζοντες són literalment els qui actuaven en altres ocasions, és a dir, fora de concurs, sinó en exhibicions a canvi d'un salari. És molt probable que entre els artistes que formaven part d'aquest segon grup hi hagués actors de mim, que semblen haver estat exclosos d'alguns concursos.¹

B.4. Termes que no fan referència a actors de mim

En aquesta secció incloem dos termes, *derisor* i ῥωμαιστής, que diversos estudiosos han relacionat de forma equivocada amb el mim. Amb tot, l'estudi dels textos i la documentació disponible ha demostrat que els dos termes no fan referència a actors de mim i, per tant, s'han de descartar.

a) *derisor*

Total: 2	Segurs
Llatí: 2	RO 45/D, BELG 1/D

Taula 39. Atestacions de *derisores*.

El terme *derisor*, “burleta, bromista”, és considerat una especialitat de mim per alguns estudiosos com M. Bonaria, M. Joly, J. Le Bohec i J. Mander, una hipòtesi fonamentada en diversos textos en què apareix aquest terme en contextos relacionats amb el mim, com ara en un epigrama de Marcial en què el poeta descriu amb aquest adjectiu un *archimimus* anomenat *Latinus*.² Tanmateix, sembla molt més raonable que *derisor* sigui aquí un adjectiu qualificatiu i no l'especialitat de l'actor, si tenim en compte que l'adjectiu *derisor* s'escau especialment a un actor de mim, de la mateixa manera que en diversos documents grecs trobem l'adjectiu ἰλαρός referit a μῖμοι.

¹ Vid. un tractament de la qüestió a p. 65-66. Diversos papirs egipcis documenten pagaments en efectiu a actors de mim per actuacions en festivitats religioses: podem estar davant de casos similars.

² Vid. Bonaria 1956, 74, nr. 666, CAG 52.2, 103-104 (M. Joly), Le Bohec 2003, 213, nr. 371 i Mander 2013, 250, nr. 421. El passatge de Marcial en qüestió és Mart. 1.4.5: *Qua Thymelen spectas derisoremque Latinum, illa fronte precor carmina nostra legas*. També apareix el mot *derisor* a Hor. Ep. 1.18.10-14, en un passatge relacionat amb el mim: *Alter in obsequium plus aequo pronus et imi / derisor lecti sic nutum divitis horret / sic iterat voces et verba cadentia tollit / ut puerum saevo credas dictata magistro / reddere vel partis mimum tractare secundas*.

Altres estudiosos han considerat que el mot *derisor* també apareix referit a actors de mim en dues inscripcions funeràries llatines: una procedent d' *Andematunum* (**BELG 1/D**, segona meitat del s. II dC) i en una inscripció urbana del s. III dC o inicis del s. IV dC (**RO 45/D**), però amb tota seguretat *derisor* és en el primer cas un *supernomen* i en el segon, un *cognomen*.¹

b) ῥωμαιστής

Total: 5	Segurs
Grec: 5	ACH 8/D, ACH 9/D, ACH 10/D, AEG 31/D, CRET 2/D

Taula 40. Atestacions de ῥωμαισταί.

El mot ῥωμαιστής és un terme que apareix en cinc inscripcions gregues datades majoritàriament d'època hel·lenística, d'entre el 171 aC i finals del s. I aC, tres de les quals en un context que relaciona clarament la paraula amb el món de l'espectacle: **ACH 8/D**, **ACH 9/D** i **ACH 10/D**. L'alemany A. Wilhelm fou el primer a identificar els ῥωμαισταί com una mena d'artista que actuaria en llatí, fent derivar el terme del verb ῥωμαῖζω, "parlar llatí".² En un primer moment, L. Robert considerà també que es tractava d'actors,³ per afegir posteriorment, juntament amb J. Robert, que serien artistes procedents de la Magna Grècia, especialitzats en la representació de *phlyakes*.⁴ D'altra banda, atesa la procedència grega de tots la documentació de ῥωμαισταί i la seva datació primerenca, R. Maxwell ha proposat que els ῥωμαισταί eren un tipus d'actor de mim que introduïren a Grècia les innovacions del mim llatí, fet que explicaria per què ja no trobem cap altre menció de ῥωμαισταί en textos d'època imperial, atès que llavors els trets del mim romà ja haurien estat incorporats al mim grec.⁵

Malgrat tot, R. Ferri ha tret recentment a la llum uns *Hermeneumata* parcialment inèdits, els *Hermeneumata Celtis*, que contenen un vocabulari grecollatí on el mot ῥωμαιστής és equiparat a ἰσχυροπαίκτης, és a dir, un artista que fa exhibicions de

¹ Leppin 1992, 14, n. 66. Cf. un cas similar a *CIL VI 17540: D(is)M(anibus) / L(ucio) Fabio / Ianuario / qui et / Derisori*, així com *CIL VIII 26394* i *CIL VIII 2564*, on també apareix *Derisor* com a *cognomen*.

² Wilhelm 1900, 48-49. Aquesta accepció és acceptada per *LSJ*, que descriu el ῥωμαιστής com un actor d'obres llatines (s.v. 1), així com Sifakis 1966, 272.

³ Robert 1963, 417, n. 7.

⁴ Robert – Robert 1983, 435.

⁵ Maxwell 1993, 53.

força.¹ El text suggereix que ῥωμαιστής no deriva de ῥωμαῖζω, com pensaven els estudiosos esmentats abans, sinó de ῥώμη, “força”, per la qual cosa cal descartar que es tracti d’una especialitat de mim. Aquesta nova interpretació del terme ῥωμαιστής s’escau amb la seva atestació en contextos relacionats amb espectacles: concretament, a **ACH 9/D** el nom d’un ῥωμαιστής apareix al costat d’altres artistes considerats menors, com uns prestidigitadors (θαυματοποιοί) i uns titellaires (νευροπάσται).

¹ Ferri 2008.

2. Sexe i edat dels actors de mim

Com assenyala R. Maxwell, una de les característiques més representatives del mim grecoromà és que els papers femenins estaven interpretats per actrius de mim, i no per homes disfressats de dona, com succeeix en la tragèdia o la comèdia antiga.¹ En aquest sentit, el mim no sembla haver estat gaire diferent d'altres espectacles considerats menors, representats sovint en entreactes o com *exodia* de peces dramàtiques majors: també trobem artistes femenines en actuacions musicals o de dansa.² Aquesta tradició sembla ser força antiga: en la representació privada que té lloc en el *Simposi* de Xenofont, una noia i un noi interpreten una dansa dialogada sobre els amors d'Ariadna i Dionís tan intensa que part dels comensals surt corrents a cercar les seves mullers;³ alguns han vist en aquest espectacle una obra de mim: el tema eròtic de la peça, el diàleg i el realisme de l'actuació fan pensar que l'és,⁴ i no hem d'oblidar que un dels assistents al banquet és precisament un γελωτοποιός, un bufó. A més, el propietari de la companyia és un sicilià, originari d'una illa amb una rica tradició mímica ja en temps de Xenofont representada pel mimògraf Sofró al capdavant, actiu durant la segona meitat del s. V aC, fins al punt que una tradició prou consolidada considerava que fou Plató qui introduí el mim a Atenes després de les seves estades a Sicília.⁵ És possible, doncs, que la participació de dones en obres de mim sigui un fenomen força antic. Els mims del propi Sofró es classificaven en dos tipus, els μῆμοι ἄνδρεῖοι i els μῆμοι γυναικεῖοι, mims d'homes i mims de dones respectivament, segons el sexe dels personatges principals de les peces: són peces breus, potser pensades per a ser representades en banquets com el de Xenofont, on les parts femenines haurien pogut ser interpretades per actrius de mim.⁶ La mateixa distinció apareix en els *Mimiambi* d'Herodas, escrits a Alexandria al s. III aC, tot i que roman el dubte si aquests mims estaven pensats per a ésser representats o només recitats.⁷

Les primeres notícies d'actrius de mim pròpiament dites apareixen en època hel·lenística però en general són poc freqüents: amb prou feines es redueixen al testimoni de Polibi, que esmenta *Myrtion*, una δεικτηριάς o actriu de mim, amant de

¹ Maxwell 1993, 80-82, en una secció dedicada a les dones en el mim.

² Vid. Hughes 2008 sobre la presència de dones al teatre.

³ X. Smp. 9.2-7. Els dos artistes intervenen també en els capítols 2 i 7 de l'obra, en actuacions de música, dansa i acrobàcies.

⁴ Andrisano 2003

⁵ D.L. 3.18.

⁶ Vid. Hordern 2004, 4-10, part de la introducció d'una important edició i comentari dels mims de Sofró.

⁷ Vid. Mastromarco 1984 sobre la qüestió, 9-19; Finnegan 1992 sobre els papers femenins en Herodas.

Ptolomeu II Filadelf.¹ No és fins més tard, en la Roma del s. I aC, quan comencem a tenir testimonis abundants d'actrius de mim, ja amb el nom de *mimae*, com *Volumnia Cytheris*, *Arbuscula* i *Origo*, així com de *Tertia*, una actriu activa a Sicília mentre Verres n'era el governador.² Del mateix període o del període augusteu daten les primeres documentacions d'actrius de mim en l'epigrafia llatina: les *sociae mimae* de **RO 1** i *Ecloga, mima* del rei Juba II de Mauritània (**RO 2**), que indiquen que la presència d'actrius de mim en l'escena romana d'aquest període era ja un fenomen ben consolidat.

En canvi, en les fonts literàries gregues les mencions d'actrius de mim són relativament rares, i les primeres inscripcions de μιμάδες daten dels s. II i III dC. Aquest buit d'informació potser fruit de l'atzar en la conservació de testimonis i documentació, però és possible que l'actuació de dones en mim grec no estigués encara ben consolidada a inicis del període imperial. La manca d'una terminologia grega específica per a les actrius de mim sembla apuntar en aquesta direcció: el terme δεικτηριάς amb què Polibi designa l'actriu *Myrtion* només reapareix en Ateneu, que cita l'historiador per parlar de la mateixa artista,³ mentre que el mot μιμάς és rar en fonts literàries, documentat en el sofista Elià (s. II-III dC):⁴ en canvi, Plutarc en referir-se a actrius de mim parla de μίμοις γυναιξί.⁵ D'altra banda la documentació grega no mostra per a les actrius de mim la mateixa riquesa terminològica que per als actors de mim, ja que no trobem mai especialitzacions de mim referides a actrius de mim, al contrari del que succeeix entre els actors masculins.⁶

En aquest mateix sentit, una inscripció urbana de la segona meitat del s. I aC esmenta una possible *mima*, la lliberta *Licinia Eucharis*, que segons l'epígraf fou la primera en aparèixer davant del públic en l'escena grega (**RO 26/I: Graeca in scaena prima populo apparvi**). Podem interpretar que *Licinia Eucharis* fou la primera actriu en actuar en un mim representat en grec a Roma o que es considerava una de les primeres actrius en aparèixer en un mim grec en general. Hem vist ja, gràcies a les notícies sobre

¹ Plb. 14.11.4.

² Sobre aquestes actrius, *vid.* Leppin 1992, 228-229, 212, 268 i 304.

³ Ath. 576f.

⁴ *Vid.* p. 29-30.

⁵ Plut. *Sull.* 36.1.

⁶ *Vid.* p. 37 sobre la qüestió. En la documentació grega, les actrius de mim són gairebé sempre referides amb el genèric μιμάς; només en un cas trobem especialitzacions de mim femenines, com la μωρά (**SYR 3**).

Cytheris, *Arbuscula* i *Origo*, que la presència de *mimae* en la *scaena Latina* no era un fenomen nou; en canvi, en l'escena grega pot haver estat, a finals del s. I aC, quelcom encara inusual.

En qualsevol cas, en la documentació antiga sobre mims apareixen tant artistes masculins com femenines. En total, dels 186 documents reunits en aquest corpus, 57 inscripcions llatines esmenten mims i possibles mims masculins (43 i 14, respectivament), mentre que inscripcions que mencionen *mimae* i possibles *mimae* són 23 (15 i 8, respectivament). La proporció d'actrius en la documentació grega és més baixa: 42 documents esmenten mims i possibles mims masculins (29 i 13), mentre que les actrius o possibles actrius de mim apareixen en només 10 documents (7 i 3):

Documents llatins	Mims	Possibles mims
Homes: 43 + 14 (Total: 57)	RO 3, RO 4, RO 6, RO 8, RO 9, RO 11, RO 13, RO 15, RO 16, RO 19, RO 20, RO 21, RO 22, RO 23, RO 25, R-I 1, R-I 2, R-I 3, R-I 4, R-I 5, R-I 6, R-I 8, R-I 9, R-I 10, R-I 11, R-I 12, R-IV 1, R-VII 1, R-VIII 1, AFR 1, AQ 1, AQ 2, LUG 1, MAC 2, NARB 1, NARB 2, NOR 1, NUM 1, NUM 2, NUM 3, PAN INF 1, PAN SUP 1, SYR 2	RO 29/I, RO 30/I, RO 32/I, RO 21/I, RO 33/I, RO 35/I, RO 36/I, RO 37/I, RO 38/I, R-I 13/I, R-I 14/I, R-I 19/I, R-I 20/I, LUS 2/I
Dones: 15 + 8 (Total: 23)	RO 1, RO 2, RO 5, RO 7, RO 10, RO 12, RO 14, RO 17, RO 18, R-I 7, R-II 2, AFR 1, AQ 1, LUS 1, SIC 2	RO 26/I, RO 30/I, RO 31/I, RO 35/I, RO 39/I, R-IV 2/I, R-X 2/I, NOR 2/I

Taula 41. Atestacions d'actors de mim masculins.

Documents grecs	Mims	Possibles mims
Homes: 29 + 13 (Total: 42)	R-X 1, ACH 2, ACH 4, AEG 2, AEG 3, AEG 4, AEG 5, AEG 6, AEG 7, AEG 8, AEG 11, AEG 12, AR 1, AS 1, AS 2, AS 3, AS 5, AS 7, AS 8, AS 9, CYP 1, DALM 1, GALAT 1, LYC 2, LYC 3, LYC 4, MAC 1, SIC 1, SYR 3	RO 40/I, ACH 5/I, AS 10/I, AS 11/I, AS 12/I, AS 14/I, AS 15/I, BITH 1/I, BITH 3/I, CRET 1/I, CYP 2/I, SIC

		3/I, SIC 4/I
Dones: 7 + 3 (Total: 10)	RO 24, R-X 1, AEG 16, AEG 21, GALAT 2, MAC 4, SYR 3	ACH 6/I, ACH 7/I, BITH 2/I

Taula 42. Atestacions d'actrius de mim.

D'altra banda, les inscripcions ens indiquen que les actrius de mim podien assolir posicions importants dins d'una companyia: coneixem diverses *archimimae* que poden haver tingut un paper en la direcció de llurs companyies (**RO 5, RO 17, AFR 1**). Una d'aquestes *archimimae*, la lliberta *Fabia Arete*, certament gaudí d'una bona posició econòmica, com testimonien les dimensions del sepulcre que erigí per a ella, els seus dos patrons i un mínim de 17 persones més (**RO 5**). Així mateix, un paper egipci documenta un carrer d'Oxirrinc amb el nom de $\rho\acute{\upsilon}\mu\eta\ \tau\eta\varsigma\ \acute{\alpha}\pi\omicron\sigma\tau\acute{\alpha}\sigma\epsilon\omega\varsigma\ \tau\acute{\omega}\nu\ \mu\iota\mu\mu\acute{\alpha}\delta\omega\nu$, “carrer del magatzem de les actrius de mim”, que una companyia femenina podria haver adquirit o llogat un magatzem, potser per guardar-hi llur utillatge (**AEG 16**).

La situació d'altres actrius, en canvi, era més precària, com evidencia l'existència d'unes *sociae mimae* que instituïren un *collegium funeraticium* per garantir una sepultura per a les seves associades (**RO 1**). Aquesta és l'única associació on trobem actrius de mim; la resta són sempre exclusivament masculines: tot i que tenim constància de companyies mixtes d'actors de mim, integrades per homes i dones, aquesta circumstància no es repeteix mai en l'àmbit col·legial.¹ D'altra banda, la majoria de les actrius de mim documentades al món romà eren esclaves i llibertes, una situació que però sembla haver estat diferent en el món grec.² La imatge que ens donen les fonts literàries de les actrius de mim és generalment negativa, equiparades a prostitutes, però les inscripcions d'algunes d'aquestes artistes demostren que les actrius de mim també podien arribar a gaudir d'un prestigi notable, tant entre els seus companys d'ofici com entre els espectadors.³

Una altra dada interessant que ens proporciona la documentació és la informació sobre matrimonis formats per dos actors de mim: a **AFR 1** trobem uns *archimimi parentes* que dedicaren una inscripció als seus dos fills difunts. També podrien formar una família d'actors de mim els possibles artistes documentats a **RO 30/I** (els *nugarii C. Portumius Helenus* i *Cornelia Anapauma*), **RO 36/I** (*C. Suetonius Germanus* i *Licina*) i

¹ Vid. p. 120-126 i 127-141 sobre les companyies i associacions de mims, respectivament.

² Vid. p. 82.

³ Vid. p. 94-96.

a **R-IV 3/I** (*L. Calidius Eroticus* i *Fannia Voluptas*). Tenim constància també de diversos actors de mim les dones dels quals podrien haver sigut artistes, tal com suggereixen llurs *cognomina*, que podrien ser noms artístics: *Cornelia Spatale*, dona del *tertiarum P. Cornelius Niger* (**RO 3**) i *Postumia Cydilla*, muller de l'*archimimus M. Iunius Maior* (**R-I 8**). També podria ser aquest el cas de *Decitia*, lliberta del seu marit, el *mimus P. Decitius Sabellio* (**RO 8**).

En altres casos, trobem documentada la transmissió generacional de l'ofici d'actor: al llistat dels membres d'una associació d'actors, els *adlecti scaenicorum*, que apareix en la inscripció de l'*archimimus L. Acilius Eutyches*, trobem un *Annius Ferox senior* i un *Setinus Lupercus senior*, acompanyats d'un *Annius Ferox iunior* i un *Setinus Lupercus iunior*, els fills dels anteriors (**R-I 10**).¹ D'altra banda, el mateix *L. Acilius Eutyches* podria estar emparentat amb *C. Acilius Eutyches*, un possible actor de mim documentat a **RO 35/I**; i hom ha proposat que el *secundarum C. Norbanus Sorex*, resident a Pompeia, era un descendent de l'*archimimus Sorix*, un amic de Sul·la que hauria aconseguit terres a Pompeia gràcies al dictador quan aquest fundà una colònia a la ciutat campana. Les fonts literàries també ens donen exemples de la transmissió de l'ofici de pares a fills: Ciceró afirma amb insistència que la *mima Tertia*, amant de Verres durant l'estada d'aquest a Sicília, era filla d'un mim anomenat *Isidorus*.² En època tardoantiga, aquesta transmissió esdevingué obligatòria: la necessitat de garantir la continuïtat dels espectacles i un nombre constant d'actors impulsà a finals del s. IV dC un canvi en la legislació que convertia en hereditari l'ofici de *scaenicus*.³

També tenim documentada l'existència d'actors de mim infantils, majoritàriament nenes atestades en inscripcions funeràries:⁴ la més jove és la *μειμάς Adaugenda*, de 10 anys i mig (**RO 24**), seguida de *Scope*, d'onze anys (**R-IV 2/I**), l'*emboliaria Phoebe* (**RO 28/I**) i *Erasina* (**NOR 2/I**), totes dues amb dotze anys; *Licinia Eucharis* en tenia catorze (**RO 26/I**) i *Salvidiena Faustilla*, quinze (**RO 31/I**). També podrien haver sigut actors infantils el *μυμολόγος βιολόγος agathoklion*, anomenat *παῖς* en la seva inscripció (**CYP 1**), i l'*ethologus Dionysius*, *verna* de la *familia Caesaris*: l'erosió de la superfície de la inscripció ens impedeix llegir exactament l'edat en què morí, que

¹ *Setinus Lupercus senior* apareix també en una inscripció urbana: **RO 38/I**.

² Cic. *Verr.* 2.3.78; 2.5.31 i 2.5.81.

³ *CTh.* 15.7.2. *Vid.* p. 115-116 sobre la qüestió.

⁴ *Vid.* l'estudi de Prosperi-Valenti 1985, amb un llistat d'actors infantils, tot i que incomplet. En l'escena de mim del mosaic de Noheda (s. IV dC) apareixen dos nens, tots dos amb el cap rapat: Valero Tévar 2013, 320, fig. 16 i Dunbabin 2016, 121, fig. 5.2.

segons les conjectures dels diversos editors està compresa entre els nou i els vint-i-vuit anys (**RO 19**). Altres actors de mim morts en una edat més avançada haurien pogut començar ben joves en aquest ofici, com *M. Ulpus Hylas*, que als vint-i-sis anys era ja *archimimus*, actor protagonista de la seva companyia (**RO 16**).

Per contra, altres documents destaquen la longevitat d'alguns actors de mim, especialment la del *magister mimariorum Leburna* (**PAN SUP 1: qui vicit annos plus minus centum**), o l'*archimimus T. Uttiedius Venerianus*, que morí als 75 anys (**MAC 2**). Plini el Vell recull alguns casos d'artistes particularment longeus, com la *mima Luceia* i l'*emboliaria Galeria Copiola*, que assoliren els 100 i els 103 anys respectivament.¹

¹ Plin. *Nat.* 7.158.

3. Noms artístics d'actors de mim

L'ús de pseudònims o noms artístics és una pràctica ben documentada entre els artistes de l'Antiguitat. Els motius per escollir un nom artístic poden ser diversos, com ara evocar les qualitats de l'artista mitjançant un nom expressiu o adoptar el nom d'un altre artista ben conegut, amb la finalitat d'establir-hi un lligam. Un cas paradigmàtic d'aquesta darrera pràctica és el que M. Bonaria ha anomenat “dinasties de pantomims”: noms de pantomims cèlebres com *Pylades*, *Paris* o *Apolaustus* que es repeteixen múltiples vegades en altres pantomims, sovint transmesos generacionalment, de mestre a deixeble.

No sempre és senzill, però, identificar noms artístics. En alguns casos, són els textos els que indiquen que el nom d'un artista determinat és en realitat un nom artístic, com el nom de la cèlebre actriu de mim *Cytheris*, que Ciceró defineix com un *mimicum nomen*, atès que el seu nom real era *Volumnia*;¹ o l'*archimimus Lepos*, que segons Porfiri era anomenat així *quod iucunde et molliter saltaret et eloqueretur*.² En la majoria de casos és la pròpia expressivitat del nom d'un artista allò que ens indica que es pot tractar d'un nom artístic, però aquest mètode d'identificació és insegur, tal com han indicat H. Leppin i R. Maxwell en ocupar-se de la qüestió.³

En aquest sentit, Maxwell ha provat d'identificar el que considera “noms significatius” d'actors de mim, susceptibles de ser noms artístics, i de classificar-los en categories, segons el concepte al qual cada nom fa referència. Així, ha identificat noms com *Eucharis* “encantadora, encisadora” (**RO 26/I**), *Suavis* “agradable, deliciós” (**RO 4**) o *Arete* “excel·lència, virtut” (**RO 5**), que certament poden ser noms artístics, però al mateix temps hi inclou també noms com *Thalassia* “marina” (**RO 12**) o *Florus* “ros” (**R-I 10**, l. 36), la relació dels quals amb el mim és molt feble. Encara més perillós és provar d'identificar possibles artistes a partir del nom d'una persona, com és el cas d'una *Emphasis* documentada en una inscripció urbana (**RO 41/D**), que C. Garton i el propi Maxwell han considerat una actriu de mim a partir del possible significat del nom *Emphasis* (“digna d'ésser contemplada” o “de bona enunciació”, en funció de si relacionem el nom amb els verbs φαίνω o φημί).⁴ Tanmateix, la inscripció no ofereix

¹ Cic. *Phil.* 2.58. Sobre *Cytheris*, vid. Leppin 1992, 228-229.

² Porphyron ad Hor. S. 2.6.72.

³ Leppin 1992, 181-183 i Maxwell 1993, 94-96.

⁴ Garton 1964 i 1972, 250, nr. 79; Maxwell 1993, 135-136, nr. 29.

cap altra dada que indiqui que *Emphasis* era una artista, i els dos estudiosos obvien el fet que tenim documentades altres *Emphaseis* a Roma i que, per tant, no es tracta d'un nom excessivament estrany.¹

En la pràctica, cal ser molt prudent a l'hora d'identificar noms artístics, fins i tot entre aquells dels quals sabem amb tota certesa que eren actors de mim. Podem establir alguns criteris a l'hora d'identificar-los, com ara que siguin noms molt poc freqüents, que tinguin relació amb el mim o amb les qualitats atribuïdes a un artista, que remetin a altres artistes o persones cèlebres, o que l'artista en qüestió tingui dos noms, un dels quals podria ser un nom artístic.

Seguint aquests criteris, podem provar d'identificar noms artístics entre els noms d'actors recollits en aquest corpus: proposem una classificació dels possibles noms artístics documentats entre els actors de mim d'aquest corpus, ordenats en sis categories, 1) noms referents a qualitats artístiques, 2) relatius a personatges de mim, 3) referents a persones cèlebres, 4) relatius a divinitats que poden tenir algun vincle especial amb el mim, 5) actors amb dos *cognomina*, un dels quals pot ser un nom artístic, i 6) altres noms susceptibles de ser noms artístics.

A. POSSIBLES NOMS ARTÍSTICS REFERENTS A QUALITATS ARTÍSTIQUES

Hi ha un seguit de noms que poden fer referència a les qualitats artístiques de l'actor que el du. Alguns noms remetent a l'efecte que l'actor pot causar en l'espectador: és el cas d'*Hilarus* "divertit" (**RO 5**) i de noms derivats de *χάρης* "gràcia", com *Eucharistos* "agradable" (**LYC 2**) o *Eucharis* "encantadora, encisadora" (**RO 26/I**). Un nom similar als derivats de *χάρης* és *Suavis*, "agradable, deliciós", documentat en una inscripció llatina (**RO 4**). Altres noms se centren en l'habilitat de l'artista, com *Arete* "excel·lència, virtut" (**RO 6**); en la seva formació, com *Sophe* (**R-IV 27/I**) i *Doctus* (**R-I 13/I** i **R-I 14/I**, referents a un mateix artista);² o en la seva sensualitat, com el cas de l'esposa d'un actor de mim, *Cornelia Spatale* (**RO 3**): el significat del seu *cognomen* (del grec *σπατάλη*, "luxúria, mol·lície") podria indicar que també ella era una actriu de mim, un cas similar al de *Fannia Voluptas*, una altra possible actriu (**R-IV 3/I**). Moltes

¹ Vid. Solin 2003², 1300.

² Cf. Sen. fr. 36 = Augus. civ. Dei 6.10, que documenta un *archimimus* anomenat també *Doctus*.

d'aquestes qualitats –la formació, l'excel·lència, la gràcia– són tòpics habituals en els *carmina funeraria* d'actors de mim, per la qual cosa no és estrany que els trobem també com a *cognomina* d'artistes.¹

En la documentació també apareixen *cognomina* relacionats amb altres qualitats, com *Philologos* “loquaç” (AS 1 i AS 12/I), *Kapyras* (AS 12/I, format a partir de *καπυρός* “clar, nítid”, referent potser a la veu de l'actor) i *Mimesis* “imitació” (RO 5). Un epígraf de *Numidia* recull un actor anomenat *Libella*, “monedeta” (NUM 1), que indica que potser l'actor era un artista de carrer, que vivia de les monedes del públic. Finalment, trobem també un grup de noms derivats d'ἔρωσ que també podrien ser noms artístics: *Eroticus* (R-IV 3/I), *Gymneros*, un hàpax que pot significar “amor nu” (RO 23), i *Erasina* (NOR 2/I).

B. POSSIBLES NOMS ARTÍSTICS RELACIONATS AMB PERSONATGES DE MIM

Alguns dels noms recollits en el corpus remetent a personatges o actituds característiques del mim. El *cognomen* d'una *secunda mima* anomenada *Cornelia Nothis* (LUS 1), un nom poc habitual, pot ser l'equivalent femení de *Nothus* o l'adaptació llatina de l'adjectiu grec *νωθής* “mandrosa, estúpida”, amb la qual cosa *Nothis* podria haver interpretat el paper de *stupida*.² Un altre cas és el de l'*archimimus Cluvius Glaber*, el *cognomen* del qual, que significa “calb”, pot remetre també el personatge del *stupidus*, representat generalment com un home sense cabell.

Altres *cognomina* tenen una relació més feble amb el mim. Una inscripció urbana documenta un artista anomenat *Aelius Bulimio* (RO 33/I): el seu *cognomen*, documentat amb molt poca freqüència, significa “famolenc, mort de gana” i potser fa referència al personatge del *parasitus*. D'altra banda, en un llistat d'actors de les *cohortes vigilum* apareix un *Baebius Luxurius*, “dissipat, llicencios”, especialitzat potser en la interpretació del personatge de la *mulier*: el *cognomen Luxurius* podria tenir aquí un efecte còmic.

Els noms d'una companyia de mims documentada en una inscripció pompeiana (R-I 4) mereixen ser tractats a banda: molts dels noms que hi apareixen són únics, i alguns

¹ Vid. p. 91-100 sobre aquests tòpics.

² Vid. p. 42-43 sobre la possible relació entre els *secundarum* i els *stupidi*.

estudiosos els han identificat com a possibles personatges de mim, com ara *Petroselinus* (“julivert” o “herba que creix entre roques” i, per tant, “manefla, entremetedor”), *Vatifo* (< *vates*, “endeví”), *Occassus* (< *occīdo* “el que ensopega, talòs”) i *Scepsimus* (< *σκέψις*, “escèptic”). També hi apareix un *Cellicus*, que hom ha interpretat com un sinònim de *cellarius* i que seria el guardià de l’utillatge escènic de la companyia. Tanmateix, alguns d’aquests noms poden estar mal llegits i l’explicació donada sobre el significat dels noms és molt insegura.¹

C. POSSIBLES NOMS ESCÈNICS REFERENTS A PERSONES CÈLEBRES

Trobem en alguns actors de mim el nom d’altres artistes més coneguts, una coincidència que pot ser volguda. L’*archimimus* *M. Ulpius Hylas* (**RO 16**) du el *cognomen* d’un cèlebre pantomim contemporani d’August.² El *secundarum* *C. Norbanus Sorex*, documentat en dues hermes pompeianes (**R-I 1**) i una altra del santuari de *Diana Nemorensis* (**R-I 2**) comparteix *cognomen* amb l’*archimimus* *Sorix*, que segons Plutarc formà part del cercle d’artistes que rodejava Sul·la.³ D’altra banda, dues inscripcions del teatre d’Afrodísias de Cària recullen el nom de *Philistion*, que podria fer referència a una sola persona o a dos actors de mim diferents (**AS 5** i **AS 10/I**): el nom coincideix amb el del cèlebre mimògraf Filistió, contemporani d’August.⁴ En canvi, a **R-I 8**, trobem la dona d’un *archimimus* que du per nom *Cydilla*, la protagonista del cinquè dels *Mimiambi* d’Herodes.

D’altra banda, una inscripció urbana del s. II dC (**RO 35/I**) documenta una dedicació oferta per un *Eutychemes* al seu patró *C. Acilius Eutyches*, en motiu de la victòria aconseguida en un certamen indeterminat, possiblement de mim. És molt probable que *Eutychemes* hagi pres el *cognomen* del seu patró, que al seu torn pot haver estat vinculat amb un important *archimimus*, *L. Acilius Eutyches*, decurió de *Bovillae*, documentat en una inscripció del 169 dC (**R-I 10**). La coincidència en el *nomen* i el *cognomen* fa pensar que tots dos pertanyen a una mateixa família d’actors, en què el *cognomen* *Eutyches* s’hauria pogut transmès de generació en generació.

¹ Vid. **R-I 4** sobre la qüestió.

² Vid. Leppin 1992, 250-251 sobre aquest pantomim.

³ Plut. *Sull.* 36. Alguns estudiosos han proposat que els dos *Sorices* estaven emparentats: vid. **R-I 1** i **R-I 2**.

⁴ El record de Filistió és present en diverses inscripcions, com en **LYC 2**, on és citat per un actor de mim. Sobre aquest mimògraf, vid. Cicu 2012, 55-58.

En aquesta secció trobem també casos més estranys: una inscripció pompeiana documenta un actor de mim anomenat potser *Augustus* (**R-I 19/I**), mentre que a **RO 40/I** trobem un *C. Iulius Karakouttis*, el *cognomen* del qual podria ser un nom celta o bé remetre a l'animal fantàstic *Corocotta*, bèstia a qui hom atribuïa la capacitat d'imitar la veu humana o el so d'un animal, una habilitat certament escaient a un actor de mim.¹ Altres estudiosos, en canvi, han relacionat el *cognomen* d'aquest possible actor amb el famós lladre hispà *Corocotta*, fins al punt que hom ha proposat que es tracta d'un descendent d'aquest bandit, una hipòtesi del tot improbable.²

D. POSSIBLES NOMS ARTÍSTICS RELACIONATS AMB NOMS DE DIVINITATS

En l'inici d'aquest apartat dedicat als noms artístics d'actors de mim esmentàvem el cas de *Cytheris*, nom artístic de la cèlebre actriu de mim *Volumnia*. El nom de *Cytheris* està relacionat amb l'illa de Citera, on hi havia un important santuari d'Afrodita, motiu pel qual aquesta rebia sovint l'epítet de Κυθήρη o *Cytherea*. El nom de l'actriu *Cytheris* segurament remetia a la bellesa o sensualitat de l'actriu, una associació que pot haver estat cercada per altres artistes. Concretament, coneixem tres altres actors de mim amb possibles noms artístics relacionats amb Afrodita / Venus. Es tracta de la *mimas Aphrodito* (**SIC 2**), la μωρά *Aphrodisia* (**SYR 3**) i de l'*archimimus T. Uttiedius Venerianus* (**MAC 2**). D'altra banda, una inscripció urbana (**RO 28/I**), documenta el nom d'una *emboliaria* anomenada *Phoebe*, nom relacionat amb Apol·lo, una divinitat que sembla haver tingut un vincle especial amb els actors de mim.³

E. ACTORS AMB SUPERNOMEN

Cinc dels actors documentats al corpus tenen *supernomina*: el *mimologus Aeolus Gymneros* (**RO 23**), els βιολόγοι *Ti. Cladius Philologos Theseus* (**AS 1**), *Flavius Alexander Oxeadas* (**AS 2**), el legionari i *scaenicus T. Flavius Super Cepula* (**LUG 1**), i

¹ Vid. Plin. *Nat.* 8.107; Str. 16.4.16; Ael. *NA* 7.22. El nom d'aquest animal apareix escrit de maneres diverses: κροκόττας, κροκούττας, κοροκόττας, κοροκότας. Cf. *LSJ*, s.v. κροκόττας.

² Vid. la discussió a **RO 40/I**.

³ Cf. la important associació dels *parasiti Apollinis*, integrada per nombrosos actors de mim: p. 132-137.

l'actor *L. Antonius Eglectus*, conegut amb el *signum Naustol(i)us* (**R-I 12**).¹ És possible que en alguns casos el *supernomen* sigui un nom artístic, com en *Aeolus Gymneros*, amb un *supernomen* format per γυμνός + ἔρωσ (“amor nu?”); i en *Ti. Cladius Philologos Theseus*: com hem dit abans, *Philologos* “loquaç”, que trobem també en un altre artista (**AS 12/D**), sembla un nom apropiat per un actor de mim.²

En altres casos, és més difícil establir si ens trobem davant de noms artístics: l'*agnomen* de *T. Flavius Super Cepula*, “cebeta”, podria ser un sobrenom burlesc, tot i que el tenim documentat en una inscripció urbana.³ El *supernomen* del βιολόγος *Flavius Alexander Oxeidas*, de significat incert, és documentat només en aquesta inscripció però podria aparèixer en una inscripció urbana que documenta un *Onesimi qui et Oxid*(- - -).⁴ El darrer cas, el de l'actor *L. Antonius Eglectus*, és interessant: en la inscripció funerària d'aquest actor apareix amagat en acròstic el seu *signum*, *Naustol(i)us*, apareix amagat en acròstic en la seva inscripció funerària. Es tracta d'un sobrenom infreqüent, derivat de ναυστολέω “governar una nau”, amb un significat que *a priori* no indica cap relació amb l'ofici del seu portador.

Tot i que en algunes ocasions els *cognomina* certament estan vinculats amb l'ofici de llurs portadors,⁵ en els casos que ens ocupen els *supernomina* dels actors documentats no han de ser necessàriament noms artístics: l'ús de *supernomina* és una pràctica d'origen grec i per tant no es estrany trobar-ne en territoris orientals (com és el cas de les inscripcions de *Ti. Claudius Philologos Theseus* i *Flavius Alexander Oxeidas*, o en regions amb un gran nombre d'habitants d'origen grec, com és el cas de Roma (amb *Aeolus Gymneros*) o la Campània (amb *L. Antonius Eglectus Naustol(i)us*, nat a *Puteoli* i resident a Òstia).⁶ Com assenyala I. Kajanto, en la gran majoria de casos desconeixem el motiu de l'elecció d'un *supernomen* determinat i fins i tot el moment en què aquest fou afegit al nom original del portador: alguns dels *supernomina* poden haver estat incorporats ja en el moment del naixement.⁷

¹ També presenta un *supernomen* *Polla Matidia sibe* (!) *Olumphia* (!), considerada una actriu de mim per alguns estudiosos, fet que rebutgem (**GER INF 1/D**).

² No és infreqüent que el *supernomen* aparegui abans del *cognomen*: *vid.*

³ *ILCV 4477: Bitaliano signo Cepula. Vid.* Kajanto 1966, 78.

⁴ *CIL VI 32429. Vid.* Solin 2003², 1479.

⁵ *Vid.* Kajanto 1966, 17-18, amb exemples.

⁶ *ibid.* 14-15.

⁷ *ibid.* 15-16.

F. ALTRES POSSIBLES NOMS ARTÍSTICS

Alguns actors de mim duen noms que no remetent a qualitats de l'artista ni a aspectes relacionats amb el mim, però sí relatius a aspectes culturals o literaris. És el cas de *Ecloga*, una actriu de mim esclava del rei Juba II de Mauritània (**RO 2**) i d'*Hymnus*, el cognomen d'un *archimimus* llibert d'August (**RO 4**): tots dos noms podrien ser fruit de la voluntat de reflectir la cultura literària dels seus amos.

4. Condició jurídica dels actors de mim

Ocasionalment, la documentació ens permet conèixer la condició jurídica dels actors de mim esmentats, especialment en les inscripcions llatines, que presenten fórmules onomàstiques que ens faciliten la identificació de l'estatus jurídic de l'actor. Trobem actors de tota condició: esclaus, lliberts i *ingenui*, que hem de dividir entre *peregrini* i ciutadans romans; i fins i tot tenim documentats alguns actors de mim que ostentaren dignitats o magistratures públiques, com el decurionat. Malauradament, no és possible fer una estadística a partir de les dades disponibles: els actors de mim recollits en aquest corpus suposen una mostra massa petita com per extreure'n conclusions fiables, i d'altra banda hem de tenir en compte que alguns col·lectius, com ara els actors de mim que eren lliberts de la *domus Augusti* o de casals aristocràtics, estan molt probablement sobrerrepresentats en la documentació que se'ns ha conservat. Tanmateix, una anàlisi dels documents ens pot aportar informació de gran interès sobre els actors de mim, com ara el fet que la gran majoria d'actrius documentades a Occident són esclaves o llibertes, una situació que pot haver estat diferent en territoris de parla grega, on la proporció de dones lliures sembla major.

A. ACTORS ESCLAUS

Diverses fonts documenten l'existència d'esclaus que exercien la professió d'actor de mim. Per exemple, Quintilià en fa referència en comentar que una actriu de mim seguirà essent esclava per molt que interpreti el paper d'una dona lliure a l'escenari.¹ Alguns textos jurídics s'ocuparen dels actors de mim esclaus, com ara els *Digesta*, on s'estableix que si hom adquireix una companyia de mims i un dels actors pateix un defecte que el fa inútil per al seu ofici el comprador haurà de retornar el lot sencer i no només l'actor defectuós.²

La documentació recollida en el corpus recull diversos actors de mim de condició servil: el mim *Protogenes*, documentat en una inscripció de finals del s. II aC, era esclau d'un *Cloulius* (**R-IV 1**), mentre que les *mimae Ecloga* (**RO 2**) i *Thalassia* (**RO 12**) eren esclaves del rei Juba II de Mauritània i d'un *C. Calpurnius Piso*, respectivament. També

¹ Quint. *Decl.* 342.

² *Dig.* 21.1.38.14.

trobem esclaus imperials, com la *mima Phiale* (RO 18) i l'*ethologus Dionysius*, que era *verna* (RO 19), i un *Caesaris lusor* anònim, possiblement esclau de Calígula (RO 29/I). Així mateix, una bona part dels membres d'una companyia establerta a mitjans s. III dC a *Dura Europos* semblen haver estat esclaus (SYR 3).

És possible que altres actors documentats al corpus puguin haver estat també esclaus, atès que tenen un sol nom, tot i que també podria tractar-se de *peregrini*: és el cas del *scaenicus Primigenius*, un *scaenicus* que formava part d'una *factio Eudoxi* (NARB 2); del *mimologus Aeolus Gymneros* (RO 23); de *Phoebe*, una *arbitrix emboliarum* que formava part de la companyia del pantomim *Bathyllus*, llibert de Mecenas (RO 28/I); el *mimus Petroselinus* i altres actors documentats en un grafit pompejà (R-I 4), i l'*exodiarius Patricius* (LUS 2/I). De la mateixa manera també poden haver estat esclaus grups de mims que semblen haver format part del casal de tres importants famílies egípcies d'època tardoimperial, documentats a AEG 13, AEG 14 i AEG 22.

Un cas a banda són algunes inscripcions d'actrius infantils que també tenen només un nom i que podrien haver sigut també esclaves: la *μειμάς Aداugenda*, de 10 anys i mig (RO 24), l'*emboliaria Phoebe*, de 12 anys (RO 28/I), i dues possibles artistes: *Scope*, d'11 anys (R-IV 2/I) i *Erasina*, de 12 anys (NOR 2/I). La seva mort prematura pot haver impedit que aquestes artistes assolissin la llibertat.

B. ACTORS LLIBERTS

Els actors de mim de condició llibertina també són ben presents tant en les fonts literàries com en les documentals. Una de les actrius de mim més cèlebres del s. I aC, *Volumnia Cytheris*, era lliberta del cavaller *P. Volumnius Eutrapelus*.¹ Del mateix *Volumnius Eutrapelus* pot haver sigut llibert un altre actor de mim, *Volumnius*, que segons Plutarc acompanyava l'exèrcit de Marc Antoni i Octavià en llur campanya contra els assassins de Cèsar.²

¹ Sobre *Cytheris*, *vid.* Leppin 1992, 228-229.

² Plut. *Brut.* 45.6-9.

Com en el cas dels actors esclaus, també els textos jurídics se n'ocuparen de la figura dels mims lliberts: els *Digesta* recullen l'obligació dels pantomims lliberts d'actuar de forma gratuïta en els *ludi* organitzats pel seu *patronus* i els amics d'aquest,¹ un deure que amb tota seguretat afectava també els actors de mim; un altre passatge dels *Digesta* estableix que si el patró d'un *archimimus* no pot fer ús dels serveis de l'actor per manca de recursos, podrà arrendar la companyia de l'*archimimus* a altres persones per obtenir-ne un guany.²

Els actors de mim documentats al corpus i de condició llibertina són l'*archimima Fabia Arete* (RO 5), el *mimus N. Decitius Sabellio*, llibert possiblement dels *Decitii* establerts al Samni (RO 8), el també *mimus Threptus* (R-I 9), la *secundarum Cornelia Nothis* (LUS 1), i com és natural els nombrosos actors de mim que formaven part de les *cohortes vigilum* (RO 20, RO 21 i RO 22). També eren lliberts alguns possibles actors de mim, com l'artista *Licinia Eucharis* (RO 26/I), el *nugarius C. Portumius Helenus* (RO 30/I), l'*exodiarius Ursus*, llibert del cònsol *M. Annius Verus* (RO 32/I), *Eutyichides*, llibert del possible mim *C. Acilius Eutyches* (RO 35/I), i *C. Fundilius Doctus*, un dels *parasiti Apollinis* documentats al santuari de *Diana Nemorensis* i llibert d'una *Fundilia Rufi f.* (R-I 13/I i R-I 14/I). També podrien ser actrius de mim dues llibertes que duen possibles noms artístics: *Cornelia Spatale*, dona del *tertiarum P. Cornelius Niger* i lliberta d'un *Cornelius Dolabella* (RO 3), i *Postumia Cydilla*, esposa de l'*archimimus M. Iunius Maior* (R-I 18).

D'altra banda, tenim documentats nombrosos actors de mim que poden haver estat lliberts: l'*archimimus M. Antonius Liberalis* (RO 6), la *mima Luria Privata* (RO 7), la *scaenica Ar[- - -] Candida* (RO 14), l'*archimima Claudia Hermione* (RO 17), el *quartarum L. Faenius Faustus*, possible llibert de *L. Faenius Rufus*, *praefectus praetorio* entre el 62 i el 65 dC (R-I 3); el *secundarum Philemon*, *magister* d'un *collegium* d'actors (R-I 6), la *mima Vitellia* (R-II 1), i un *mimus* documentat en una inscripció pompeiana, que podria ser llibert dels *Cuspii*, una destacada família de la ciutat (R-I 19/I).

Tal com evidencien els *nomina* de nombrosos actors de mim, una part important dels lliberts documentats eren antics esclaus de famílies aristocràtiques que posseïen

¹ *Dig.* 19.1.4.

² *Dig.* 38.1.25.1.

companyies d'actors a mim per al seu propi entreteniment o per arrendar-les a tercers.¹ No falten tampoc les inscripcions d'actors de mim que eren lliberts de la família imperial: els *archimimi* *L. Scribonius Suavis* i *L. Scribonius Hymnus*, lliberts d'August a través de la seva primera esposa, Escribònia (**RO 4**), la possible actriu *Claudia Toreuma* (**R-X 2/I**) i el *diurnus* i *adlectus* *M. Aurelius Plebeius* (**R-I 21/I**). Molt probablement eren també lliberts imperials els *archimimi* *T. Flavius Ch+[- - -]* (**RO 15**) i *M. Ulpius Hylas* (**RO 16**), el *diurnus* *Aelius Bulimio* (**RO 33/I**), el *stupidus* *Aurelius Eutyches* (**R-VIII 1**), i una part considerable dels *adlecti scaenicorum* documentats a **R-I 10**, molts dels quals duen *nomina* imperials (3 *Iulii*, 2 *Flavii*, 4 *Vlpii*, 13 *Aelii* i 7 *Aurelii*). També podria ser un llibert imperial l'*homerista* *T. Flavius Aelianus*, documentat en una inscripció nòrica (**NOR 1**).

Alguns d'aquests lliberts ocuparen posicions rellevants en la indústria teatral romana, com *M. Aurelius Plebeius*, *locator, scribe et magister perpetuus* d'un *corpus scaenicorum Latinorum*. Un altre actor, el *secundarum* i possible llibert *C. Norbanus Sorex*, fou *magister* del *pagus Augustus Felix suburbanus*, situat als afores de Pompeia (**R-I 1**), una magistratura menor per al qual tenim altres lliberts documentats.²

C. ACTORS *INGENUI* AMB CIUTADANIA ROMANA

Tot i que un nombre considerable dels actors de mim documentats en aquest corpus eren esclaus o lliberts, el cert és que en la documentació apareixen també nombrosos actors de mim *ingenui* i amb la ciutadania romana, alguns dels quals en una posició social destacada. Pel que fa als actors establerts a Roma i Itàlia, es tracta del *tertiarum* *P. Cornelius P. f. Niger* (**RO 3**) i els *archimimi* *M. Iunius M. f. Maior* (**R-I 8**) i *L. Acilius L. f. Eutyches* (**R-I 10**). També eren *cives Romani* els actors de mim enrolats en les legions, *T. Flavius Super Cepula* (**LUG 1**) i *Maximus* (**SYR 2**), i en la flota, *Iulius Seleucus* (**R-I 11**) i *Flavius Zenon* (**DALM 1**). Així mateix, trobem ciutadans romans entre els membres de l'associació dels Artistes d'Afrodita Hilara, possiblement formada per actors de mim: en concret un *C. Arrius A. f.* (**SIC 4/I**).

¹ Vid. p. 125 sobre la qüestió.

² Cf. *CIL X 1042, PompIn 66 i PompIn 67*.

A aquests artistes, hem d'afegir altres actors que obtingueren la ciutadania com a conseqüència de la *Constitutio Antoniniana* del 212 dC o eren descendents de beneficiaris d'aquesta mesura: el βιολόγος *Aurelius Euripas* i l'ὄμηριστής *Aurelius Sarapas* (**AEG 12**), el νεανισκολόγος *Aurelius Antiochianus* (**LYC 2**) i el βιολόγος *Aurelius Makedonis* (**LYC 3**). Potser també hem d'incloure en aquest grup el *scaenicus Aurelius Paedocaeus* (**AQ 2**), així com altres artistes documentats en inscripcions datades del s. III dC en endavant i que poden haver omès el *nomen Aurelius* en llurs epígrafs, com el mim *Eucharistos* (**LYC 2**), l'ὄμηριστής *Kyros* (**GALAT 1**) i el βιολόγος *Amazonios* (**AR 1**).

A més d'aquests casos, també podrien ser *ingenui* molts altres artistes de qui no s'indica filiació: els *archimimi* *M. Iulius Honoratus* (**RO 11**), *C. Manneius Coranus* (**R-VII 11**) i *T. Uttiedius Venerianus* (**MAC 2**), l'actor *L. Antonius Eglectus* (**R-I 12**), així com els possibles actors de mim *C. Acilius Eutyches* (**RO 35/I**), *C. Iulius Karakouttis* (**RO 40/I**), i *C. Suetonius Germanus* i la seva esposa *Licinia* (**RO 36/I** i **RO 37/I**).

D'entre els actors de mim *ingenui* destaquen particularment aquells que ostentaren alguna dignitat municipal, o reberen honors per part d'alguna ciutat: els βιολόγοι *Ti. Claudius Philologos Theseus* (**AS 1**) i *Flavius Alexander Oxeadas* (**AS 2**), així com el μοσχολόγος *C. Caesonius Phylargyros* (**CRET 1/I**), reberen privilegis i la ciutadania honorífica de diverses ciutats, com l'accés a la βουλή i la γερουσία d'Efes o Milet. Però sens dubte el cas més interessant és el de l'*archimimus* *L. Acilius Eutyches*, decurió de la ciutat de *Bovillae* (**R-I 10**), un cas únic en la documentació. Més enllà d'anècdotes de membres de l'aristocràcia romana que participaven en actuacions de mim,¹ no coneixem cap actor de mim que hagi arribat a l'*ordo equester*, tot i que alguns artistes semblen haver posseït una fortuna considerable, com el mateix *L. Acilius Eutyches* o el mim *Vitalis* (**RO 25**, del s. V o VI dC). D'altra banda, alguns actors que gaudiren d'una gran influència a la casa imperial, com l'*archimimus Latinus*, confident de Domicià, també podrien haver obtingut privilegis similars.²

¹ Cf. Iuv. 8.183-192. L'actuació en públic comportava la pèrdua de la condició eqüestre, com demostra l'episodi del mimògraf i *eques* D. Laberi (*vid.* p. 114-116), però aquesta punició pot haver-se relaxat en època imperial.

² Sobre *Latinus*, *vid.* Leppin 1992, 253-254.

Tot i la condició ingènua d'aquests actors, no podem descartar que en alguns casos es tracti d'artistes descendents de lliberts, com el *tertiarum P. Cornelius Niger*, esposat amb una *Cornelia Spatale*, lliberta d'un *P. Cornelius Dolabella* (**RO 3**): el fet que l'actor tingui el mateix *praenomen* i *nomen* que el patró de la seva esposa indica que el *tertiarum* era probablement fill d'un llibert de la mateixa família.

D. ACTORS PEREGRINI

També trobem actors de naixença lliure però sense ciutadania romana, els anomenats *peregrini*, freqüents especialment entre els documents de procedència grega, tot i que sovint és difícil distingir-los dels esclaus. La condició de *peregrinus* sembla clar per al mim atenès *Isidoros*, fill de *Nikostratos* (**MAC 1**), els mims *Herneimias* (**AEG 12**) i *Hamarion* (**AEG 13**), alguns dels Artistes d' Afrodita Hilara, associació siracusana integrada potser per mims (**SIC 3/I**), i el βιολόγος *Agathoklion* (**CYP 1**), documentats tots en inscripcions anteriors al 212 dC, data de la *Constitutio Antoniniana*. També tenim un conjunt d'inscripcions d'inicis del s. III dC o anteriors i que poden documentar actors de mim *peregrini*, com els epígrafs de la μειμᾶς *Bassilla* i el βιολόγος *Herakleides* (**R-X 1**), el *magister mimariorum* *Leburna* (**PAN SUP 1**), els artistes *Gemellos* (**BITH 1/I**) i *Chrysopolis* (**BITH 2/I**), i tres *scaenici* documentats en inscripcions de la ciutat de Cirta: *Libella* (**NUM 1**), *Murinus* (**NUM 2**) i *Ursus* (**NUM 3**).

5. Mètrica i tòpics presents en les inscripcions d'actors de mim i mimògrafs

A. INSCRIPCIONS MÈTRIQVES D'ACTORS DE MIM I MIMÒGRAFS

Entre els documents recollits en aquest corpus trobem un nombre considerable d'inscripcions mètriques tant en grec com en llatí referents a actors de mim i mimògrafs, un total de 29 inscripcions mètriques (setze en grec i tretze en llatí), de les quals tretze fan referència segura a actors de mim i mimògrafs, mentre que les setze restants són relatives a possibles actors. La gran majoria d'aquestes inscripcions mètriques (26 de les 29) són funeràries: només trobem dues inscripcions votives (**RO 35/I** i **RO 36/I**) i una d'honorífica (**THRAC 1**).

L'elecció conscient d'escollir un *carmen* en comptes d'un text en prosa pot ser un reflex de la pròpia cultura dels actors i autors de mim. No sembla casual, per exemple, que dels tres epígrafs coneguts referents a mimògrafs, dos siguin redactats en vers (**MAC 3** i **THRAC 1**). Tot i que no disposem de cap obra de mim completa, alguns dels fragments de mim que se'ns han conservat contenen textos en vers,¹ per la qual cosa no és estrany que també trobem textos mètrics en les inscripcions dels actors que interpretaven aquestes obres: per exemple, les setze inscripcions mètriques gregues que fan referència de forma segura o possible a actors de mim representen un 20% del total de documents grecs recollits en aquest corpus (80, sense comptar els descartats); i mentre les 15 inscripcions funeràries gregues en metre representen un 55,55% de les inscripcions funeràries gregues del corpus (27, de nou sense comptar-hi les descartades). Pel que fa a les inscripcions llatines, la proporció és més baixa: les tretze inscripcions llatines mètriques són un 14,77% dels documents llatins del corpus (88, descomptant-hi de nou els descartats), mentre que les inscripcions funeràries llatines amb metre (11) representen un 21,15% de les inscripcions funeràries llatines del corpus (52, sostretes les descartades).

Tot i l'abundància d'inscripcions mètriques d'actors de mim i mimògrafs, especialment entre els documents grecs, és difícil establir una relació entre el metre emprat en les inscripcions dels actors i el tipus de vers en què podrien haver estat representades les obres de mim per l'actor en qüestió, atès que els tipus de vers emprats en les inscripcions dels mims no difereixen dels metres emprats habitualment en els

¹ Cf. els fragments de Laberi i de Publili.

carmina epigraphica: hexàmetres, díctics elegíacs i trímetres o senaris iàmbics.¹ Només es possible establir-hi una relació en alguns casos, com en el *carmen* funerari d'un ὀμηριστής, redactat en hexàmetres (**GALAT 1**), el tipus de vers que aquest tipus d'actors, especialitzats en la representacions de mims basats en els poemes homèrics, probablement empraven. També poden ser fruit d'una elecció intencionada els senaris iàmbics que trobem en les dues inscripcions votives dedicades per possibles actors de mim a *Anna Perenna* (**RO 35/I, RO 36/I**) en ocasió de la victòria aconseguida en una competició indeterminada: els artistes, probables autors dels *carmina*, poden haver escollit per al seu poema un vers típic del mim llatí com el senari iàmbic, freqüent també en la comèdia llatina.²

L'epígraf de l'actor de mim *Eucharistos*, trobada a *Patara*, presenta un cas interessant (**LYC 2**): és tracta d'una inscripció funerària polimètrica, formada per cinc hexàmetres, un tetràmetre trocaic catalèptic i tres trímetres iàmbics. Cada canvi de metre es correspon amb un canvi en el contingut i la veu narrativa del *carmen*: la part hexamètrica, adreçada a l'actor en segona persona, conté una lloança de l'artista; en el tetràmetre es presenta la identitat de la persona que encarregà la tomba, en tercera persona; finalment, en els trímetres iàmbics, el propi *Eucharistos* pren la paraula per oferir-nos detalls del seu ofici, i ens dóna una breu cita del mimògraf Filistió.³ No sembla casual que en el moment que l'actor parla els versos canviïn a trímetres iàmbics, un dels metres més emprats en el drama grec, i probablement també en el mim.

Així, sembla sensat pensar que una part important d'aquests *carmina* han estat compostos pels mateixos actors de mim o per companys d'ofici: certament, aquest sembla el cas de les dues inscripcions votives del santuari d'*Anna Perenna* a Roma, i també de l'epitafi de la μειμάς *Bassilla*, erigit pel βιολόγος *Herakleides* i altres membres de la seva companyia que podrien haver compost el poema de l'actriu (**R-X 1**).

A més d'aquestes inscripcions, tenim també tres altres epígrafs en prosa que presenten en tot o una part del text una cadència rítmica: a la inscripció funerària del

¹ Per exemple, les inscripcions mètriques dels dos mimògrafs són l'una en díctics elegíacs (**MAC 3**) i l'altra en coliams (**THRAC 1**).

² Els senaris són un dels tipus de vers emprats freqüentment (però no els únics) en els fragments del mimògraf Laberi: *vid.* Panayotakis 2010, 67-76. La gran majoria de sentències atribuïdes a Publili són senaris iàmbics i, més rarament, septenaris trocaics: *vid.* Flamerie de la Chapelle 2011, XXIII.

³ Sobre aquest cèlebre autor de mims, contemporani d'August, *vid.* Cicu 2012, 55-58.

tertiarum P. Cornelius Niger (RO 3) apareix una fórmula amb cadència iàmbrica (*quoius pietas laesit neminem*) que retrobem en una altra inscripció funerària urbana (*CIL VI 22675*). També trobem ritmes mètrics en la inscripció funerària de *Salvidiena Faustilla (RO 31/I)*, que alterna parts en prosa amb seqüències mètriques formant un *carmen commaticum*; i un esgrafiat dirigit contra un possible *emboliarius*, amb un text amb ritme iàmbic: *Oppi emboliari, fur furuncule (R-I 20/I)*.

Detallem en la taula següent els tipus de vers que trobem en aquestes inscripcions mètriques, distingint entre epígrafs grecs i llatins i entre inscripcions que fan referència a actors de mim o mimògrafs (segures) i inscripcions que podrien fer-ne referència (incertes). Els tipus de vers apareixen ordenats segons llur freqüència d'aparició, de major a menor:

Tipus de vers	Inscripcions gregues	Inscripcions llatines
<u>Hexàmetres</u> Grec: 3 + 3 Llatí: 2 + 1 <u>Total: 6 + 4 (10)</u>	<u>Segures: RO 40</u> (versos irregulars), R-X 1, GALAT 1 <u>Incertes: ACH 7/I, BITH 2/I, BITH 3/I</u>	<u>Segures: RO 9, R-I 12</u> (versos irregulars), R-IV 1 (versos irregulars) <u>Incertes: NOR 2/I</u>
<u>Dístics elegíacs</u> Grec: 5 + 1 Llatí: 1 + 2 <u>Total: 6 + 3 (9)</u>	<u>Segures: CYP 1, , GALAT 2, MAC 1, MAC 3, MAC 4,</u> <u>Incertes: CYP 2/I</u>	<u>Segures: RO 25</u> <u>Incertes: R-IV 2/I, R-X 2/I</u>
<u>Senaris iàmbrics</u> Llatí: 0 + 4 (4)		<u>Incertes: RO 26/I, RO 32/I, RO 35/I, RO 36/I</u>
<u>Polimètriques</u> Grec: 1 + 0 Llatí: 0 + 1 <u>Total: 1 + 1 (2)</u>	<u>Segures: LYC 2</u> (hexàmetres, tetràmetres trocaics catalèptics i trímetres iàmbrics)	<u>Incertes: RO 39/I</u> (díptic elegíac i hexàmetres)

<u>Ritmes mètriques</u> Grec: 0 + 1 (1) Llatí: 0 + 1 (1) <u>Total</u> : 1 + 1 (2)	<u>Incertes</u> : BITH 1/I	<u>Incertes</u> : RO 31/I
<u>Coriambes</u> Grec: 1 + 0 (1)	<u>Segures</u> : THRAC 1	
<u>Metre incert</u> Grec: 0 + 1 (1)	<u>Incertes</u> : RO 34/I (hexàmetres o dístics elegíacs)	

Taula 41. Tipus de vers emprats en les inscripcions mètriques del corpus.

B. TÒPICS PRESENTS EN INSCRIPCIONS D'ACTORS DE MIM

Moltes de les inscripcions recollides en aquest corpus, especialment les inscripcions mètriques però també algunes en prosa, presenten tòpics o llocs comuns relacionats amb l'ofici de l'actor de mim que es repeteixen de forma habitual.

B.1. Múltiples actuacions de l'artista

Total: 3 + 4	Inscripcions de mims	Possibles inscripcions de mims
Grec: 3 + 3	R-X 1, MAC 1, GALAT 1	ACH 7/I, BITH 1/I, BITH 2/I
Llatí: 0 + 1		R-X 2/I (?)

Taula 42. Atestació del tòpic de les múltiples actuacions de l'artista.

Un tòpic comú en les inscripcions d'artistes són les expressions que indiquen que l'actor en qüestió ha actuat múltiples vegades en escenaris. En són exemples les inscripcions del mim *Isidoros* (**MAC 1**: πολλάκις ὄς θυμέλας ἤροσε βακχεακάς, “sovint cultivà les escenes de Bacus”), l'òμηριστής *Kyros* (**GALAT 1**: πολλὰ κοσμήσας θυμέλαις τὸν θεῖον Ὅμηρον, “després d'haver adaptat molts cops per a l'escena el diví Homer”) i l'artista *Chrysopolis* (**BITH 2/I**: τὸ πάλαι πολλοῖς θέατροις ἀρέσασαν, “que temps enrere va plaure molts teatres”). En alguns casos, s'especifica que les actuacions tingueren lloc en teatres de nombroses ciutats diferents, com en les inscripcions de l'actriu de mim *Bassilla* (**R-X 1**: τὴν πολλοῖς δήμοισι πάρος, πολλαῖς

δὲ πόλεσσι δόξαν φωνάεσσαν ἐνὶ σκηναῖσι λαβοῦσαν, “(la dona) que un dia assolí als escenaris una fama ressonant per molts pobles i moltes ciutats”) i l’artista *Gemellos* (**BITH 1/I**: ὁ πολλοῖς θεάτροις πολλὰ λαλήσας καὶ πολλὰς ὁδοὺς αὐτὸς ὁδεύσας, “jo que he xerrat en molts teatres i he caminat per molts camins”). És possible que també aparegui aquest lloc comú en la inscripció de *Claudia Toreuma*, considerada per alguns estudiosos una possible *mima*: hom ha llegit *multis nota Toreuma locis* (“*Toreuma*, coneguda en molts llocs”), però la lectura “*iocis*” en comptes de “*locis*” és també possible.

Amb aquest tòpic, l’autor del poema ressalta l’experiència de l’actor en qüestió; els casos en que es destaca llur actuació en diverses ciutats són també un reflex de la popularitat dels artistes, que els duia a actuar en diversos llocs, un clar indicatiu de la mobilitat dels actors de mim.¹

B.2. Comparació de la mort real de l’artista amb la mort escènica

Total: 4 + 0	Inscripcions de mims	Possibles inscripcions de mims
Grec: 2 + 0	R-X 1, LYC 2	
Llatí: 2 + 0	R-I 12, PAN SUP 1	

Taula 43. Atestació del tòpic de la comparació de la mort real de l’artista amb la mort escènica.

Un epigrama de l’*Anthologia Graeca* ens ha transmès el suposat epitafi de Filistió, un popular mimògraf actiu en temps d’August:²

ὁ τὸν πολυστένακτον ἀνθρώπων βίον
γέλωτι κεράσας Νικαεὺς Φιλιστίων
ἐνταῦθα κεῖμαι, λείψανον παντὸς βίου,
πολλάκις ἀποθανών, ὧδε δ’ οὐδεπώποτε.

“Jo, Filistió de Nicea, que temperava la vida miserable dels homes amb rialles, jec aquí, el que queda de tota una vida. He mort sovint, però mai així.”

¹ Vid. p. 121-122 sobre aquesta qüestió.

² *Anth. Graec.* 7.155. Sobre Filistió, vid. Cicu 2012, 55-58.

El vers final amb què es clou l'epigrama (πολλάκις ἀποθανών, ὧδε δ' οὐδεπώποτε, “he mort sovint, però mai així”), conté una broma que contrasta les nombroses morts en escena dels personatges interpretats per Filistió amb la seva mort real del mimògraf, ben diferent de les altres. Aquest acudit reapareix en tres inscripcions d'actors de mim, amb algunes variacions: en la inscripció de la μειμᾶς *Bassilla* (**R-X 1**) llegim πολλάκις ἐν θυμέλαις ἀλλ' οὐχ οὕτω δὲ θανούση, on s'especifica que les morts “irreals” han tingut lloc “als escenaris”; i en dues inscripcions llatines: la del *magister mimariorum Leburna* (**PAN SUP 1: Aliquoties (!) mortuus sum, set (!) sic numquam**) i de l'actor *L. Antonius Eglectus* (**R-I 12: saepe fueram mortuus, modo vere hic ego positus**).

Una inscripció funerària de *Patara*, la del mim *Eucharistos*, conté un joc de paraules similar, en què l'artista cita de manera explícita el mimògraf Filistió (**LYC 2**). En la inscripció, *Eucharistos* explica que en interpretar mims d'aquest autor sovint solia acabar la funció amb les paraules τέλος ἔχει τὸ παίγνιον, “aquí s'acaba aquest mim”, i estableix una comparació entre el final de l'obra i el final de la seva pròpia vida: σειγῶ τὸ λοιπόν· τέλος ἔχω γὰρ τοῦ βίου, “no dic res més: aquí s'acaba la meua vida”. Curiosament, coneixem una altra persona que en el seu llit de mort feu la mateixa comparació: l'emperador August. Suetoni i Dió Cassi transmeten que el *princeps*, a punt de morir, demanà als qui el rodejaven que l'aplaudissin si consideraven que havia interpretat bé “el mim de la seva vida” i afegí a continuació una *clausula* amb què els mims solien acabar una representació.¹

D'altra banda, és possible que les dues últimes línies de la inscripció funerària del mim *Vitalis* (**RO 25: “o quam laetus eras, Vitalis”, dicite maesti, “sint tibi, Vitalis, sint tibi laeta modo”**) també continguin un joc de paraules en què l'actor juga amb el significat del seu nom, “viu, animat”, i la seva mort, tal com ha suggerit D.R Shackleton Bailey.²

¹ Suet. *Aug.* 99.1: εἰ δέ τι / ἔχοι καλῶς, τῷ παιγνίῳ δότε κρότον / καὶ πάντες ἡμᾶς μετὰ χαρᾶς προπέμψατε. D.C. 56.30.4: κρότον δὲ δὴ τινα παρ' αὐτῶν [scil. ἐταίρων] ὁμοίως τοῖς γελωτοποιοῖς, ὡς καὶ ἐπὶ μίμου τίνος τελευτῆ, αἰτήσας καὶ ἀμπανυ πάντα τὸν τῶν ἀνθρώπων βίον διέσκωψε. Vid. González Galera 2017d, 25-26 per a una interpretació d'aquests dos passatges.

² Shackleton Bailey 1982, 116. Els versos en qüestió són: “o quam laetus eras, Vitalis”, dicite maesti, / “sint tibi, Vitalis, sint tibi laeta modo”. L'estudiós proposa que el primer “vitalis” és un adjectiu contraposat al nom del mim, que apareix al vers següent.

B.3. Gaudi del públic

Total: 5 + 5	Inscripcions de mims i mimògrafs	Possibles inscripcions de mims
Grec: 2 + 4	MAC 1, THRAC 1 (mimògraf)	RO 34/I (?), ACH 7/I, BITH 1/I, BITH 2/I
Llatí: 3 + 1	RO 9, RO 25, R-IV 1	RO 32/I

Taula 44. Atestació del tòpic del gaudi del públic.

En algunes inscripcions s'esmenta el gaudi o el plaer que l'actuació de l'artista provocava en el públic. El mim *Protogenes*, un dels actors de mim documentats més antics, “feia gaudir el públic amb les seves bagatelles” (**R-IV 1**: *fecit populo soveis gaudia nugeis*), mentre que el també mim *Isidoros* “delectava [*sc.* el públic] amb la seva gràcia natural, amarada del do de les Muses” (**MAC 1**: τέρπων ταῖς φυσικαῖς μουσορύτοις χάρισσι). També **RO 25** descriu les emocions que el mim *Vitalis* despertava en el seu públic: (*me viso rabidi subito cecidere furores; ridebat summus me veniente dolor*, “s’aplaçaven tot d’una les fúries rabioses, i el dolor més intens esclatava a riure”). Segons **RO 9**, un *quartarum* anònim era *laudatus populo*, una expressió similar a la que trobem en la inscripció de l'*exodiarius Ursus* (**RO 32/I**: *laudante populo maximis clamoribus*). El mateix efecte aconseguien els artistes *Gemellus* (**BITH 1/I**: οὐκέτι μου στόμα φωνᾶς ἀπολύει, οὐδὲ χειρῶν κρότος ἔρχετε “ja no surt de la meua boca cap paraula ni la segueix l’estrèpit dels aplaudiments”) i *Chrysopolis* (**BITH 2/I**: τὸ πάλαι πολλοῖς θεάτροις ἀρέσασαν, “que temps enrere va plaure molts teatres”). De manera similar, la inscripció honorífica erigida en honor del mimògraf *Neikias* a *Augusta Traiana* (**THRAC 1**) afirma que les seves obres de mim eren τερπνοί, “delitoses”.

És possible que aquest mateix tòpic aparegui també en dues inscripcions molt malmeses de dos possibles actors de mim: a **RO 34/I** apareix el terme ὄχλον “la multitud, la massa”, potser en relació al públic, mentre que a **ACH 7/I** apareix el participi ἀρέσασα, del verb ἀρέσκω “delitar”, que també trobem en la inscripció de *Chrysopolis* ja esmentada.

B.4. Excel·lència de l'actor i victòries en concursos

Total: 7 + 4	Inscripcions de mims	Possibles inscripcions de mims
Grec: 4 + 1	AS 2, CYP 1, LYC 2, MAC 4	RO 34/I
Llatí: 3 + 3	RO 5, RO 17, RO 25	RO 32/I, RO 35/I, RO 36/I

Taula 45. Atestació del tòpic de l'excel·lència de l'actor i victòries en concursos.

Sovint, entre els elogis presents a la poesia funerària d'actors de mim, apareix el lloc comú de l'excel·lència que assolí l'artista en la seva art, de vegades acompanyada de referències a les victòries obtingudes en concursos.¹ La inscripció del veanískolόγος *Aurelius Antiochianus* descriu l'actor com a μειμολόγων πάντων ἔξοχον, “el millor de tots els *mimologoi*” (**CYP 1**), una expressió similar a la que apareix en la inscripció del βιολόγος *Eucharistos*, on aquest artista és anomenat ἔξοχε μείμων, “el millor dels mims” (**AS 2**). Segons la mateixa inscripció, *Eucharistos* destacà per haver superat tothom en gestualitat i veu a l'hora d'interpretar mims (ὄς μόνος ἐν θυμέλαισι λέγων βίотου τὰ γραφέντα σκηνῆ καὶ φωνῆ θεάτροις ὑπερῆρες ἅπαντας), una possible referència a la victòria de l'actor en concursos dramàtics. Una inscripció de *Beroea* pot contenir una altra al·lusió a múltiples victòries, en aquest cas d'una actriu de mim, *Kyrilla* (**MAC 4**), de qui es diu que va alçar “nombroses corones als escenaris gràcies a la seva fama” (δόξης ἀραμένα πλείστους ἐν θυμέλαις στεφάνους). També pot contenir una referència a una victòria en un concurs la inscripció urbana en llengua grega i en un estat molt fragmentari, on apareix aïllat el mot νῆκης (**RO 34/I**).

En les inscripcions llatines també apareix aquest tòpic: en l'epígraf del mim *Vitalis* (**RO 25**), l'actor afirma haver superat tothom en alegria i bromes i conegut en tot el món (*his [sc. laetitiae et iocis] ego praevalui toto notissimus orbi*); i de l'*exodiarius Ursus* hom declara que superà tots els seus predecessors (**RO 32/I**: *vicit omnes antecessores suos*).² A més, en dues inscripcions referents a *archimimae* apareix una fórmula que retrobem també en els epígrafs de nombrosos pantomims: es tracta de l'expressió *temporis sui primus o prima*, present a la inscripció de les *archimimae Fabia Arete* (**RO 5**) i *Claudia Hermione* (**RO 17**), així com en els epígrafs dels pantomims *M. Septimius*

¹ Sobre la participació d'actors de mim en competicions dramàtiques, *vid.* p. 142-146.

² És probable, però, que l'*exodiarius Ursus* no fos un actor de mim, sinó una mena de malabarista: *vid.* **RO 32/I**. El propi *exodiarius* admet haver estat vençut per una sola persona, el seu *patronus*, probablement a mode de broma.

Aurelius Agrippa o *L. Aurelius Pylades*, entre d'altres,¹ que indica la preeminència d'aquests artistes en la seva època, sense que però se'n pugui deduir llur participació en concursos dramàtics.

D'altra banda, també trobem referències a l'excel·lència d'un actor en altres tipus d'inscripcions: concretament, els habitants de *Tralles* dedicaren una estàtua del βιολόγος *Flavius Alexander Oxeidas*, guanyador de nombroses competicions escèniques, per “la superioritat de la seva art” (**AS 2**: διὰ τε τὴν τοῦ ἔργου ὑπεροχὴν), entre d'altres motius; i del santuari d'*Anna Perenna* provenen dues inscripcions dedicades per artistes, probablement mims, en motiu de les victòries aconseguïdes en un concurs artístics indeterminat (**RO 35/I** i **RO 36/I**).²

B.5. Educació i formació de l'artista

Total: 0 + 4	Inscripcions de mims	Possibles inscripcions de mims
Llatí: 0 + 4		RO 26/I, RO 28/I, RO 31/I, R-IV 2/I

Taula 46. Atestació del tòpic de l'educació i formació de l'artista.

Un altre tret dels artistes ressaltat sovint en llurs inscripcions és llur instrucció, especialment per part de dones i expressada amb els adjectius *docta*, *edocta* o *erudita*: a tall d'exemple, una música documentada en una inscripció d'*Aquincum* és dita *artibus edocta*, mentre que una inscripció de *Fanum Fortunae* esmenta una noia *docta lyra*.³ Pel que fa als documents reunits en aquest corpus, tenim quatre epígrafs referents tots ells a artistes femenines de les quals se'n destaca la formació: *Licina Eucharis* és dita a l'inici de la seva inscripció *docta, erodita (!) omnes artes virgo* (**RO 26/I**, l. 2) i més avall, *docta, erodita (!) paene Musarum manu* (l. 12); l'*emboliaria Phoebe* era també *artis omnium erodita (!)* (**RO 28/I**); *Salvidiena Faustilla* era *erudita omnibus artibus* (**RO 31/I**) i, per últim, de l'artista *Scope*, morta als onze anys i definida *doctissima* (**R-IV 2/I**), se'ns diu que fou educada per la seva *domina* (*quae me omnes artes docuit*). Les *omnes artes* en què aquestes artistes foren instruïdes es refereixen molt

¹ Vid. Leppin 1992, 101. Algunes de les inscripcions de pantomim són *CIL IX 344 (Aelius Aurelius Apolaustus)*, *CIL XIV 2113 i 2977 (M. Aurelius Agilius Septentrio)*, *AE 1888, 126 i AE 2005, 337 (L. Aurelius Pylades)* i *AE 1953, 188 (M. Septimius Aurelius Agrippa)*.

² Sobre les inscripcions trobades en aquest santuari, a les quals hi hem d'afegir encara **RO 37/I**, vid. p. 159-160.

³ *CIL III 10501 = CLE 489* i *CIL XI 6249 = CLE 1302*, respectivament. Vid. Adamik 1978, 185 sobre aquest tòpic.

probablement a la música, la dansa i, potser, a la interpretació, motiu pel qual podrien ser també actrius de mim.

A banda d'aquestes inscripcions, val la pena notar que el nom d'alguns artistes documentats podrien al·ludir a la instrucció que van rebre: és el cas de *Sophe* “la instruïda”, una *arbitrix emboliarum* (**RO 27/I**), un *archimimus* anomenat *Doctus*, “l'instruït”, conegut per un passatge de Sèneca;¹ i també *C. Fundilius Doctus*, un *parasitus Apollinis* que erigí diversos monuments al santuari de *Diana Nemorensis* (**R-I 13/I, R-I 14/I, R-I 15/I i R-I 16/I**). És possible que aquests noms hagin estat noms artístics, escollits amb la intenció de deixar palesa la formació, i per tant l'excel·lència, d'aquests actors.² Així mateix, l'educació rebuda és un dels trets destacats a la inscripció del mimògraf *Gaios*, en referència al propi autor i al seu germà, escultor (**MAC 3**: ἐσθλὰ γὰρ ἅμφω [- - -] παιδείης τ' ἔργα διηνούσαμε[v], “tots dos aconseguirem grans obres de ... i de la nostra educació”).

B.6. Vinculació d'actors de mim i mimògrafs amb les Muses

Total: 4 + 3	Inscripcions de mims o mimògrafs	Possibles inscripcions de mims
Grec: 4 + 1	MAC 1, MAC 3 (mimògraf), LYC 2, R-X 1	BITH 3/I
Llatí: 0 + 2		RO 26/I, NOR 2/I

Taula 47. Atestació del tòpic de l'associació de l'artista amb les Muses.

Vinculat amb el lloc comú anterior, en diverses inscripcions d'actors de mim trobem un altre tòpic, el vincle de l'artista amb les Muses. A la inscripció del mim *Isodoros* se'ns diu que l'actor delectava el públic “amb la seva gràcia natural, amarada del do de les Muses” (**MAC 1**: τέρπων ταῖς φυσικαῖς μουσορύτοις χάρισι); el també mim *Eucharistos* és anomenat “la boca de les Muses” (**LYC 2**: τὸ στόμα τῶν Μουσῶν); mentre que la μειμάς *Bassilla* és declarada “la desena Musa” (**R-IX 1**, l. 9: τῇ δεκάτῃ Μούσῃ), un motiu que retrobem en un epigrama de Leonci Escolàstic

¹ Sen. fr. 36 = Augus. civ. Dei 6.10

² Vid. sobre els possibles noms artístics dels actors de mim recollits en aquest corpus.

dedicat a l'artista *Rhodokleia*, probablement una ballarina.¹ Així mateix, el cos de *Bassilla* és descrit com μουσικὸν σῶμα (l. 15-16); i també trobem les Muses en la inscripció molt fragmentada d'un possible βιολόγος anònim (**BITH 3/I**: τίνα Μουσῶν), en l'epígraf de *Licina Eucharis*, una possible actriu de mim, “educada i instruïda gairebé de la mà de les Muses” (**RO 26/I**: *docta, erodita paene Musarum manu*); i en la inscripció d'*Erasina*, una altra possible actriu (**NOR 2/I**: *Musarum amor et Charitum*).

Les Muses també són presents en la inscripció del mimògraf *Gaios*, en referència a l'habilitat de l'escriptor de mims i del seu germà, escultor (**MAC 3**: [τ]ῆς <σ>φετέρης ὄπ[α]σεν Μούσης [γέρας], ἐσθλὰ γὰρ ἄμφω [- - -] παιδείης τ' ἔργα διηνύσαμε[ν], “Em va lliurar l'honor de la seva pròpia Musa, ja que tots dos aconseguirem grans obres de ... i de la nostra educació”).

B.7. Referència a la χάρις d'un actor de mim

Total: 3 + 1	Inscripcions de mims o mimògrafs	Possibles inscripcions de mims
Grec: 3 + 0	CYP 1, MAC 1, LYC 2	
Llatí: 0 + 1		NOR 2/I

Taula 48. Atestació del tòpic de l'associació d'un artista amb la χάρις o gràcia.

La χάρις o “gràcia, encant” és una de les característiques d'un artista que apareix sovint en les inscripcions. En la inscripció funerària del βιολόγος *Agathoklion*, l'actor és considerat el millor dels μιμολόγοι pels seus encants (**CYP 1**: μειμολόγων πάντων ἔξοχον ἐν χάρισιν), mentre que del mim *Isidoros* hom afirma que delectava el públic “amb la seva gràcia natural, amarada del do de les Muses” (**MAC 1**: τέρπων ταῖς φυσικαῖς μουσορῦτοις χάρισσι). D'altra banda, una possible actriu de mim, *Erasina*, és dita *Musarum amor et Charitum* (**NOR 2/I**). La χάρις és també present en la inscripció del mim *Eucharistos*, on es fa un joc de paraules amb el nom de l'artista (**LYC 2**: εὐχάριτον, χαρίεν, σοφὸν οὖνομα, “el més deliciós, plaent i escaient dels noms”). El nom d'*Eucharistos*, que també du el pare de l'artista (potser també un actor

¹ *Anth. Pal.* 14.283: Μουσάων δεκάτη, Χαρίτων Ῥοδόκλεια τετάρτη, | τερπωλή μερόπων, ἄστεος ἀγλαΐη, | ὄμμα δέ οἱ καὶ ταρσὰ ποδήνεμα, καὶ σοφὰ χειρῶν | δάκτυλα καὶ Μουσῶν κρέσσονα καὶ Χαρίτων.

de mim), pot ser un nom artístic relacionat amb la χάρις de l'actor.¹ Aquest podria ser també el cas del nom de *Licinia Eucharis*, una artista i possible *mima* documentada a **RO 26/I**.

B.8. Referències a la comicitat de l'actor de mim o mimògraf

Total: 5 + 7	Inscripcions de mims o mimògrafs	Possibles inscripcions de mims
Grec: 4 + 4	MAC 1 , SIC 1 (?), SYR 3 , THRAC 1 (mimògraf)	RO 34/I , BITH 3/I , SIC 3/I , SIC 4/I
Llatí: 1 + 3	RO 25	RO 32/I , RO 39/I , R-X 2/I (?)

Taula 49. Atestació del tòpic de la comicitat de l'artista.

Un dels trets més característics del mim és la comicitat d'aquest espectacle, per la qual cosa no és sorprenent trobar en la documentació referències a l'humor dels actors o mimògrafs. Nombroses inscripcions qualifiquen els actors de mim o llurs actuacions d'ἰλαροί, “alegres, divertides”: el mim *Isidoros* recitava μιμικὸν ... ἰλαρὸν λόγον (**MAC 1**); el nom d'una de les actrius presents al llistat d'artistes enviats per una companyia de *Zeugma* a *Dura Europos* apareix acompanyat de l'adjectiu ἰλαρὰ (**SYR 3**, col. 2, A, l. 2); i és probable que en la inscripció d'un βιολόγος sicilià aparegui també el terme ἰλαρός (**SIC 1**).

Aquest adjectiu també apareix com a epítet d'Afrodita, divinitat protectora d'una associació d'artistes establerta a Siracusa, la σύνοδος τῶν περὶ τὴν ἰλαρὰν Ἀφροδίτην, els Artistes d'Afrodita Hilara (**SIC 3/I** i **SIC 4/I**): precisament, l'ús de l'adjectiu ἰλαρὰν és un dels motius per sospitar que es tracta d'una associació de mims.² La forma llatinitzada d'ἰλαρός, *hilaris*, apareix també en la inscripció d'un possible actor de mim, l'*exodiarius Ursus* (**RO 32/I**, l. 13: *hilarem, iocosum, pilicrepum, scholasticum*). Precisament, en la inscripció d'*Ursus* trobem també un terme similar a *hilaris*: l'adjectiu *iocosus*, “divertit, bromista”, que reapareix en la inscripció d'una altra possible *mima*, una artista anònima de (**RO 39/I**, l. 3: *simplex, suavis, amans, dulcis, delicia, iocosa*). D'altra banda, en la inscripció d'una possible artista, *Claudia Toreuma*,

¹ Vid. p. 75-81 sobre els possibles noms artístics dels actors de mim recollits en aquest corpus. Cf. també el nom *Charition* de la protagonista de la peça de mim preservada a *POxy III 413r*.

² Sobre aquesta associació, vid. p. 138-140.

s'afirma que aquesta noia era *multis nota ... iocis*, tot i que la lectura *locis* és també possible (**R-X 2/I**).

L'humor és també present en la inscripció del mim *Vitalis* (**RO 25**): l'actor afirma que amb la seva actuació el més intens dels dolors es tornava riure (l. 4: *ridebat summus me veniente dolor*) i fins i tot quan emprava un to tràgic les melodies que cantava alegraven els cors afligits (l. 7: *motibus ac dictis, tragica quoque voce placebam exhilarans variis tristia corda modis*). D'altra banda, en dues inscripcions d'artistes, malauradament fragmentàries, hom fa esment també de l'humor, motiu pel qual és possible adscriure'ls a l'àmbit del mim: a **RO 34/I** apareix isolat el mot γέλως, “riure, rialla”, mentre que a **BITH 3/I** apareix un γέλωτι φίλον, “amic del riure”, i també el mot σκῶμμα, “burla, broma”. Per últim, la inscripció del mimògraf *Neikias* destaca l'ἀστεία, “l'humor refinat” dels mims que aquest autor escrivia (**THRAC 1**: *τερπνῶν τε μείμων, οὓς ἔγραψεν ἀστείως*, “els seus mims delitosos, que escrivia amb tanta elegància”).

No hem d'oblidar les inscripcions que contenen bromes, com l'acudit de la inscripció funerària del *magister mimariorum Leburna*, que afirma “haver mort moltes vegades (a l'escena) però mai així” (**PAN SUP 1**), un motiu de llarga tradició que apareix en altres inscripcions de mim, com hem vist més amunt. El sorprenent diàleg còmic que apareix en la inscripció de *L. Calidius Eroticus* i *Fannia Voluptas*, aparentment un epígraf funerari, ha estat un dels motius per considerar la parella uns possibles actors de mim (**R-IV 3/I**).

6. Aspectes de l'actuació dels mims

La documentació recollida en aquest corpus ens ofereix ocasionalment informació valuosa sobre l'actuació o *performance* dels actors de mim, com els espais on actuen, la llengua en què ho fan, l'utilatge necessari i l'acció teatral, que ens ajuden a complementar allò que coneixem a partir d'altres fonts, com els fragments de mim conservats, els testimonis literaris o les representacions iconogràfiques de mim.

A. ESPAIS D'ACTUACIÓ

Com és natural, molts documents fan referència a l'actuació de mims en teatres, l'escenari principal de les representacions dramàtiques. Aquest edifici d'espectacles, el θέατρον, és esmentat en les inscripcions del μῦμος *Eucharistos* (**LYC 2**) i els possibles mims *Gemellus* (**BITH 1/I**) i *Chrysopolis* (**BITH 2/I**). En altres documents apareix el terme θυμέλαι, que originàriament designava l'altar de Dionís erigit a l'orquestra del teatre però que aviat pren el significat més ample d' "escenari": són les inscripcions del mim *Bassilla* (**R-X 1**), *Eucharistos* (**LYC 2**), *Isidoros* (**MAC 1**) i *Kyrilla* (**MAC 4**) i de l'ὀμηριστής *Kyros* (**GALAT 1**). En la inscripció de *Bassilla* s'usa també el terme σκηνή, "escenari", l'equivalent llatí del qual, *scaena*, s'empra també en la inscripció de la possible *mima Licinia Eucharis* (**RO 26/I**).

D'altra banda, un conjunt de troballes procedent del teatre d'Afrodísias de Cària ens forneix d'una informació interessant sobre l'actuació de mims en teatres. Es tracta d'un grup de gravats inscrits a les parets i llindars de les diverses cambres que formaven el *postscaenium* del teatre de la ciutat: els camerinos o magatzems dels artistes que hi actuaven. La major part de les inscripcions assenyalen els espais reservats a l'utilatge d'actors concrets, entre els quals trobem μιμολόγοι, ἀρχαιολόγοι i ὀμηρισταί (**AS 5**, **AS 6**, **AS 7**, **AS 8**, **AS 9**, **AS 10/I**, **AS 11/I**, **AS 12/I**, **AS 13/I**, **AS 14/I** i **AS 15/I**). Les inscripcions, algunes de les quals conserven encara restes de la pintura roja que omplia els traços de les lletres, foren gravades no pels mateixos artistes, sinó per lapidaris professionals, sovint a sobre d'altres inscripcions més antigues esborrades prèviament. Aquest fet indica que era pràctica habitual dels artistes que actuaven en el teatre, i suggereix una certa voluntat de permanència dels actors documentats en les inscripcions o, per dir-ho altrament, una vinculació perllongada dels actors amb el teatre de la ciutat.

Malauradament, no és possible datar amb precisió les inscripcions del *postscaenium* del teatre: només podem afirmar que són d'època imperial. Algunes poden ser tardanes: el teatre d'Afrodísias estigué en ús fins al s. VII dC, quan després d'incursions àrabs, epidèmies i una crisi econòmica generalitzada un terratrèmol destruí l'edifici, que mai no va ser reconstruït.¹

La documentació, però, demostra que el teatre no era l'únic lloc on els actors de mim podien actuar. En un altre lloc recollim els indicis d'actors que poden haver actuat en santuaris o recintes religiosos;² mentre que altres artistes semblen haver actuat al carrer:³ pot ser aquest el cas de *Libella*, un *scaenicus viarum* (artista de carrer?) de *Cirta* (NUM 1), el nom del qual, “monedeta”, podria ser un nom artístic apropiat per algú que vivia de les monedes del públic. També podrien haver estat artistes de carrer dos possibles actors de mim establerts a Roma, els *nugarii* C. *Portumius Helenus* i *Calpurnia Anapauma*, que podrien haver actuat en la zona de la *basilica Antoniarum duarum* (RO 30/I), un edifici altrament desconegut. A més, l'*exodiarius Ursus* solia actuar en diverses termes de Roma, les de Trajà, Agripa, Titus i Neró, tot i que probablement es tracta d'un malabarista i no d'un actor de mim (RO 32/I).

De la mateixa manera, alguns actors poden haver actuat en residències privades, com a part de l'entreteniment en banquets i altres celebracions: Plutarc recull repetidament aquesta pràctica,⁴ que podríem també trobar documentada en inscripcions d'actors de mim gravades a l'interior de cases particulars on podrien haver actuat, com en diverses inscripcions pompeianes: a R-I 5, un esgrafiat en una columna del peristil de la Casa de Triptòlem en què s'esmenta un *archimimus*, i també a R-I 19/I, un conjunt de grafits fets a les parets del peristil de la Casa de les Noces d'Argent, on apareix un *mimus* al costat de diversos lliberts, entre els quals un possible *lyristes*, de la gens *Cuspia*, una important família local que residia en una altra *domus* de la ciutat. Així mateix, en la inscripció fragmentada d'un altre artista anònim establert a Roma apareixen isolats els mots [- - -]Σ αὐλάϊς τῶν [- - -], potser en referència a les mansions de l'aristocràcia romana (RO 34/I), i també podrien haver actuat en celebracions privades les companyies de mims pertanyents a diverses famílies destacades de l'Egipte

¹ Vid. la monografia de Roueché 1993 sobre el teatre d'Afrodísias i els artistes documentats a la ciutat.

² Vid. p. 157-161 sobre la qüestió.

³ Cf. Plin. *Ep.* 2.20.1: *assem para et accipe auream fabulam*, que podria fer referència al costum dels artistes de carrer de demanar diners al públic abans d'actuar: Angius 2013, 58-59.

⁴ Cf. Plut. *Quaest. Conv.* 1.4, 5. 1 i 7.8 (= *Mor*621c, 673b i 712c, respectivament. A Petr. 35.4 Trimalció s'anima a cantar una cançó del mim *Laserpiciarius*.

tardoantic, documentades a **AEG 13**, **AEG 14**, **AEG 22** i **AEG 30/I**. Altres actors poden haver actuat de forma privada per a la casa imperial, com l'anònim *lusor* imitador de Tiberi, que podria haver estat un bufó de Calígula (**RO 29/I**), o el possible mim *C. Iulius Karakouttis*, que “delectà el senat, matrones i reis” (**RO 40/I**: τέρψας σύνκλητον, ματρώνας καὶ βασιλῆας).

Finalment, són d'enorme interès els papirs que documenten representacions de mim al circ d'Oxirrinc, concretament als interludis, entre cursa i cursa: **AEG 19**, **AEG 20**, **AEG 23**, **AEG 24**, **AEG 25**, **AEG 26** i **AEG 27**, datats d'entre el s. III i VI dC. Es tracta d'un conjunt de set programes de circ que recullen els espectacles que s'hi representaran: mims, exhibicions acrobàtiques, lluites entre animals... Els programes, escrits en lletra cancelleresca, semblen ser documents redactats per funcionaris de la ciutat, tal vegada per ser sotmesos a l'aprovació de l'organitzador dels jocs: alguns dels programes presenten una subscripció, escrita per una mà diferent, que podria ser el vistiplau d'un superior. D'altra banda, no tots els programes de circ recullen la celebració curses de carros: és probable que tant l'emissor com el receptor del document ja donessin per fet que hi tindrien lloc i que, per tant, no calgués aprovar aquest punt del programa, però sí que calia sancionar els altres espectacles representats als entreactes, que variaven segons l'ocasió i la disponibilitat d'artistes, com demostra una comparació dels diferents programes. Tots tenen en comú, però, les actuacions de mims i, en alguns casos, d'ἠθολόγοι: generalment trobem una o dues representacions de mim en cada programa de circ.

Les actuacions de mim al circ no són un fenomen exclusiu d'Oxirrinc:¹ Corici de Gaza, autor d'una *Apologia mimorum* del s. VI dC, parla de la utilitat dels espectacles de mim al circ per contenir l'excitament del públic;² Procopi de Cesarea relata la humiliació de l'usurpador Joan al circ d'*Aquileia* a mans actors de mim per ordre de Valentinià III;³ i un espectacular mosaic del s. III dC descobert el 2014 al triclini d'una vil·la de Wadi Lebda, Líbia, a prop de *Lepcis Magna*, mostra amb gran detall una jornada de circ, sintetitzant en un mateix moment diversos espectacles: una cursa de carros, una *damnatio ad bestias* a l'interior de la *spina*, que pren la forma d'una gàbia, i un possible espectacle de mim representat a sobre de la *spina*, on apareixen tres grups

¹ Vid. González Galera 2017b sobre els diferents testimonis de representacions de mim al circ.

² Cor. *Apol. mim.* 116.

³ Procop. *Bell. Vandal.* 1.3.8.

de tres homes, amb un el grup central format per tres homes nus o coberts per un tapall i amb els braços estesos, possiblement malabaristes o acròbates, mentre que els dos grups dels extrems presenten tres homes cadascun que semblen dialogar, alguns amb robes llargues i d'altres amb túniques curtes,¹ possiblement escenes de mim, representades al damunt de la *spina* i per diversos grups d'actors a l'hora per assegurar-se que tot el públic del circ podia veure i sentir l'espectacle.

També sembla una actuació de mim una de les escenes representades al díptic d'Anastasi, un conjunt de taules de vori encarregades per commemorar l'accés al consolat d'aquest a Constantinoble l'any 517 dC:² el díptic mostra diverses escenes de mim representades al circ de la ciutat, com indica les construccions del fons de l'escena, unes arcades flanquejades per dues torres, probablement els *carceres* de l'Hipòdrom de la ciutat, ben diferents de la *frons scaenae* del teatre. Les actuacions de mims al circ, i la desaparició de les grans associacions d'artistes, com la dels *parasiti Apollinis* o els Artistes de Dionís, de qui ja no tenim cap altra notícia a partir del s. IV dC, sembla haver motivat l'entrada dels actors de mim i altres artistes en les *factiones* de circ.³ Així, un esgrafiament del *postscaenium* del teatre d'Àfrodísias conté una aclamació dels mims de la *factio prasina* (AS 4), cosa que demostra que també la rivalitat entre les diferents *factiones* de circ es traslladà també al teatre, on mims d'un color i de l'altre es podrien haver enfrontat en competicions escèniques.⁴ De la mateixa forma, una pintura egípcia de vori amb una escena de mim conté una aclamació d'*Helladia*, una actriu de la *factio veneta* (AEG 21).

B. LENGUA D'ACTUACIÓ

En contextos multilingües alguns documents precisen la llengua en què representaven les seves obres els actors de mim. Principalment disposem de **RO 21**, una inscripció erigida a principis del s. III dC per un grup d'actors de mim de les *cohortes vigilum*, format entre d'altres per un *archimimus Graecus*, dos *stupidi Graeci* i tres *scaenici Graeci*, juntament amb un simple *archimimus*. Amb tota probabilitat, aquest darrer representava mims en llatí, mentre que els artistes qualificats amb l'adjectiu *Graecus*

¹ Vid. Dunbabin 2016, 193-194, fig. 7.17.

² Vid. Neiiendam 1992, 107-120.

³ Vid. Cameron 1976, 193-229 i Roueché 1993, 44-47 i 57-60.

⁴ Vid. p. 142-146 sobre les competicions de mim.

actuaven en obres en grec: el motiu d'aquesta divisió pot haver estat les diferències d'origen i de llengua dels *vigiles*, tots ells lliberts, entre els quals la proporció de parlants de grec deuria ser elevada. Un altre cos de la milícia romana on podem trobar mims representats en totes dues llengües és la flota: en la inscripció del mim i *classarius Flavius Zenon*, gravada en grec, apareix el tecnicisme βιολόγος, documentat només en inscripcions de mims grecs, fet que suggereix que aquest actor actuava també en grec (**DALM 1**).

D'altra banda, en una inscripció del s. I dC provinent de *Philippi*, a Macedònia, trobem un *archimimus Latinus* enmig de territori de parla grega (**MAC 2**). A *Philippi*, però, hom establí una colònia romana poc després de la batalla que tingué lloc a la rodalia de la ciutat el 42 aC, i al s. I dC encara hi havia una important comunitat de parlants de llatí descendents dels primers colonitzadors, tal i com evidencia la producció epigràfica en llatí de la ciutat: per a aquests habitants de la ciutat deuria actuar la companyia d'aquest *archimimus Latinus*.

Un altre cas interessant és el d'una possible *mima*, *Licinia Eucharis*, activa a Roma durant la segona meitat del s. I aC (**RO 26/I**): en la seva inscripció, l'artista afirma ser la primera en aparèixer *Graeca in scaena*, cosa que podria indicar que fou la primera noia en actuar en una obra (de mim?) grega: d'altra banda, en època imperial trobem inscripcions urbanes de professionals de la indústria teatral on hom distingeix entre la *scaena Graeca* i la *scaena Latina*, com un *denuntiator ab scaena Graeca* (*CIL VI 10095*) i un *manu[ductor ?] scaenae Latinae* (*AE 1926, 51*). Els actors d'una i altra llengua semblen haver constituït associacions separades, com el *corpus scaenicorum Latinorum* presidit per *M. Aurelius Plebeius*, un possible actor de mim (**R-I 21/I**).

Finalment, de vegades l'ús de terminologia específicament grega en documentació llatina pot ser un indicatiu que l'artista en qüestió interpretava mims en grec: així, en una inscripció urbana llatina trobem el tecnicisme *mimologus*, un *unicum* en l'epigrafia llatina, tot i que aquest terme apareix sovint en la documentació grega (**RO 23**).¹ Un cas similar és el de l'*ethologus Dionysius*, documentat també en una inscripció urbana (**RO 19**): *ethologus* és de nou un *unicum* en la documentació llatina, però el cert és que aquest tecnicisme és també infreqüent en les fonts gregues.² En una inscripció llatina de

¹ *Vid.* p. 31-33 per a altres instàncies del terme.

² *Vid.* p. 48-49.

Catània trobem un cas similar: l'epígraf de l'actriu *Aphrodito*, on apareix el terme *mimas* (pres del grec μιμάς), en comptes de *mima*, l'habitual en la documentació llatina (SIC 2).

C. UTILLATGE EMPRAT PER ACTORS DE MIM

Les inscripcions del *postscaenium* del teatre d'Afrodísias de Cària indiquen, com hem vist, els espais reservats a l'utilatge dels actors de mim que hi actuaven, referit sovint amb el nom de σκεύη ἄμαχα, "l'utilatge invencible" (AS 5, AS 6, AS 7, AS 8, AS 9, AS 10/I, AS 11/I, AS 12/I, AS 13/I, AS 14/I i AS 15/I). Les inscripcions recollides en aquest corpus no ens donen molts detalls de l'*atrezzo* emprat per actors de mim: el decret d'institució dels *Kaisareia*, unes competicions artístiques a *Gytheion* el 15 dC, estableix que els èfors hauran de proporcionar θύρας μιμικὰς τέσσερας, "quatre portes de les que fan servir els mims" per a les actuacions del festival (ACH 3, l. 36). Un paper egipci, que recull un seguit de despeses de caire públic i privat, recull un pagament a companyia de mims, seguit de la compra d'una cistella i d'uns sofàs, mobles que pot ser part de l'utilatge necessari per a la representació dels mims (AEG 1).¹ Un llistat d'actors d'una companyia de *Zeugma* enviats a *Dura Europos* esmenta una μωροκυστα, una *stipida* que emprava en la seva actuació una bufeta d'animal (κύστις), potser plena de sang falsa o una altra mena de líquid, un recurs escènic emprat per actors de mim, segons testimonien Ateneu i Aquil·les Taci (SYR 3).²

També pot donar-nos informació de l'utilatge emprat pels mims una *defixio* procedent d'Aquitània dirigida contra *Sosio*, un actor de mim (AQ 1), on hom demana a diverses divinitats cèltiques que l'artista no pugui vèncer els membres d'una companyia rival: l'enigmàtica imprecació *ebria vi mon(n)an (!) agere nequeat in eq<u>oleo* potser indica que *Sosio* havia d'interpretar el paper d'una dona (*monnam agere*) muntada dalt d'un poltre (*in equoleo*). Per representar aquesta escena, *Sosio* podria haver emprat un poltre de debò o un cavall d'*atrezzo*.

¹ La cistella es va convertir en un element icònic de l'anomenat "mim de l'adulteri": quan el marit enganyat entra a casa, l'amant de la seva esposa se sol amagar en una cistella fins que la falta d'oxigen l'obliga a sortir i revelar el secret: *vid.* Iuv. 6.41-44 i *schol. ad loc.* Sobre el mim de l'adulteri, *vid.* Reynolds 1946, Kehoe 1984, Cicu 2012, 121-136 i Andreassi 2013.

² Ath. 20a i Ach. Tat. 3.20-21.

Un altre element necessari per a una representació de mim és el *siparius*, el tipus de teló emprat pels actors de mim, diferent de l'*aulaeus* tràgic o còmic:¹ en un esgrafiament pompeïà referent a un *archimimus* apareix el terme *siparius*, (**R-I 5**); i també en una inscripció de *Thugga*, Tunísia, gravada en la cornisa de la *frons scaenae* del teatre, i que commemora la construcció de l'edifici, juntament amb *basilicae*, una *portica*, *xysti*, *scaena* i *siparii* (*CIL VIII 26606*).²

A banda d'aquests exemples, per a conèixer l'*atrezzo* necessari per a una actuació de mim, podem recórrer a les fonts literàries: Aquil·les Taci menciona que els ὀμηρισταί empraven en les seves actuacions espases retràctils i bufetes plenes de sang falsa;³ per al mim *Laureolus* els actors necessitaven una creu on el protagonista era crucificat, així com sang artificial.⁴ Però més enllà d'aquests exemples, disposem d'un papir clau per a l'estudi de l'utilitatge en el mim, *PBerol 13927*, que conté els títols d'una sèrie d'obres de mim juntament amb el material necessari per a les representacions. El text, repartit en dues columnes, és el següent:⁵

Col. 1:	Traducció:
-----	...
[α'] σοι με πόλιν λιίξε[ιν ?]	1. Que jo ... la ciutat per a tu.
β' σχήματιν τολ[-]+ μ[- -]+τοϛ	2. Per a les disfresses (?) ...
γ' ού χρία (!) ρημάτων	3. No calen paraules
δ' τὸ τῶν μαλακῶν	4. El dels efeminats.
5 ε' τὸ τοῦ Ἡλίου	5. El del Sol
ς' τιβιάζεσθαι μετὰ τῆς παρθ(ένιου)	6. Tocar les <i>tibiae</i> amb la noia (?)
ζ' τὸ τῶν Γόθθων	7. El dels gots.
ὑπομνηστικὸν χορηγίας	Recordatori de material
Λευκίππης	de <i>Leukippe</i>

¹ Cf. Fest. 341 M: *siparium genus veli mimicum*; Iuv. 8.185-186: *locasti / sipario, clamosum ageres ut Phasma Catulli*.

² Vid. Maxwell 1993, 260-261, nr. 101.

³ Ach. Tat. 3.20-21.

⁴ I. AI 19.94; Suet. Cal. 57; Iuv. 8.187-188; Mart. Sp. 7.4.

⁵ Reproduïm aquí el text establert per Perrone 2011, que en fa també un comentari amb bibliografia abundant. Cf. també Tedeschi 2011, 134-136, nr. 75.

10	ἐ]ργαστήρ(ιον) κουρέος κουρικά ἴσωπτρον (!) φασκίας κιβάρια γ'τῆ γραήδ(ι)	Botiga del barber: Utensilis de barber Mirall Benes Tres vasos per a la vella
15	ζωνοβαλλάντιν γλωσόκομον χάρτ(ων) τὰ τοῦ χαλκέος σφῦραν, σπάθην τὸ ἰκόνιν (!)	Bosseta per al cinturó Capsa per als papers Eines del ferrer Martell, tenalles Retrat
20	σενδόνιν (!) ΠΡΩΜ(- - -) Ἡ[- - -]	Llençol,

Col. 2:

	----- [- - -]ΤΡΟΧ[- - -] [ὕπομ]νητικὸν χορηγίων ΠΑΡΑΓΡΑ[- - -] [- - -] οὕτως Recordatori de material
5	[α'ίς (!) -ca. 5-]ΩΝ τῆς πόλεως [- - -]ΧΘΔΙΝ	1. Per al de ... de la ciutat ...
	β'ίς (!) [-ca. 4-]+ΑΙ με κα, τοῖς τέταρσ[ι] φαλιτάρια β' φυρας β' ἄρμενον· πλοῖον	2. Per al de ... als quatre Dos fal·lus Dos ... Vela, vaixell
10	λοῖχνον· κοκούλλια[- - -] κώπας· κουρικόν φαγίν (!) · χόρτον	Farola, capes (?) Rems, estris de barber Menjar, farratge
	γ'ίς (!) οὐ χρία (!) ῥημάτων κιθάρα δελφάκιν	3. Per al “No calen paraules” Cítara, porcell
15	κοινάρην ζωμάρηστρα	Gosset, cullerot

	δ'ίς (!) τὸ τῶν μαλακῶν περιζώματα φασκίας	4. Per al dels efeminats Cinturó, benes
	ε'ίς (!) τὸ τοῦ Ἥλιου ἀκτῖνας	5. Per al del Sol Rajos
20	ς'ίς (!) τὸ τιβιάζεσθα[ι] οὐδέγ	6. Per al de tocar les tíbies Res
	ζ'ίς (!) τὸ τῶν Γόθθων χλωρὰ ἰς (!) τὸν ποταμ(όν) τρηβυνάρην τῷ ποταμῷ	7. Per al dels gots Quelcom verd per al riu Una capa per al riu
25	[σ]χήματα τῶν Γόθθων καὶ Γοθθισσῶν	Disfresses de gots i godes

Com veiem, les primeres set línies de la columna 1 contenen el títol de set peces de mim, enumerats possiblement en l'ordre en què havien de ser representats: en tres dels casos, el títol del mim està encapçalat per l'article neutre τὸ seguit dels protagonistes de l'obra (τὸ τῶν μαλακῶν, τὸ τοῦ Ἥλιου i τὸ τῶν Γόθθων), on el substantiu elidit podria ser παίγνιον, un terme probablement tècnic que designava peces de mim breus, d'argument simple.¹ A la resta del paper hi consta en canvi un llistat del material (χορηγίας, és a dir, l'utilitatge) necessari per a cada una de les obres i que potser els artistes havien d'adquirir: per exemple, per al mim anomenat τὸ τοῦ ἡλίου, el del Sol (col. 2, l. 18-19:), els actors requerien unes ἀκτῖνας, uns “rajós”, molt probablement per recrear la corona radiada del déu Hèlios; mentre que per al mim dels gots (col. 2, l. 25-26: τὸ τῶν Γόθθων), necessitaven una disfressa per a l'actor que interpretava el paper d'un riu personificat (χλωρὰ ἰς (!) τὸν ποταμ(όν) i τρηβυνάρην τῷ ποταμῷ), així com disfresses per als que interpretaven el paper de gots i godes ([σ]χήματα τῶν Γόθθων καὶ Γοθθισσῶν). Altres elements necessaris esmentats en el paper són uns fal·lus així com diversos elements nàutics per a un mim de títol fragmentari (col. 2, l. 6-12), i animals com un gosset i un porcell per a un mim que té per títol “No calen paraules (col. 2, l. 13-15: οὐ χρία (!) ῥημάτων). Destaca també el material d'atrezzo necessari per a la representació de la botiga d'un barber (col. 1, l. 1-21: ἐργαστήρ(ιον)

¹ Cf. Plut. *Quaest. conv.* 8 (= *Mor.* 712e).

κουρέος), amb més d'una desena d'objectes d'utilitatge necessaris. En canvi, per al mim anomenat τὸ τιβιάζεσθαι (col. 2, 20), els artistes no han d'adquirir res (οὐδέν).

Per contra, de vegades les inscripcions ens indiquen l'absència d'un element ben característic del drama antic, però no del mim: la màscara. En efecte, un dels trets distintius entre el mim és precisament l'actuació a cara descoberta, sense màscara: això permetia a l'actor explotar la comicitat de les expressions facials, per exemple en la imitació de persones, com en el cas del mim *Vitalis* (RO 25, l. 9: *Ipse etiam quem nostra oculis geminabat imago horruit in vultos (!) se magis esse meos*) o una possible mima anònima, cèlebre per l'expressivitat del seu rostre (RO 39/I, l. 15: *[atque ad vo]cales vultus fui cognita digne*).

D. L'ACCIÓ TEATRAL: RECITACIÓ, GESTUALITAT, DANSA I MÚSICA

El darrer dels aspectes de l'actuació mímica analitzats en aquesta part del treball és la pròpia acció dramàtica de l'artista, la *performance*. Els documents recollits en aquest corpus ens donen mostra de la importància de la veu d'un actor, però també de la gestualitat. El mim *Eucharistos* superà els seus adversaris σκηνῆ καὶ φωνῆ, amb la seva expressió corporal i la seva veu (LYC 2), i el mim *Vitalis* sabia imitar tant bé el seu públic que aquest s'hi veia reflectit en els seus rostres i gestos (RO 25).

La dansa formava part també dels recursos d'un actor de mim: no en va el verb emprat sovint en les fonts llatines per referir-se a l'actuació d'un mim és *saltare*, “ballar”, com en Ovidi (*Ars* 1.501: *et plaudas, aliquam mimo saltante puellam*), o en la inscripció d'un *quartarum* anònim (RO 9: *quartarum in mimis saltantibus utilis actor*) i en la d'una possible actriu de mim (RO 39/I: l. *[ut divas pl]acidus saltavi, carmen amavi*). D'altra banda, un βιολόγος sicilià era possiblement també ὄκλαδοπαίκτης, intèrpret de l'ὄκλασμα, una dansa d'origen persa; i tant la mima *Bassilla* (R-X 1) com la possible mima *Licina Eucharis* (RO 26/I) destacaren en cors, potser com el que apareix en la *Charition*, la peça de mim preservada a POxy III 413r.

Tant important com la dansa era la música i el cant.¹ Alguns testimonis documenten que el mim llatí també tenia *cantica*, com la comèdia plautina: al bell mig

¹ Vid. Skulimowska 1966, Wootton 2004 i Schimmenti 2011 sobre la dansa i la música al mim.

del banquet, Trimalció comença a cantar *taeterrima voce* un *canticum* del *Laserpicarius*, una obra de mim altrament desconeguda,¹ mentre que Jeròni parla de les *strophæ* de les obres escrites pels mimògrafs *Lentulus* i *Marullus*.² En el mim grec, la música era també present: el text de la *Charition* conté indicacions de quan han de sonar els τύμπανα o timbals; i el text del mim *Moicheutria*, conservat al revers de l'anterior, presenta una sèrie de signes que podrien ser també anotacions musicals.³ Un actor de mim, *Herneimias*, sembla haver format part d'una companyia encapçalada per un κυμβαλιστής anònim (**AEG 2**), i en la inscripció d'una possible actriu de mim, *Scope*, hi apareixien representats uns címbals (**R-IV 2/I**) que l'artista podria haver tocat; a més, la μειμάς *Kyrilla* lamenta en la seva inscripció funerària que ja no pot cantar més (**MAC 4**: κούκέτ' αείδω). En un epígraf del s. V o VI dC, el mim *Vitalis* afirma haver alegrat el públic dels seus espectacles *variis ... modis*, cosa que també suggereix la presència de música en el mim (**RO 25**).

Tanmateix, els actors de mim eren també coneguts per la seva xerrameca: el βιολόγος *Herakleides* és dit τὸ λαλεῖν σοφὸς, "hàbil a xerrar" o "de llengua enginyosa" (**R-X 1**). El verb λαλέω és emprat també en la inscripció del possible mim *Gemellos* (**BITH 1/I**: ἐγὼ ὁ πολλοῖς θεάτροις πολλὰ λαλήσας); en canvi, en altres casos, el verb usat per parlar de l'*actio* d'un mim és ἐκφράζω, "explicar, descriure" (**MAC 1**: μιμικὸν ἐκφράζων ἰλαρὸν λόγον) o, senzillament, λέγω, com a la inscripció d'*Eucharistos* (**LYC 2**: ὃς μόνος ἐν θυμέλαισι λέγων βίотου τὰ γραφέντα; i més avall, Φιλιστίωνος πυκνὰ λέγων τὰ παίγνια πολλάκις ἔλεξα· "τέλος ἔχει τὸ παίγνιον.").

¹ Petr. 35.1.

² Hieron. *adv Ruf.* 2.20.

³ *POxy* III 413r i v, respectivament.

II. L'ACTOR DE MIM I EL MIMÒGRAF EN LA SOCIETAT ANTIGA

1. La consideració social dels actors de mim i mimògrafs

Gairebé totes les fonts literàries són hostils envers els actors de mim, mostrant un menyspreu constant cap als artistes que exercien aquesta professió, tant en el món grec com en el llatí. R. Maxwell ha fet un recull força complet de passatges que ho demostren:¹ a tall d'exemple, podem esmentar Plutarc, que en esmentar els beneficiaris de les confiscacions de Sul·la, parla de γυναῖξιν εὐμόρφοις καὶ λυρωδοῖς καὶ μίμοις καὶ καθάρμασιν ἐξελευθερικοῖς, “dones boniques, cantants, mims i xusma lliberta”;² i Dió Crisòstom, que defineix el mim com un espectacle que no és ni bell (καλόν) ni honorable (τίμιον).³

L'associació d'algú amb el mim és un recurs emprat sovint per desprestigiar adversaris: Ciceró l'usa repetidament tant per atacar Verres en qualificar la relació d'aquest amb la *mima Tertia* d'*amor turpissimus*,⁴ com Marc Antoni, a qui presenta rodejat de mims i mimògrafs, atrapat sota la influència de la seva amant, la *mima Volumnia Cytheris*.⁵ Ciceró arriba fins al punt de comparar Marc Antoni amb un personatge de mim, el pobre que de cop i volta esdevé ric.⁶ D'altra banda, Plini el Vell recull la notícia verídica o falsa de diverses persones que reberen un malnom per la seva similitud, física o moral, amb actors de mim, com un *Cornelius* anomenat *Salvitto* que acompanyà Cèsar en la seva campanya africana i els cònsols del 57 aC, Corneli Lèntul i Metel Nepot, anomenats *Spinther* i *Pamphilus*, respectivament.⁷ Els exemples són nombrosos,⁸ però la ridiculització d'adversaris equiparant-los amb el mim esdevé un recurs especialment freqüent en autors cristians com Tertulià, Lactanci o Agustí d'Hipona, que constantment ataquen adversaris i llurs idees equiparant-los amb el mim

¹ Maxwell 1993, 88-92.

² Plut. *Sull.* 33.2.

³ D. Chr. *Or.* 32.4.

⁴ Cic. *Ver.* 5.92.

⁵ Cic. *Att.* 10.10.5; 10.16.5; *Phil.* 2.58; 101; 11.13. A *Att.* 15.22 Ciceró arriba a l'extrem de referir-se a Marc Antoni com a *noster Cytherius*.

⁶ Cic. *Phil.* 2.65.

⁷ Plin. *Nat.* 7.54.

⁸ *Vid.* més casos a González Galera (en premsa).

o amb *nugae*:¹ certament, són els autors cristians uns dels principals enemics del mim, un espectacle atacat constantment pel seu to lleuger.²

Les raons d'aquest desdeny envers el mim són clares: la vulgaritat d'aquest espectacle, lluny del refinament de la tragèdia i la Comèdia Nova, feu que els actors de mim fossin menyspreats fins i tot al món grec, on els actors tràgics i còmics gaudien generalment d'una bona reputació, mentre que els mims eren exclosos d'associacions artístiques tant importants com els Artistes de Dionís, on en canvi hi trobem actors tràgics, còmics, poetes i músics.³ També els era prohibida als actors de mim la participació en concursos dramàtics, com a mínim fins al s. II dC, en què comencen a ser admesos en competicions menors.⁴

A Roma, on l'ofici d'actor no gaudia de la mateixa consideració que a Grècia i on la proporció d'actors esclaus i lliberts pot haver estat més elevada, la situació dels actors de mim era similar a la dels territoris de parla grega.⁵ Les actrius de mim eren sovint associades amb la prostitució, tal com fa Horaci quan equipara *mimae* amb *meretrices*.⁶ Un altre exemple és l'anècdota de Cató d'Útica, que hagué d'abandonar el teatre durant la celebració d'uns *Floralia* en què tenia lloc una *nudatio mimarum*: alguns autors, com ara Ovidi, es refereixen a l'actuació de les *mimae* parlant de *turba meretricia*.⁷

D'altra banda, tots aquells ciutadans romans que actuessin en un escenari rebien la marca de la *infamia*, una taca que comportava la pèrdua de drets cívics. L'anècdota sobre el mimògraf Laberi, recollida per Macrobi, és un bon exemple d'això: segons Macrobi, Cèsar obligà Laberi, que pertanyia a l'*ordo equester* i havia criticat el dictador en els seus mims, a actuar en una de les seves pròpies obres, fet que comportà la pèrdua immediata del seu estatus social, tot i que en acabar l'actuació Cèsar el va voler restablir en la seva condició d'*eques*, no sense l'oposició de la resta de cavallers.⁸ Aquesta condició d'*infamis* es concretava en una sèrie de mesures, a banda de la pèrdua d'estatus, com l'expulsió de la tribu de la qual formaven part els qui es dedicaven a

¹ A tall d'exemple, Augus. *Civ Dei* 4.26 (*satyrica vel mimica levitate*).

² Vid. els estudis de Jurgens 1972, Barnes 1996 i Dox 2004 sobre l'animadversió cristiana envers el mim.

³ Vid. Aneziri 2003, 331-332.

⁴ Vid. p. 142-146 sobre aquesta qüestió.

⁵ Vid. Ducos 1990; Leppin 1992, 160-168.

⁶ Hor. *S.* 1.2.58: *verum est cum mimis, est cum meretricibus*.

⁷ Ov. *Fast.* 5.349. Cf. Sen. *Ep.* 97.8 (*Florales iocos nudandarum meretricum*), Mart. 1.35.8-9 (*quis Floralia vestit et stolatatum / permittit meretricibus pudorem?*) i Iuv. 6.250 amb *schol. ad loc.*

⁸ Vid. Sen. *Con.* 7.3.8-9; Suet. *Iul.* 39.3; Gell. 8.15 i 17.14.1-2 i Macr. 2.3.10 i 2.7. Aquest episodi és analitzat extensament per Giancotti 1967, 166-223 i Panayotakis 2010, 50-56.

l'*ars ludicra* mitjançant una *nota censoria*, segons testimonia Ciceró.¹ Titus Livi confirma aquesta mesura i hi afegeix que els actors també tenien prohibit fer el servei militar, amb l'única excepció dels *Atellani*, que no eren considerats *infames*.²

També tenim testimonis de la *infamia* dels actors a Roma i de les conseqüències que això comportava entre els textos jurídics que se'ns han conservat. Els *Digesta* recullen el parer dels juriconsults Massuri Sabí i C. Cassi Longí, segons els quals els atletes, aurigues, músics, lluitadors i artistes que competissin en concursos sagrats no s'haurien de considerar *infames*, disposició que exclou els actors de mim, que no podien participar en ἀγῶνες ἱεροὶ, i que per tant sí que rebien aquesta màcula. D'altra banda, una de les disposicions recollides a la *Tabula Heracleensis*, un conjunt de regulacions elaborades per mandat de Cèsar i publicades per Marc Antoni entre les *acta Caesaris* després de la mort del dictador, prohibeix l'accés al decurionat i a la cúria de qualsevol municipi a qualsevol persona que sigui qualificada d'*infamis*, incloent-hi *lanistae*, actors i propietaris de bordells.³ De la mateixa manera, una *lex Iulia* prohibeix als senadors i llurs fills, néts i besnéts d'esposar-se amb actors o fills d'actors.⁴ Amb tot, aquestes mesures no deuriem ser prou eficaces, perquè el 19 dC, en temps de Tiberi, s'aprovà un *senatus consultum* preservat en la *tabula Larinas*, on s'esmenten uns senatconsults anteriors que prohibien que membres de l'*ordo senatorius* i *equester* actuessin públicament en escenaris, una interdicció reforçada encara més pel senatconsult de la *tabula Larinas*, que l'estén a fills, filles, néts, nètes, besnéts i besnétes de senadors i a qualsevol home o dona amb familiars propers que pertanyen a l'*ordo equester* (pares, avis, germans, avis i marits).⁵ Més severa és una llei del s. II dC recollida en els *Digesta*, que condemnava a mort qualsevol soldat que actués en un escenari, un extrem que segueix en la línia de la notícia de Titus Livi.⁶ La situació dels actors de mim no sembla millor en època tardana:⁷ segons la legislació de l'època, els mims tenien prohibit ser batejats, tret que estiguin en el llit de mort, i si sobreviuen no podien tornar a actuar;⁸ a això s'ha de sumar la disposició que l'ofici d'artista fos

¹ Cic. *Rep.* 4.10.

² Liv. 7.2.11.

³ *CIL* I² 593, l. 1232: *queiue lanistaturam artemue ludic<r>am fecit fecerit; queiue lenocinium faciet <feceritue>*. Sobre la *Tabula Heracleensis*, vid. Crawford 1996, 335-391.

⁴ *Dig.* 23.2.44.

⁵ Vid. Levick 1983, Lebek 1990 i Lebek 1991.

⁶ *Dig.* 48.19.4.

⁷ Vid. Soler 2009, per a la legislació tardana sobre actors.

⁸ *CTh.* 15.7.1.

hereditari i que per tant els fills dels mims haguessin d'exercir l'ofici per tal de garantir la continuïtat de la professió, tret que l'infant ja hagués sigut batejat.

En aquest sentit, en alguns casos la documentació reflecteix la baixa consideració social dels actors de mim, concretament en l'expulsió d'actors de mim amb ciutadania romana a una tribu que agrupava els artistes *infames*, una mesura esmentada en els passatges ja referits de Ciceró i Titus Livi. Aquesta tribu era molt probablement l'*Esquilina*, una de les quatre tribus urbanes menys freqüents: Th. Mommsen advertí que de la desena de persones documentades que pertanyien a aquesta tribu, cinc estan relacionades amb el món de l'espectacle: el *tertiarum* i *ingenuus* P. *Cornelius Niger* (RO 3), el músic i llibert imperial Ti. *Claudius Tiberinus* (CIL VI 10097), l'*ingenuus* i actor d'*Atellanae* M. *Annaeus Longinus* (CIL VI 10105), M. *Fabius Regillus*, *ingenuus* i patró de l'*archimima* *Fabia Arete* (RO 6) i M. *Volcius Bithynicus*, *ingenuus* i *manu[ductor ?] scaenae Latinae* (AE 1926, 51).¹ Aquesta coincidència fa probable que l'*Esquilina* fos la tribu a la qual els artistes *infames* eren ubicats, si més no fins al s. I dC, època de la qual daten aquestes cinc inscripcions, atès que una inscripció del 169 dC provinent de *Bovillae* documenta un *archimimus* de la tribu *Pomptina* (R-I 10). Un cas similar és M. *Aurelius Pylades*, un pantomim d'origen hebreu i de la tribu *Terentina*, documentat en dues inscripcions idèntiques procedents d'Òstia i datades d'entre el 253 i el 260 dC (CIL XIV 4624a i b).²

És possible, doncs, que algunes d'aquestes mesures decaiguessin amb el pas del temps, tal com sembla indicar la documentació epigràfica. Al s. I dC només tenim documentat un actor de mim que exercís una magistratura: el *secundarum* C. *Norbanus Sorex*, *magister* del *pagus Augustus Felix Suburbanus*, situat als afores de Pompeia (R-I 1), però es tracta d'una magistratura menor, com demostra el fet que altres *magistri* coneguts del mateix *pagus* són lliberts.³ Tanmateix, destaca el cas de L. *Acilius Eutyches*, l'*archimimus* documentat a *Bovillae* i que era membre de l'*ordo decurionum* de la ciutat (R-I 10): tot indica que en temps de l'actor, que visqué a mitjans del s. II dC, la disposició recollida en la *Tabula Heracleensis* que prohibia l'accés al decurionat dels actors ja no tenia efecte. L'*archimimus*, a més, era considerablement ric: en la inscripció, part d'una estàtua dedicada a l'*archimimus* pels membres d'una associació

¹ Vid. el comentari de Mommsen per a CIL VI 10097.

² Vid. Leppin 1992, 288 sobre aquest pantomim.

³ Cf. CIL X 1042, *PompIn* 66 i *PompIn* 67.

d'actors, els *adlecti scaenorum*, de la qual *Eutyches* era membre i *pater*, consta que *Eutyches* repartí 25 denaris a cada *adlectus*, 5 a cada decurió de *Bovillae*, 3 a cada sèvir augustal i un denari a les dones dels *adlecti* i al *populus* de *Bovillae*. Per fer-nos una idea de la despesa que suposà aquesta donació, la xifra d'*adlecti* de l'associació era de 60 membres, cosa que suposa un dispendi de 1500 denaris només per a aquest col·lectiu. Tanmateix, és possible que l'*archimimus* no fos originari de la ciutat de *Bovillae*: el fet que pertanyés a la tribu *Pomptina* en comptes de la *Quirina*, la tribu local, ho fa sospitar.

També degueren gaudir d'una bona posició econòmica actors com l'*archimima Fabia Arete* (RO 5), que en la primera meitat del s. I dC feu construir una tomba per als seus dos patrons i un grup de disset persones més, entre membres de la *gens Fabia* (cinc dels quals lliberts) i d'altres famílies; i *Vitalis*, un actor de mim documentat en un extens *carmen* funerari del s. V o VI dC, que afirma haver gaudit d'una casa sumptuosa i d'una gran fortuna (RO 25, l. 2: *hinc mihi larga domus, hinc mihi census erat*).

Diverses inscripcions gregues de finals del s. II dC o del s. III dC ens ofereixen testimonis d'altres actors que gaudiren de privilegis considerables: el βιολόγος atenès *Ti. Claudius Philologos Theseus* rebé la ciutadania i la dignitat de *buleuta* de les ciutats de Magnèsia del Meandre i Efes, i aquesta darrera ciutat li erigí una estàtua, segurament per la seva victòria en un concurs dramàtic (AS 1). La ciutat de *Thralles* dedicà també una estàtua al βιολόγος *Flavius Alexander Oxeadas*, *buleuta* d'Antioquia del Meandre i d'Heraclea Salbace i membre de la gerúsia de Milet, "per la superioritat del seu art i per la rectitud del seu comportament", cosa que contrasta amb la visió generalitzada dels actors de mim en les fonts literàries (AS 2). Un cas similar és el d'un μαγωδός que el s. I aC rebé del santuari de Delfos la condició de *proxenos* i els privilegis de precedència en les consultes a l'oracle, precedència en judicis, dret d'asil, exempció d'impostos, dret d'adquisició de terres i una casa al territori, privilegis gravats en una estela erigida al mateix santuari (ACH 2). D'una forma similar, el μισχολόγος *C. Caesonnius Philargyros* fou nomenat també *proxenos* i ciutadà de *Gortyna*, un honor extensible als seus descendents (CRET 1/I). També pot haver exercit una magistratura *Bassos*, un possible actor de mim documentat a Afrodísias de Cària i que fou *gymnasiarches*, càrrec potser relacionat amb la mateixa ciutat o bé amb una associació artística (AS 14/I).

De la mateixa manera, també ens ofereix una mostra evident d'una certa relaxació de la legislació contrària als actors el considerable nombre considerable d'inscripcions d'època severa que documenten la presència d'actors de mim a les *cohortes vigilum*, les legions i la flota, actors perfectament incorporats en les diverses unitats militars i contravenint directament la llei del s. II dC que prohibia als soldats actuar en escena: aquest canvi pot ser part de les grans reformes militars dutes a terme per Septimi Sever en un període especialment crític per la defensa de l'Imperi.¹

D'altra banda, l'abundant documentació epigràfica d'actors de mim palesa l'orgull professional d'aquests artistes, que deixaren constància del seu ofici i dels seus èxits, quelcom especialment visible en els *carmina* funeraris d'actors de mim, on hom ressalta valors com el talent, la instrucció i la capacitat de plaure el públic d'aquests artistes.² La condició d'actor de mim tampoc no sembla haver estat un obstacle per tal que *Isidoros*, un actor del s. I aC, fos iniciat en els misteris d'Eleusis i de *Kabiros* a Samotràcia (MAC 1). De la mateixa manera, al s. III dC, els magistrats de la ciutat egípcia d'*Evergetis* (possiblement *Cynopolis*) no tingueren cap problema a enviar personalment una carta al βιολόγος *Aurelius Euripas* i a l'ὄμηριστής *Aurelius Sarapas* per demanar que acudissin des d'*Oxyrhynchus* a un festival celebrat a la ciutat: els termes amb què es dirigeixen als actors indiquen fins i tot una certa familiaritat amb aquests artistes (AEG 12).

Pel que fa als mimògrafs, disposem de pocs documents, però un d'ells, **THRAC 1**, evidencia el prestigi que podien arribar a adquirir: es tracta de l'estàtua que el pare d'un escriptor de mims va erigir per al seu fill amb el permís de les autoritats d'*Augusta Traiana*. El cas de l'*eques* Dècim Laberi és un bon recordatori que els autors de mim podien pertànyer a les classes més elevades de la societat romana. També coneixem el nom d'alguns literats autors de *mimiambi* tot seguint l'estela d'Herodas, com el *Vergilius Romanus* esmentat per Plini el Jove.³ Amb tot, són poques les persones que defensaren obertament el mim: Cassi Sever i Sèneca el Vell, admiradors de Publili;⁴ una tímida confessió de Plini el Jove, que admet contemplar mims;⁵ alguns aristòcrates que

¹ Sobre aquesta qüestió, *vid.* p. 147-152.

² *Vid.* p. 91-100.

³ Plin. *Ep.* 6.21.4.

⁴ Sen. *Con.* 7.3.8; el mateix Sèneca cita en nombroses vegades *sententiae* de Publili.

⁵ Plin. *Ep.* 5.3.2: *nam et comoedias audio et specto mimos et lyricos lego et Sotadicos intellego; aliquando praeterea rideo, iocor, ludo, utque omnia innoxiae remissionis genera breviter amplectar, homo sum.*

interpretaven mims en públic;¹ o tradicions com la recollida per Valeri Màxim i Diògenes Laerci, entre d'altres, segons la qual Plató dormia amb els mims de Sofró sota el coixí.² Amb prou feines disposem d'una sola obra apologètica del mim, l'*Apologia mimorum* de Corici de Gaza, escrita al s. VI dC, on defensa els actors i l'espectacle de les fortes crítiques que rebien.

¹ Tac. *Hist.* 3.62, Suet. Nero 4.2.

² Val. Max. 8.7.3 i D.L. 3.18.

2. Companyies d'actors de mim

Una gran part dels actors de mim documentats en aquest corpus formaven part de companyies teatrals. En alguns documents, les companyies de mim són esmentades de forma explícita, sota diferents termes: el mot *factio* és emprat a **NARB 2** (*scaenici ex factione Eudoxi*) i a **MAUR 1/I** (*factionis primae*, potser referit a una companyia teatral); *grex* apareix a **R-VIII 1** (*stupidus gregis urbani*) i a **R-I 21/I** (*gregum dominorum Augustorum duorum*); mentre que a **AEG 22** s'empra el terme ἐργαστήριον (τοῖς μίμοις τῶν β' ἐργαστηρίων). Com podem veure, en alguns casos, la companyia és referida pel nom del seu propietari, *Eudoxus* a **NARB 2**; o la casa imperial a **R-I 21/I**. Tenim altres exemples similars a **NARB 1**, on s'esmenten uns *scaenici Asiaticiani*, una companyia d'actors pertanyent a *D. Valerius Asiaticus* (cos. 46 dC);¹ i també a **AEG 1** (μίμοι Κάστορος), **AEG 14** (μίμοις Καλλιβίου καὶ Λουκιανοῦ) i possiblement a **LUS 1** (*secunda mima Sollemnis et Halyi*).

En altres ocasions, no trobem una referència explícita a companyies, però podem deduir que els actors en qüestió formaven part d'una. És el cas, per exemple, de tots els *archimimi*, *secundarum*, *tertiarum* i *quartarum* testimoniats en inscripcions llatines, les denominacions dels quals impliquen que formaven part de l'estructura jeràrquica d'una companyia d'actors de mim.² De la mateixa manera, una *defixio* aquitana conté una maledicció contra un actor de mim perquè no guanyi dos altres actors: segurament, la *defixio* fou gravada pel membre d'una companyia per impedir la victòria d'un mim d'una companyia rival. També podem deduir que pertanyien a companyies els actors sebollits per altres artistes, com la μειμάς *Bassilla*, enterrada pel βιολόγος *Herakleides* i els seus σύσκηνοι (**R-X 1**), i potser també *Chrysopolis*, una artista morta lluny de casa i enterrada per un *Iulianos*, que pot haver estat un company d'ofici (**BITH 2/I**).

D'altra banda, la documentació evidencia l'existència de companyies formades per actors d'especialitats diferents, com l'encapçalada pel βιολόγος *Aurelius Euripas* i l'ὄμηριστής *Aurelius Sarapas* (**AEG 12**), o la companyia del mim *Herneimias*, possiblement dirigida per un κυμβαλιστής (**AEG 2**). Un dels documents més interessants del corpus és una extensa inscripció pintada en la paret d'una casa de *Dura*

¹ *PIR*² V 44. Una altra possibilitat més remota és que la companyia fos propietat del seu fill del mateix nom, cònsol sufecte designat de l'any 69 dC i que, segons sembla morí abans d'assumir el càrrec: *PIR*² V 45.

² *Vid.* p. 38-44 sobre el significat d'aquestes denominacions.

Europos que sembla haver estat la seu local d'una companyia: la inscripció recull el nom de més de cinquanta artistes diferents, entre els quals trobem mims i actor tràgics (**SYR 3**).

Aquesta darrera inscripció evidencia dos aspectes importants: d'una banda, el gran nombre de persones que podien arribar a formar part d'una companyia. Només trobem un cas similar en la companyia d'actors que formava part de les *cohortes vigilum*, documentada en diverses inscripcions urbanes, dues de les quals (**RO 21** i **RO 22**) recullen un llistat d'una quarantena de membres, una xifra que tal vegada podríem trobar en altres unitats de l'exèrcit, com la flota o les legions, on també tenim documentats actors de mim.¹

D'altra banda, el segon aspecte que **SYR 3** posa de relleu és la complexitat de la gestió d'una companyia. En la inscripció, es detallen les anades i tornades dels membres d'una companyia entre les ciutats de *Zeugma*, on sembla que podria haver estat la seu principal de la companyia, i *Dura Europos*. És possible que aquesta companyia tan nombrosa hagi abastit els espectacles de les ciutats de tota la regió, oferint els serveis dels seus artistes als organitzadors de festivals o esdeveniments privats.

La mobilitat de les companyies d'actors és també evident a **AEG 12**, una carta enviada pels magistrats d'*Evergetis* als caps d'una companyia establerts a Oxirrinc. La pròpia carta indica que els dos actors actuaven de forma regular en la ciutat veïna, fins al punt que els magistrats els tracten amb una certa familiaritat. Altres casos ben evidents de mobilitat són els actors documentats a **AS 1** i **AS 2**, guanyadors en diversos concursos celebrats en diferents ciutats d'Àsia Menor; la *defixio* aquitana escrita contra una companyia de mims rivals (**AQ 1**), trobada a *vicus Raraunum*, una *statio* situada entre *Mediolanum Santonum* (Saintes) i *Limonum Pictonum* (Poitiers), fet que suggereix que el seu autor estava de viatge quan la va escriure; o la inscripció d'un mim probablement nascut a *Mopsuestia*, Cilícia, i mort a *Kition*, Xipre (**CYP 1**). A més, nombrosos *carmina* funeraris gravats en inscripcions de mim fan esment dels molts teatres on l'artista ha actuat.² També és interessant **R-I 4**, una sèrie de grafitos escrits pels membres d'una companyia d'actors de mim a la façana d'una tomba ubicada al costat

¹ Vid. p. 147-152, on és tractada la presència de mims a l'exèrcit.

² Vid. p. 91-92, on s'analitzen tots els casos. Cf. **RO 25**, la inscripció del mim *Vitalis*, que afirma haver estat conegut en tot el món, cosa que suggereix que va actuar en diversos indrets al llarg de la seva carrera.

de la *porta Nocera* de Pompeia, potser mentre els artistes esperaven per entrar o marxar de la ciutat.

En canvi, altres documents mostren el vincle durador entre un grup d'actors i una ciutat concreta. És el cas, per exemple, d'actors establerts a Roma, com els membres del *grex urbanus* (**R-VIII 1**), una companyia amb seu a l'Urbs i probablement de propietat imperial, tot i que els seus membres poden haver actuat també en altres regions, com demostra el fet que la inscripció que esmenta el *grex urbanus* hagi estat trobada a *Ariminum*.¹ Seguint amb Roma, una sèrie d'inscripcions urbanes o procedents del Laci mencionen artistes, majoritàriament *archimimi*, que són qualificats de *diurni*, un terme certament prestigiós entre aquests actors però de significat controvertit.² Th. Mommsen proposà que es tracta d'actors que rebien un sou diari (*diurnum*) i que, per tant, actuaven també diàriament;³ mentre que per a M. Bonaria, serien artistes que rebien un àpat diari en la seu d'una *synhodus Apollinis*, una hipòtesi rebutjada per tothom.⁴ En canvi, segons H. Leppin serien artistes convidats per una altra companyia per actuar-hi de forma puntual.⁵ És possible que la hipòtesi que més s'apropa al significat de *diurnus* sigui la de Mommsen, desenvolupada posteriorment per R. Maxwell i W. Slater, que suggereixen que els *diurni* eren actors contractats de forma estable o permanent, en comptes de forma puntual.⁶ Si fos així, els *diurni* que coneixem, documentats tots a Roma o a l'entorn de la ciutat, podrien haver estat artistes prestigiosos contractats per actuar de forma permanent a l'Urbs, que s'assegurava així de disposar d'actors ben coneguts per als espectacles que hi tenien lloc. En aquest sentit, la inscripció d'un dels *diurni*, l'*archimimus* *L. Acilius Eutyches* (**R-I 10**), documenta una possible companyia d'actors, els *communes mimi*, de qual l'actor hauria estat *archimimus*: el mateix Slater

¹ Cf. AE 1956, 67, la inscripció d'un pantomim imperial que realitzà una gira de diversos anys per nombroses regions itàliques i províncies occidentals (González Galera 2016a) i també CIL V 5889, la inscripció d'un altre pantomim trobada a Milà i que documenta un *grex Romanus*.

² Les inscripcions en qüestió són sis: **RO 5** (*Fabia Arete, archimima*), **RO 16** (*M. Ulpius Hylas, archimimus*), **RO 33/I** (*P. Aelius Bulimio, adlectus* d'una associació d'actors), **R-I 10** (*L. Acilius Eutyches, archimimus* i *adlectus*), **R-I 21/I** (*M. Aurelius Plebeius, magister perpetuus corporis scaenicorum Latinorum*) i potser també **RO 9** (anònim, *quartarum* i *adlectus*).

³ Mommsen 1869, 464.

⁴ RE X S (1865) 178, s.v. *diurnus*.

⁵ Leppin 1992, 183-184.

⁶ Maxwell 1993, 80; Slater 2002.

ha proposat que aquests *communes mimi*, “mims públics”, serien membres de la companyia contractada per actuar permanentment a Roma.¹

Disposem encara d'altres documents que demostren la vinculació permanent d'actors amb ciutats determinades: **NUM 3**, de *Cirta*, mostra un *scenicus stupidus IIII coloniarum*, en referència a la confederació de quatre colònies romanes de Numídia (*Cirta*, *Rusicade*, *Milevum* i *Chullu*), per a les quals l'actor pot haver actuat de forma permanent. De la mateixa manera, **MAC 2** esmenta *T. Uttiedius Venerianus*, un *archimimus Latinus* establert a *Philippi* que fou *officialis* de la ciutat durant 37 anys, un terme que probablement indica que la seva companyia fou contractada de forma permanent per la ciutat durant tot aquest període, quelcom comprensible si tenim en compte que deuria ser difícil trobar a Macedònia companyies de mim que actuessin en llatí, com era el cas de l'encapçalada per *Uttiedius Venerianus*. Més incert és el cas de la inscripció **AS 1**, que documenta uns βιολόγοι Ἀθηναῖοι, que podrien haver tingut una vinculació estable amb la ciutat d'Atenes.

Pel que fa a la gestió i direcció de la companyia, tot indica que generalment el pes d'aquestes tasques requeia normalment en els actors principals o *archimimi*, en el cas de les companyies llatines. Com ja hem vist, a **AEG 12** els magistrats d'*Evergetis* es dirigiren directament a dos actors de la companyia (un βιολόγος i un ὀμηριστής) que segurament la dirigien. En altres papirs egipcis que documenten pagaments a artistes, s'esmenta un únic actor, cosa que probablement no indica que l'artista en qüestió hagi actuat sol, sinó que es tracta del cap de la companyia, que rep el salari en nom del grup.² D'altra banda, una inscripció de *Siscia* documenta un actor de mim que fou també *magister mimariorum*, que podria ser el cap d'una companyia, tot i que també podria tractar-se del president d'una associació d'actors de mim (**PANN SUP 1**).

No sabem, però, si la direcció de companyies podia estar en mans de dones: tot i que tenim documentades diverses *archimimae*, en una mateixa companyia podia haver-hi un *archimimus* i una *archimima*, és a dir, un actor i una actriu principals, com indica la inscripció d'un matrimoni d'*archimimi* (**AFR 1**).³ Sí que tenim documentat gràcies a una inscripció urbana (**RO 27/I**) que una dona podia encarregar-se de supervisar un

¹ Vid. la discussió a **RO 10**. Slater es basa en un passatge de Cic. *Fam.* 7.1, que esmenta precisament l'actuació d'uns *communes mimi* durant la inauguració del teatre de Pompeu el 55 aC.

² Vid. **AEG 5**, **AEG 8** i **AEG 11**. Per contra, vid. **AEG 1**, **AEG 13**, **AEG 15**, **AEG 16**, **AEG 17**, **AEG 18** i **AEG 22**, on apareixen pagaments o distribucions en espècie a grups de mims.

³ Una inscripció sembla suggerir l'existència d'una companyia d'actrius de mim: **AEG 16**.

grup d'artistes dins d'una companyia: és el cas de *Sophe, arbitrix*, “supervisora” o “coreògrafa”, d'un grup d'*emboliariae* de la companyia del pantomim *Bathyllus* (RO 27/I). D'altra banda, SYR 3, la inscripció dels actors de la companyia de *Zeugma* enviats a *Dura Europos*, suggereix que una dona anomenada *Aurelia* pot haver tingut alguna mena de responsabilitat en la direcció dels artistes (fr. I, col. 5-6 i també SYR 4/I).

Una de les tasques principals del cap d'una companyia era aconseguir contractes amb particulars o institucions públiques, tal com mostra AEG 12. De vegades, però, aquesta funció podia recaure en altres membres de la companyia. Una inscripció de *Burdigala* documenta un *scaenicus negotiator*, un actor que podria haver fet també d'agent per a la seva companyia (AQ 2). Un càrrec similar sembla haver exercit els anomenats *mancipes gregum dominorum Augustorum duorum* esmentats a R-I 21/I, que poden haver estat els representats de les companyies escèniques de propietat imperial. Per contra, alguns actors vinculats estretament amb l'organització d'espectacles de la ciutat on residien ocuparen el càrrec de *locator* o *promisthota*, la persona encarregada de contractar companyies d'artistes perquè actuessin en esdeveniments locals: és el cas de *M. Aurelius Plebeius*, a qui els *mancipes* esmentats abans dedicaren una estàtua i que a banda de *locator* fou *magister perpetuus corporis scaenicorum Latinorum* (R-I 21/I); i també de l'*archimimus T. Uttiedius Venerianus*, que a banda d'*officialis*, fou també *promisthota* durant 18 anys a *Philippi* (MAC 2).

Una altra qüestió interessant que s'evidencia de l'estudi de la documentació és el fet que un gran nombre de companyies eren propietat de la casa imperial o de famílies aristocràtiques, sens dubte una pràctica habitual.¹ En efecte, en una altra secció hem vist ja com molts actors de mim, especialment els documentats a Roma, són esclaus o lliberts imperials o de persones notables de la ciutat:² amb tota seguretat, els actors de mim imperials formaven part de companyies d'actors que actuaven per a la pròpia casa imperial o bé eren llogats a altres per actuar en festivals o esdeveniments privats organitzats per tercers. No podem descartar que alguns d'aquests actors imperials formessin part de la companyia dels *communi mimi*, contractats de forma permanent per

¹ Cf. Plin. *Ep.* 7.24 on Plini critica *Ummidia Quadratilla*, filla del cònsol *Ummidius Quadratus*, per posseir una companyia de pantomims. Vid. Sick 1999.

² Vid. p. 82-85.

actuar a Roma: dels sis *diurni* coneguts, tres eren lliberts imperials, *M. Ulpius Hylas* (RO 16), *P. Aelius Bulimio* (RO 33/I) i *M. Aurelius Plebeius* (R-I 21/I).

Pel que fa les companyies en propietat de l'aristocràcia romana, sense anar més lluny trobem actors de mim vinculats als *Cornelii Dolabellae* (RO 3), al rei Juba II de Mauritània (RO 2), als *Calpurni Pisones* (RO 12), a *M. Annius Verus* (RO 32/I), a *D. Valerius Asiaticus* (NARB 1) i, possiblement, als *Antonii* (RO 6), a *L. Faenius Rufus* (R-I 3), als *Norbani* (R-I 1 i R-I 2) i als *Licinii* (RO 26/I). A un nivell més local, trobem el mim *N. Decitius Sabellio*, llibert molt probablement dels *Decitii*, una família destacada del Samni (RO 8); i a Pompeia un *mimus* apareix en una sèrie de grafitos juntament amb lliberts (alguns dels quals músics) de la gens *Cuspia*, una important família de la ciutat de la qual l'actor de mim pot haver format part (R-I 19/I).

També destaca Egipte, d'on provenen un seguit de papirs trobats en arxius de famílies locals destacades, com AEG 13, de l'arxiu de *Theophanes*, un advocat del s. IV dC establert a *Hermopolis* que probablement formava part de l'equip del prefecte d'Egipte; AEG 22, de l'arxiu dels Apions, una de les famílies egípcies més poderoses del s. VI dC; o AEG 30/I, de l'arxiu d'una finca propietat d'*Aurelius Appianus*, cavaller i *exegetes* d'Alexandria a mitjans s. III dC. També prové d'un arxiu d'una gran família, tot i que en desconexem el nom, el paper AEG 14, del s. IV dC. Curiosament, en els quatre papirs egipcis trobem documentades distribucions de vi a membres del personal de les famílies en qüestió, entre els quals hi ha actors de mim. Generalment, els repartiments tenen lloc en dies festius, siguin festes religioses o privades, com l'aniversari del cap de la família, però aquestes distribucions no semblen pagaments en espècie per actuacions dels mims, sinó gratificacions al servei de la casa, de la qual els mims en formarien part. En un dels casos, la família dels Apions (AEG 22) disposava de dues companyies de mim que els propietaris poden haver llogat a tercers, a banda d'emprar-les en festivitats organitzats pels propis Apions.

Per últim, la documentació suggereix que la major part de les companyies eren mixtes, formades tant per homes com per dones. Entre d'altres, aquest és el cas de la companyia de la *μειμῶς Bassilla* i el *βιολόγος Herakleides* (R-X 1), del matrimoni d'*archimimi* documentats a *Ammaedara* (AFR 1), o de la companyia de mims documentada fora de la *porta Nocera* de Pompeia, on trobem el nom d'onze homes i una dona. Amb tot, altres companyies semblen haver estat exclusivament masculines o

femenines: certament, les companyies d'actors de mim documentades a l'exèrcit eren masculines, fins al punt que, com era costum en altres gèneres dramàtics, els paper femenins eren interpretats per homes.¹ Tenim també dos documents que suggereixen l'existència de companyies femenines: a **RO 1** trobem un *collegium funeraticium* constituït per actrius de mim, les *sociae mimae*, que pot estar format per artistes que actuaven en representacions exclusivament femenines (potser en *embolia* o *exodia*), mentre que **AEG 16**, un paper d'*Oxyrhynchus*, documenta el magatzem d'unes actrius de mim, que potser formaven part d'una companyia integrada només per dones.

¹ *Vid.* p. 147-152 sobre les companyies militars d'actors. **RO 21** documenta un actor de mim de les *cohortes vigilium* que pot haver estat especialitzat en la interpretació del personatge de la *mulier*: *vid.* p. 62.

3. Les associacions d'actors de mim

Un element important del món teatral eren les associacions o gremis d'artistes, que oferien protecció als seus membres o feien d'intermediaris entre els organitzadors de festivals i les companyies escèniques. Coneixem diverses associacions d'aquesta mena, entre les quals destaca el κοινὸν (o σύνοδος) τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν –els Artistes de Dionís–, amb seu a diverses ciutats gregues com Atenes, Corint o, en època imperial, a Roma, i documentada en un nombre considerable d'inscripcions que donen mostra de la seva influència en la indústria teatral, fins al punt que els seus membres gaudien de nombrosos privilegis des d'època hel·lenística, com el d'exempció del servei militar, de determinades taxes i inviolabilitat personal, privilegis renovats pels governants romans.¹ Tanmateix, de l'associació dels Artistes de Dionís en formaven part actors tràgics, còmics, poetes i músics, mentre que actors de mim i pantomims n'eren exclosos, amb tota seguretat per la baixa consideració que hom tenia d'aquests artistes, una raó que també els impedí de participar, si més no fins al s. II dC, en competicions teatrals.²

Malgrat aquesta exclusió, la documentació epigràfica mostra que els actors de mim formaren part d'altres associacions d'artistes, algunes de les quals sens dubte fundades per oferir empara a artistes que no eren acceptats per gremis més prestigiosos. Amb tot, i com és habitual en el món antic, no trobem mai associacions d'actors de mim que incloguin al mateix temps membres masculins i femenins, sinó que sempre són separats per gènere malgrat que, a diferència d'altres oficis, trobem tant homes com dones en el mim, treballant sovint en companyies mixtes.

Presentem tot seguit una anàlisi de les associacions integrades per actors de mim testimoniades en la documentació, ordenades alfabèticament.

¹ Vid. Aneziri 2003, l'estudi més complet sobre aquesta associació.

² Vid. p. 142-146 sobre la qüestió.

A. ADLECTI SCAENICORUM – ROMA

Total: 6 + 1	Segurs	Possibles
	RO 8, RO 33/I, RO 38/I, R-I 9, R-I 10, R-I 21/I	RO 15

Taula 50. Atestacions d'*adlecti scaeniorum*.

En sis inscripcions procedents de Roma i rodalia, datades d'entre el s. I dC i inicis del s. III dC i de les quals tres són referides explícitament a actors de mim, apareix el terme *adlectus* o *adlectus scaeniorum*, que indica l'admissió de l'artista a una associació d'actors (*scaenici*). Les inscripcions que documenten *adlecti* són:

- **RO 9** (Roma, s. I dC): inscripció funerària d'un *quartarum* anònim, *parasitus Apollinis*.¹ En la inscripció, un *carmen* funerari en hexàmetres, apareix l'expressió *adlectus scaenae*, sens dubte l'adaptació mètrica d'*adlectus scaeniorum*.
- **RO 33/I** (Roma, primera meitat del s. II dC): inscripció funerària de *P. Aelius Bulimio*, probablement un actor de mim, *diurnus*.²
- **RO 38/I** (Roma, mitjans s. II dC): inscripció funerària dedicada per *C. Nasennius Plebeius* i *P. Setinus Lupercus*, dos *adlecti* esmentats també a **R-I 10**. Probablement també fou *adlectus C. Iulius Unio*, el difunt de **RO 38/I**.
- **R-I 9** (*Tibur*, s. I-II dC): inscripció funerària de [...] *Threptus, mimus, parasitus Apollinis* i *rector* d'una associació o companyia d'actors.
- **R-I 10** (*Bovillae*, 169 dC): inscripció honorífica de *L. Acilius Eutyches, archimimus communium mimorum, diurnus, parasitus Apollinis*, decurió de *Bovillae* i *pater* dels *adlecti scaeniorum*. A la inscripció, la base d'una estàtua dedicada pels *adlecti*, hi apareixen els noms de 60 membres de l'associació.
- **R-I 21/I** (*Aricia*, segona meitat del s. II dC – inicis del III dC): inscripció honorífica de *M. Aurelius Plebeius, locator, diurnus, scribe et magister perpetuus corporis scaeniorum Latinorum*. En la inscripció apareix el terme *electus* en comptes d'*adlectus*, potser per error.

¹ Sobre aquesta associació, *vid. infra*.

² Sobre el significat d'aquest terme, *vid. p. 122-123*.

- **RO 15** (darrer terç del s. I dC – II dC): inscripció funerària de *T. Flavius Ch+[...]*. Aquest *archimimus* i *parasitus Apollinis*, documentat en una inscripció fragmentària, podria haver estat també *adlectus*, segons la reconstrucció que fem del text.

Els *adlecti* documentats són generalment artistes ben reconeguts, com l'*archimimus L. Acilius Eutyches*, decurió de *Bovillae* (**R-I 10**), o *M. Aurelius Plebeius*, que era a més *magister* d'un *corpus scaenicorum Latinorum* (**R-I 21/I**); sembla haver estat, doncs, una associació prestigiosa, els membres de la qual eren escollits per cooptació, tal com indica el terme *adlectus*, "admès". Atesa la provenença de les inscripcions, totes elles urbanes o del Laci, tot sembla indicar que l'associació estava estretament relacionada amb l'organització d'espectacles a Roma. En aquest sentit, el fet que entre els *adlecti* trobem membres d'altres associacions, com tres *parasiti Apollinis* (**RO 8**, **R-I 9** i **R-I 10**), un *magister* del *corpus scaenicorum Latinorum* (**R-I 21/I**) i potser el *rector* d'una altra corporació (**R-I 9**), indica que els *adlecti scaenicorum* eren possiblement una associació que agrupava les diferents corporacions escèniques de la ciutat per facilitar la coordinació necessària en l'organització d'espectacles a Roma. La inscripció de la base d'estàtua dedicada a l'*archimimus L. Acilius Eutyches* per part dels *adlecti* (**R-I 10**) recull que l'actor fou també honorat per *tragico, comico et omnibus corporibus ad scaenam*, corporacions que poden haver estat representades entre els *adlecti scaenicorum*. D'altra banda, el fet que els *adlecti* atorguessin a *Acilius Eutyches* el títol de *pater*, un honor concedit per primera vegada en la història de l'associació, evidencia la influència i el prestigi de què gaudia aquest artista.

La mateixa inscripció ofereix un *album* dels membres dels *scaenici*, en el qual apareixen un total de 60 homes, tots amb *tria nomina*, als quals hem d'afegir el propi *L. Acilius Eutyches*, que no apareix al llistat.¹ Dels 60 *adlecti* del llistat, 29 duen *nomina* imperials (3 *Iulii*, 2 *Flavii*, 4 *Vlprii*, 13 *Aelii* i 7 *Aurelii*), una mostra evident de la importància de les companyies de propietat imperial en la indústria teatral romana.² Una part important dels *scaenici*, però, poden haver estat *ingenui*, com el propi *L. Acilius Eutyches*: 45 dels *cognomina* són llatins i fins i tot trobem dos pares amb els seus

¹ La xifra de 60 membres és habitual en els *collegia* d'Itàlia: *vid.* Duncan-Jones 1974, 281.

² *Vid.* p. 82 i 85 sobre els actors de mim pertanyents a la *familia* d'esclaus i lliberts imperials.

respectius fills: *Setinus Lupercus senior* i *iunior* i *Annius Ferox senior* i *iunior*.¹ En el llistat, els *adlecti* apareixen arranats per ordre d'admissió a l'associació, tal i com indica el fet que entre els primers *adlecti* apareixen diversos *Ulpii* i *Aelii*, mentre que entre els darrers predominen els *Aurelii*. Malauradament, desconeixem l'especialitat de cadascun dels *adlecti* però atesa la vaguetat del terme *scaenici* pot haver agrupat artistes de diversos gèneres dramàtics.

B. COLLEGIUM (SCAENICORUM?) – HERCULÀ

Total: 1	Segur
	R-I 6

Taula 51. Atestacions del *collegium (scaenicum ?)* d'Herculà.

Un actor *secundarum* anomenat *Philemon* dedicà una petita estàtua de bronze d'Isis-Fortuna al *genius* d'un *collegium*, del qual era *magister* (**R-I 6**). Probablement es tracta d'un *collegium* d'actors establert a Herculà, d'on prové l'estàtua.

El fet que el *magister* hagi estat un *secundarum* demostra que no només els *archimimi* podien presidir corporacions d'actors de mim. D'altra banda, és interessant que la dedicació al *genius* del *collegium* hagi estat una estàtua d'Isis-Fortuna: una sèrie de documents demostren un lligam entre determinats actors de mim i la deessa egípcia.²

C. COLLEGIUM SCAENICORUM – AQUINCUM

Total: 1	Segur
	PAN INF 1

Taula 52. Atestacions del *collegium scaenicum* d'Aquincum.

Una inscripció d'*Aquincum* del s. II o del primer terç del s. III dC revela l'existència d'un *collegium scaenicum* en aquesta ciutat. Es tracta d'una dedicació al *genius* del *collegium* feta per un dels seus membres, el *monitor* *T. Flavius Secundus*,

¹ Justament, *Setinus Lupercus senior* i un altre *adlectus*, *Nasennius Plebeius*, apareixen en una altra inscripció, com a encarregats de la sepultura d'un *Nasennius Plebeius*, possiblement també un *adlectus* que pot haver mort abans de l'erecció de l'estàtua de *L. Acilius Eutyches*, atès que no apareix a l'*album*.

² Vid. p. 157 sobre aquesta qüestió.

això és, un apuntador. Curiosament, però, no ha estat localitzat encara el teatre d'*Aquincum*, tot i la importància de la ciutat com a centre provincial i militar. Tal vegada les representacions dramàtiques tenien lloc en un dels dos amfiteatres de la ciutat, el civil o el militar, destinat als soldats de la *legio II* establerta allí. Una altra inscripció d'*Aquincum* mostra un *hydraularius* que havia estat contractat per la *legio II* per actuar probablement en espectacles destinats a la tropa: és possible que els membres del *collegium scaenicorum* d'*Aquincum* actuessin també per als soldats de la *legio II*, tot i que sabem per altres documents que, si més no des d'època severa, a l'exèrcit romà hi havia unitats d'actors de mim. Una altra possibilitat, suggerida per S. Perea Yébenes, és que el *collegium scaenicorum* del qual *T. Flavius Secundus* formava part fos un *collegium* militar, una hipòtesi interessant però la inscripció no ens dóna cap indicati al respecte.¹

D. CORPUS SCAENICORUM LATINORUM – ROMA

Total: 1	Segur
	R-I 21/I

Taula 53. Atestacions del *corpus scaenicorum Latinorum*.

R-I 21/I, una inscripció honorífica de la segona meitat del s. II dC o d'inicis del III dC trobada a la Via Àpia, prop d'*Aricia*, esmenta un llibert imperial, *M. Aurelius Plebeius*, que fou *scriba et magister perpetuus corporis scaenicorum Latinorum*.² Aquest *corpus scaenicorum Latinorum* sembla haver estat una associació que agrupava artistes que representaven espectacles en llatí.³ El fet que *M. Aurelius Plebeius* fos un llibert imperial implica que aquesta corporació estava d'alguna manera relacionada amb la casa imperial: segurament tenia un paper important en l'organització d'espectacles en llatí, tal i com suggereix el fet que la inscripció de *M. Aurelius Plebeius*, que també era *locator*, és a dir, contractista d'espectacles, fou erigida per un grup de *mancipes* o representats de diverses companyies teatrals de propietat imperial.

¹ Perea Yébenes 1999, 318.

² Vid. Jory 1970, 252.

³ Vid. p. 104-106, on s'analitzen diversos documents que evidencien una organització separada pels espectacles en grec i en llatí.

El mateix *Plebeius* pot haver estat actor de mim: la inscripció recull que era *diurnus*, un títol que apareix en sis inscripcions de Roma o el Laci, quatre de les quals en relació explícita amb actors de mim. En tot cas, el *corpus scaenicorum Latinorum* pot haver admès artistes de diverses especialitzacions.

E. PARASITI APOLLINIS – ROMA I ITÀLIA

Total: 9 + 1	Segur	Possible
	RO 9, RO 13, RO 15, R-I 1, R-I 2, R-I 3, R-I 9, R-I 10, R-I 13/I	R-II 2/I

Taula 54. Atestacions dels *parasiti Apollinis*.

Els *parasiti Apollinis* eren una important associació d'artistes, documentada com a mínim des del s. I aC fins al s. III dC, fonamentalment a Roma i Itàlia.¹ La primera menció a la institució la trobem en un passatge de Senni Capitó, contemporani de Ciceró, i de Verri, contemporani d'August, preservats tots dos gràcies a Fest. El primer afirma que el nom els *parasiti Apollinis* és degut a un dels seus membres, *C. Volumnius*, un mim *secundarum* que solia interpretar el paper de *parasitus*. El segon recull la història d'un actor de mim, *C. Pomponius*, que hauria actuat en els *Ludi Apollinares* de Roma l'any 212 aC, durant la segona Guerra Púnica: segons l'anècdota, en el moment en què *Pomponius* actuava es presentà l'enemic a les portes de Roma, obligant el públic de la representació a acudir immediatament a les muralles; amb tot, l'actor seguí amb la seva actuació, aconseguint així que no s'interrompés el festival: aquesta història hauria sigut l'origen de l'associació dels *parasiti Apollinis* i de la dita *salva res est dum saltat (o cantat) senex*, que segons *Verri* els mateixos *parasiti* pronunciaven als escenaris.² És molt probable que l'anècdota sigui falsa, però tanmateix demostra que en temps de *Verri* l'associació dels *parasiti Apollinis* deuria ser ja prou antiga, probablement del s. II aC, atès que difícilment pot ser anterior a la institució del *collegium scribarum histrionumque*, ocorreguda l'any 207 aC.³

¹ Sobre els *parasiti*, *vid.* Müller 1904; Gagé 1955, 400-407; Jory 1970, 237- Leppin 1992, 93-95; Maxwell 1993, 74-75.

² Fest. 436-438 (Lindsay).

³ Jory 1970, 240 i Leppin 1992, 93.

A banda del testimoni de Verri, els *parasiti Apollinis* són coneguts també a través d'un epigrama de Marcial dedicat a *Latinus*, un important *archimimus* i *parasitus Apollinis* contemporani de Domicià,¹ i especialment a través de disset inscripcions, procedents totes de Roma, del Laci o la Campània i datades d'entre el s. I dC i el s. III dC. D'aquestes inscripcions, sis fan referència a pantomims, tots ells lliberts imperials, vuit a actors de mim, una a un cantant i les altres dues inscripcions a artistes sense determinar:

a) Pantomims:

- *CIL IX 7767 (Capena, 41-68 dC)*: inscripció del sarcòfag de *Ti. Claudius Pardalas*, llibert imperial, *Apollinis parasitus*, condeixeble del també pantomim *Apolaustus maior* i mestre d'*Apolaustus iunior*.²
- *CIL X 3716 (Càpua, 161-189 dC)*: inscripció honorífica de *L. Aelius Aurelius Apolaustus*, llibert imperial, *hieronicus, bis coronatus* i *dia panton, parasitus et sacerdos Apollinis, Augustalis* a Càpua.³
- *CIL XIV 2113 (Lanuvium, 187 dC)*: inscripció honorífica de *M. Aurelius Agilius Septentrio*, llibert imperial, *sacerdos synodi, Apollinis parasitus*, honorat amb els *ornamenta decurionalia* a Lanuvium.⁴
- *CIL XIV 2977 (Praeneste, finals del s. II dC o inicis del s. III dC)*: segona inscripció honorífica de *M. Aurelius Agilius Septentrio, hieronica, dia panton, parasito Apollinis, archieri synodi, Augustalis* a Praeneste.
- *ILS 5186 (Puteoli, 185-192 dC)*: inscripció honorífica de *L. Aurelius Pylades*, llibert imperial, *hieronica, patronus parasitorum Apollinis, sacerdos synodi*, honorat amb els *ornamenta decurionalia et duumvralia* a Puteoli.⁵
- *AE 2005, 337 (Puteoli, 185-192 dC)*: inscripció honorífica de *L. Aurelius Pylades*, amb text idèntic a l'anterior.

¹ Mart. 9.28. En l'epigrama, apareix per raons mètriques l'expressió *parasitus Phoebi* en comptes d'*Apollinis*.

² Leppin 1992, 270.

³ Leppin 1992, 206-208.

⁴ Leppin 1992, 294-295.

⁵ Leppin 1992, 286-287.

b) Actors de mim:

- **RO 9** (Roma, s. I dC): inscripció funerària d'un *quartarum* anònim, *adlectus scaenicorum* i *parasitus Apollinis*.
- **RO 13** (Roma, finals del s. I dC – s. II dC): inscripció funerària d'un *secundarum* anònim, *parasitus*.
- **RO 15** (Roma, darrer terç del s. I dC – II dC): inscripció funerària de *T. Flavius Ch[...]*, *archimimus*, *A[pollinis]* (o *a[dlectus]*) *parasitus*.
- **R-I 2** (santuari de *Diana Nemorensis*, primera meitat del s. I dC): herma del *secundarum C. Norbanus Sorex*, *parasitus*. Coneixem dues altres hermes del mateix actor, procedents de Pompeia, on no s'esmenta la seva condició de *parasitus Apollinis*, però sí que ens diuen que era *magister* d'un *pagus* situat als afores de la ciutat campana (**R-I 1**).
- **R-I 3** (santuari de *Diana Nemorensis*, primera meitat del s. I dC): herma del *quartarum L. Faenius Faustus*, *parasitus Apollinis*.
- **R-I 8** (*Praeneste*, s. I-II dC): inscripció funerària de *M. Iunius Maior*, *ingenuus*, *archimimus*, *parasitus Apollinis*.
- **R-I 9** (*Tibur*, s. I-II dC): inscripció funerària de *Threptus*, llibert, *rector* (d'una companyia o associació de mims?), *mimus*, *parasitus Apollinis*, *adlectus scaenicorum*.
- **R-I 10** (*Bovillae*, 169 dC): inscripció honorífica de *L. Acilius Eutyches*, *ingenuus*, *archimimus communium mimorum*, *pater adlectorum scaenicorum*, *diurnus*, *parasitus Apollinis*, decurió de *Bovillae*.

c) Cantants:

- CIL VI 39810 (Roma, segona meitat del s. II dC): inscripció dedicada al *Deus sanctus Apollo* per *M. Plaetorius Nicon*, llibert, *parasitus Apollinis*, *quinquennalis collegi cantorum*. Fou trobada a l'àrea dels temples del Largo di Torre Argentina, Roma.

d) Artistes sense determinar:

- **R-II 2/I** (*Beneventum*, mitjans s. III dC): Inscripció de la base d'una estàtua dedicada per uns *parasiti*, molt probablement els *parasiti Apollinis*, a la seva patrona, *Egnatia Certiana*, filla de *C. Egnatius Certus*, cònsol sufecte en època severiana.¹
- **R-I 13/I** (santuari de *Diana Nemorensis*, primera meitat del s. I dC): estàtua del *parasitus C. Fundilius Doctus*. Al mateix santuari també foren trobades una estàtua, una herma i un tercer monument de la patrona de *Doctus*, *Fundilia*, dedicades pel mateix actor (**R-I 14/I**, **R-I 15/I** i **R-I 16/I**).

Com podem veure en les inscripcions, els artistes són anomenats indistintament *parasitus Apollinis*, *Apollinis parasitus* o simplement *parasitus*. Dels documents s'evidencia que els *parasiti* estaven formats majoritàriament per pantomims i actors de mim, tot i que també en formaren part altres artistes, com ara el *quinquennalis* d'un *collegium cantorum*: el motiu de l'admissió dels *cantores* pot ser la seva vinculació amb la pantomima, atès que els pantomims solien ballar acompanyats d'un cor de cantants.² En canvi, no hi tenim documentat cap actor de tragèdia o de comèdia: aquests artistes formaven part d'altres companyies, com el *corpus tragicum* o el *corpus comicum* documentats a **R-I 10**, o els ja esmentats Artistes de Dionís.

D'altra banda, molts dels *parasiti* són persones destacades del món de l'espectacle: els pantomims són lliberts imperials coneguts molts d'ells per altres inscripcions o per fonts literàries, alguns dels quals reberen fins i tot honors destacats com *ornamenta decurionalia* i el sevirat augustal. Entre els actors de mim trobem tres *archimimi*, un dels quals, *L. Acilius Eutyches*, fou decurió a *Bovillae* i un importantíssim personatge de la indústria teatral (**R-I 10**). Quant als altres *parasiti* coneguts, ja ens hem referit al *quinquennalis* del *collegium cantorum*; un altre *parasitus*, el llibert *C. Fundilius Doctus*, pot haver estat un actor de mim, atès que es trobaren un conjunt d'estàtues dedicades per ell al santuari de *Diana Nemorensis* (**R-I 13/I**, **R-I 14/I**, **R-I 15/I**, **R-I 16/I**), juntament amb les hermes de dos actors de mim, també *parasiti* (**R-I 2** i **R-I 3**): les

¹ Sobre *Egnatia*, vid. PIR III², 75, nr. 38. Quant al seu pare, *Egnatius Certus*, PIR III², 71, nr. 20. Cf. Jacques 1986, 178, nr. 42.5 i 42.6 i Camodeca 2013, 244-247.

² Jory 1970, 243.

estàtues dedicades per *Fundilius Doctus*, de gran qualitat, evidencien la bona posició econòmica de l'artista.

Pel que fa a l'organització interna dels *parasiti*, no disposem de gaire informació sobre l'estructura d'aquesta associació. En la inscripció del pantomim *L. Aurelius Apolaustus* (CIL X 3716) se'ns diu que l'artista era *parasitus et sacerdos Apollinis*, amb tota seguretat un càrrec d'aquesta associació. Dos altres pantomims eren *sacerdotes* (i en un dels casos també *archiereus*), d'una *synhodus* desconeguda que pot fer referència als *parasiti* o a una altra associació: *M. Aurelius Agilius Septentrio* (CIL XIV 2113 i CIL XIV 2977), i *L. Aurelius Pylades* (ILS 5186 i AE 2005, 337).¹ També coneixem el nom de dos patrons de l'associació: el pantomim *L. Aurelius Pylades* (ILS 5186), un cèlebre artista de finals del s. II dC que aconseguí victòries en concursos sagrats (*hieronica*) i els *ornamenta decurionalia et duumvralia a Puteoli*; i *Egnatia Certiana*, filla d'*Egnatius Certus*, cònsol sufecte en època severiana. No és estrany que un pantomim fos *patronus* dels *parasiti*, però el cas d'*Egnatia Certiana* és més sorprenent i, en tot cas, un indicatiu de l'interès de l'aristocràcia romana pel món de l'espectacle.

L'origen del nom dels *parasiti Apollinis* i el motiu del seu vincle amb el déu Apol·lo són matèria de discussió. Hem vist ja l'explicació de Sinni Capitó transmesa per Fest, segons la qual el nom dels *parasiti* és degut a un mim *secundarum* que solia interpretar aquest paper. Tanmateix, sembla improbable que l'associació hagi pres aquest nom del personatge del *parasitus*, un terme que tenia unes connotacions negatives, tot i ser un personatge típic del mim.² És més probable que, com ha proposat F. Giuliani, el nom de *parasitus* derivi del significat original del terme, que en grec designava originalment el sacerdot convidat a menjar l'àpat d'un sacrifici (*vid. LSJ, s.v. A.II*). En aquest sentit, els *parasiti* poden haver estat originàriament un grup d'artistes constituït al voltant d'un culte a Apol·lo. L'elecció d'aquesta divinitat com a patró ha despertat alguns interrogants: per a J. Gagé, els *parasiti* haurien escollit el déu Apol·lo en tant que déu protector del teatre, atesa la importància dels *ludi Apollinares* en el desenvolupament del món de l'espectacle a Roma;³ en canvi, E.J. Jory ha plantejat una connexió entre els *parasiti Apollinis* i l'illa de Delos, seu d'un important santuari del

¹ Altres, però, han suggerit que fa referència a la σύνδοχος τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν, l'associació dels Artistes de Dionís, de la qual els pantomims eren inicialment exclosos, però que al s. II dC haurien sigut finalment admesos: Jory 1970, 239-240.

² Apareix per exemple en l'anomenada *Moicheutria*, una obra de mim conservat a POxy III 413v.

³ Gagé 1955, 403-407.

déu.¹ És més probable que la proposta de Gagé sigui la correcta: la hipòtesi de Jory presenta l'inconvenient, però, que totes les inscripcions de *parasiti Apollinis* provenen de Roma, el Laci o la Campània, per la qual cosa és molt difícil establir un lligam entre aquesta associació i l'illa de Delos.

Amb tota probabilitat, doncs, els primers *parasiti* eren actors de mim, un espectacle present a Roma des del s. III aC, als quals s'afegiren a partir de finals del s. I aC o ja en el s. I dC els primers pantomims, potser a causa de la gran influència i prestigi que aquests artistes, la major part dels quals lliberts imperials, adquiriren ràpidament. Tots dos grups d'artistes, mims i pantomims, tenien en comú la impossibilitat de ser admesos en les corporacions tradicionals artístiques, com les dels Artistes de Dionís, fet que justificaria la fundació d'una associació pròpia que defensés els interessos dels seus membres a Roma, tot i que posteriorment, a partir del s. II dC, els pantomims haurien pogut ser admesos finalment a l'associació dels Artistes de Dionís.² És possible, tot i que no en tenim cap notícia, que el culte a Apol·lo derivés en alguna forma de culte imperial al llarg del s. I dC, atesa la importància d'aquesta divinitat en el programa polític d'August.

F. *SOCIAE MIMAE* – ROMA

Total: 1	Segur
	RO 1

Taula 55. Atestacions de les *sociae mimae*.

Una de les inscripcions de mim més antigues procedent de Roma és un *titulus pedaturae* datat del s. I aC o del s. I dC, que limitava l'àrea sepulcral d'una associació de les anomenades *sociae mimae*, un *collegium funeraticium* que tenia com a funció principal proporcionar un lloc de sepultura als seus membres (**RO 1**).

Aquesta és l'única associació femenina de mims testimoniada en la documentació recollida en aquest corpus.³ El fet que les actrius associades sentissin la necessitat de

¹ Jory 1970, 240-242.

² Vid. Aneziri 2003, 331-332.

³ Horaci esmenta a S 1.2.1-3 uns *ambubaiarum collegia*, però probablement no es refereix a associacions concretes, sinó que usa el terme *collegium* de forma sarcàstica per referir-se a una "colla" d'artistes.

formar un *collegium* d'aquesta mena indica que no comptaven amb el suport d'una companyia ni formaven part de la *familia* d'un casal aristocràtic que hagués pogut sufragar el cost d'un enterrament: la situació d'aquestes actrius contrasta, per exemple, amb la de l'*archimima Fabia Arete*, que fer construir una tomba per a ella, els seus dos patrons i 17 persones més (**RO 5**) o la d'actors de mim de la casa imperial, sebollits amb altres músics i a artistes lliberts de la *domus Augusti* (**RO 4**). També apunten en aquesta mateixa direcció les dimensions més aviat modestes de l'àrea sepulcral reservada a les *sociae mimae*, de 14 x 12 peus, una superfície total de 15,76 m², inferior a la mitjana dels recintes documentats a Roma (d'entre 12 x 20 peus, uns 15,76 m²).¹

El fet que el *collegium* estigui format exclusivament per dones també ens fa pensar que els seus membres actuaven en representacions femenines, potser en exhibicions com la *nudatio mimarum* que segons diversos testimonis tenia lloc durant la festa dels *Floralia*,² o en *embolia* i *exodia*, breus peces representades als entreactes o després d'una representació escènica major, respectivament.

G. Σύνοδος τῶν περὶ τὴν ἰλαρὰν Ἀφροδίτην τεχνιτῶν – SIRACUSA

Total: 2	Segurs
	SIC 3/I, SIC 4/I

Taula 56. Atestacions dels Artistes d'Afrodita Hilara.

Dues inscripcions siracusanes del s. I aC contenen sengles decrets d'una associació d'artistes anomenada ἡ σύνοδος τῶν περὶ τὴν ἰλαρὰν Ἀφροδίτην τεχνιτῶν, els Artistes d'Afrodita Hilara (**SIC 3/I** i **SIC 4/I**). En tots dos casos, els decrets recullen l'atorgament dels títols de πρόξενος i εὐεργέτης a dos benefactors de l'associació: *M. Acilius Caninus*, procònsol de Sicília entre el 46 i el 45 aC,³ i un *Atilius Sarranus Sopater*, altrament desconegut, que podria estar emparentat amb *C. Atilius Serranus*, possible pretor a Sicília el 185 aC.⁴

¹ Vid. Gregori 2003, 98 per a les dimensions estàndard documentades en *cippi* de Roma i 96-98 per al nombre de destinataris que podien acollir aquestes sepultures.

² Vid. Val. Max. 2.10.8, Mart. 1.35.

³ Broughton 1951-1951, I 372.

⁴ Vid. Liv. 39.23.2, que omet la província que li fou assignada, i Broughton 1951-1952, I 372.

És evident pel nom de l'associació i pels formularis emprats en les dues inscripcions que els Artistes d'Afrodita Hilara s'emmirallaren en una altra corporació d'artistes molt més ben coneguda, el κοινὸν οὐ σύνοδος τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν, els Artistes de Dionís, documentada en nombroses inscripcions a partir del s. III aC i fins ben entrada l'època imperial, i present en diverses ciutats del món grec i romà, inclosa la pròpia Siracusa.¹ És lícit, doncs, preguntar-nos per quin motiu hi havia a la capital siciliana una segona associació d'artistes si el poderós κοινόν dels Artistes de Dionís ja hi era present.

Hom ha proposat diverses respostes per a aquesta pregunta: L. Moretti i H. Leppin han plantejat la hipòtesi que la σύνοδος dels Artistes d'Afrodita Hilara fou fundada per un grup d'artistes enemistats amb els de Dionís; altres estudiosos, però, s'han fixat en el fet que els Artistes de Dionís no admetien a la seva associació artistes de gèneres considerats menors, com el mim,² i han suggerit que foren artistes d'aquests gèneres exclosos els qui fundaren una associació paral·lela, pensada per oferir-los protecció. Així, S. Aneziri creu que els Artistes d'Afrodita Hilara estaven formats per actors d'*hilarotragodiae* o *phlyakes*, un espectacle popular a la Magna Grècia, especialment durant els s. IV i III aC,³ però la datació més tardana de les dues inscripcions siracusanes suggereix que aquests artistes poden haver estat actors de mim, com ha assenyalat A. Fountoulakis.⁴ Certament, el mim era un espectacle amb una llarga tradició a Sicília i ben popular encara durant el s. I aC;⁵ a més a més, la deessa Afrodita sembla ser una patrona ideal per a uns artistes que representaven espectacles d'argument sovint amorós.⁶ Així mateix, que Afrodita rebí l'epítet ἰλαρὰ, "alegre", un adjectiu ben escaient en referència al mim i que, de fet, apareix sovint en inscripcions d'actors de mim, no fa més que accentuar aquesta sospita.⁷

D'altra banda, és lògic pensar que els actors de mim volguessin fundar una associació per garantir els seus interessos, tal com altres actors de mim van fer a Itàlia,

¹ Cf. *IG XIV* 12 i 13, del s. I aC. Cf. també *SEG XXXIV* 974, un tercer document que Moretti 1963, 40 associa amb els Artistes de Dionís. Sobre els Artistes de Dionís, *vid.* l'estudi d'Aneziri 2003.

² *Vid.* Aneziri 2003, 331-332.

³ Aneziri 2000 (=2001/2002).

⁴ Fountoulakis 2000.

⁵ Cf. *Cic. Ver.* 2.3.78, que documenta la presència de *Tertia*, una actriu de mim a l'illa (*vid.* Leppin 1992, 304 per a altres passatges de les *Verrines* on *Tertia* és esmentada). *Vid.* també **SIC 1** i **SIC 2**, dues inscripcions d'actors de mim procedents de l'illa, tot i que són ja d'època imperial.

⁶ Una altra mostra de la vinculació d'Afrodita amb el mim són possibles noms artístics d'actors relacionats amb aquesta deessa i que trobem en la documentació: *vid.* p. 79.

⁷ *Vid.* p. 99-100.

amb els *parasiti Apollinis*.¹ Sembla que els Artistes d'Afrodita Hilara tingueren èxit en aquest propòsit, tal com es desprèn del fet que un procònsol de l'illa fos nomenat πρόξενος i εὐεργέτης de l'associació per la protecció que *M. Acilius Caninus* hauria dispensat a l'associació durant el seu exercici de la magistratura, potser durant l'organització de representacions dramàtiques en les quals els actors de la σύνοδος haurien actuat.

Pel que fa a l'organització interna de la σύνοδος dels Artistes d'Afrodita Hilara, les dues inscripcions mostren que la inscripció comptava amb dos sacerdots epònims, segurament d'Afrodita i amb un càrrec de duració anual, i un número indeterminat d'arconts, que eren els encarregats de proposar mocions a l'assemblea de membres. Les inscripcions mostren la presència de membres amb noms tant grecs com llatins: els dos sacerdots de **SIC 3/I** són un *Ath[anadoros ?]* i un *Aristodemos* a **SIC 3/I**, mentre que els de **SIC 4/I** són un *Donatus* fill d'*Apolonios* i un *Gaius Arrius* fill d'*Aulus*.

H. ALTRES ASSOCIACIONS DE MIMS

A banda dels casos exposats més amunt, algunes inscripcions poden fer referència a altres associacions de les quals poden haver format part actors de mim:

- **RO 4** (Roma, inicis del s. I dC): dos *archimimi* lliberts d'August, *L. Scribonius Suavis* i *L. Scribonius Hymnus*, foren sepultats en el columbari d'un *collegium symphonicorum* vinculats a la *domus Augusti*, on trobem també les tombes de nombrosos músics, majoritàriament lliberts o esclaus imperials o d'altres famílies aristocràtiques, alguns dels quals relacionats amb importants pantomims de l'època. Desconeixem si els dos *archimimi* que foren sepultats aquí formaven part d'aquesta associació.
- **RO 11** (Roma, s. I dC – inicis del s. II dC): l'*archimimus M. Iulius Honoratus* pot haver dedicat una estàtua a una persona desconeguda, potser com a *curator* d'una associació.
- **AS 1** (*Ephesus*, segona meitat del s. II dC – III dC): inscripció honorífica del βιολόγος *Ti. Claudius Philologos Theseus*, dedicada per la ciutat d'Efes. És possible

¹ Sobre aquesta associació, *vid.* p. 132-137.

que l'actor rebés també el títol de πατήρ d'una associació de βιολόγοι Ἀθηναῖοι, si la reconstrucció del text és correcta (μόνον καὶ πρῶτον [βι]ολόγων Ἀθηναίων πατέρα).¹

· **AS 14/I** (Afrodísias de Cària, època imperial): una de les inscripcions gravades al *postscaenium* del teatre d'aquesta ciutat esmenta el lloc reservat a l'utilatge de l'actor *Bassos*, ἀσιονίκης (guanyador dels jocs dels κοινὰ Ἀσίας) i γυμνασιάρχης. Aquest darrer terme pot referir-se a un càrrec municipal o d'una associació, com una σύνοδος d'actors de mim.²

· **NARB 1** (Vienna, s. I dC): la inscripció indica el lloc de sepultura dels membres d'una companyia d'actors, els *scaenici Asiaticiani*, propietat de *D. Valerius Asiaticus*, important figura local que exercí el consolat l'any 35 dC com a sufecte i el 46 com a cònsol ordinari. La inscripció fa referència a un *corpus* format pels *scaenici Asiaticiani* i un grup de persones indeterminades, referides amb l'expressió “*et qui in eodem corpore sunt*”. Aquest darrer grup, que no sembla haver format part dels *scaenici Asiaticiani*, pot haver estat integrat per artistes com ara músics, cantants, *emboliarii* o *exodiarii*, que tenien un paper auxiliar respecte als *scaenici Asiaticiani*. La vinculació entre aquests artistes auxiliars i els *scaenici* pot haver estat permanent, fet que hauria motivat la institució d'un *corpus* comú i l'enterrament conjunt dels seus membres.

· **PANN SUP 1** (Siscia, finals del s. II dC – inicis del s. III dC): inscripció funerària de *Leburna*, un actor de mim que és dit també *magister mimariorum*: els *mimarii* dels quals *Leburna* era *magister* pot haver estat una companyia o una associació d'actors de mim.

¹ Cf. el paral·lel de **R-I 10**, l'*archimimus* a qui els *adlecti scaeniorum* donaren el títol de *pater*.

² Vid. la discussió a **AS 14/I**.

4. La contractació de companyies i participació de mims en concursos teatrals

L'admissió o l'exclusió d'actors de mim de competicions teatrals és un tema discutit. Generalment, hom accepta que inicialment els actors de mim estaven exclosos de la participació en concursos teatrals, una mesura deguda al baix prestigi que aquesta mena d'espectacle tenia en comparació d'altres gèneres dramàtics més ben considerats com la tragèdia o la comèdia.¹

La documentació conservada apunta de forma majoritària en aquesta direcció, si més no al món grec. A *Gytheion*, el decret d'institució dels *Kaisareia*, un festival amb competicions dramàtiques establert el 15 dC (**ACH 3**), estableix una clara separació entre els artistes que participaven en competicions escèniques (els ἀγῶνες θυμελικοὶ) i els contractats expressament per a l'ocasió a canvi d'un salari (μισθός), un grup en què amb tota probabilitat s'inclou un grup de mims. Trobem una situació similar en dues altres inscripcions posteriors: un decret datat d'entre el 105 i el 114 dC de la important associació dels Artistes de Dionís –formada per actors tràgics, còmics i músics, i que exclou els actors de mim–,² disposa un seguit d'honors per a un benefactor (**AR 2/I**), establint que tots els artistes que actuïn al teatre de Gerasa hauran de consagrar una corona a l'estàtua del benefactor, tant els actors que participin en concursos (οἱ τε ἀγωνιζόμενοι πάντες) com aquells que hagin estat contractats per a una ocasió concreta (οἱ κατὰ καιρὸν θεατρίζοντες), en referència, entre d'altres, a actors de mim. De la mateixa manera, a **LYC 1**, del 124 dC, se'ns ha conservat el decret d'institució dels *Demostheneia* a *Oenoanda*, on s'estableixen ἀγῶνες entre poetes, músics, actors còmics i tràgics, però es fixen tres dies dedicats a representacions de mim (μῖμοι), concerts (ἀκροάματα) i exhibicions (θεάματα) per a les quals s'especifica que no hi haurà cap premi (ἄθλον), sinó que aquests artistes hauran de ser contractats per una suma acordada (τὰ παραμισθώματα). D'altra banda, **ACH 5/I**, del s. II aC o I aC, mostra una multa per part dels organitzadors dels *Asklepiaia* d'Epidaure contra una sèrie d'actors per no haver acudit al festival tot i haver rebut un salari: aquests artistes són un actor tràgic, un de còmic i un probable actor de mim.

A aquests documents podem afegir altres arguments que reforcen la possibilitat que els mims fossin exclosos de competicions dramàtiques, com l'absència d'actors de mim

¹ Vid. Maxwell 1993, 84-87; Roueché 1993, 23-25; Hillgruber 2000, 70-71.

² Sobre aquesta associació, vid. Aneziri 2003, concretament 331-332 sobre l'exclusió de mims.

de les llistes de vencedors de concursos celebrats a Delfos, Delos i altres seus agonístiques;¹ o el fet que entre els nombrosos papirs egipcis que recullen l'actuació d'actors de mim en ocasió de festes religioses, els actors hagin estat sempre contractats a canvi d'una suma de diners, com en **AEG 5** (*Oxyrhynchus*, s. II), que documenta pagaments a un mim, un ὀμηριστής, un grup de músics i un pantomim o ballarí; i en **AEG 10** (origen desconegut, s. III d), que conté un calendari en el qual es fixa un dia per a una ἀπόδειξις o exhibició d'ὀμηρισταί, mentre que tres dies més tard se celebra un ἀγών ποιητῶν. De forma similar, a **AEG 11** (*Arsinoe*, finals del s. III dC), es recullen pagaments a dos ὀμηρισταί per haver actuat en una festa de Sarapis; a **AEG 12** (*Oxyrhynchus*, finals del s. III dC) els magistrats d'*Evergetis* conviden un βιολόγος i un ὀμηριστής a actuar en un festival local a canvi d'un salari i regals (μισθοὺς καὶ τείμια); i finalment, a **AEG 15** (origen desconegut, s. IV dC), es detalla un pagament a un grup de mims i, tot seguit, la suma destinada als premis d'un ἀγών Καπιτωλιακός, en el qual els mims no van participar. En tots dels casos conservats no s'especifica mai que la gratificació en qüestió sigui un premi per la victòria en un concurs.

Altres documents indiquen que aquesta situació pot haver començat a canviar al llarg del s. II dC. Dues inscripcions datades d'entre la segona meitat del s. II dC i el s. III dC mostren dos βιολόγοι que obtingueren nombroses victòries en competicions dramàtiques celebrades en ciutats d'Àsia Menor: en concret, *Ti. Claudius Philologos Theseus* resultà vencedor en més de 12 ocasions en concursos celebrats en com a mínim dues regions, una de les quals possiblement Bitínia (**AS 1**), mentre que *Flavius Alexander Oxeidas* fou ἀσιονίκης, guanyador dels κοινὰ Ασίας, una competició vinculada al culte imperial celebrada en diverses ciutats d'Àsia, i també fou vencedor en 18 altres competicions de la província d'Àsia i en 26 concursos de Lícia i Pamfília (**AS 2**). A més, el fet que tots dos artistes rebessin diversos privilegis per part de les ciutats d'Efes, Milet, Magnèsia del Meandre, Antioquia del Meandre i Heraclea Salbace, entre moltes altres ciutats, indica que probablement també obtingueren victòries en aquestes localitats.

El cas de *Philologos Theseus* i d'*Alexander Oxeidas* ens mostra, doncs, una cara ben diferent de la que ens proporcionen els decrets de *Gytheion*, *Gerasa* i *Oenoanda*. És

¹ **ACH 2**, datat d'entre el 84 aC i el 60 aC, documenta un μαγῶδός que rebé diversos honors a Delfos, fet que suggereix que l'artista actuà al santuari, però probablement fou una actuació contractada o gratuïta.

molt probable que a partir del s. II dC, quan la consideració que hom tenia del mim sembla haver millorat,¹ els actors de mim van començar a ser acceptats en competicions escèniques, segurament, com apunta L. Robert, només en concursos menors, els anomenats ἀγῶνες θεματῖται els premis dels quals consistien en una recompensa econòmica (θέμα), mentre que els grans concursos sagrats, els ἀγῶνες ἱεροὶ, en què la recompensa era una corona (στέφανος), seguien vedats a aquesta mena d'artistes. En aquest sentit, els κοινὰ Ἀσίας en què guanyà *Alexander Oxeidas* pertanyien a la categoria d' ἀγῶνες θεματῖται.

Tanmateix, és possible que amb el temps els actors de mim accedissin fins i tot als ἀγῶνες ἱεροὶ. El mateix Robert assenyala que durant el s. III dC es produeix una reorganització de festivals a l'Àsia Menor, en instituir-se noves competicions;² segons Ch. Roueché, en aquest moment els actors de mim poden haver estat finalment admesos a concursos de categoria superior.³ Ho suggereix la troballa al teatre d'Afrodísias de diverses inscripcions gravades per actors que ho podrien ser de mim, entre els quals un Νεμεακός i un Ὀλυμπιονίκης, vencedors respectivament d'uns jocs Nemeus i Olímpics (AS 11/I i AS 12/I), a banda d'un altre ἀσιονίκης (AS 14/I). L'utilatge (διασκευή) emprat pels dos actors és qualificat d'ἄμαχα “invencible”, un adjectiu que retrobem en la inscripció d'un altre artista, que possiblement també fou vencedor d'un concurs dramàtic (AS 13/I).

Altres inscripcions mostren també la possibilitat que actors de mim grec hagin participat en concursos, θεματῖται ο ἱεροὶ. Una inscripció de *Beroea* de principis del s. III dC (MAC 4) documenta una actriu de mim, *Kyrilla*, que va “alçar nombroses corones als escenaris” gràcies a la seva fama, corones probablement guanyades en ἀγῶνες ἱεροὶ, potser en jocs organitzats pel κοινόν τῶν Μακεδόνων, que tenia la seu en aquesta ciutat. Un cas similar és el del mim *Eucharistos*, atestat en una inscripció funerària de la primera meitat del s. III dC trobada a *Patara* (LYC 2), que afirma haver superat tothom als teatres amb els seus gestos i veu, potser una nova referència a concursos.

¹ Vid. p. 116-117.

² Robert 1977, 12. Cf. Remijsen 2014, 194-195 per a una situació similar a Egipte.

³ Roueché 1993, 23-25.

Pel que fa al món romà, no tenim tantes evidències de la participació de mims en concursos, però és probable que hagi ocorregut un procés similar al documentat en el món grec. Alguns testimonis documenten concursos de mim al s. I aC: concretament, Macrobi relata en els *Saturnalia* la competició entre els mimògrafs Laberi i Publili en temps de Cèsar, però la introducció d'un certamen en aquesta anècdota pot ser producte d'una refacció posterior.¹

El cert és que la poca documentació que suggereix l'existència de concursos de mim en el món romà data, com en el cas grec, del s. II dC en endavant. Concretament, tres inscripcions del s. II dC trobades a Roma, al santuari d'*Anna Perenna*, documenten la victòria de diversos artistes, un *C. Acilius Eutyches* (**RO 35/I**) i un matrimoni format per *C. Suetonius Germanus* i *Licina* (**RO 36/I** i **RO 37/I**, en la primera inscripció apareix *Suetonius Germanus* sol, mentre que en la segona, dedicada el 156 dC, apareix amb la seva esposa). Desafortunadament, les inscripcions no indiquen en quin festival obtingueren la victòria ni en quina especialitat artística, però diversos elements suggereixen que es tracta d'actors de mim que vanceren en un concurs relacionat amb la festivitat d'*Anna Perenna*, celebrada el 15 de març.² Una altra inscripció urbana, la del *mimologus Aeolus Gymneros* (**RO 23**, del s. III dC), presenta el dibuix d'una corona i d'una palma, que l'actor podria haver guanyat en un concurs dramàtic. També suggereix l'admissió d'actors de mim en concursos una *defixio* aquitana datada de finals del s. II dC o del III dC, en què hom demana a diverses divinitats celtes que impedeixin que l'actor de mim *Sosio* pugui vèncer dos altres mims, *Eumolpus* i *Photius* (**AQ 1**). A aquests casos podem afegir encara una inscripció grega procedent de Roma i datada d'entre els s. II i III dC (**RO 34/I**), on apareix aïllat el terme *νίκη* "victòria, però el text de la inscripció és tan fragmentari que amb prou feines ens permet assegurar que es refereixi a un actor de mim, tot i que diversos elements ho suggereixen. En tot cas, la documentació suggereix que es tracta generalment de competicions locals, d'importància menor, equivalents potser als *ἀγῶνες θεματῖται* grecs.

Per últim, alguns documents tardans poden indicar l'existència de competicions en actors de mim, tot i que en època tardoantiga i en un context diferent: el del circ.

¹ Macr. 2.7. El passatge és analitzat extensament per Giancotti 1967, 166-223 i Panayotakis 2010, 50-55.

² Vid. p. 159-160. Una de les inscripcions, **RO 36/I**, fou dedicada el 5 d'abril de 161 dC, poc després de la celebració de la festa. D'altra banda, *C. Acilius Eutyches* pot haver estat emparentat amb un poderós *archimimus* anomenat *L. Acilius Eutyches*, documentat en una inscripció del 169 dC trobada a *Bovillae*, d'on l'*archimimus* era decurió.

Diversos papirs egipcis datats d'entre els s. V dC i VI dC documenten actuacions de mim al circ, en els interludis que tenien lloc entre cursa i cursa.¹ En aquest sentit, dues inscripcions mostren actors de mim que formen part d'un dels equips que tradicionalment competien al circ: concretament, una inscripció d'entre els s. IV dC i VI dC procedent del teatre d'Afrodísias de Cària demana la victòria dels mims de la *factio prasina* (AS 4), mentre que una pinta de vori del s. V dC o VI dC trobada a Egipte mostra una escena de mim, amb un text que demana la victòria de l'actriu *Helladia* i de la *factio veneta* (AEG 21), de la qual *Helladia* formaria part. Sembla evident, doncs, que en època tardana els actors de mim van vincular-se a les faccions de circ i que competien entre ells, bé al teatre, com la inscripció d'Afrodísias indica, o bé en el circ, com suggereixen els programes de circ egipcis.²

¹ Vid. p. 103-104 al respecte.

² Sobre la vinculació d'actors de mim a les *factiones* de circ, vid. *ibid.*

5. Actors de mim a l'exèrcit romà

Un conjunt de set inscripcions demostra l'existència d'actors de mim enrolats a l'exèrcit romà, concretament a les legions, la flota i les *cohortes vigilum*.¹ Els documents en qüestió són els següents:

1. Legions

- **LUG 1** (*Lugdunum*, 207 dC): inscripció sacra dedicada per *T. Flavius Super Cepula, scaenicus* de la *legio XXX Ulpia Victrix Pia Fidelis*.
- **SYR 2** (*Dura Europos*, 240-256 dC): esgrafiat de *Maximus, scaenicus* de la *legio IV Scythica*, gravat en una columna del mitreu de *Dura Europos*. En tres altres esgrafiats inèdits provinents del mateix mitreu apareix un *Maximus scaenicus*, pertinent en un dels casos a la mateixa legió, i en els altres dos esgrafiats a la *cohors XX Palmyrenorum*.² Segurament es tracta del mateix de **SYR 2**.

2. Flota

- **R-I 11** (*Misenum* ?, finals del s. II dC – inicis del s. III dC): inscripció funerària de *Iulius Seleucus, scaenicus principalis* de la *classis praetoria Misenatium*.
- **DALM 1** (*Salona*, finals del s. II dC – inicis del s. III dC): inscripció funerària de *Flavius Zenon, βιολόγος* de la *classis praetoria Misenatium*.

3. Cohortes vigilum

- **RO 20** (Roma, finals del s. II dC – inicis del s. III dC): esgrafiat de *Felicianus, scaenicus*, gravat a la paret de l'*excubitorium* de la VII cohort de *vigiles*.
- **RO 21** (Roma, 200-212 dC): inscripció sacra dedicada per una cinquantena de *vigiles* i com a mínim tres *classarii* de la *classis Misenatium* en motiu d'unes representacions de mims interpretats pels propis soldats, en ocasió

¹ Sobre aquest tema, *vid.* Maxwell 1993, 82-83, Wesch-Klein 1998, 92-96; Garelli-François 2000, González Galera 2017c. Sablayrolles 1996, 391-393 s'ha ocupat dels documents relatius a *vigiles*.

² *Vid.* el comentari a **SYR 2** sobre la qüestió.

d'una festa imperial. Entre els actors trobem *archimimi*, *stupidi*, *scaenici*, un *exodiarius* i un actor possiblement especialitzat en la interpretació del paper de *mulier*.

· **RO 22** (Roma, 212 dC): inscripció sacra molt similar a l'anterior, dedicada per una cinquantena de *vigiles* i com a mínim tres *classarii* de la *classis Misenatium* en motiu d'unes representacions de mims interpretats pels propis soldats, en ocasió de l'aniversari del difunt emperador Septimi Sever. Entre els actors trobem *archimimi*, *stupidi* i un *scurra*.

Aquests documents són d'una gran importància per l'estudi del mim. D'una banda, la presència d'actors de mim a l'exèrcit entra en contradicció algunes fonts literàries, que neguen la possibilitat d'admissió d'actors en la milícia: és el cas de Titus Livi, que afirma que en la seva època els actors, amb l'excepció dels actors d'*Atellanae*, tenen prohibit fer el servei militar a causa de la seva condició d'*infames*,¹ i especialment d'una llei del s. II dC recollida als *Digesta* ordena l'aplicació de la pena capital als soldats que practiquin l'*ars ludicra*.²

En canvi, com ha assenyalat R. Maxwell, altres testimonis demostren que la necessitat de fornir la tropa d'entreteniment és una preocupació present des de ben antic, i no només a Roma: Plutarc assenyalava que l'exèrcit del rei espartà Cleòmenes era l'únic on hom no podia trobar actors de mim; i segons el mateix autor, quan Brutus prengué el campament d'Octavià i Marc Antoni durant la batalla de *Philippi* capturà un mim, *Volumnius*, i un γελοιοποιός, *Saculio*.³ Tanmateix, en aquest darrer cas, *Volumnius* i *Saculio* no eren soldats, sinó civils, membres del seguici que acompanyava els generals de l'exèrcit, vinculats concretament a Marc Antoni: potser el mim *Volumnius* que l'acompanyava estava relacionat amb *P. Volumnius Eutrapelus*, patró d'una mima cèlebre, *Volumnia Cytheris*, amant de Marc Antoni.⁴

La prohibició per als actors de mim d'allistar-se a l'exèrcit s'hauria mantingut ferma fins a finals del s. II dC, però sembla que aquesta restricció s'hauria eliminat sota

¹ Liv. 7.2.11: *eo institutum manet, ut actores Atellanarum nec tribu moveantur et stipendia, tamquam expertes artis ludicrae, faciant.*

² Dig. 48.19.4: *Quaedam delicta pagano aut nullam aut leviolem poenam irrogant, militi vero graviorem. nam si miles artem ludicram fecerit vel in servitute se venire passus est, capite puniendum menander scribit.*

³ Plut. *Cleom.* 12.4 i *Brut.* 45.6-9.

⁴ Sobre *Cytheris*, vid. Leppin 1992, 228-229.

els Severs, com ha proposat M.H. Garelli-François.¹ En efecte, els set documents que testimonien actors de mim a la milícia daten d'època severiana, una coincidència que no sembla casual i que es correspon a un període de grans reformes a l'exèrcit.² L'estudiosa ha suggerit que el propòsit d'aquest canvi potser la necessitat de reforçar el vincle de la tropa amb la nova dinastia regnant a través d'espectacles organitzats i interpretats pels propis soldats en festes relacionades amb la casa imperial. Aquest sembla el cas, per exemple, dels dos jocs escènics organitzats per un nombrós grup de actors de les *cohortes vigilum* amb l'ajut de *classarii* de la flota de *Misenum* establerts a Roma: una de les inscripcions, erigida *pro salute et incolunitate* de Caracal·la i la seva mare, Júlia Augusta (**RO 22**), fou dedicada precisament l'onze d'abril de 211 dC, el dia de l'aniversari del ja difunt Septimi Sever, mentre que **RO 21** pot haver estat dedicada en una ocasió similar, si la reconstrucció del text proposada per Th. Mommsen, on restitueix el sintagma [*ludos*] *ededit ob di[e]m [natalem]* és correcta.³ El *Feriale Duranum* sembla confirmar aquest lligam entre l'entrada de mims a la milícia i la dinastia dels Severs: aquest important calendari de festes vinculades al culte imperial pertanyia a una unitat militar a la qual pertanyia un *Maximus scaenicus*, la *cohors XX Palmyrenorum*,⁴ establerta a *Dura Europos*, i és datat d'entre el 223 i el 227 dC, sota el regnat d'Alexandre Sever. Tanmateix, no podem descartar que la mesura d'admetre mims a l'exèrcit respongui a la voluntat de millorar les condicions de vida de la milícia per tal d'afavorir l'enrolament de soldats en una època en què l'exèrcit té greus dificultats per trobar nous reclutes.⁵

Les inscripcions ens ajuden també a conèixer com estaven organitzats aquests grups d'actors dins de l'exèrcit: en aquest sentit, són fonamental dues de les inscripcions dels *vigiles*, **RO 21** i **RO 22**, que detallen, especialment la segona, que conserva un text més complet, com s'organitzaren les representacions que els actors-*vigiles* dugueren a terme amb l'ajuda d'alguns *classarii*. Segons **RO 21** i **RO 22**, cronològicament molt properes, fins al punt que nombrosos *vigiles* que trobem en el primer document reapareixen en el segon, sembla haver-se seguit un mateix procediment: en primer lloc es formà una *vexillatio* amb el propòsit d'escollir un *aedilis*

¹ Garelli-François 2000, 330-334.

² Vid. Smith 1972 sobre els canvis introduïts per Septimi Sever a l'exèrcit, com ara l'autorització de contraure matrimoni.

³ Vid. **RO 21** i **RO 22** per a una discussió de les inscripcions en qüestió.

⁴ La inscripció és inèdita: vid. **SYR 2**.

⁵ Vid. novament Smith 1972

entre els *vigiles* que s'encarregués de la supervisió dels preparatius i potser de la designació dels soldats que actuarien en les representacions. En el cas de **RO 22**, aquestes semblen haver estat a càrrec de set persones: tres *archimimi*, dos *stupidi*, un *scurra*, un altre actor de qui no s'especifica l'especialitat i una darrera persona que pot haver estat l'autor dels mims representats. **RO 21** recull en canvi el nom de vuit persones: dos *archimimi*, dos *stupidi*, tres *scaenici* i un altre possible mimògraf, amb encara una altra diferència: el fet que a **RO 21** hom distingeix entre actors de llengua llatina i actors de llengua grega, cosa que indica la representació d'obres en totes dues llengües, un fet que no sorprèn si tenim en compte que molts dels *vigiles*, tots ells lliberts, deuriem tenir un origen grec.¹

Molt probablement, els sis actors i el possible mimògraf que apareixen a cada una de les inscripcions tingueren un paper important en la organització dels jocs, però també hi poden haver participat altres *vigiles*. Totes dues inscripcions presenten un llarg llistat de *vigiles* (38 a **RO 21** i 34 a **RO 22**, però la segona llista és incompleta), entre els quals trobem altres actors: *archimimi*, *scaenici* i un *exodiarius* que no apareixen entre els set noms de les línies superiors. D'altra banda, dels altres *vigiles* esmentats als llistats no se'ns dóna cap especialització, però és possible que es tracti també d'actors, músics o altres artistes que participaren en la representació. També hi degueren tenir un paper en l'obra els *classiarii* que clouen els llistats de les dues inscripcions: es tracta d'un grup dels mariners de la flota de *Misene* establerts a Roma, en la *caserna Misematium*, encarregats d'operar el *velum* del Colosseu: potser també operaven el *velum* del teatre on tingué lloc la representació (potser un petit teatre militar, destinat a l'ús dels propis *vigiles*) o actuaren ells també en les obres, una opció possible atès que, com hem vist, tenim documentada la presència d'actors de mim també a la flota.²

Les inscripcions **RO 21** i **RO 22** ens aporten també una dada interessant: els actors-*vigiles* no estaven agrupats en una mateixa unitat, sinó que estaven dispersats en diferents centúries de totes les cohorts, amb un, dos o fins i tot tres actors per centúria. Aquest fet pot ser degut a que els actors-soldats no es dedicaven exclusivament a la representació d'obres dramàtiques, sinó que només actuaven en ocasió de festes

¹ La distinció entre actors de parla grega i romana també sembla haver existit a la flota, una part dels membres de la qual eren *peregrini*: una de les inscripcions d'actors-*classiarii*, **DALM 1**, mostra un βιολόγος, una especialitat de mim documentada només en grec, cosa que suggereix que l'actor de mim actuava en aquesta llengua. Sobre la llengua dels espectacles de mim, *vid.* p. 104-106.

² Reddé 1986 no aporta cap proposta al respecte: l'estudiós considera que els *scaenici* documentats a la flota són encarregats de les tendes de les naus, i no artistes.

determinades: durant la resta de dies, es dedicarien a les tasques habituals d'un soldat. Una tercera inscripció relativa als *vigiles* sembla apuntar en aquesta direcció: es tracta d'un esgrafiament gravat per un *scaenicus* en l'*excubitorium* de la *cohors VII* dels *vigiles*, que podria indicar que l'actor en qüestió no estava exempt de tasques com els *sebaciaria*, les perilloses rondes nocturnes que havien de realitzar els *vigiles* pels carrers de Roma.¹

Tanmateix, aquesta possible dedicació puntual dels actors-soldats a la representació d'obres teatrals no implica que es tracta d'escenificacions amateurs. La documentació indica que els actors estaven organitzats en rangs, com els actors civils. La denominació comuna per als actors-soldats sembla haver estat el terme *scaenicus*, documentat a **RO 20**, **RO 21**, **RO 22**, **R-I 11**, **LUG 1** i **SYR 2**, però també hi havia especialitzacions concretes, com la de l'*archimimus*, el *stupidus*, el *scurra*, l'*exodiarius* i potser la *mulier* (documentades a **RO 21** i **RO 22**), així com la del βιολόγος (**DALM 1**). Com passava en el món civil, el rang més elevat d'entre els actors corresponia segurament a l'*archimimus*, l'actor principal i el cap d'una companyia d'actors de mim. El segon lloc pot haver correspost al *stupidus*, equivalent potser al *secundarum* documentat en inscripcions civils. D'altra banda, a **R-I 11**, apareix un *scenicus principalis* de la *classis Misenatium*: l'adjectiu *principalis* designa normalment en la milícia el rang de sotsoficial, immediatament inferior al del centurió, per la qual cosa l'actor en qüestió pot haver estat un sotsoficial al càrrec d'una companyia d'actors de la flota. En relació als rangs dels actors de mim a la milícia, **RO 21** i **RO 22** documenten ascensos en la jerarquia d'actors: a **RO 21**, els actors *Caetenius Eucarpus* i *Lucilius Marcianus* són anomenats *scaenicus* i *stupidus Graecus*, respectivament, mentre que a **RO 22** ja són *archimimi*.

La documentació també indica que de vegades els actors-soldats podien formar part de *vexillationes* enviades lluny de la unitat a la que pertanyien. Un dels actors-soldats legionaris, el *scaenicus T. Flavius Super Cepula*, de la *legio XXX Ulpia Victrix Pia Fidelis*, es llicencià *honesto missione* mentre formava part d'una *vexillatio* enviada a *Lugdunum* (**LUG 1**): en la ciutat gal·la hi havia destacaments de quatre legions

¹ Sobre els *sebaciaria*, *vid.* Sablayrolles 1996, 372-376. Nombroses inscripcions gravades al costat d'aquesta fan referència precisament als *sebaciaria*.

diferents, per a les quals *Super Cepula* pot haver actuat.¹ **SYR 2** podria mostrar-nos un cas similar: es tracta de la inscripció del *scaenicus Maximus*, que formava part d'una *vexillatio* de la *legio IV Scythica* enviada a *Dura Europos*, juntament amb la *cohors XX Palmyrenorum*. Curiosament, en el mateix lloc on fou trobada la inscripció, el mitreu de la ciutat, foren també descoberts tres altres esgrafiats on apareix un *Maximus scaenicus*, malauradament inèdits. En una d'aquestes altres inscripcions, *Maximus* pertany també a la *legio IV Scythica*, però en les altres dues és vinculat a la *cohors XX Palmyrenorum*: podrien ser dues persones diferents, amb el mateix nom i ofici, però és més probable que es tracti d'una mateixa persona, transferida d'una unitat a l'altra, en funció de les necessitats del moment.

Tot i que no tenim documents d'època tardana d'actors de mim (o d'artistes en general) alistats a l'exèrcit, és possible que la presència d'actors a la milícia hagi perdurat més enllà de l'època severiana. Alguns testimonis tardans ens en donen pistes: Eunapi reporta que Julià l'Apòstata organitzà espectacles de mim per a la tropa, potser interpretats pels propis soldats,² mentre que segons Zòsim la mol·lície provocada per la influència dels mims a l'exèrcit impedí que Estilicó derrotés completament els seus enemics.³

També tenim indicis que, quan ho necessitava, l'exèrcit contractava artistes civils, de vegades de forma permanent: una inscripció d'*Aquincum* documenta un *hydraularius* civil, *salariarius legionis II Adiutricis*, és a dir, contractat a canvi d'un salari per la *legio II Adiutrix*, establerta a la ciutat.⁴ En relació a *Aquincum*, S. Perea Yébenes ha proposat que un *collegium scaenicorum* amb seu a la ciutat pot ser en realitat un *collegium* militar format per actors-soldats (**PAN INF 1**). Finalment també pot haver estat contractada per l'exèrcit una gran companyia d'actors amb seu a *Zeugma* que a mitjans s. III dC envià durant un any a *Dura Europos* un grup nombrós dels seus artistes de forma repetida (**SYR 3**): en el gran *dipintus* on trobem documentada aquesta companyia, formada per més de cinquanta artistes, és esmentat un *optio*, amb qui els responsables dels artistes poden haver tractat.

¹ La inscripció de *Super Cepula*, una ara dedicada en motiu del seu llicenciament, fou erigida en la *schola polionum* que les quatre legions tenien a *Lugdunum*. No és clara la relació de l'actor amb aquests *poliones*: hom ha proposat diverses explicacions del significat d'aquest terme (vid. **LUG 1**).

² Eun. fr. 22 (Dindorf).

³ Zos. 5.7.2.

⁴ *CIL* III 10501.

6. El mim i la religió

Els autors cristians sovint se sorprenden que els pagans adorin unes divinitats a qui ridiculitzen constantment en les obres de mim representades als teatres. Tertulià ens ha transmès l'argument d'algunes d'aquestes peces: *moechus Anubis*, *masculus Luna*, *Diana flagellata*, *Iovis mortui testamentum recitatum* i *tres Hercules famelici irrisi*.¹ El mateix Tertulià recull altres divinitats que apareixen en representacions de mim,² com Saturn, Isis i Líber, als quals hem d'afegir encara Priàp, segons el testimoni d'Agustí.³

La representació de peces còmiques amb arguments extrets del ric repertori mitològic grecoromà no és un tret exclusiu del mim: l'*Amphitruo* de Plaute és un exemple prou conegut, als quals hem de sumar les nombroses paròdies de temes mitològics representades en els vasos anomenats *phlyakes*, provinents de la Magna Grècia i datats del s. IV aC.⁴ El mim continuà aquesta tradició, com demostren alguns dels títols dels mims de Laberi que ens han arribat, com *Anna Perenna*, *Lacus Avernus* i *Necyomantia*. D'altres tenen com a escenari festes religioses, els mims *Compitalia*, *Parilicii* i *Saturnalia*, mentre que el mim titulat *Galli* pot haver ridiculitzat els sacerdots de la dea frígia Cíbele, si no és que el títol es refereix als habitants de les Gàl·lies. D'altra banda, el mim *Faba*, d'autor anònim esmentat per Ciceró i Sèneca, sembla haver tingut com a argument una apoteosi.⁵

A més, una de les peces millor conservades de mim, titulada *Charition* i conservada a *POxy III 413r*, conté una paròdia del mite d'Ifigenia a Tàurida, en què el protagonista intenta salvar amb l'ajuda d'un *μωρός* la seva germana *Charition*, capturada per un grup d'indis que l'han convertida en sacerdotessa: la forma amb què tots tres aconseguen fugir de l'illa, embriagant els indis i atordint-los amb les ventositats pudents del *μωρός*, és una bona mostra de com el mim podia reinterpretar en clau còmica velles històries conegudes.⁶ D'altra banda, tenim constància de mims amb arguments extrets dels poemes homèrics, representats pels actors anomenats *ὀμηρισταί*, documentats en diverses inscripcions i papirs; i altres possibles actors de mim que poden haver actuat en mims de tema mitològic: és el cas d'una artista anònima, en la

¹ Tert. *Apol.* 15.1.

² Tert. *Spect.* 23.

³ Aug. *civ. Dei* 6.7.

⁴ Vid. Neiiendam 1992, 15-63, amb exemples i il·lustracions abundants.

⁵ Cic. *Att.* 1.16.11 i Sen. *Apoc.* 9.3.

⁶ Vid. l'excel·lent anàlisi d'Andreassi 2001 sobre aquest mim.

inscripció de la qual, malauradament fragmentada, trobem un [- - -]+cidas saltavi, per al qual hom ha proposat de reconstruir [divas pl]acidus o [saevos E]acidus o [parr]icidas (RO 39/I), tots tres temes extrets del repertori mitològic; així com un papir datat d'entre el 103 i el 107 dC que conté una carta del prefecte d'Egipte C. Vibius Maximus a un possible actor i que més tard fou reutilitzat per copiar-hi el que sembla un text dramàtic sobre un dels Àiax (AEG 29/I).

Tampoc no se'n lliurà de la mordacitat del mim el cristianisme, com demostren les representacions de mim on es parodiava el ritus del baptisme, documentades en diverses hagiografies segons les quals l'actor que interpretava el paper d'un *stupidus* que volia ser batejat era convertit de debò al cristianisme i executat en el mateix teatre.¹ D'altra banda, hom ha plantejat la hipòtesi que la cèlebre obra de mim *Laureolus*, documentada des del s. I dC, fos una paròdia del cristianisme: el protagonista de l'obra, anomenat *Laureolus*, era un saltejador de camins que finalment acabava crucificat.²

Pel que fa al judaisme, alguns testimonis documenten representacions de mim en què es ridiculitzaren els costums dels jueus, com ocorregué a Alexandria durant els aldarulls del 38 dC que enfrontaren grecs i jueus.³ També el rabí Abbahu, que visqué a Cesarea a finals del s. III dC, menciona una representació de mim on es ridiculitzava l'observació del sàbat.⁴

Amb tot, no totes les representacions de mim amb argument religiós o mitològic poden haver cercat la ridiculització de la religió. T.P. Wiseman ha ressaltat la importància del drama en la transmissió de llegendes i històries, un paper que en part pot haver estat exercit pel mim: concretament l'estudiós ha detectat diversos elements mímicis en diversos mites romans, per exemple en la narració que Ovidi fa del mite d'Anna Perenna als *Fasti*, un tema que, com hem vist, ja havia sigut portat a escena per Laberi en el seu mim titulat *Anna Perenna*.⁵ Precisament, nombrosos documents

¹ Vid. Panayotakis 1997, que tracta les *passiones* dels *Gelasinus*, *Genesisius* i *Porphyrius*, actors de mim convertits al cristianisme mentre representaven paròdies del baptisme.

² Vid. també Panayotakis 1997. Sobre el *Laureolus*, vid. Suet. *Cal.* 57; Iuv. 8.187-188; Mart. *Sp.* 7.4; Tert. *adv. Val.* 14.4

³ Vid. Harker 2008, 120-121.

⁴ *Lamentacions de Rabbah*, pr. 17 (Buber). En el mim en qüestió, un dels personatges pregunta perquè un jueu, interpretat pel *stupidus*, és calb: la resposta és que durant el sàbat els jueus, si no tenen llenya per cuinar, han de destrossar el llit i cremar les fustes, amb la qual cosa han de dormir a terra i el cabell se'ls omple de pols. Però com que el jueu no es pot permetre de comprar oli per netejar-se el cabell, ha decidit rapar-se'l. Vid. Weiss, 1999, 31-32, n. 49.

⁵ Vid. Wiseman 1998, 17-30 i 72-74.

suggereixen la representació de mims en contextos religiosos, en què els actors poden haver pres part dels rituals religiosos que s'hi celebraven.

A. PARTICIPACIÓ DE MIMS EN FESTES RELIGIOSES

Tot i que el mim era un espectacle ben present en la vida quotidiana de l'Antiguitat, especialment en època imperial, i que podia ser representat en un gran nombre de situacions diferents –des de celebracions privades en domicilis particulars fins a actuacions al carrer o en funerals, com testimonien alguns autors antics–,¹ probablement la principal ocasió en què un habitant del món antic podia contemplar una obra de mim era durant un festival religiós amb representacions dramàtiques. Malauradament les fonts literàries no ens donen gaire informació al respecte: ens hauria sigut útil conèixer amb més detall, per exemple, quins eren els espectacles representats en els *ludi scaenici* que tenien lloc en tantes festivitats romanes, però de vegades els textos ens donen alguna pista al respecte. Així, sabem que durant la festa dels *Floralia* tenia lloc una *nudatio mimarum*: aquesta dada ens és coneguda gràcies a una anècdota referida per diversos autors, segons la qual Cató d'Útica hagué d'abandonar un teatre perquè la seva presència impedia que les actrius de mim es despullessin en públic.² Amb tota seguretat, també hi havia representacions de mim en molts altres *ludi* tot i que no en tinguem constància, tal vegada en els *ludi Apollinares*, com explica una anècdota sobre l'origen la important associació de mims dels *parasiti Apollinis*,³ així com en els *ludi victoriae Caesaris* celebrats l'any 46 aC, en els quals semblen haver actuat els mimògrafs Laberi i Publili.⁴

Molt probablement, les actuacions de mim en festes religioses, tant al món grec com al romà, començà en forma de breus representacions, ja sigui als entreactes (*embolia*) o al terme de les obres principals (*exodia*),⁵ o fins i tot a peu de carrer, com els púgils, funàmbuls i gladiadors que impediren a Terenci estrenar la seva *Hecyra* en

¹ Cf. l'*archimimus* que actuà en el funeral de Vespasià, Suet. *Vesp.* 19. Pel que fa a les actuacions al carrer i en domicilis particulars, *vid.* p. 102-103.

² *Vid.* Val. Max. 2.10.8. L'episodi és al·ludit indirectament per Marcial al pròleg del seu llibre primer (Mart. 1.*pr.*)

³ *Vid.* p. 132-137 sobre l'associació i el seu origen.

⁴ Macr. 2.3.10. Sobre aquest episodi, *vid.* Giacotti 1967, 167-216 i Panayotakis 2010, 50-56.

⁵ Cf. Cic. *Fam.* 9.16.7, que testimonia la representació de mims en *exodia* en comptes d'atelles, com se solia fer anteriorment.

fins a dues ocasions.¹ De mica en mica, amb l'augment de la popularitat del mim, aquest tipus d'espectacle s'anà convertint en l'entreteniment principal de les jornades teatrals, juntament amb les representacions de pantomima, l'altre gran protagonista de l'escena imperial.

La documentació sobre el mim reflecteix precisament aquest canvi, particularment en territoris de parla grega i en especial a Egipte, un país que comptava abans de la conquesta macedònica amb una rica tradició dramàtica i on hem conservat un nombre considerablement gran de documents sobre l'organització de festivals. Per exemple, diverses inscripcions de Grècia i Àsia Menor recullen la contractació de mims perquè actuessin en festes dedicades al culte imperial (**ACH 3**) o a destacades persones locals (**LYC 1**), una situació que també tenia lloc en festivals dedicats a divinitats. La documentació egípcia així ho reflecteix, recollint la contractació de mims per a nombroses festes locals:² **AEG 5** i **AEG 8** documenten la participació de mims en festivals en honor del déu Nil celebrats a *Oxyrhynchus*; **AEG 11** recull l'actuació de dos ὀμηρισταί en un festival dedicat probablement a Sarapis en una ciutat desconeguda; a **AEG 12**, els magistrats d'*Evergetis (Cynopolis ?)* conviden la companyia d'un βιολόγος i un ὀμηριστής a actuar en el festival d'Anubis-Cronos; mentre que segons **AEG 18** un grup de mims actuaren en una festa de Osiris-Dionís celebrada a *Oxyrhynchus*.

Com hem indicat en un altre lloc del treball, és molt probable que a partir del s. II dC els actors de mim hagin pogut prendre part en competicions dramàtiques, donant un impuls encara major a la participació de mims en festes religioses, com les múltiples ocasions en què resultaren vencedors dos βιολόγοι actius a Àsia Menor, *T. Claudius Philologos Theseus (AS 1)* i *Flavius Alexander Oxoidas (AS 2)*.³ Tanmateix, l'indici més important de la relació entre actors de mim i celebracions religioses són les nombroses troballes procedents de santuaris que fan sospitar de l'existència de representacions mímiques que formaven part del culte a la divinitat.

¹ Ter. *Hec.* 4-5 i 33-42.

² Vid. Perpillou-Thomas 1993 sobre les festes documentades a Egipte.

³ Vid. p. 142-146.

B. ACTUACIONS DE MIMS EN CONTEXTOS CULTUALS

A més de les representacions de mim en festes religioses, també conservem nombrosos documents d'actors de mim provinents de santuaris religiosos que suggereixen que aquests artistes podien haver ofert actuacions a la divinitat, potser com a part del culte.

B.1. Culte d'Isis

En l'important santuari d'Isis a *Philae*, a l'Alt Egipte, hom ha descobert gravades a les parets del santuari les inscripcions de dos μῖμοι (**AEG 3** i **AEG 4**), juntament amb les de dos *cinaedi* (*IPhilae* 154 i 155) i un ῥωμαϊστής (**AEG 31/D**), datades d'època imperial. Es podria tractar de peregrins que acudiren al temple a venerar la dea, però A. Bernard, editor de les cinc inscripcions, plantejà una hipòtesi interessant, segons la qual es tracta d'artistes contractats de forma temporal o permanent pel temple per tal d'actuar en festivals d'Isis. En aquest sentit, és interessant una notícia de Plutarc, que documenta l'existència de representacions culturals del mite d'Osiris i Isis que anomena μίμημα, en les quals poden haver participat actors de mim.

D'altra banda, coneixem un altre actor de mim vinculat amb la deessa Isis: es tracta del *secundarum C. Norbanus Sorex*, actiu en la primera meitat del s. I dC, que feu erigir dues hermes amb el seu retrat a Pompeia, concretament en l'edifici d'Eumàquia i en el recinte del temple d'Isis, fet que suggereix que el *secundarum* era devot d'aquesta divinitat (**R-I 1**). De la mateixa manera, una petita estàtua de bronze dedicada pel també *secundarum Philemon, magister* d'un *collegium* d'actors establert a Herculà, representa el *genius* de la corporació amb la figura d'Isis-Fortuna (**R-I 6**). Tots dos actors podrien haver participat en representacions vinculades amb el culte d'Isis.

B.2. El santuari de *Diana Nemorensis* (Laci)

Una altra troballa interessant és el grup escultòric trobat en una cambra o *sacellum* ubicada al pòrtic que rodejava el temple de *Diana Nemorensis*, a la riba del llac de Nemi, al Laci. En aquesta cambra, feta construir durant el s. I dC per un *M. Servilius Quartus*, s'hi van trobar els següents monuments, datats de la primera meitat del s. I dC,

alguns dels quals dedicats de forma explícita a *Diana Nemorensis*:¹ una herma del *secundarum C. Norbanus Sorex, parasitus Apollinis (R-I 2*; es tracta del mateix actor que feu erigir dues hermes a Pompeia, una de les quals al temple d'Isis: **R-I 1**); una herma del *quartarum L. Faenius Faustus, parasitus Apollinis (R-I 3*); una estàtua de *C. Fundilius Doctus, parasitus Apollinis (R-I 13/I*); una estàtua i dues hermes de *Fundilia Rufa*, patrona de *C. Fundilius Doctus* i dedicades per aquest (**R-I 14/I, R-I 15/I i R-I 16/I**); una herma de *L. Aninius L. f. Rufus, quaestor d'Arícia*, dedicada per la seva esposa *Prima (CIL XIV 4272)*; una herma de *Staia L. l. Quinta (CIL XIV 4203)*; i una herma del *rhetor Q. Hostius Q. f. Capito (CIL XIV 4201)*.

Juntament amb la persona que encarregà la construcció del *sacellum*, tenim documentades a l'interior de l'estança fins a nou persones diferents, tres de les quals són *parasiti Apollinis*, membres d'una associació d'actors de mim i pantomims,² dels quals dos són clarament actors de mim. No és clar si el *sacellum* fou la ubicació original de les ofrenes o si aquestes foren reunides aquí posteriorment; per tant, és possible que no totes les hermes i estàtues estiguin relacionades. Tanmateix, sí que és evident que existia un vincle entre els tres *parasiti Apollinis* documentats al *sacellum*: és molt possible que els tres artistes participessin en actuacions relacionades amb el culte de *Diana Nemorensis*. Al santuari s'hi celebrava un ritual ancestral relatiu a la figura del *rex Nemorensis*, el sacerdot del santuari: segons la tradició, un esclau fugitiu podia cercar refugi al santuari i convertir-se en el *rex Nemorensis* si arrencava la branca d'un arbre sagrat del santuari i lluitava a mort amb el sacerdot del temple. És probable que en època imperial aquest combat hagués derivat en una representació simbòlica i incruenta, de la qual fou testimoni Pausànias:³ amb molta probabilitat, aquesta representació tenia lloc en un petit teatre edificat al costat del recinte del santuari i era interpretada per actors de mim, com els *parasiti Apollinis* documentats al *sacellum*.

S. Bombardi ha proposat una altra hipòtesi sobre la presència dels *parasiti* al santuari: que les actuacions d'aquests actors estiguin relacionades amb el culte d'Isis, assimilada a Diana. L'estudiosa es basa en nombroses troballes al santuari dedicades a la divinitat egípcia, com ara una inscripció que testimonia l'existència d'un culte isíac al

¹ Sobre el santuari i les troballes del *sacellum*, *vid.* Morpurgo 1930, Blagg 1986, Granino Cecere 1988-1989, Ghini 1993, Moltesen 1997, Bombardi 2000.

² *Vid.* p. 132-137.

³ Paus. II 27.4. També en parla d'aquest ritual Suet. *Cal.* 35: *Nemorensi regi, quod multos iam annos poteretur sacerdotio, validiorem adversarium subornavit.*

santuari o una petita estàtua d'Harpòcrates. També hem de tenir present un relleu, trobat a la ciutat veïna d'*Arícia* i preservat al Museo Nazionale Romano, amb una escena de dansa ritual isíaca que podria haver-se celebrat al santuari de Diana.¹ Tenint en compte aquestes dades i el lligam de *C. Norbanus Sorex* amb el temple d'Isis de Pompeia, és possible que els *parasiti* documentats al santuari de Nemi hagin participat també del culte d'Isis, tot i que la fórmula de dedicació de l'herma de *Sorex* de Nemi esmenta explícitament el nom de *Diana Nemorensis*.

B.3. El santuari d'*Anna Perenna* (Roma)

L'any 1999, mentre es feien les obres d'un aparcament subterrani, fou descobert a la piazza Euclide de Roma el santuari d'*Anna Perenna*, una antiga divinitat romana relacionada amb el cicle anual, a la qual era dedicada una festa el 15 de març.² En el santuari s'hi van trobar tres inscripcions de mitjans s. II dC, que al s. IV foren reaprofitades en la construcció d'un mur de contenció de la font del santuari. Les tres inscripcions són una ara dedicada pel llibert *Eutychedes* en compliment d'un vot fet a les *nymphae* del santuari (amb tota seguretat les *lymphae*, les deesses de la font del santuari) per la victòria del seu patró, *C. Acilius Eutyches*, en un concurs indeterminat (**RO 35/I**); una ara dedicada el cinc d'abril del 156 dC a les mateixes *nymphae* per *C. Suetonius Germanus* i la seva esposa *Licina* en compliment d'un vot fet a *Anna Perenna* per una victòria aconseguida novament en una competició altre cop indeterminada (**RO 36/I**), i un bloc de marbre, probablement la base d'un *donarium*, dedicat a les *nymphae* i a *Anna Perenna* de nou per *C. Suetonius Germanus*, aquest cop sense indicar-hi la seva esposa ni una possible victòria.

Hom ha proposat diverses hipòtesis sobre la competició en què *C. Acilius Eutyches* i el matrimoni format per *C. Suetonius Germanus* i *Licina* obtingueren llurs victòries. Segons Ovidi, que ens ha transmès una descripció de la festa d'*Anna Perenna*, el poble de Roma solia acudir al santuari de la dea, situat aleshores als afores de la ciutat,³ a seure a la gespa, ballar, menjar i especialment beure: una de les tradicions d'aquesta

¹ Vid. Paribeni 1919 i Bombardi 2000, 125, fig. 4.

² Sobre la troballa, vid. Piranomonte 2001, 2002, 2005 i 2010, i Wiseman 2006.

³ Ovidi situa el santuari al primer mil·liari de la *via Flaminia*, però la troballa es produí al costat del segon mil·liari. Wiseman 2006 ha proposat que el santuari fou traslladat més amunt en temps de Calígula, per tal que hom disposés de més espai per a la celebració de la festa, ja que el lloc original hauria quedat ocupat en part pel mausoleu d'August i els jardins associats al monument.

festa era beure tantes copes de vi com anys hom desitjava viure.¹ Per aquest motiu, M. Piranomonte, l'arqueòloga responsable de l'excavació del santuari, ha proposat que les victòries documentades en les inscripcions del lloc foren aconseguides en competicions de beure.

Tanmateix, T.P. Wiseman ha suggerit una explicació molt més convincent: que es tracti de victòries aconseguides en competicions de mim. En efecte, tenim testimoni de l'existència de concursos de mim menors a partir del s. II dC,² i la llegenda d'*Anna Perenna*, ple d'elements obscens, s'adequa bé amb el gènere del mim.³ D'altra banda, el mateix Ovidi recorda que la gent que va al santuari d'*Anna Perenna* durant la festa de la dea canta *quidquid dedicere theatris*, cançons apreses al teatre, suggerint l'existència de representacions escèniques durant el 15 de març, actuacions que poden haver estat de mim: no hem d'oblidar que un dels mims de Laberi es titulava precisament *Anna Perenna*. Wiseman proposa, doncs, que *C. Acilius Eutyches*, *Suetonius Germanus* i *Licina* haurien estat actors de mim que haurien participat en una competició relacionada amb la festa d'*Anna Perenna*, tal vegada representant escenes del mite d'aquesta dea, que certament contenia elements obscens. La dedicació de l'ara de *Suetonius Germanus* i *Licina* tingué lloc un cinc d'abril, pocs dies després de la festa del 15 de març: un temps suficient per haver encarregat l'ara que els artistes dedicarien en motiu de llur victòria.

B.4. Possibles actuacions de mim en altres contextos culturals

Alguns documents indiquen la possibilitat que alguns actors de mim hagin participat en cultes i rituals celebrats en altres santuaris. Per exemple, un $\mu\alpha\gamma\omega\delta\acute{o}\varsigma$ rebé a inicis del s. I aC del santuari de Delfos la condició de *proxenos* i nombrosos privilegis, com el dret de precedència en les consultes a l'oracle, precedència en judicis, dret d'asil, exempció d'impostos, dret d'adquisició de terres i una casa al territori, tal vegada en agraïment d'una actuació de l'artista dedicada a Apol·lo (**ACH 2**). Un *ostrakon* de finals del s. II dC o del III dC procedent de l'arxiu del temple del déu egipci *Ermuthis* en la localitat de

¹ Ov. *Fast.* 3.523-542.

² Vid. p. 142-146.

³ Ov. *Fast.* 3.543-696. D'altra banda, segons una de les versions del mite reportada per Ovidi (661-674), *Anna Perenna* seria una dona originària de *Bovillae*, d'on un *archimimus*, *L. Acilius Eutyches*, potser emparentat amb el *C. Acilius Eutyches* documentat a les inscripcions del santuari d'*Anna Perenna* a Roma, era decurió: **R-I 10**.

Narmuthis documenta la representació d'una ἡθολογία, potser en un festival en honor al déu (AEG 9). D'altra banda, coneixem un actor de mim atenès, *Isidoros*, actiu al s. II aC o al s. I aC, que fou iniciat en els misteris d'Eleusis i dels *Kabiroi* a Samotràcia (MAC 1); no tenim constància, però, que representés obres de mim en rituals d'aquests cultes místèrics. De la mateixa manera, també conservem les inscripcions de l'*archimimus M. Iunius Maior* a *Praeneste* (R-I 8, s. I-II dC) i del *mimus Threptus* a *Tibur* (R-I 9, s. I-II dC), sense que les puguem relacionar amb els santuaris de *Fortuna Primigenia* i d'*Hercules Victor* que es trobaven respectivament en aquestes dues localitats.

C. EL MIM I EL CULTE IMPERIAL

Els actors de mim també participaven en festivals relacionats amb el culte imperial. Certament, aquest és el cas del βιολόγος *Flavius Alexander* (AS 2) i de *Bassos* (AS 14/D), tots dos ἀσιονίκαί, és a dir, vencedors de la competició dels κοινὰ Ἀσίας, un concurs dramàtic celebrat en diverses ciutats d'Àsia Menor i vinculat amb el culte imperial.¹ També actuaren mims en els *Kaisareia* instituïts a *Gytheion* poc després de la mort d'August, tot i que en aquest cas, els actors de mim no competiren en el concurs, sinó que foren contractats per actuar-hi (ACH 3). De la mateixa manera, la inscripció de la μειμάς *Kyrilla*, de principis del s. III dC i provinent de *Beroea*, menciona les nombroses corones obtingudes per l'actriu, probablement algunes d'elles en la mateixa ciutat de *Beroea*, on se celebraven els ἀγῶνες del κοινὸν τῶν Μακεδόνων, estretament relacionats amb el culte imperial a la província de Macedònia (MAC 4).

D'altra banda, diverses inscripcions documenten l'existència d'actors de mim en l'exèrcit romà, tant a les legions, com a la flota i a les *cohortes vigilum*.² És molt probable que l'accés de mims a l'exèrcit dati d'època severiana i que aquesta mesura hagi servit un propòsit doble: entretenir la tropa i fomentar entre la tropa el culte a la nova dinastia que havia ocupat el poder imperial. En aquest sentit, és rellevant que una inscripció que documenta una representació de mim per part d'un nombrós grup de *vigiles* fos dedicada l'onze d'abril del 212 dC, el dia de l'aniversari de l'emperador Septimi Sever, ja difunt (RO 22). Una inscripció amb un text semblant a l'anterior,

¹ Vid. Moretti 1954 sobre aquests jocs.

² Vid. p. 147-152 sobre la qüestió.

RO 21, pot haver estat dedicada en una ocasió similar; el *Feriale Duranum*, un important calendari pertanyent a la *cohors XX Palmyrenorum* i datat d'entre el 223 i el 227 dC, ens pot fornir d'un llistat de les festes relacionades amb la casa imperial en què els mims dels diferents cossos de l'exèrcit romà oferien actuacions.

En alguns casos, és fins i tot possible que les obres de mim tinguessin un contingut propagandístic: un papir malauradament malmès ha conservat un petit fragment del que sembla un text dramàtic, potser mim, en què Febus anuncia l'ascensió al poder d'Adrià, un anunci que causa una gran alegria entre el poble.¹ D'altra banda, és possible que l'associació dels *parasiti Apollinis*, fundada probablement al s. II aC i formada per mims i pantomims, alguns dels quals cèlebres lliberts imperials, hagi tingut algun paper en la celebració del culte imperial, atès el lligam entre llur divinitat protectora, Apol·lo, i August, tot i que la documentació no permet confirmar aquesta possibilitat.²

D. ACTORS DE MIM JUDEOCRISTIANS

Finalment, tot i la hostilitat dels autors cristians envers el mim i les severes mesures previstes en la legislació tardoantiga contra els artistes, que els prohibien batejar-se llevat que estiguessin a punt de morir,³ també trobem en la documentació actors de mim cristians.

Una de les inscripcions gravades al *postscaenium* del teatre d'Afrodísias de Cària pot contenir una aclamació cristiana (τῷ Κυρίῳ) escrita per un actor anomenat Bassos (**AS 15/I**). Més segura és la inscripció del mim *Vitalis*, un document que mostra la contradicció entre la posició oficial de l'Església i la realitat: *Vitalis*, un prestigiós artista actiu a Roma entre els s. V i VI dC, fou sebollit sota el paviment de la Basílica de San Sebastiano fuori le Mura, en un lloc prou visible com perquè la inscripció de la seva tomba fos recollida en la *Anthologia Latina* i en un manuscrit epigràfic datat d'entre els s. VIII i IX (**RO 25**), cosa que demostra que l'actor devia ser cristià. Sens dubte, el seu prestigi i la fortuna que aconseguí gràcies al seu èxit professional (l. 2: *hinc mihi larga domus, hinc mihi census erat*) foren decisius per aconseguir una sepultura preeminent en la basílica, tot i la hostilitat que les fonts cristianes solen desprendre envers el mim.

¹ *PGiss.* I 3. Cf. Perpillou-Thomas 1993, 166 i Cunningham-Rusten (2002), 374-377.

² Sobre els *parasiti Apollinis*, *vid.* p. 132-137.

³ *Vid.* p. 115-116 sobre la qüestió.

D'altra banda, també era cristiana Αύρηλία Θεοδούλη ἢ καὶ Μωκιάνη, l'esposa del βιολόγος *Aurelius Makedonis*, documentat en una inscripció de *Perge* de mitjans s. III dC (**LYC 4**): el fet que la dona tingui un *supernomen*, Θεοδούλη, típicament cristià, suggereix que es tracta d'una persona convertida al cristianisme que moment prengué un nou nom en el moment del baptisme, i fa possible que també el seu marit fos cristià.¹ Hom ha proposat que també era cristiana una *archimima*, *Claudia Hermione*, documentada en una inscripció urbana dels s. II o III dC (**RO 17**): el motiu d'aquesta sospita és l'imperatiu *dormi* que encapçala la inscripció, present en algunes inscripcions cristianes; tanmateix sembla improbable que *Hermione* hagi professat aquesta religió.

Per últim, el βιολόγος *Amazonios*, documentat en una inscripció funerària de *Bostra* del s. III dC, podria ser cristià o jueu (**AR 2**): l'epígraf està encapçalat per les fórmules εἶς Θεός i ἀμήν, presents tant en inscripcions funeràries cristianes com jueves de la zona.

¹ Cf. Kajanto 1966, 22-23.

CONCLUSIONS

Neither the prejudices of ancient authors regarding Greco-Roman mime nor the scarcity of mime fragments that have survived to our time has helped scholars of ancient drama to become free from the misconceptions with which the study of ancient mime is still approached today. The analysis of the existing documentary evidence offers a way to a deeper, more accurate knowledge of the mime actor and the mimographer and their place in the Greco-Roman society, although this line of inquiry does not solve all of our doubts, but rather leads to other questions as well.

The first question that a researcher on ancient mime meets is difficult to answer: what should be considered mime and what should be excluded. Providing a definition of Greco-Roman mime is a hard task, given the various forms of entertainment that this dramatic genre could encompass and the ambiguity with which ancient grammarians described it. When selecting the documents that were to be part of the corpus, one of the problems that were encountered were inscriptions and papyri concerning denominations and artistic specialisations that are ill known and which may or may not be related to mime: a careful examination is thus needed to establish a reliable corpus, although many of the documents that have been collected here cannot be safely ascribed to mime.

Once this problem has been solved, a second one emerges: whether the documents that were to be analysed were a representative sample or not. Not only is the discovery of inscriptions and papyri a matter of chance, but it is also probable that some groups are overly represented in our documentation, such as artists belonging to the *familia Caesaris* or those who were able to achieve some sort of economic well-being, while mime actors belonging to the lowest sectors of ancient society are unlikely to have left any documentary trace – and it can be supposed that this might have been the case in a profession in which the proportion of slaves may have been relatively high, particularly in Latin speaking regions. This certainly calls against relying too much on statistics extracted from the documents or against issuing general statements about aspects that are attested only once or twice in the documentation; nevertheless, the information that can be obtained from it is valuable enough if used it cautiously.

In the present chapter of the dissertation a series of conclusions are offered from each of the sections that made up the study, in the hope that it may be useful to future readers.

A. DEFINING MIME ACTORS AND MIMOGRAPHERS

1. Denominations of mime actors and mimographers attested in the documentary evidence

In this section the various denominations which appear in documents regarding mime actors and mimographers have been analysed and classified in order to determine which terms are related to mime and which are to be ascribed to sorts of artists, following previous attempts by other scholars. As it has been stated before, it is a difficult task to determine whether a denomination should be ascribed to mime or it refers to another sort of entertainment or even to a completely different semantic field. The fact that some terms are attested only once (e.g. μισχολόγος) makes it particularly difficult to know their exact meaning and their relation to mime, if indeed they were related to this sort of entertainment. Some generic terms pose a similar problem. Words such as *emboliaria* or *exodiarius* certainly can have comprised mime actors, but not all *exodiarum* must have been mime actors: it is equally possible that they have been dancers, acrobats or singers.

Nevertheless, it is possible to identify a considerable number of denominations that are used to refer mime actors. These can be classified in two groups: generic and specialised terms. To the first group belong denominations such as μῖμος / *mimus*, μιμάς / *mima*, *mimarius*, and μιμολόγος / *mimologus*, all of which refer to mime actors in a general sense without referring to the actual specialization of the artists, and also other terms such as σκηνικός / *scaenicus* and *scaenica*, which can refer also to other kinds of artists, i.e. comic and tragic actors, but which in the documents included in the corpus refer specifically to mime actors. On the other hand, there are also specialised terms which refer to the exact speciality of an actor: these more technical denominations fall into two categories, namely those which refer to the position of an actor within a company (which was generally related to the role that the artist played in a performance, the *archimimi* playing the leading role while the *secundarum*, *tertiarum* and *quartarum* played supporting roles), and those that are related to the subject of the mime play or the character that the actor interpreted, as with the νεανισκολόγοι or the *stupidi*, which portrayed the young man and the stupid respectively, or the βιολόγοι, who dealt with topics from everyday life, while the ὁμηρισταί / *homeristae* enacted episodes from the Homeric poems.

It is interesting that some differences of use can be perceived in the documents. Actors generally prefer to be mentioned by their speciality: funerary epigraphs and inscriptions set by the actors themselves usually show specific terms instead of generic denominations. These generally appear only in texts that were not written by actors, but other sort of documents, such as accounts of payments to artists or decrees. For instance, the word μῦμος is attested in 17 Greek documents referring to a mime actor, of which only four were written by the actors themselves (**AEG 2**, **AEG 3**, **AEG 4** and **AS 4**, all of them scratched on walls) and only once it appears in a funerary inscription (**LYC 2**), while the other twelve remaining documents are mainly financial and administrative papyri issued by the organisers of dramatic performances. Latin documents show a similar situation: the only exception to it seems to have been mime actresses, for which almost no specialised terms are attested, but only generic denominations such as μιμάς / *mima*. Three inscriptions are known of *archimimae*, but the use of this term is understandable due to the high status that these actresses might have enjoyed within their colleagues; other denominations, such as a *secunda mima* or a μώρα, are only attested once or twice.

There is also another difference in the use of artistic denominations, this time between Latin and Greek documents regarding male actors. It is rather common in the Latin documentation that specialised terms refer to the rank than an artist holds within the hierarchical organisation of a mime company, i.e. *archimimi*, *secundarum*, *tertiarum* and *quartarum*. Only in some cases there are denominations referring to the character or the subject that the actor performed, such as some *stupidi* and a *homerista*. In Greek documents we have exactly the opposite: the use of character- or subject-related denominations is widespread (βιολόγοι, ἠθολόγοι, ὀμηρισταί and such) and only once there may be a hierarchical denomination, in an inscription that perhaps refers to a Greek *tertiarum*. This clear distinction between Greek and Latin actors is striking and suggests the existence of two different mimic traditions in the East and in the West.

Unfortunately, the documents that mention mime writers are rather few in comparison to those regarding mime actors: there are only three inscriptions of mimographers, to which three other documents may be added. The use of the word μιμόγραφος and its Latin equivalent *mimographus* seems to be widespread, but other denominations, such as *poeta (mimorum)* may have also been used.

What is more, it has also been confirmed that some denominations previously considered to be related to mime are actually to be excluded: the word *derisor*, which appears in two inscriptions, is probable a *supernomen* or a *cognomen* instead of a technical term, while the ῥωμαιστάι attested in some documents were not mime actors who performed in Latin or mocked Roman characters, as has often been suggested, but rather strongmen.

2. Sex and age of mime actors

Among the documentary evidence there is a relatively high proportion of inscriptions and papyri regarding mime actresses, given the fact that mime was one of the few dramatic genres in which women were allowed to perform. As it has been said before, mime actresses are usually referred by the generic denomination μιμάς / *mima*, although some documents show that there were also different sorts of specialisations, such as the starring role played by the *archimima* and the supporter role of the *secunda mima*.

Nonetheless, it is possible that mime actresses in Greek speaking regions may have come late on stage. The references to mime actresses in Greek authors are scarce before the imperial era, and even the word μιμάς is not widely used before the 2nd century AD, while the word *mima* is well established in late-republican Rome, when several mime actresses were active, such as Volumnia Cytheris and Arbuscula. An inscription from Rome dated to the second half of the 1st century BC mentions a possible mime actress who is said to have performed for the first time on the “Greek stage”, suggesting that previously mime actresses in Greek plays may not have been common (**RO 26/I**). It is perhaps possible that mime actresses were a phenomenon that was particularly developed in Rome and later exported to Greek speaking regions, where it may have been a novelty.

Moreover, documents regarding male mime actors are quite frequent, as was to be expected. It is interesting, though, that sometimes families of mime actors are attested, such as a couple of two *archimimi* active in *Ammaedara* in the 2nd or 3rd century AD (**AFR 1**). It is possible that the profession of a mime actor was passed on from parents to children since many child artists are attested, including a ten-year-old mime actress

(**RO 24**). In other cases, some documents let us know of longevous mime actors, such as a *magister mimariorum* who reached “more or less a hundred years” (**DALM 1**).

3. Stage names among mime actors

Another interesting aspect that can be analysed in the documentary evidence is the use of stage names among mime actors. It is a risky job to decide whether an artist’s name was related to their job, but that may have been the case in some actors with names such as Hilarus “funny” or Philologos “loquacious”, which might have been related to the artistic qualities of their bearers. Names referring to the character that an actor used to play may be found, such as Bulimio “hungry man” or Nothis “stupid”, and actors with names of other famous artists such as Hylas or Philistion are also known. The fact that some mime actors bear names related to goddess Aphrodite / Venus (Cytheris, Aphrodito, Aphrodisia, Venerianus) is also telling of a devotion of these actors to a goddess that may have been related to mime, as the existence of a mime guild called the Artists of Aphrodite Hilara seems to suggest (**SIC 3/I** and **SIC 4/I**). Mime actors with *supernomina* which may have been stage names should also be taken into account, as in L. Antonius Eglectus, whose *signum* was Naustol(i)us (**R-I 12**), or the legionary and *scaenicus* T. Flavius Super Cepula (**LUG 1**).

4. Legal status of mime actors

Although the documentation that is analysed in this dissertation is not representative enough to allow us to extract statistical data from it, it is possible that freemen were not uncommon among mime actors, especially in the Eastern Mediterranean, while slaves and freedmen might have been more usual in Latin speaking regions, particularly among mime actresses, none of which is explicitly said to be *ingenua*. In spite of that, some groups may have been overly represented in our documentation, particularly slave and freed actors from the *familia Caesaris* and mime troupes owned by aristocratic households, as many of the *nomina* born by mimes in Rome and Italy imply, while actors belonging to more modest companies may have left no trace of their existence.

Still, there are many documents of freeborn mime actors, some of which were wealthy and respected members of their communities, such as the *archimimus* L. Acilius Eutyches, decurion at Bovillae (**R-I 10**), or the Athenian βιολόγος Ti. Claudius Philologos Theseus, active in Asia Minor (**AS 1**). It is also probable that many mime actors were *peregrini*, although they are usually hard to distinguish from slaves.

5. Metrical inscriptions and motifs present in the documentation

A great part of the inscriptions have metrical texts, mostly funerary poems which in many cases may have been written by fellow artists, a clear sign of the literary culture of some mime actors. Unfortunately, most times it is not possible to establish a relationship between the specific verse types that are used in the *carmina* and those in which the mime plays performed by the artists were composed: in the epigraphic poetry of mime actors the usual metres are found, such as elegiac couplets and iambic *senarii*. Nevertheless, in some inscriptions there might be a conscious choice of a specific metre: the funerary poem of a ὀμηριστής is quite appropriately written in hexameters (**GALAT 1**), while the polymetric inscription of the mime Eucharistos changes to iambic trimeters when the actor himself starts to talk (**LYC 2**).

Furthermore, the study of the motifs which constantly appear in metric and non-metric inscriptions also provides us with an insight of the self-consciousness of a mime actor in Antiquity. Victories in dramatic contests, the favour of the public, the many cities and theatres where a successful artist has performed and the quality of their education, those are all prominent motifs in funerary and honorific inscriptions of mime actors which show their achievements and their anxieties. In some cases it is even possible to catch a glimpse of the actors' sense of humour, as in a joke that appears with little variation in the funerary inscriptions of some Greek and Roman actors: "I have certainly died many times on stage but never so", a one-liner that is said to have been originally written for the epitaph of the Greek mimographer Philistion.

6. Mimic performances

Inscriptions can also tell us a lot about the circumstances under which mime plays were performed. It is known for sure that they took place in theatres, but also on the street, in private houses and even in circuses, where in Late Antiquity mimes, acrobats and other entertainers are known to have performed between races, as the many circus programmes that come from the Egyptian city of Oxyrhynchus confirm. Sometimes, the documentary evidence also reveals in which language the actors played their mimes: it is known, for instance, that the performances put up by *vigiles* and *classiarii* in Rome were in Latin as well as in Greek, no doubt because of the various origins of the soldiers (**RO 21** and **RO 22**). On the contrary, in the 1st century AD there was in the Roman colony of Philippi, in Macedonia, an *archimimus* who performed in Latin for the descendants of the Italians that had been settled in the city in 42 BC (**MAC 2**). Although not as frequently as we would like, documents give sometimes clues of the props that were used by the actors: the *siparium*, the curtain used by mimes in their performances (**R-I 5**), or the “four mimic doors” that are stated in an inscription (**ACH 3**): an exceptional papyrus, *PBerol 13927*, gives us an idea of the *attrezzo* that a mimic performance could require.

B. MIME ACTORS AND MIMOGRAPHERS IN THE GRECO-ROMAN SOCIETY

1. Social standing of mime actors and mimographers

Certainly being a professional mime actor was harshly frowned upon in Antiquity. Almost all of ancient authors which deal with mime are openly hostile to this sort of entertainment, and even in Greece, where tragic and comic actors enjoyed a respected position, mime actors were poorly considered. In Rome, the situation was not better: in the late-republican era and the Julio-Claudian period anyone who performed on stage would lose their social status due to the *infamia* in which they incurred, as the anecdote of Laberius, the equestrian mime writer forced by Caesar to perform one of his plays, clearly shows. Cicero and also Livy mention that actors were removed from their original tribe: documentation suggests that artists ended up in the *Esquilina*, the most uncommon of the urban tribes, where five of the ten people known from inscriptions to belong to it were artists or were in some way related to the stage.

These restrictions may have ceased to be enforced by the 2nd century AD: the prohibition for actors to reach the decurionate and other magistracies seems to have been forgotten, since an *archimimus* was decurion at Bovillae in 169 AD (**R-I 10**): moreover, he did not belong to the *Esquilina* tribe, but to the *Pomptina*. From the final years of the 2nd or the beginning of the 3rd we have the inscriptions of two βιολόγοι who received important civic honours such as the honorific citizenship and access to the βουλή and the γερουσία of many prominent cities in Asia Minor (**AS 1** and **AS 2**). Some of the artists attested in the documents were certainly wealthy: that was the case of the *archimimus* decurion at Bovillae and also of a mime actor active in Rome in the 5th or 6th century AD, who boasted to have acquired a *larga domus* and a *census* (**RO 25**).

2. Mime companies

Most mimes might have been part of a troupe of actors: the documents show numerous companies that in some cases reached huge proportions, such as a troupe temporarily established at Dura Europos with more than sixty members (**SYR 3**) and the forty *vigiles* and *classiarii* that organised performances at Rome in the beginning of the 3rd century AD (**RO 21** and **RO 22**). Mime troupes were usually made up of actors and actresses, except in the military, where as it was to be expected only male artists are found; some companies may have been made up of mime actresses exclusively (**AEG 16**). In general, troupes were led by the main actor (the *archimimus* in Latin speaking regions, although it seems improbable that *archimimae* also took the same leading role as their male counterparts): among his tasks, there was that of getting engaged by the organisers of dramatic festivals (**AEG 12**), although in some cases this job may have been taken up by a theatrical agent.

It is highly likely that some companies had signed a permanent contract with a city: that probably was the case of the company led by the *archimimus* T. Uttiedius Venerianus, who seems to have worked many years for the city of Philippi (**MAC 2**), and of a *scenicus stupidus IIII coloniarum* in Cirta that was probably engaged by the confederation of the four Roman colonies in Numidia (**NUM 3**), if he was not a public slave. The term *diurnus*, which appears in many inscriptions of mime actors and artists establish in Rome and its surroundings, may imply that these actors were part of a

company permanently engaged by the city of Rome: some of the *diurni* seem to have been imperial freedmen, which suggests the importance that imperial troupes had in the organisation of entertainment in Rome. Many other documents speak of the existence of companies owned by wealthy aristocrats: the possession of a mime troupe that could be rented to others was surely a profitable source of income and also a source of entertainment at private occasions.

3. Mime guilds

The importance of mime guilds is also stated in many documents. The fact that mimes were not allowed due to their lack of status to become members of prestigious associations such as the Artists of Dionysus, which is attested from the 3rd century BC and can be found in many Eastern and Western cities such as Athens, Syracuse and Rome itself, surely prompted the creation of other guilds which could offer protection to mime actors, such as the Artists of Aphrodite Hilara in Syracuse, which in many ways copied the organisation of the Artists of Dionysus (**SIC 3/I** and **SIC 4/I**).

One of the most important mime associations seems to have been the *parasiti Apollinis*, probably dating from the 2nd century BC and which is found in many Roman and Italic inscriptions until the 3rd century AD. Among the members of the *parasiti* not only mimes are found but also a *cantor* and many famous pantomimes, all of them imperial freedmen, some of which were priests of Apollo, the tutelary deity of the guild; two patrons of the *parasiti* are also known: another imperial pantomime and perhaps Egnatia Certiana, who belonged to a senatorial family (**R-II 2/I**).

Another important association, and with a different purpose from that of the *parasiti*, was that of the *adlecti scaenorum*, probably a union of the representatives of various artistic guilds in Rome who helped to organise the shows that were to be put up in the city. We know of various *adlecti*, many of which are mime actors: the *archimimus* and decurion of *Bovillae*, L. Acilius Eutyches, was given the honorific name of *pater* for the first time in the history of the *adlecti* and a statue; the inscription provides us with a list of the board of *adlecti*, which had 60 members (**R-I 10**). Other inscriptions mention minor associations, such as a *collegium scaenorum* in Aquinum (**PAN INF 1**) and another *collegium (scaenorum ?)* in Herculaneum (**R-I 6**) presided

by a *secundarium*, which shows that associations were not always led by *archimimi*. Although in mime companies male and female artists are found together, no mixed association is attested: actors and actresses are always segregated. In fact, a Roman inscription from the 1st century BC or AD mentions a female guild, that of the *sociae mimae*, in **(RO 1)**.

4. Contracting of companies and admission into dramatic contests

Related to the social standing of mime actors in Antiquity is their acceptance into contests, something that does not seem to have happened until the 2nd century AD. Before this period, mime actors seem always to have performed in exchange of a salary, as the many accounts of the organisation of festivals in Egypt and particularly three decrees from Greek cities show, which deal with the institution of dramatic performances: mimes are always included among the actors that have to be engaged, and not among those who will take part into the dramatic contests (**ACH 3, LYC 1** and **AR 2/I**).

By the 2nd century AD, mimes were accepted into contests: the honorific statues dedicated to the βιολόγοι *Ti. Claudius Philologos Theseus* and *Flavius Alexander Oxoidas* in the last years of the 2nd century or at the beginning of the 3rd attest their many victories in competitions, including the κοινὰ Ἀσίας, an ἀγών θεματίτης, that is, a minor contest with a monetary prize (**AS 1** and **AS 2**). The winners of a mysterious competition associated with the ancient goddess Anna Perenna in Rome may have also been mime actors: they are attested in three inscriptions dated from the 2nd century AD found in the sanctuary of this deity (**RO 35/I, RO 36/I** and **RO 37/I**). Competitions between mime actors might also have taken place in the circus, where mimes are known to have belonged to the circus factions in Late Antiquity. However, it is quite possible that mimes were still excluded from major contests such as the ἀγῶνες ἱεροὶ, in which the winners were awarded a crown.

5. Mimes in the Roman army

Livy states that, with the exception of Atellana actors, performers could not be enlisted in the army, and a 2nd-century law collected in the *Digesta* forbids soldiers to take part in dramatic performances on pain of death, which is why it is surprising to have seven inscriptions that explicitly refer to mime plays performed by soldiers: legionaries, *classiarii* and *vigiles*. However, all these documents date from the Severan period, when major military reforms took place to improve the defence of the Empire and the recruitment of soldiers: one of these changes might have been the institution of mime companies within the army, made up of actors organised in hierarchical roles (e.g. *archimimi*, *scaenici principales*, *stupidi*), who were able to perform in Latin and in Greek (at least at the *cohortes vigilum* and the navy, where the proportion of Greek-speaking soldiers must have been higher than in the legions) in occasion of festivities some of which were related to the imperial family, as one of these documents show (RO 22). The *Feriale Duranum*, a calendar dating from the reign of Alexander Severus and related to the *Cohors XX Palmyrenorum*, to which one *scaenicus* belonged according to an unpublished inscription, offers a list of the festivities in which these actors could have performed.

Two inscriptions let us glimpse the complexity of the organization of such mime plays in the *cohortes vigilum* (RO 21 and RO 22): one of the soldiers was appointed aedile by a *vexillatio* formed with this purpose; one of the aedile's tasks was to decide which actors were to perform: the inscriptions mention *archimimi*, *stupidi*, *scaenici*, a *scurra*, a *exodiarius* and perhaps a *mulier* and a *pecuniosus*, apart from two possible mime writers and a list of approximately 40 *vigiles* and *classiarii* that must have also had a role in the festival, perhaps as musicians or, in the case of the *classiarii*, as the men in charge of the *velarium* of the theatre in which the plays took place.

6. Mime and religion

The documentary evidence also shows a close relationship between mime performances and religion. Most actors performed in religious festivities, whether in competitions or engaged by the organisers: Egyptian papyri attest mime performances in the festivities of Anubis-Cronos in Evergetis and of the god Nile and Osiris-Dionysus in Oxyrhynchus. Besides that, some documents also suggest the possibility that mime plays may have been performed as part of a religious cult. That seems to be the case of some mime inscriptions related to the Egyptian goddess Isis found in Pompeii and in Herculaneum and in the Egyptian sanctuary of Isis at Philae; a group of inscriptions of *parasiti Apollinis* from the sanctuary of Diana Nemorensis in Latium and three dedications of possible mime actors from the sanctuary of Anna Perenna in Rome also strongly suggest that ritual performances were played in which mime actors perhaps enacted myths related to such deities.

Other documents hint at the involvement of mime actors in the imperial cult: apart from mime performances put up by soldiers in festivities related to the imperial household, some actors took part in contests linked to imperial cult, such as the κοινὴ Ἀσίας and possibly the games of the κοινὸν τῶν Μακεδόνων. The fact that the important guild of the *parasiti Apollinis* revered the tutelary deity of Augustus, Apollo, may explain why it seems to have enjoyed the imperial favour, since many of its members were imperial pantomimes while another was *patronus* of the association.

There are also Christian actors among those mentioned in the documents – and perhaps a Jewish mime (**AR 1**): the strong views of the Church against mime were not a hindrance for a wealthy mime actor to be buried within the Basilica of San Sebastiano fuori le Mura in Rome (**RO 25**).

Overall, epigraphic documents and papyri are a fascinating source of information on ancient mime that should always be taken into account instead of being neglected, as has often been the case in studies on ancient drama. The analysis of the documents that have been collected in this dissertation, and of those that are yet to be discovered and published, will surely provide a different, more complete view of an ancient entertainment that is still relatively unknown in spite of the great success and popularity that it enjoyed in Antiquity.

CORPUS

0. GUIA D'ÚS DEL CORPUS DOCUMENTAL

El corpus documental sobre actors de mim i mimògrafs que forma aquesta última part del treball està format per un total de 186 documents epigràfics i papiracis en llengua llatina, grega i copte, classificats segons el mètode referit a la introducció de la tesi (II.2. Classificació de la documentació): els documents són ordenats segons la seva procedència geogràfica, començant pels provinents de Roma i seguits pels originaris de les regions itàliques i, en darrer lloc, les províncies, aquestes darreres ordenades alfabèticament. Com hem dit també en el mateix lloc esmentat suara, cada document rep un codi que permet distingir si la relació d'una inscripció o papir amb el mim és segura, incerta o si s'ha de descartar una referència al mim. Finalment, cal recordar que dins de cada regió geogràfica apareixen en primer lloc els documents que fan referència de forma segura a actors de mim i mimògrafs, seguits dels documents incerts i, per últim, els descartats, ordenats en cadascun dels casos cronològicament, del més antic al més modern.

Cadascun dels documents del corpus és tractat de forma individual en una fitxa que presenta l'estructura següent:

1. Codi del document en negreta i nom de l'actor o mimògraf a qui fa referència. En cas que en el document s'esmenti l'especialitat de l'artista, aquesta apareixerà tot seguit, entre parèntesis.
2. Descripció del document: forma, material i dimensions, lloc i data de troballa, lloc de conservació actual i proposta de datació.
3. Text del document. Els textos epigràfics, tant en llatí com en grec, són reproduïts d'acord amb els criteris d'edició del *CIL*, amb la finalitat de mostrar una major coherència en la presentació dels documents. Per als textos papiracis hem seguit els criteris d'edició de *POxy*.
4. Aparat crític, si s'escau.

5. Referències bibliogràfiques. Es recullen en primer lloc les edicions del document i, posteriorment, amb l'abreviació *Cf.*, els diversos treballs que s'han ocupat de la peça en qüestió.

6. Traducció al català del document.

7. Comentari del document, centrat particularment en qüestions relacionades amb l'ofici de l'actor de mim.

ROMA (RO)

RO 1. *Sociae mimae*

Molló sepulcral de travertí de dimensions desconegudes. Descobert a principis del segle XIX entre el primer i el segon mil·liari de la Via Llatina, a l'entrada de l'anomenat Ipogeo di Vigna del Vecchio (identificat erròniament per Henzen amb el *coemeterium Aproniani*, *vid. LTUR Suburbium IV 69*). Perdut ja en temps de *CIL*. Datació: I aC – I dC.

Sociarum

mimarum,

in fr(onte) p(edes) XV,

in agr(o) p(edes) XII.

3: XVI, FEA.

Edicions: *CIL VI 10109* i p. 3906 (W. HENZEN); FEA (en MELCHIORRE 1827, 112-113); DE ROSSI (en HENZEN 1856, 10, nr. 5).

Cf. ILS 5217; BONARIA 1956, 150, nr. 1165; JORY 1970, 252; EICHENAUER 1988, 62; LEPPIN 1992, 110 i 112-113; MAXWELL 1993, 121, nr. 18; WEBB 2002, 291 i 294; GREGORI 2004-2005, 583; FERTL 2005, 64-65; *LTUR Suburbium IV 68-69*, s.v. *Mimarum sociarum sepulcrum* (S. EVANGELISTI); DONATI 2010, 31; CALDELLI 2015, 593; TEDESCHI 2017, 254, n. 1230.

Traducció:

(Sepulcre) de les actrius de mim associades, de 15 peus de llarg i 12 peus de fondària.

Comentari:

Molló sepulcral que documenta l'existència de les *sociae mimae*, probablement un col·legi funerari format per un conjunt d'actrius de mim amb la finalitat de procurar una sepultura per als seus membres. Coneixem altres *collegia* similars integrats per artistes,

com ara la *societas cantorum Graecorum*, que al segle I aC tenien una sepultura col·lectiva prop de la Porta Maggiore.¹

El cas de les *sociae mimae* és singular perquè és un dels pocs *collegia* femenins coneguts,² i l'única associació formada per actrius de mim de què tenim constància. Totes les altres associacions d'actors documentades estan formades únicament per homes, per la qual cosa sembla probable que els *collegia* d'artistes estaven segregats per gènere.³ Horaci, en una de les seves sàtires, esmenta uns *ambubaiarum collegia*, però és lícit dubtar si aquí el poeta es refereix a unes associacions reals o bé usa el terme *collegium* de manera genèrica o fins i tot sarcàstica per referir-se a un grup d'artistes amb mala reputació.⁴

La constitució de l'associació de les *sociae mimae* pot ser una mostra de la precarietat de les artistes que en formaven part. Els *collegia funeraticia* tenien com a funció oferir a llurs membres la possibilitat d'una sepultura digna a canvi d'una quota: a diferència de molts dels actors de mim documentats a Roma, les *sociae mimae* no semblen haver format part de la *familia* de grans casals aristocràtics o de la casa imperial;⁵ a més, la necessitat de constituir un *collegium* funerari contrasta amb la posició benestant d'altres actrius de mim, com la de l'*archimima Fabia Arete*, que feu construir una sepultura destinada tant a l'actriu com als seus dos patrons i un mínim de 17 persones més.⁶ Les dimensions modestes de l'àrea sepulcral de les *sociae mimae*, que ocupava una superfície de 15,76 m², inferior a la mitjana d'aquests recintes

¹ CIL I² 2519.

² Cf. CIL XI 5223 (*cultrices collegi Fulginae*) i CIL VI 2239 (*collegium Bonae Deae*), respectivament. Una placa de marbre de columbari de Roma documenta un *collegium mulierum*: CIL VI 10423. Waltzing 1895-1900, IV, 205 recull altres exemples.

³ Vid. p. 127-141 sobre els *collegia* d'actors de mim.

⁴ Hor. S. 1.2.1-3: *Ambubaiarum collegia, pharmacopolae, / mendici, mimae, balatrones, hoc genus omne / maestum ac sollicitum est cantoribus morte Tigelli*. Cf. també l'escolí a Hor. S. 1.9.1: *discipularum: in schola mimarum. Vituperat eos poeta qui pro discipulis habuerunt in scholis mimarum coetum et histrionum*. R. Maxwell 1993, 82 dedueix d'aquests versos l'existència d'un *collegium mimarum*, però sembla una interpretació massa forçada.

⁵ Cf. entre d'altres, RO 2, RO 3, RO 4. Vid. p. 82-85 i 124-125 sobre actors de companyies imperials o d'aristòcrates. Una inscripció d'una *emboliaria* anomenada *Sophe* fou trobada també a la Via Llatina, en una "Vigna Santambrogio" (RO 27/D). Coneixem dues vinyes amb aquest nom en la Via Llatina, una de les quals es trobava al costat de la Vigna del Vecchio, d'on prové la inscripció de les *sociae mimae*. Per aquest motiu, S. Evangelisti (a LTUR) ha proposat que *Sophe* pertanyia també a les *sociae mimae*, quelcom poc probable, ja que l'artista era membre d'una prestigiosa companyia encapçalada per *Bathyllus*, cèlebre pantomim llibert de Mecenas.

⁶ RO 5.

funeraris a Roma (d'entre 12 x 20 peus, és a dir 21,06 m²), també palesen la modèstia de l'associació.¹

D'altra banda, l'existència d'unes *sociae mimae* ens pot fer preguntar si aquestes artistes actuaven en exhibicions exclusivament femenines, com per exemple en la cèlebre *nudatio mimarum* que tenia lloc durant els *Floralia*,² o també en els entreactes (*embolia*) o *exodia* d'una jornada teatral. Altres documents evidencien l'existència de grups d'actrius de mim que poden haver format part de companyies femenines.³

Les característiques formals del monument, així com l'ús del genitiu per al nom de les propietàries del recinte, depenent d'un substantiu elidit (*area, monumentum* o similar) suggereixen una datació d'entre els s. I aC i I dC.

¹ Vid. Gregori 2003, 98 per a les dimensions estàndard documentades en *cippi* de Roma i 96-98 per al nombre de destinataris que podien acollir aquestes sepultures.

² Val. Max. 2.10.8

³ AEG 16 i RO 27/I.

RO 2. *Ecloga (mima)*

Inscripció de forma, material i dimensions desconegudes. Documentada a Roma al s. XVI, fou descoberta a l'Esquilí. Perduda ja en temps de *CIL*. Datació: 25 aC – 23 dC.

Eclogae
regis Iubae
mimae, quae
v(ixit) a(nnos) XVIII, [m(enses)]

Edicions: *CIL* VI 10110 (W. HENZEN, *cf.* p. 3906).

Cf. *ILS* 5216; BONARIA 1956, 36, nr. 364; BONARIA 1965, 190, nr. 97; *RE S X* (1965), 183, *s.v.* *Ecloga 2* (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 69, nr. 68; GARTON 1972, 250, nr. 78; GARTON 1982, 597-598, nr. 28; GÜNTHER 1987, 70; EICHENAUER 1988, 62; LEPPIN 1992, 233; MAXWELL 1993, 104-105, nr. 5; TRAINA 2001, 92; ROLLER 2003, 160-161; SOLIN 2003², 1291; GREGORI 2004-2005, 583; FERTL 2005, 182; DONATI 2010, 31; HÖSCHELE 2013, 37-40; TEDESCHI 2017, 254; MIGAYROU 2018, 175, nr. 19.

Traducció:

(Sepultura) d'*Ecloga*, (esclava) del rei Juba, actriu de mim, que visqué 18 anys, ... mesos, ...

Comentari:

Inscripció funerària, probablement en forma de placa de columbari, d'*Ecloga*, una actriu de mim esclava del rei Juba II de Numídia, dut a Roma per Cèsar, on fou educat sota la tutela d'August, fins que l'any 25 aC fou establert en el tron de Mauritània.¹

Instruït, doncs, a Roma i amb uns forts vincles amb August, no és estrany que Juba tingués entre els esclaus de la seva *familia* una actriu de mim, quelcom habitual entre les principals famílies aristocràtiques de la ciutat.² Els propietaris d'aquests artistes podien servir-se'n tant per a llur entreteniment privat com per a una forma de negoci, llogant el

¹ Sobre la infantesa i educació de Juba, *vid.* Roller 2003, 59-75.

² *Vid.* p. 124-125 sobre la qüestió. *Cf.* **RO 3**, **RO 4**, **RO 12**, entre d'altres.

serveis de la companyia:¹ en el cas d'*Ecloga*, sembla probable que l'actriu fos una *Hofschauspielerin*, atesa la notable erudició de Juba, que li valgué l'epítet de *rex litteratissimus*,² i especialment el seu interès envers els espectacles dramàtics: sabem que entre les diverses obres escrites pel rei hi havia una història del teatre en setze llibres, redactada en grec,³ i d'altra banda el rei posseïa també un actor tràgic de nom *Leonteos*.⁴

El nom d'*Ecloga* pot reflectir també els gustos literaris de Juba. R. Maxwell i recentment R. Höschele consideren *Ecloga* un nom escènic amb evidents connotacions literàries. En aquest sentit, és interessant una notícia transmesa per Servi segons la qual en una ocasió la cèlebre actriu de mim *Cytheris* recità en públic la sisena de les *Eclogae* de Virgili:⁵ Höschele es demana si l'actriu *Ecloga* no participà també en dramatitzacions similars de l'obra virgiliana; amb tot, cal tenir present que el nom *Ecloga* no és pas estrany: H. Solin el documenta 53 cops només a Roma, 28 dels quals fan referència a esclaves i llibertes.⁶ El nom d'*Ecloga* pot ser, doncs, un reflex dels gustos del propietari de la *mima*, més que no pas una referència a l'especialitat de l'actriu.

El fet que a la inscripció Juba sigui referit com a *rex* indica que el document és posterior al seu accés al tron de Mauritània, l'any 25 aC. A partir d'aquesta data, Juba deixà Roma i s'establí a *Caesarea*; amb tot, la troballa de la inscripció d'*Ecloga* a Roma potser fruit d'una visita del rei a la ciutat per a la qual Juba s'hauria endut l'actriu, que degué morir a la ciutat. D.W. Roller recull una altra explicació: que l'actriu fos enviada a Roma en morir Juba el 23 dC, com a part del llegat del rei a Tiberi. L'estudiós addueix alguns paral·lels, com *CIL* VI 90346 i 35602, que esmenten un *Chio Aug(usti) / Iubatiano / struct(ori)* i una *Iulia / Prima / Iuba(tiana) ?*, respectivament, però en el primer cas, *Chio* és referit com a *Augusti (servus)*, i no com a *regis Iubae (servus)*, la fórmula emprada en la inscripció d'*Ecloga*. Per aquest motiu, és probable que la inscripció no pot sigui posterior a la mort de Juba, ocorreguda com hem dit el 23 dC.

¹ Cf. el cas d'*Ummidia Quadratilla*, propietària d'una companyia de pantomims no només per gaudi propi, sinó també per negocis (Plin. *Ep.* 7.24). Vid. Sick 1999.

² Amp. 38.1.2.

³ *RE* IX (1916), 2395, s.v. *Iuba* II i Roller 2003, 174-177.

⁴ Ath. 343-344.

⁵ Serv. in *Virg. Buc.* 6.11. Cf. Panayotakis 2008, 185-197 i Höschele 2013, 44-60.

⁶ Solin 2003², 1291-1292.

RO 3. *P. Cornelius Niger (tertiarum)*

Inscripció de forma, material i dimensions desconegudes. Documentada a Roma al segle XVII i perduda ja en temps de *CIL*. Datació: finals del s. I aC – inicis del s. I dC.

*P(ublius) Cornelius P(ubli) f(ilius) Esq(uilina) Nig[er],
tertiarum hic situs est,
quoius pietas laesit neminem.*

V(iva)

5 *Cornelia Dolabellae l(iberta) Spatale.*

4: *V(iva)*, *CIL*: *V(xor)*, MAXWELL.

Edicions: *CIL* VI 10103 (W. HENZEN) (*cf.* p. 3906). FABRETTI 1699, 33, nr. 165.

Cf. *ILS* 5199; *CLE* 221; BONARIA 1956, 151, nr. 1175; *RE S X* (1965), 133, s.v. *Cornelius* 275a i 459a (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 68, nr. 57; LEPPIN 1992, 266; MAXWELL 1993, 225-226, nr. 73; SALS KOV ROBERTS 1996, 173; SOLIN 2003², 846; GREGORI 2004-2005, 582-583 TEDESCHI 2017, 237, n. 1109.

Traducció:

Publius Cornelius Niger, fill de *Publius*, de la tribu Esquilina, (actor) de terceres parts, està enterrat aquí. El seu respecte per la gent mai no danyà ningú. (Va encarregar aquest monument) en vida *Cornelia Spatale*, lliberta de Dolabel·la.

Comentari:

Inscripció funerària, molt probablement una placa de columbari, d'un actor de mim, *P. Cornelius Niger*, especialitzat en la interpretació de terceres parts (*tertiarum*).¹ *Cornelius Niger* era *ingenuus*, una condició que retrobem en altres actors de mim,² però probablement estava vinculat a una de les grans famílies de l'aristocràcia romana: la comitent de la inscripció és *Cornelia Spatale*, lliberta d'un *Cornelius Dolabella*,

¹ *Vid.* p. 43 sobre aquest tipus d'actor de mim. A banda de *Cornelius Niger*, només en coneixem un altre possible *tertiarum*, *Isidoros*, un actor de mim documentat en una inscripció de Macedònia: **MAC 1**.

² *Vid.* p. 85-86.

segurament de *P. Cornelius Dolabella*, cònsol de l'any 10 dC.¹ Atenent el *praenomen* i el *nomen* de l'actor, és possible que *P. Cornelius Niger* fos descendent d'un llibert de la mateixa família.²

Desconeixem el lligam entre *Cornelius Niger* i *Cornelia Spatale*, més enllà del seu nexa comú amb els *Dolabellae*. És possible que *Spatale* fos l'esposa del difunt; també podria haver estat una actriu de mim o una artista de la mateixa companyia de què *Niger* formava part: el *cognomen* de la dona, del grec σπατάλη, "luxúria, mol·lície", podria ser un nom artístic.³

Quant a la tribu a la qual pertanyia *Cornelius Niger*, es tracta de l'*Esquilina*, una de les tribus urbanes menys freqüents. Th. Mommsen advertí que de la desena de persones conegudes pertinents a aquesta tribu, cinc estan relacionades amb el món dels espectacles: a banda del propi *Cornelius Niger*, hi trobem *Ti. Claudius Tiberinus* (*CIL* VI 10097: llibert imperial i músic), *M. Annaeus Longinus* (*CIL* VI 10105: *ingenuus* i actor d'atel·lanes), *M. Fabius Regillus* (**RO 5**: *ingenuus* i patró de l'*archimima Fabia Arete*) i *M. Volcius Bithynicus* (*AE* 1926, 51: *manu[ductor ?] scaenae Latinae*). Aquesta coincidència fa versemblant que la tribu *Esquilina* hagi pogut acollir els professionals del món de l'espectacle, considerats *infames* i, per tant, separats dels ciutadans de ple dret.⁴

Tornant al text de la inscripció de *Cornelius Niger*, en la l. 3 apareix una fórmula amb cadència iàmbica, *cuius pietas laesit neminem*, que retrobem en una altra inscripció funerària urbana, *CIL* VI 22675, encarregada per una *Munatia Compse* per a la seva filla *Munatia Ampliata*. La virtut de la *pietas* és destacada en l'epitafi d'un altre actor de mim, *Murinus*, establert a *Cirta*.⁵

Les característiques del text, així com la menció d'un dels *Dolabellae*, permeten situar la inscripció en temps d'August, entre finals del s. I aC i inicis del s. I dC.

¹ *PIR*² C 1348. Una altra possibilitat és el *Cornelius Dolabella* company d'Octavià (*PIR*² C 1345); segurament hem de descartar que es tracti del *Dolabella* pretor de l'any 69 o 68 aC (Broughton 1952 II 552, nr. 140) o del *Dolabella* fill del cònsol del 10 dC (*PIR*² C 1349).

² *Vid.* p. 124-125 per a altres actors de mim vinculats a casals aristocràtics romans.

³ El nom no és inusual a Roma: Solin 2003², 846 n'hi documenta vint atestacions.

⁴ L'observació de Mommsen es troba en la fitxa de *CIL* de la inscripció de *Ti. Claudius Tiberinus*. *Vid.* p. 116 sobre la qüestió.

⁵ **NUM 2.**

RO 4. *L. Scribonius Suavis* i *L. Scribonius Hymnus* (*archimimi*)

Dues plaques de marbre (a, b) d'una mateixa inscripció (a: ? x 12 x ? cm; b: ? x 12,5 x ? cm; lletres: ?). Foren descobertes el 1847 entre les vies Àpia i Llatina, a l'interior del *Monumentum familiae Marcellae*, sota un nínxol amb dues *ollae* (segon columbari de la Vigna Codini, paret B, fila III, *loculus* 9). Les dues plaques, conservades *in situ*, es troben situades l'una al costat de l'altra i separades per uns pocs centímetres; part del text es troba ocult per una capa moderna de ciment. Datació: principis del segle I dC.

Placa a:

L(uci) Scriboni

(vacat)

Caesa(ris)

(vacat)

{et} Suavis

(vacat)

Placa b:

archimimī

lib(erti)

<et> Hymnus. (!)

1-3: *L(uci) Scriboni archimimi / Caesa(ris) lib(erti) / {et} Suavis <et> Hymnus*,
BALISTRERI: *L. Scriboni [Erotis vel simile] archimimi / · Caesa(ris) lib(erti)· / · et
· Suavis [et] Hymnus*, *CIL*, *L. Scriboni(us) / Caesa(ris) / et Suavis / archimimi /
lib. / Hymnus*, *CIL indices*,

Edicions: *CIL* VI 4649 (Th. Mommsen; cf. *CIL* VI *indices*, p. 165); *EDR* 118328 (N. Balistreri).

Cf. *RE* S X (1965), 877, s.v. *Scribonius* 12a (M. Bonaria); *SPRUIT* 1969, 78, nr. 168; *LEPPIN* 1992, 293; *MAXWELL* 1993, 180-181, nr. 50; *MANACORDA* 1999, 254-255 (im.); *AE* 1999, 173; *SOLIN* 2003², 1263; *TEDESCHI* 2017, 237, n. 1110.

Traducció:

Lucius Scribonius Suavis i *Lucius Scribonius Hymnus*, *archimimi*, lliberts de Cèsar.

Comentari:

Inscripció funerària d'interpretació problemàtica, motiu pel qual s'han proposat diverses lectures. Segons Th. Mommsen, l'espai central existent entre les dues plaques hauria estat originàriament cobert per una tercera placa desapareguda ja en el moment de la troballa, per la qual cosa provà de suplir la part del text suposadament perduda de la manera següent:

*L(uci) Scriboni [- -], archimimi,
Caesa[ris] lib(erti),
et Suavis [et] Hymnus.*

Segons Mommsen, doncs, la inscripció correspondria a un llibert d'August, un *archimimus* anomenat *L. Scribonius* de qui hauríem perdut el *cognomen*, incís originàriament en l'espai central perdut. El *nomen* de l'actor, *Scribonius* en comptes de *Iulius*, indicaria que l'*archimimus* hauria format part de la *familia* servil d'Escribònia, primera muller d'August, en un nou exemple de la propietat d'actors de mim per part de membres de l'elit aristocràtica romana.¹ M. Bonaria segueix la interpretació del savi alemany; tanmateix, l'existència d'una tercera placa perduda ha estat descartada completament per D. Manacorda, que en un examen autòptic de la inscripció ha pogut confirmar que aquesta estava formada únicament per les dues plaques existents actualment.

Als índexs de *CIL* hom proposa una interpretació diversa. Segons l'autor d'aquesta altra lectura, primer s'ha de llegir el contingut de la placa a (l. 1-3) i, tot seguit, el text de la placa b (l. 1-3), per la qual cosa obtenim la lectura següent:

L(ucius) Scriboni(us) / Caesa(ris) / et Suavis // archimimi / lib(ertus) / Hymnus.

Així, es tractaria de la inscripció d'un *L. Scribonius Hymnus*, llibert d'August i també d'un *archimimus* anomenat *Suavis*. Amb tot, aquesta lectura no és tampoc satisfactòria: el fet que el difunt hagi sigut llibert de dues persones diferents, una de les quals August, pot ser problemàtica. Una possible explicació és que *L. Scribonius Hymnus*, originàriament esclau d'un *archimimus* anomenat *L. Scribonius Suavis*, hagi estat alliberat per August.² Aquesta interpretació, però, obvia el fet que la inscripció es troba just a sota d'un *loculus* que contenia dues *ollae cinerariae* i que, per tant, aquesta ha de fer referència a dos difunts, en comptes d'un de sol.

Recentment, N. Balistrieri ha fet una tercera proposta, segons la qual els dos difunts en qüestió haurien estat *Suavis* i *Hymnus*, dos esclaus de l'*archimimus* *L. Scribonius, Caesaris libertus*. Els noms dels dos esclaus apareixerien en dues plaques diferents, mentre que el de llur patró comú, l'*archimimus*, es troba repartit entre les dues peces.

¹ Vid. altres casos a p. 124-125.

² Cf. un paral·lel interessant adduït per Manacorda, un actor anomenat *Glycon, Vergili tragoedi seruus, a Nerone manumissus* (*Schol. ad. Pers.* 5.9). Cf. *PIR*² G 188.

D'altra banda, Balistreri considera que el lapidari ha incís per error la conjunció *et* a l'inici de la l. 3, en comptes de separar els noms de *Suavis* i *Hymnus*. Segons la interpretació de Balistreri, la disposició del text seria doncs:

L(uci) Scriboni archimimi / Caesa(ris) lib(erti) / {et} Suavis <et> Hymnus.

“*Suavis* i *Hymnus*, (esclaus) de *Lucius Scribonius archimimus*, llibert de Cèsar”.

La interpretació de Balistreri tampoc no està lliure de problemes, ja que suposa una intervenció directa en el text, en considerar que el lapidari s'hauria equivocat en afegir l'*et* abans de *Suavis* i no després. Un segon inconvenient és que l'*archimimus* *L. Scribonius* no tindria *cognomen*, un fet inusual. Una possible solució per a aquest segon problema és considerar que el mot *archimimus*, que originàriament indicava l'ofici del llibert, hauria esdevingut el *cognomen* de l'actor un cop alliberat. El *cognomen* *Archimimus* seria un cas únic,¹ però no seria un cas aïllat, ja que dues altres persones sepultades al mateix columbari semblen haver pres també el seu ofici com a *cognomen* en ser alliberats, com *Ti. Memmius Musicus* i *M. Octavius Cymbalistes*.²

Encara és possible una quarta interpretació, que suposa mantenir la intervenció en el text efectuada per Balistreri (transposant l'*et*) però soluciona el problema de la manca del *cognomen* de l'actor. Es tracta de considerar que *L(uci) Scriboni archimimi* no és un genitiu singular sinó un nominatiu plural: d'aquesta manera, les dues *ollae* trobades al nínxol de la inscripció correspondrien als cossos de dos *archimimi*, tots dos *Caesaris liberti*, anomenats *Suavis* i *Hymnus*, respectivament.³ La part comuna de la inscripció comuna als dos difunts, és a dir, el *praenomen*, el *nomen*, l'ofici i llur condició, apareixeria en plural, mentre que la part diferencial, el *cognomen* de cada artista, apareix a la l. 3, en singular i separada l'una de l'altra. Tenint en compte aquesta possibilitat, *Suavis* i *Hymnus* haurien pogut formar part d'una companyia d'artistes en propietat d'August, en la qual hi hauria diverses unitats d'actors de mim, encapçalada cadascuna per un *archimimus*.⁴ En aquest sentit, és interessant que una part important de

¹ En canvi sí que tenim exemples del *cognomen* *Mimus*, sense que podem establir una relació entre les persones que el duen i l'ofici teatral: *vid.* per exemple, *CIL* VI 975, un llistat de *magistri uicorum* on apareix un *M. Erucius M. l. Mimus* i *CIL* VIII 15084, de *Thignica (Africa proconsularis)*, amb un *Iulius Mimus*.

² *CIL* VI 4616 i 4627: *vid. infra*. El *cognomen* *Cymbalistes* seria també un cas únic (Solin 2003², 1102), mentre que *Musicus* és més habitual (amb 18 casos a Roma, segons Solin 2003², 1103).

³ És possible que *Suavis* i *Hymnus* hagin estat també noms artístics, tot i que són noms força freqüents.

⁴ *Cf.* un cas similar, aplicat però a les companyies d'actors de mim dels *vigiles*, on també trobem diversos *archimimi* contemporanis: **RO 21** i **RO 22**.

les persones enterrades en el columbari on fou trobada la inscripció siguin lliberts i esclaus imperials relacionats amb el món de l'espectacle, particularment amb la música i la pantomima: per exemple, hi trobem una *Iulia Paederos*, lliberta del pantomim *Hylas*, contemporani d'August;¹ *Ti. Claudius Corinthus, musicarius* del pantomim *Paris*, d'època neroniana;² *Claudius Eros, fistulator*;³ *Syneros*, un *symphonicus* vicari d'un esclau de Tiberi;⁴ i *Nedymus, comoedus* d'una de les *Marcellae*,⁵ entre d'altres artistes. De la mateixa manera, el *curator* de la construcció del columbari, enllestit el 10 dC, fou *C. Iulius Orpheus*, llibert del cèlebre pantomim *Pylades* i enterrat també al monument.⁶ És molt probable que una inscripció trobada fora del monument i que menciona el lloc de sepultura dels membres d'un *collegium symphonicorum* s'hagi de relacionar amb el columbari.⁷ La decoració mural del columbari, amb motius musicals, reforça encara més aquesta hipòtesi.

D'altra banda, al columbari foren també sebollits lliberts d'altres famílies notables de la ciutat, com els ja esmentats *T. Memmius Musicus* i *M. Octavius Cymbalistes*, que atenent llurs *cognomina* foren amb tota probabilitat també artistes. Una altra inscripció del columbari recull el nom de dos altres *curatores* del monument: *C. Memmius Alexa* llibert d'una *Memmia C. f.*, que Manacorda identifica amb l'esposa de *Scribonius Curio*, mort després de la batalla d'Acci, i *S. Pompeius Eros*, llibert probablement de *S. Pompeius*, cònsol del 14 dC.⁸

Atès que el columbari fou construït l'any 10 dC i que Escribònia, la propietària original dels *archimimi Suavis* i *Hymnus*, morí el 16 dC, la inscripció data dels últims anys d'August o d'època tiberiana.

¹ *CIL* VI 4591 i 4778. Sobre *Hylas*, *vid.* Leppin 1992, 250.

² *CIL* VI 4454. Quant a *Paris*, *vid.* Leppin 1992, 270-272.

³ *CIL* VI 4444.

⁴ *CIL* VI 4472.

⁵ *CIL* VI 4436.

⁶ *Cf.* *CIL* VI 4418 i 4660. Sobre *Pylades*, *vid.* Leppin 1992, 284-285.

⁷ *CIL* VI 4416. *Cf.* també *CIL* VI 4415, trobada prop del tercer columbari de vigna Codini, que esmenta una *area symphonicorum et coronariorum*.

⁸ *CIL* VI 4419. Sobre *Memmia C. f.* i *S. Pompeius*, *vid.* *PIR*² M 480 i *PIR*² P 584, respectivament.

RO 5. *Fabia Arete (archimima)*

Placa de marbre de dimensions desconegudes, mutilada per la part dreta. El text està disposat en un cos principal (l. 1-5) i, a sota, tres columnes juxtaposades, en lletra de mida inferior. Documentada al s. XVI a la via Salaria, prop de la Porta Pinciana. Perduda ja en temps de *CIL*. Datació: primera meitat del s. I dC.

Part principal:

Dis Manibus

M(arci) Fabi M(arci) f(ili) Esq(uilina) Regilli et Fabiae [- - -].

Fabia M(arci) et ((mulieris)) lib(erta) Arete, archim[ima]

temporis sui prima, diurna, fec[it]

5 *sibi et suis, quibus legavit testa[mento].*

Columna 1:

M(arco) Fabio Chrysanto

M(arco) Fabio Phileto

M(arco) Fabio Salvio vest(iario)

M(arco) Fabio Hermeti

5 *M(arco) Fabio Torquato*

Fabiae Mimesi

M(arco) Fabio Azbes[to] (!)

Columna 2:

M(arco) Fabio Antigono

M(arco) Fabio Carpo l(iberto)

M(arco) Fabio Peculiari l(iberto)

M(arco) Fabio Hilaro l(iberto)

5 *M(arco) Fabio Secundo l(iberto)*

M(arco) Fabio Aucto l(iberto)

Fabiae Cypare l(ibertae)

Columna 3:

posterisq[ue eorum monumentum].

ne abalien[etur maneatque]

in familia [exceptis his]:

Sex(to) Pompeio [- - -]

5 *L(ucio) Neriano [- - -]*

A(ulo) Cosio Iucu[ndo, quos cum Fabiis]

et in eod(em) mon[umento sepeliri volo]

CAMO[- - -]

Col. 3, l. 5: *L(ucio) Neriano: L · NERIANO, CIL, l(iberto) Neriano, ILS.*

Edicions: *CIL* VI 10107 (W. HENZEN, amb reintegracions de MOMMSEN) i p. 3906.

Cf. *ILS* 5212; HENRY 1919, 381; BONARIA 1956, 149, nr. 1154; BENZ 1961, 109; *RE S X* (1965), 221, s.v. *Fabius* 174a (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 69, nr. 71; GÜNTHER 1987, 70; EICHENAUER 1988, 62-63; LEPPIN 1992, 212; MAXWELL 1993, 174-176, nr. 44; ORLANDI 1993, 19, nr. 67; MALASPINA 2003, 370; SOLIN 2003², 1286; PEREA YÉBENES 2004, 29; GREGORI 2004-2005, 581; CALDELLI – RICCI 2005, 83, n. 12 i 84, n. 20; FERTL 2005, 175; DONATI 2010, 31; CALDELLI – RICCI 2012, 21-22, 30 i 35, nr. 7; CALDELLI 2015, 592-593; TEDESCHI 2017, 237, n. 1111; MIGAYROU 2018, 135-142, nr. 8.

Traducció:

Als déus Manes de *Marcus Fabius Regillus*, fill de *Marcus*, de la tribu *Esquilina*, i de *Fabia* ... *Fabia Arete*, lliberta de *Marcus* i de *Fabia*, la principal *archimima* del seu temps, *diurna*, va encarregar aquest monument per a ella mateixa i per aquells a qui els el llegà en testament: a *Marcus Fabius Chrysantus*, a *Marcus Fabius Philetus*, a *Marcus Fabius Salvius*, marxant de roba, a *Marcus Fabius Hermes*, a *Marcus Fabius Torquatus*, a *Fabia Mimsesis*, a *Marcus Fabius Asbestus*, a *Marcus Fabius Antigonus*, llibert, a *Marcus Fabius Carpus*, llibert, a *Marcus Fabius Peculiaris*, llibert, a *Marcus Fabius Hilarus*, llibert, a *Marcus Fabius Secundus*, llibert, a *Marcus Fabius Auctus*, llibert, a *Fabia Cyparis*, lliberta, i a llurs descendents. Aquesta sepultura no podrà ser alienada i romandrà en ús exclusiu de la família, excepte per a les persones següents: *Sextus Pompeius* [...], *Lucius Nerianus* [...], *Aulus Cosius Secundus*, que vull que siguin sebollits en aquesta mateixa sepultura juntament amb els Fabis ...

Comentari:

Inscripció funerària amb l'atestació més antiga del terme *archimima*.¹ Es tracta d'un monument funerari encarregat per *Fabia Arete*, una *archimima* d'estatus llibertí, com molts companys d'ofici.² L'actriu erigí la sepultura per a ella mateixa, per als seus dos patrons, *M. Fabius Regillus* i una *Fabia* de qui desconeixem el *cognomen*, i també per a un mínim de 17 de persones més, esmentades en les columnes inferiors de la inscripció, la majoria de les quals formen part de la família dels *Fabii*, tot i que hi ha com a mínim tres persones alienes a la *gens*: un *Sex. Pompeius*, un *L. Nerianus* i un *A. Cosius Iucundus*.

El nombre de persones sebollides en el monument és un indicatiu evident de la bona posició econòmica de l'actriu, especialment si comparem la sepultura amb la d'altres actrius de mim documentades a Roma, com ara les *mimae* que hagueren de constituir un *collegium funeraticium* (el de les *sociae mimae*) per a assegurar-se un enterrament.³ El prestigi que assolí *Fabia Arete* durant la seva carrera és també evident a partir del text de la inscripció: l'*archimima* és dita *temporis sui prima* (l. 4), una expressió que retrobem la inscripció d'una altra *archimima* documentada a Roma, *Claudia Hermione*,⁴ i d'una manera especialment freqüent en les inscripcions de diversos pantomims imperials, fins al punt que l'expressió sembla haver-se convertit en una fórmula habitual en la nomenclatura d'aquests artistes.⁵ A més, *Fabia Arete* fou també *diurna*, un terme tècnic de significat incert que apareix en altres inscripcions d'actors de mim de Roma i el Laci, però que clarament indica el prestigi de l'actriu: entre els altres *diurni* coneguts trobem un important *archimimus*, decurió de *Bovillae*,⁶ i un *locator* i *magister* del *corpus scaenorum Latinorum*.⁷ És possible que els *diurni* fossin actors contractats de manera permanent (amb un salari fix) per actuar a Roma.⁸

Quant als dos patrons de *Fabia Arete* i les altres persones sepultades en el monument, és probable que alguns d'aquests hagin estat professionals del món de

¹ Sobre els *archimimi*, *vid.* p. 38-40.

² *Vid.* p. 83-85.

³ **RO 1.**

⁴ **RO 17.**

⁵ *Vid.* p. 95-96 sobre la qüestió.

⁶ **R-I 10.**

⁷ **R-I 21/I.**

⁸ *Vid.* p. 122-123. Altres *diurni* a **RO 16**, **RO 33/I**, **R-I 10** i **R-I 21/I**. És possible que **RO 9** també documenti un *diurnus*.

l'espectacle. El patró, *M. Fabius Regillus* pertany, tot i ser *ingenuus*, a una de les tribus urbanes menys freqüents, l'*Esquilina*. De la desena de persones documentades que pertanyen a aquesta tribu, cinc tenen un vincle amb el món teatral: a banda de *Fabius Regillus*, hi trobem *Ti. Claudius Tiberinus* (*CIL* VI 10097: llibert imperial i músic), *M. Annaeus Longinus* (*CIL* VI 10105: *ingenuus* i actor d'atellanes), *P. Cornelius Niger* (**RO 3**: *ingenuus* i *tertiarum*) i *M. Volcius Bithynicus* (*AE* 1926, 51: *manu[ductor ?] scaenae Latinae*). Aquesta coincidència suggereix que la tribu *Esquilina* hagi pogut acollir els professionals del món de l'espectacle, considerats *infames* i, per tant, separats dels ciutadans de ple dret.¹ Si és així, *M. Fabius Regillus* podria haver sigut també un professional de l'escena, un ofici que també podria haver practicat *Fabia*, l'altra patrona de *Fabia Arete* i de qui desconeixem tant l'estatus com el *cognomen*.

Pel que fa a les disset persones esmentades a les columnes inferiors de la inscripció, catorze pertanyen a la *gens Fabia*. Es tracta de dotze homes i dues dones dividits en dos grups: un primer grup format per set dels homes i una de les dones, referits pel seu nom complet i, en una ocasió (col. 1, l. 3) també pel seu ofici (*vestiarius*), i un segon grup integrat per cinc homes i l'altra dona, també referits pel nom complet però en aquest cas seguit de l'abreviació *l(iberto)* o *l(ibertae)*. Aquesta distinció suggereix que els membres del primer grup són *ingenui*, tot i que el fet que tots els homes duguin el mateix *praenomen* que *M. Fabius Regillus* i que la major part d'ells tingui *cognomina* d'origen grec suggereix que es tracta de descendents de lliberts de la família. Pel que fa als altres *Fabii* dels quals s'ementa explícitament llur condició llibertina i que també duen el *praenomen Marcus*, poden haver estat també lliberts del patró de *Fabia Arete*, *M. Fabius Regillus* i *Fabia*, o fins i tot de la mateixa *Fabia Arete*. Tenint en compte l'ofici de *Fabia Arete*, és possible que alguna de les disset persones esmentades en aquest llistat hagi sigut també actor de mim, amb l'excepció de *M. Fabius Salvius*, que fou *vestiarius*. Alguns dels *cognomina* suggereixen aquesta possibilitat, com *Fabia Mimesis* (col. 1, l. 6) i *M. Fabius Hilarus* (col. 2, l. 4), que podrien ser noms artístics, tot i que aquest últim *cognomen* és molt freqüent.²

¹ L'observació de Mommsen es troba en la fitxa de *CIL* de la inscripció de *Ti. Claudius Tiberinus*. Vid. p. 116 sobre la qüestió.

² En canvi, el nom *Mimesis* és molt inusual, només amb una atestació a Roma i una altra a *Caesarea* de Mauritània (*CIL* VIII 9428: *Iulia Mimesis*): vid. Solin 2003², 1335. Segons R. Maxwell, també *Cypare* (col. 2, l. 7) podria ser un nom artístic, derivat de *Cyprus*, illa estretament relacionada amb el culte d'Afrodita; tanmateix, Solin 2003², 1176-1177, el fa derivar de *κύπερος*, "jónçara", una planta aromàtica. *Arete* també podria ser un nom artístic: "excel·lència, virtut", tot i que també és habitual: vid.

D'altra banda, desconexem per quin motiu *Fabia Arete* volgué explícitament que al monument s'hi enterressin també tres persones alienes a la *familia*, fent una excepció a la norma exposada en el seu testament. Aquestes tres persones són un *Sex. Pompeius*, un *L. Nerianus* i un *A. Cosius Iucundus* (col. 3, l. 4-6): H. Dessau interpretà que es tractava de dues persones, en considerar *Nerianus* el *cognomen* de *Sex. Pompeius* i la lletra *L* precedent com l'abreviació de *l(ibertus)*, però el cert és que *Nerianus* és molt més freqüent com a *nomen* que com a *cognomen*,¹ i per tant és molt probable que *L* sigui aquí l'abreviació del *praenomen* *Lucius*. La causa per la qual aquestes tres persones foren enterrades en la sepultura de *Fabia Arete* pot haver estat un lligam professional d'aquests amb l'*archimima*, potser com a membres de la companyia dirigida per l'actriu. En aquest sentit, coneixem un *Sex. Pompeius Eros*,² que fou uns dels *curatores* del segon columbari de la vigna Codini, l'anomenat *monumentum familiae Marcellae*, on foren sepultats un nombre considerable de músics i altres artistes vinculats amb la casa imperial, entre els quals dos actors de mim:³ tal vegada *Pompeius Eros* tenia algun lligam amb el *S. Pompeius* enterrat amb *Fabia Arete*. Pel que fa a les altres dues persones, *Nerianus*, com hem vist, és un *nomen* atestat a Roma, itot i que els seus portadors majoritàriament duen el *praenomen* *Sextus*, tenim un *L. Nerianus* a l'Urbs,⁴ així com dos altres *L. Neriani* establerts a *Praeneste*.⁵ Quant a *A. Cosius Iucundus*, el *nomen* *Cosius* és poc habitual, documentat especialment a la Gàl·lia, però amb alguns exemples a Roma.⁶

Les característiques formals de la inscripció, amb l'ús de la fórmula *Dis Manibus* per extens amb el nom dels dos difunts en genitiu, així com la referència a la tribu de *M. Fabius Regillus*, suggereixen una datació de la primera meitat del s. I dC.

ibid. 1285-1286, que recull 15 casos. L'ἀρετή és una de les virtuts que se sol destacar d'un actor de mim en la poesia funerària: *vid.* p. 95-96. Sobre els noms artístics dels actors de mim, *vid.* p. 75-81.

¹ Cf. *CIL* VI 13762 (*Sex. Nerianus Sex. l. Nereus*), *CIL* VI 22915 (*Sex. Nerianus Romulus*), *CIL* VI 22916 (*L. Nerianus*), *CIL* VI 22917 (*Neriana Thisbe*), *CIL* VI 28257 (*Sex. Nerianus Felix*), etc.

² *CIL* VI 4419.

³ **RO 4.**

⁴ *CIL* VI 22916.

⁵ *AE* 1904, 109: *L. Nerianus Tertius* i *L. Nerianus Venustus*.

⁶ Cf. *CIL* VI 16497 (*A. Cosius Heraclida*) i 6160 (*Cosia Procula*); amb la variant *Cossius*, *vid.* *CIL* VI 7060 (*Q. Cossius Eudamus*) i 16509 (*Cossius Chrysanthus*).

RO 6. *M. Antonius Liberalis (archimimus)*

Pedestal paral·lelepípede de marbre blanc, fracturat per la part dreta, amb traces dels peus de l'estàtua a la part superior (29 x (54) x 36 cm; lletres: 4 cm). De provenença desconeguda, és servat a l'Antiquario Comunale del Celio (n. inv. 5050). Datació: I dC.

*M(arcus) Antonius Libera[llis],
archimimus.*

Edicions: *CEACelio* 51 (im.) (M. MANGANARO).

Cf. *AE* 2001, 267; GREGORI 2004-2005, 582 i 287; TEDESCHI 2017, 237, n. 1110.

Traducció:

Marcus Antonius Liberalis, archimimus.

Comentari:

Pedestal d'una estàtua de l'*archimimus M. Antonius Liberalis*. De l'estàtua en conservem traces dels peus, a partir de les quals podem deduir que era una estàtua exempta d'una figura dreta, de mida natural i esculpida en el mateix bloc de mabre que el pedestal. Desconeixem el context de la troballa, però és probable que provingui del monument funerari de l'actor. Una altra possibilitat és que es tracti d'una estàtua votiva, similar a la d'un *parasitus Apollinis*, *C. Fundilius Doctus*, trobada en un *sacellum* del santuari de *Diana Nemorensis*, que com la d'*Antonius Liberalis* du el nom de la persona representada en nominatiu i no fa referència a la divinitat a qui fou oferta.¹ En canvi, sembla poc probable que es tracti d'una inscripció honorària, ja que no hi apareix cap dedicant.

Tant si es tracta d'una estàtua funerària o votiva, és evident per les característiques del monument que *M. Antonius Liberalis* assolí una certa comoditat econòmica.² En part, l'èxit de *Liberalis* pot haver estat gràcies a la influència dels seus patrons: la inscripció no menciona la condició d'*Antonius Liberalis*, però és probable que es tracti

¹ **R-I 13/I**. Cf. també l'herma del *quartarum L. Faenius Faustus (R-I 3)*, trobada en el mateix *sacellum* i que tampoc no menciona cap divinitat. Contràriament, l'herma del *secundarum C. Norbanus Sorex*, provinent del mateix *sacellum*, sí que fa referència a Diana: **(R-I 2)**.

² Cf. les inscripcions de dos altres *archimimi*, *Fabia Arete (RO 5)* i *L. Acilius Eutyches (R-I 10)*, que també gaudien d'una posició econòmica còmoda, especialment el darrer.

d'un llibert de la família dels Antonis, tal com suggereix M. Manganaro.¹ En aquest sentit, és rellevant la coneguda predilecció del triumvir Marc Antoni pels actors de mim, criticada sovint per Ciceró;² no és estrany que un dels seus descendents hagi tingut entre els membres del seu servei un actor de mim, una pràctica d'altra banda ben habitual entre les grans famílies de l'aristocràcia romana.³

Curiosament, aquest *archimimus* no és l'únic *M. Antonius Liberalis* documentat a Roma durant el s. I dC: una notícia de Jeroni extreta del *De grammaticis et rhetoribus* de Suetoni fa referència a un *rhetor Latinus* homònim, que s'enemistà amb el gramàtic Rèmnius Palemó.⁴ Jeroni situa l'enfrontament amb Palemó l'any 48/49 dC, per tant en la mateixa època en què visqué l'*archimimus*. És possible que els dos *Antonii Liberales* hagin estat la mateixa persona i que, per tant, l'actor de mim hagi estat també retòric. Els punts en comú entre tots dos oficis són clars, i d'altra no són rares les notícies d'oradors que practicaren llur dicció i *actio* sota el mestratge d'actors cèlebres;⁵ així, no seria estrany que l'*archimimus Antonius Liberalis*, a la fi d'una carrera exitosa com a actor, hagués esdevingut professor de retòrica.⁶ Trobem un cas similar en una altra persona vinculada a la família dels *Antonii*, *L. Crassicius*, un gramàtic que fou mestre de *Iullus Antonius*, el fill del triumvir, i que abans d'exercir com a mestre havia treballat com a assistent de mimògrafs.⁷ Precisament, *L. Crassicius* era segurament llibert del *Crassicius* que segons Ciceró formava part dels *collusores et sodales* d'Antoni, un grup del qual també formava part *Volumnius Eutrapelus*, patró de la *mima Cytheris*, amant de Marc Antoni.⁸

La forma de les lletres i l'onomàstica suggereixen una datació del segle I dC.

¹ El cognomen *Liberalis* es troba també entre esclaus i lliberts, a banda d'*ingenui*. Kajanto 1965, 256 en documenta 197 casos, dels quals 16 són esclaus o lliberts. A Roma, Solin 1996, 79 en recull 16 casos, sense comptar l'*archimimus*.

² Cf. Cic. *Phil.* 2.62, 67, 101. No cal oblidar tampoc la relació amorosa d'Antoni amb la *mima Cytheris*, sobre la qual *vid.* Leppin 1992, 228-229.

³ *Vid.* altres exemples a p. 124-125.

⁴ Suet. *Rhet.* 98 (Reifferscheid) = Hieron. *Ol.* 206.4: *M. Antonius Liberalis, Latinus rhetor, gravissimas inimicitias cum Palaemone exercet*. Sobre Palemó, cf. Suet. *Gramm.* 23 (Reifferscheid) i el comentari *ad loc.* de Kaster 1995, 228-242. També se n'ocupa Christes 1979, 98-102.

⁵ Demòstenes rebé lliçons de l'actor tràgic Sàtir (Plut. *Dem.* 7) i Ciceró competia amb seu amic, el còmic Rosci, sobre qui era capaç d'expressar-se millor (Macr. 13.14.12). El mateix Rosci fou autor d'un tractat on comparava l'art dramàtic amb l'oratoria.

⁶ Una altra explicació, menys probable, és que Suetoni o Jeroni hagin confós l'*archimimus* amb un retòric.

⁷ Suet. *Gramm.* 18: *circa scaenam versatus est dum mimographos adiuvat*. *Vid.* el comentari *ad loc.* de Kaster 1995, 196-203, i les explicacions de Giancotti 1967, 161-165 i Cicu 1988, 101-103. Sobre *L. Crassicius*, *vid.* Christes 1979, 70, n. 493.

⁸ Cic. *Phil.* 13.3.

RO 7. *Luria Privata (mima)*

Placa de marbre motllurada (14,4 x 27,4 x 5,9 cm; lletres: 2-1,1 cm; signes d'interpunció triangulars; la *S* al final de la l. 2 i el *fecit* de la l. 3 foren incisos a la motllura). Provenent de Roma (lloc exacte desconegut) i preservada al Museo Maffei de Verona (n. inv. 28527). Datació: I dC.

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

1-2: *privata / mima*, NICOLL, SPRUIT, EICHENAUER, FERTL.

Edició: *CIL* VI 10111 (W. HENZEN, *cf.* p. 3906; *CIL* V 429*, 104).

Cf. ORELLI 1828, 459, nr. 2623; *ILS* 5215; NICOLL 1931, 97; BENZ 1961, 110; SPRUIT 1969, 72, nr. 110; GÜNTHER 1987, 70; EICHENAUER 1988, 62; SHERK 1988, 227, nr. 172K; LEPPIN 1992, 282; MAXWELL 1993, 114, nr. 11; GREGORI 2004-2005, 582, n. 49; FERTL 2005, 192; *SupplIt. Imag. Roma* IV (2013), nr. 4610 (im.) (V. LA MONACA); TEDESCHI 2017, 254; MIGAYROU 2018, 210, nr. 39 (im.).

Traducció:

Luria Privata, actriu de mim, visqué 19 anys. *Bleptus* encarregà (aquest monument).

Comentari:

Inscripció funerària d'una actriu de mim, *Luria Privata*. A. Nicoll considerà que *Privata* no era el *cognomen* de l'actriu sinó un adjectiu que complementa *mima*, una hipòtesi reproduïda posteriorment per J.E. Spruit, M. Eichenauer i E. Fertl, segons els quals *Luria* hauria estat una *privata mima*, actriu d'una companyia privada. Els defensors d'aquesta interpretació, però, no tenen en compte que la immensa majoria de companyies d'actors són privades, i que només en alguns pocs casos podem parlar de companyies públiques, vinculades permanentment a una ciutat.¹ D'altra banda, com adverteix R. Maxwell, l'expressió *privata mima* no apareix en cap altre lloc. Per tant,

¹ *Vid.* p. 122-123 sobre aquestes companyies.

sembla molt més probable la hipòtesi de Maxwell i V. La Monaca, segons la qual *Privata* és clarament el *cognomen* de l'actriu, un nom d'altra banda força habitual.¹

Desconeixem l'estatus de la *mima*. El seu *nomen*, *Luria*, amb només dues atestacions a Roma, no és gens freqüent.² El *cognomen Privatus*, *-a* és poc freqüent entre esclaus,³ però atesa la professió de la dona és molt probable que es tracti d'una lliberta, ja que no coneixem cap *ingenua* entre les actrius de mim documentades a Roma i Occident.⁴ Quant al comitent de la inscripció, *Bleptus* sembla haver estat esclau. No s'indica la seva relació amb *Luria*, però poden haver estat companys d'ofici: el nom de *Bleptus*, testimoniats només en aquesta inscripció i provinent del grec βλέπτος, “admirat, admirable”, pot ser un nom artístic. No és insòlit que els actors s'encarreguin dels monuments funeraris dels seus companys difunts.⁵

La forma de les lletres i el formulari emprat al text permeten datar la inscripció del segle I dC.

¹ Kajanto 1965, 315 recull més de 200 exemples entre homes i dones; de les 68 dones, només 9 són esclaves o llibertes.

² *CIL* VI 21682, amb un *L. Evaristus* i la seva dona *Luria Compse*, i *CIL* VI 21683, amb un *M. Lurius Felix* i el seu fill *M. Lurius*.

³ De les 68 dones recollides per Kajanto, només 9 són esclaves o llibertes.

⁴ *Vid.* per a l'estatus de les actrius de mim.

⁵ *Cf. R-X 1.*

RO 8. *N. Decitius Sabellio (mimus)*

Placa de marbre de dimensions desconegudes amb doble camp epigràfic. Documentada a Roma al s. XVI; perduda ja en temps de *CIL*. Datació: I dC.

N(umerius) Decitius N(umeri) l(ibertus)
Sabellio mimus.

Decitia Sabellionis
liberta, uxor.

Edicions: *CIL* VI 10108 (W. HENZEN).

Cf. MURATORI 1739-1740, II 658, nr. 2; *ILS* 5214; SPRUIT 1969, 68, nr. 60; LEPPIN 1992, 291; MAXWELL 1993, 103-104, nr. 4; GREGORI 2004-2005, 582.

Traducció:

Numerius Decitius Sabellio, llibert de *Numeri*, mim. *Decitia*, lliberta de *Sabellio*, la seva esposa.

Comentari:

Inscripció funerària d'un matrimoni format per un actor de mim, *N. Decitius Sabellio*, i la seva esposa *Decitia*. L'actor era llibert d'un *Decitius*, relacionat possiblement amb una família destacada del Samni amb un paper destacat durant la Guerra Social:¹ els trobem a *Aesernia* i especialment a *Triventum*, on exerciren diverses magistratures.² A Roma, en canvi, els *Decitii* no són freqüents: a banda de la inscripció de l'actor, trobem tres altres *Decitii* en dos epígrafs, dels quals dos són lliberts i la tercera probablement també.³ D'altra banda, una sèrie de teules segellades trobades en part a Roma esmenten un *N. Deceitius*, de la *figlina Asini Pollionis*.⁴

Quant al *cognomen* del mim, *Sabellio* és extremadament rar, documentat només en dues altres inscripcions procedents d'Aquileia, que fan referència a una mateixa

¹ Cic. *Clu.* 161, que dona la grafia *Decidius*. Un *Luvkis Dekitis* diposità juntament amb un *Maras Staiis*, membre d'una de les altres famílies principals del Samni, un *donarium* a Victòria al Temple B de Pietrabbonante: La Regina (1966), 262-263, nr. 1.

² Cf. *CIL* IX 2596: *L. Decitius Illuir*.

³ *NSc* 1923, 361: *C. Decitius Attalus* i *Decitia Hediste*, tots dos lliberts; *NSc* 1918, 21, nr. 2: *Decitia Thymele*, d'estatus incert però pel *cognomen* segurament llibertina.

⁴ *CIL* XIV 4090a-d i *CIL* XV 2233, 1-4.

persona, un *L. Safinius Sabellio*.¹ Es tracta d'un derivat de *Sabellus*, un etnònim que designa els pobles sabins però que, segons Plini i Estrabó, també era emprat per als samnites, el poble del qual els *Decitii* formaven part.² És probable que *Sabellio* sigui una indicació de l'*origo* samnita de l'actor, cosa que permet relacionar-lo amb la família dels *Decitii* de *Triventum*. La implantació de l'espectacle del mim al Samni, una regió ben propera a les colònies gregues del sud d'Itàlia, és molt antiga, com ho demostra la troballa a *Amiternum* de la inscripció del mim *Protogenes*, del segle II aC.³ És probable que encara tinguem un altre exemple del patronatge de mims per part de famílies destacades d'origen samnita: a *Beneventum* uns *parasiti*, probablement els *parasiti Apollinis*, una important associació de mims i pantomims, dedicaren una estàtua a llur patrona, *Egnatia Certiana*, filla de *C. Egnatius Certus*, cònsol sufecte en època severiana, originari de la regió.⁴

Pel que fa a l'esposa de *Decitius Sabellio*, *Decitia* era lliberta de l'actor de mim. Segons H. Leppin, aquest fet evidencia que *Sabellio* hauria assolit una posició econòmica prou còmoda com per adquirir una esclava. No podem saber, però, si *Decitia* era companya d'ofici del seu marit.

El formulari de la inscripció indica que es tracta d'una inscripció del segle I dC.

¹ *CIL* I 2212 i I 3424. *Vid.* Kajanto 1965, 165 i 186.

² *Plin. Nat.* 3.12.17 i *Str.* 5.4.12

³ **R-IV 1.**

⁴ **R-II 2/I.**

RO 9. *Quartarum* anònim

Fragment inferior d'una placa de marbre de dimensions desconegudes. Documentat a Roma al s. XVI, a la Via Flamínia, més enllà del Pont Milvi. Perdut ja en temps de *CIL*.
Datació: I dC.

- - - - -

*[lau]datus populo, solitus mandáta referre,
[ad]lectus scaénaé, parasitus Apollinis, ìdem
[quar]tárum in mímis saltantibus útilis actor.*

3: *[quar]tárum* HENZEN (1885), BÜCHELER, DESSAU: *[mul]tárum* SMETIUS (*vid. CIL*), *[mu]tárum* MOMMSEN (*vid. CIL*), [- - -]tárum, HENZEN apud *CIL*, qui in apparato dubitanter proposuit *[nau]tarum*.

Edicions: *CIL* VI 10118 (W. HENZEN).

Cf. HENZEN 1885, 241; *ILS* 5201; *CLE* 411; MÜLLER 1904, 345, nr. 9; BONARIA 1956, 151, nr. 1176; JORY 1970, 238, n. 1; LEPPIN 1992, 94 i 185-186; MAXWELL 1993, 226-228, nr. 75; CSAPO – SLATER 1995, 375, nr. 6A; COURTNEY 1995, 118-119, nr. 120; SLATER 2002, 319-320; GREGORI 2004-2005, 583; TEDESCHI 2017, 237, n. 1109.

Traducció:

... lloat pel poble, acostumat a complir els seus desitjos, admès a l'associació d'actors, paràsit d'Apol·lo, i de la mateixa manera un bon actor de quartes parts entre els mims ballarins.

Comentari:

Inscripció funerària d'un actor de mim anònim. El text, conservat de forma parcial, estava format per un *carmen* en hexàmetres, del qual es conserven els tres últims versos, tots ells escapçats. Des del s. XVI hi ha hagut diverses propostes de reintegració de l'inici dels versos conservats, però fou W. Henzen (1885) qui proposà de restituir *[quar]tarum* a l'inici de la l. 3 gràcies al paral·lel proporcionat per una inscripció de

Nemi on apareix un actor de mim amb aquesta especialitat.¹ La restitució de Henzen ha estat àmpliament acceptada, per sobre d'altres com el *[mul]tarum* de M. Smettius o *[mu]tarum* Th. Mommsen.² En canvi, alguns estudiosos han considerat equivocadament que l'artista era un pantomim, basant-se en una interpretació errònia de l'expressió *in mimis saltantibus utilis actor* (l. 3).³ H. Dessau, E. Jory i E. Courtney consideren que l'autor del *carmen* emprà *mimis* en comptes de *pantomimis*, que no s'ajusta al ritme d'un hexàmetre, tot basant-se en el participi *saltantibus*. Tanmateix, aquests estudiosos no tenen en compte que la dansa no és un tret exclusiu de la pantomima: era un element present també en el mim, com ho demostren alguns documents,⁴ i d'altra banda *saltare* és un verb emprat per alguns autors antics per referir-se a l'*actio* d'un mim.⁵ A més, els actors de *partes* coneguts fins ara són sempre actors de mim, i no pas pantomims.⁶

Diversos elements del text indiquen que aquest *actor quartarum* anònim pot haver estat un actor destacat entre la comunitat d'artistes de la ciutat. La part conservada de la inscripció s'inicia amb *laudatus populo*: trobem fórmules similars en els *carmina* d'altres actors de mim en què hom destaca el favor de què l'artista gaudia entre el públic.⁷ Tanmateix, són altres els elements que fan palesa la importància del *quartarum*. La l. 2 de la inscripció revela que l'actor era *parasitus Apollinis*, membre d'una important associació d'actors de mim i pantomims documentada àmpliament a Itàlia.⁸ D'altra banda, en la mateixa línia trobem que el *quartarum* era també *adlectus scaenae*: és molt probable que aquesta expressió indiqui la pertinença de l'artista a una altra associació d'actors, documentada en diverses inscripcions de Roma i el Laci, els *adlecti scaenorum*.⁹ Entre els *adlecti* coneguts apareixen membres influents de l'escena romana, com l'*archimimus* L. Acilius Eutyches, decurió de *Bovillae* i *parasitus*

¹ R-I3.

² Mommsen s'havia basat en RO 29/I per a aquesta reintegració.

³ És possible que Ligorius fou el primer a considerar que es tractava d'un pantomim, ja que atribuï a la inscripció unes dues línies inicials: *Q. Caecilius Q. l. Asteryus Monia[- -] fecit / maximus pantomimorum coronatus adversus / histriones honor datus / [- -] laudatus populo* etc. (vid. CIL). El conjunt és considerat un fals, i amb raó: la segona línia, per exemple, fou extreta de la inscripció del pantomim M. Vlpus Apolaustus (CIL VI 10114): *maximus pantomimorum / coronatus adversus histriones / et omnes scaenicos / artifices XII*.

⁴ Vid. p. 110.

⁵ Ov. *Ars* 1.501: *et plaudas aliquam mimo saltante puellam*; Rem. 755: *Illic (sc. als teatres) adsidue ficti saltantur amantes* (una probable referència al "mim de l'adulteri", un tema desenvolupat àmpliament a Tr. 2.497-516). Horaci també emprà el verb *saltare* per descriure l'*actio* d'un artista, *Lepos*, que segons Porfiri era un *archimimus*: *ad Hor. S.* 2.6.72.

⁶ Vid. p. 38-44.

⁷ Vid. p. 94.

⁸ Vid. p. 132-137.

⁹ Vid. p. 128-130 sobre aquesta associació.

Apollinis, a qui l'associació dels *adlecti scaenicorum* atorgà el títol de *pater*;¹ també n'eren membres el *mimus Threptus*, *parasitus* i *rector* d'una companyia o associació;² *Aelius Bulimio*, un possible actor de mim;³ i molt probablement també *M. Aurelius Plebeius*, *locator* i *magister corporis scaenicorum Latinorum*.⁴ Desconeixem quina és la funció exacta d'aquesta associació: és possible que els *adlecti scaenicorum* agrupessin representants de diferents corporacions de professionals del món de l'espectacle per organitzar les jornades teatrals de la ciutat de Roma.⁵ Els membres d'aquesta associació són referits generalment amb el nom d'*adlecti* (o *electi*, en el cas de la inscripció d'*Aurelius Plebeius*, possiblement per error): és probable que l'expressió *adlectus scaenae* que trobem en l'epígraf del *quartarum* anònim sigui una adaptació mètrica d'*adlectus scaenicorum*.

D'altra banda, alguns dels *adlecti* coneguts són també anomenats *diurni*, un terme tècnic de difícil interpretació.⁶ El trobem també en les inscripcions de dos altres actors de mim, dels quals no s'indica la pertinença als *adlecti scaenicorum*, els *archimimi Fabia Arete* i *M. Ulpus Hylas*.⁷ Una de les hipòtesis més plausibles sobre el significat d'aquest terme és que designi actors de teatre contractats de forma permanent per a actuar a Roma, tal vegada formant part d'una companyia pública d'actors de mim coneguda amb el nom de *communes mimi*.⁸ En la inscripció del *quartarum* anònim no s'explicita que l'actor hagi estat també *diurnus*, però com ha proposat W. Slater és possible que aquesta condició s'amagui sota l'expressió *solitus mandata referre* (l. 1), que té un possible eco ovidià i que podria ser una refacció poètica del terme *diurnus*.⁹ No és l'única explicació proposada fins ara: W. Henzen, R. Maxwell i E. Csapo – W. Slater han suggerit que l'expressió indica simplement que l'actor solia atendre les peticions del públic,¹⁰ mentre que per a E. Courtney *mandata referre* al·ludeix al personatge del *parasitus* –acostumat a acomplir i a informar-ne de l'execució de les ordres del patró– que hauria pogut interpretar sovint el *quartarum*; tanmateix, diverses

¹ **R-I 10.**

² **R-I 9.**

³ **RO 33/I.**

⁴ **R-I 21/I.**

⁵ *Vid.* p. 128-130.

⁶ *Cf.* **RO 9, RO 33/I i R-I 10**

⁷ **RO 5 i RO 16.**

⁸ *Vid.* la discussió a 122-123. El *commune mimorum* està documentat només en la inscripció de *L. Acilius Eutyches* (**R-I 10**) i en una epístola de Ciceró (*Cic. fam.* 7.1).

⁹ *Cf.* *Ov. Met.* 6.449: *coeperat, adventus causam, mandata referre / coniugis.*

¹⁰ *Cf.* l'anècdota, recollida per Ciceró, de l'actor tràgic *Diphilus*, a qui el públic "obligà a recitar mil vegades" la línia *nostra miseria tu es magnus*, en una clara al·lusió a Pompeu: *Cic. Att.* 2.19.3.

fonts antigues solen atribuir el paper del *parasitus* a l'*actor secundarum*, i no pas al *quartarum*.¹

Malauradament, la pèrdua de la part inicial de la inscripció ens ha privat del nom i la condició de l'actor, per la qual cosa desconeixem si era *ingenuus* o bé un llibert, potser imperial. Entre els *adlecti* coneguts trobem artistes de totes dues condicions, per la qual cosa les dues opcions són possibles.

Quant a la data de la inscripció, l'ús del nominatiu per a mots referents al difunt (*laudatus*, *mandatus*, *adlectus*, etc.) evidencien que també el nom de l'actor apareixia en aquest cas. En conseqüència, sembla raonable datar la peça del segle I dC.

¹ Cf. Fest. 438.22 (Lindsay). També Ciceró i Horaci al·ludeixen a aquest rol del *secundarum*: Cic. *Brut.* 242; Hor. *S.* 1.9.45-47 i *Ep.* 1.18.10-14. Vid. el comentari de Porfirió a Hor. *Ep.* 1.18.14: *partes mimum tractare secundas: quem Graeci δευτερολόγον dicunt. Secundarum enim partium actores omnia summissee agunt et suppliciter ... ergo mimus dum secundam partem tragoediae agit, humili actu eam facit.*

RO 10. [- - -]ra (*mima*)

Fragment frontal d'una petita urna cinerària de marbre (l'editor no n'indica les dimensions). Se'n conserven dos textos inscrits: l'un, a la part esquerra del fragment, sota un relleu de dues figures dempeus i escapçades; l'altre, en una *tabula* motllurada. Fou trobat en un lloc imprecisat de Roma; actualment és preservat al Palazzo Tittoni, a Manziana. Datació: I dC?

En la part esquerra:

[- - -]RA *mìma*.

En la *tabula*:

- - - - - ?

H[- - -]

L(*uci* ?) VA[- - -]

AH[- - -]

Tabula, l. 3: AH sive AM, GIGLIOLI.

Edicions: *CIL* VI 10113 (W. HENZEN).

Cf. GIGLIOLI 1949-1950, 47, nr. 2; *AE* 1953, 63; EICHENAUER 1988, 62; LEPPIN 1992, 246; MAXWELL 1993, 120, nr. 16; FERTL 2005, 185; MIGAYROU 2018, 128, nr. 3.

Traducció:

...ra, actriu de mim ..

Comentari:

W. Henzen, que no va veure personalment la inscripció, considerà equivocadament que es tracta d'un fragment de placa de marbre, una afirmació corregida per C.Q. Giglioli, que sí va poder realitzar una autòpsia de la peça. El text de l'urna apareix dividit en dues parts: un camp epigràfic motllurat a la part dreta del fragment del qual només s'han conservat l'inici de les tres línies finals, i una línia de text sota d'un relleu de dues figures dempeus i escapçades, a l'esquerra del fragment. En aquesta segona part apareix el nom d'una *mima*, acabat en -RA; és possible que a la primera línia conservada del

text de la dreta, de la qual només tenim l'*H* inicial, es repetís també el nom de l'actriu, que seria doncs la difunta a qui pertanyeria l'urna: Giglioli proposà diverses reintegracions del nom de la *mima*, com ara *Hilara* o *Hetaera*.

A les dues últimes línies del nom de la part dreta s'endevina l'inici del nom d'un home lliure, un *L. Va[- - -] Ah[- - -]* o potser *Am[- - -]*, probablement el comitent de l'urna i que pot haver estat l'amo o el patró de l'actriu, o bé un company d'ofici.¹

Si, com sembla, la *mima* és la difunta a qui l'urna pertanyia, podem datar l'urna del segle I dC, atès que el seu nom apareix en nominatiu.

¹ És habitual que els actors de mim fossin sebolits per altres artistes de la mateixa companyia: *vid.* p. 120.

RO 11. *M. Iulius Honoratus (archimimus)*

Fragment inferior esquerra d'una placa de marbre (55 x 11 x ? cm; els editors no indiquen l'alçada de les lletres). Trobat al segle XIX a via Pastrengo de Roma, dins de l'antic recinte de les Termes de Dioclecià. Actualment perdut. Datació: I dC – inicis del III dC.

- - - - -

primi statuum [- - -]

M(arco) Iulio Honorato, archim[imo - - -]

Edicions: LANCIANI – GATTI 1886, 89, nr. 1121.

Cf. BONARIA 1956, 149, nr. 1152; *RE S X* (1965), 332, s.v. *M. Iulius Honoratus* 276a (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 72, nr. 99; LEPPIN 1992, 250; MAXWELL 1993, 179, nr. 47.

Traducció:

... una estàtua ... (sota la supervisió de ?) *Marcus Iulius Honoratus, archimimus* ...

Comentari:

Placa de marbre que probablement era fixada a la base d'una estàtua. Segons el text conservat, no sembla que es tracti d'una estàtua funerària sinó d'un monument honorífic en honor d'un personatge desconegut: al contrari del que cregué R. Maxwell, l'*archimimus* esmentat a la l. 2, anomenat *M. Iulius Honoratus*, no és l'homenatjat, atès que el seu nom no encapçala la inscripció, com sol ser habitual en aquesta mena d'inscripcions, sinó que apareix al bell mig del text. Molt probablement l'actor era el comitent del monument, que potser actuava en nom d'un grup de persones en qualitat de *curator*: de forma hipotètica podem reconstruir la l. 2 de la següent manera, *M(arco) Iulio Honorato archim[imo curatore]*, en què el nom de l'actor apareixeria en ablatiu i no en datiu.

D'aquesta forma, podem pensar que l'*archimimus* actuava com a *curator* en representació d'una associació o companyia d'artistes, com en altres casos recollits en

aquest corpus.¹ El beneficiari de l'homenatge pot haver estat una persona relacionada amb el món de l'espectacle, potser un *locator*, o tal vegada un *magister* o *patronus* d'aquesta teòrica associació.

La paraula amb què s'inicia el fragment conservat de la inscripció, *primi*, ens pot revelar quelcom sobre la identitat de l'homenatjat: pot tractar-se d'un genitiu singular, i en aquest cas podem pensar que es tracta del *cognomen* de l'homenatjat (*Primus*) o bé l'adjectiu *primus*. En aquest cas pot ser el predicatiu del nom de l'homenatjat que apareixeria en genitiu, tot indicant que aquesta persona hauria estat homenatjada per primera vegada en la història de l'associació amb una estàtua; o bé pot ser part d'una expressió com *magistratus anni primi* o similar, de la qual hauríem conservat només l'última part.² Una altra possibilitat és que *primi* sigui un adjectiu en nominatiu plural, referit per tant als propis membres de l'associació encarregada de l'homenatge, amb la qual cosa s'indicaria també que la persona de qui erigiren l'estàtua fou la primera en rebre un homenatge d'aquesta mena.

Quant a l'*archimimus*, *Honoratus* és un *cognomen* molt estès, especialment al nord d'Àfrica, però extremadament rar entre esclaus o lliberts,³ motiu pel qual no podem descartar que es tracti d'un *ingenuus*. No seria l'únic cas d'un *archimimus* de naixença lliure.⁴

Finalment, desconeixem el lloc on fou erigida l'estàtua. La inscripció fou trobada a l'interior del recinte de les Termes de Dioclecià, però és molt poc probable que aquest fos el seu emplaçament original: segurament la placa hi anà a parar en un reaprofitament posterior. L'estat fragmentari de la inscripció dificulta la datació de la peça i la seva pèrdua tampoc no ens permet estudiar la forma de les lletres. Amb tot, l'ús del *praenomen* desaconsella una datació tardana; per tant, podem datar-la d'entre el segle I dC i l'inici del segle III dC, a tot estirar.

¹ Cf. **R-I 10**, **R-I 21/I** per a estàtues similars. A Roma i al Laci tenim documentades diverses associacions i companyies d'actors, *vid.* p. 120-141.

² Cf. un paral·lel a *CIL V 5446: L. Apicio / Bruttidio / Sotericho / Vivir(o) urb(ano) / quaestori / anni primi / cur(iae) praesidi / et Albuciae Sex(ti) fil(iae) / Exorata eius / centuria centonar(iorum) / scalar[i]orum / l(ocus) d(ato) d(ecreto) c(ollegi).*

³ Kajanto 1964, 279 documenta 474 homes, dels quals només 4 són esclaus o lliberts. D'altra banda, de les 666 atestacions d'*Honorati* i *Honoratae*, 495 provenen del nord d'Àfrica.

⁴ Cf. **R-I 8** i **R-I 10**. Potser també ho era *C. Manneius Coranus* (**R-VII 1**). Quant a la condició jurídica dels actors de mim, *vid.* p. 82-87.

RO 12. *Thalassia (mima)*

Inscripció de forma, material i dimensions desconegudes. Documentada al s. XVII a Roma, “*in via qua itur a platea Capranicensi ad S. Aloysium in liminari cuiusdam apothecae*” (vid. *CIL*). Perduda ja en temps de *CIL*. Datació: segona meitat del s. I dC.

Thalassiae mima

C(ai) Pisonis,

Nothi

speclariafi (!)

5 *contubern(ali),*

bene merenti.

4: *speclariafi* pro *speculariafi*, LEPPIN dubitanter, SOLIN: *SPECLARIA¹R*, HOLSTENIUS (vid. *CIL*), *speciariae*, MOMMSEN (vid. *CIL*), HENZEN, MAXWELL.

Edicions: *CIL* VI 10112 (W. HENZEN).

Cf. BONARIA 1956, 150, nr. 1164; BONARIA 1965, 930; SPRUIT 1969, 79, nr. 188; GÜNTHER 1987, 70, n. 1; EICHENAUER 1988, 62; LEPPIN 1992, 304-305; MAXWELL 1993, 118-119, nr. 14; SOLIN 2003², 1064 i 1070; GREGORI 2004-2005, 583; FERTL 2005, 196; TEDESCHI 2017, 254; MIGAYROU 2018, 237, nr. 55.

Traducció:

Per a *Thalassia*, actriu de mim, (esclava) de *Gaius Piso*, companya de *Nothus*, miraller, ben mereixedora.

Comentari:

Inscripció funerària d'una actriu de mim, de nom *Thalassia*,¹ esclava d'un *C. Piso*, sens dubte un *C. Calpurnius Piso*, potser el cònsol del 41 dC i protagonista de la conjura contra Neró del 65 dC.¹

¹ Günther 1987, 70, n. 1 s'equivoca en considerar *mima* el *cognomen* de l'actriu. D'altra banda, Maxwell considera *Thalassia* un possible nom artístic, però no hi veig cap motiu. No és un nom estrany en l'epigrafia urbana: Solin 2003², 1064 documenta 11 *Thalassii* i *Thalassiae* a Roma.

El text de l'epígraf, conegut només per tradició manuscrita, presenta un problema de lectura a la l. 4: L. Holstenius, que presumiblement veié la inscripció, transcrivé *SPECLARIA¹R*, que Th. Mommsen corregí en *speciaria*, la lectura adoptada per W. Henzen a *CIL*: seria, doncs, un hàpax derivat de *species* unit al sufix *-arius*, *-a*, amb el significat de “venedor d'espècies”. Amb tot, la paraula *species* no desenvolupa el significat de “condiment, espècie” fins a l'Antiguitat tardana,² una època molt posterior a la inscripció, que cal situar al segle I dC. La segona dificultat és que, segons aquesta lectura, *Thalassia* hauria estat actriu de mim i marxant d'espècies, dos oficis certament difícils de conjumar.

Aquests problemes desapareixen si interpretem d'una manera diferent el *SPECLARIA¹R* que llegí Holstenius. És possible la lectura *speclariari*, forma sincopada de *speculariari*, una hipercharacterització de *specularius*, “fabricant de miralls”, que retrobem en altres inscripcions urbanes de la mateixa època, també en forma sincopada.³ Les lletres ¹R que indica Holstenius poden ser un nexa *ri*, amb la *I* combinada amb l'asta vertical de la *R*.⁴ Aquesta lectura, acceptada per *LS* i H. Solin i per la qual H. Leppin opta amb alguna reserva, és, atenent als paral·lels, la correcta: es tracta d'una forma masculina i és, per tant, l'ofici de *Nothus*, el *contubernalis* de l'actriu, que era esclau de la mateixa *familia* i el comitent de la inscripció.⁵

La inscripció data de la segona meitat del s. I dC, atenent criteris formularis i prosopogràfics.

¹ Vid. *PIR² C 284*. Altres opcions, com *C. Calpurnius Piso Crassus Frugi Licinianus* (cònsol sufecte el 87 dC, *PIR² C 259*) o *C. Calpurnius Piso* (cònsol el 111, *PIR² C 285*), són també possibles, tot i que les característiques de l'epígraf fan preferible una datació al s. I dC. La inscripció és un nou testimoni de la possessió d'actors de mim per part de les grans famílies aristocràtiques de Roma: *vid.* p. 124-125.

² Els primers testimonis són del s. IV dC (*Macr. S.* 7.8; *Dig.* 39.4.16.7). Cf. *LS s.v. OLD* no recull aquesta accepció de *species*.

³ Cf. *CIL VI* 5202; 5203; 8659; 8660. També a *Antium* (*CIL X* 6638), a Capri (*AE* 2001, 775) i, a la regió del Danubi, amb l'accepció militar de *specularius*, a *Carnuntum*, Pannònia superior (*ILS* 9094) i a *Apulum*, Dàcia (*AE* 2007, 1198).

⁴ Cf. un exemple proper, *CIL II²/14* 1272, de Tarragona, on trobem aquest mateix nexa (*Murr¹ius*).

⁵ És absurda l'explicació de Maxwell, que considera que *Thalassia* era esclava d'un *C. Piso Nothus*, clarament cal separar les dues persones.

RO 13. *Secundarum* anònim

Fragment inferior d'una placa de marbre de dimensions desconegudes, incisa *litteris non bonis* (vid. *CIL*). Probablement d'origen urbà; documentada l'any 1820 al castell de Warwick, Anglaterra, on era encara en temps de *CIL*. Actualment perduda. Datació: segona meitat del s. I dC – II dC.

- - - - -

[p]arasito secuñd(arum)

[- - -]MANE poetae

[P]ontia P(ubli) f(ilia) Maxum(a)

de suo fecit.

1: *secuñd(arum)*, dubitanter GRANINO-CECERE, LEPPIN: *SECVÑD*, *CIL*,
[- - - *P*]arasito *Secund(iano)*, SOLIN.

Edicions: *CIL* VI 37817 (M. BANG).

Cf. JORY 1970, 238; GRANINO-CECERE 1988-1989, 144, n. 34; LEPPIN 1992, 9, n. 39 i 94, n. 15; SOLIN 2003², 1062; GREGORI 2004-2005, 582.

Traducció:

... *parasitus*, (actor) de segones parts, ... poeta ... *Pontia Maxima*, filla de Publi, encarregà amb els seus diners (aquesta tomba).

Comentari:

Inscripció funerària, l'únic testimoni de la qual és la transcripció que en feu M. Bang a partir d'un calc. Desconeixem on fou descoberta, però és probable que sigui d'origen urbà. La trobem documentada durant el s. XIX al castell de Warwick, però és possible que desaparegués en un incendi que el 1871 destruí part de les estances del castell.

En el moment de la transcripció ja es trobava en estat fragmentari, en haver-se perdut la part inicial del text, que contenien el nom del difunt. Aquest era un *secundarum*, una

categoria d'actor de mim àmpliament documentada.¹ L'actor anònim era a més també *parasitus Apollinis*, membre d'una prestigiosa associació d'artistes, integrada principalment per actors de mim i pantomims atestada en nombroses inscripcions de Roma i Itàlia.²

Un dels trets més singulars de la inscripció és que el difunt, a més de *secundarum*, fos també *poeta* (l. 2). Amb aquest terme probablement s'indica que la persona en qüestió era també mimògraf, autor dels mims que la seva companyia representava en escena: tot i que és cert que el terme habitual per designar un autor de mims és *mimographus*, alguns autors antics empenen el terme *poeta* o *poeta mimorum* com a sinònim de *mimographus*.³ És possible que en aquest cas el terme *poeta* indica que el mimògraf hauria compost "mims dramàtics", emprant el terme encunyat per L. Cicu:⁴ obres de mim elaborades, en vers, i no simples guions que deixaven marge a la improvisació dels actors. Certament no devia ser poc habitual que en les companyies d'actors de mim hi haguessin artistes capaços de compondre noves obres de mim per incorporar-les al repertori. Sembla que aquest pot haver estat el cas del nostre *secundarum* anònim. D'altra banda, l'estat fragmentari de la inscripció ens impedeix saber si el text precisava més el sentit del terme *poeta*. La paraula precedent, [- - -] *MANE*, si la transcripció de Bang és correcta, és difícil de reconstruir: podria ser el datiu del nom personal *Manes*, amb la qual cosa podríem pensar que el *secundarum* i el *poeta* eren dues persones diferents.⁵

Pel que fa a la comitent de la inscripció, no se'ns ha conservat quina era la relació de *Pontia Maxuma* amb l'actor: pot haver estat un parent, l'esposa o fins i tot la patrona, però difícilment es tracta d'una companya d'ofici, ja que *Maxuma* era *ingenua* i totes les

¹ Vid. p. 41-43.

² Vid. p. 132-137. Els membres d'aquesta associació sovint són referits simplement com a *parasiti*. H. Solin suposa que [*p*] *parasito secuñd* (- - -) és un doble *cognomen* del difunt, desenvolupant l'abreviatura del segon terme com a *Secund(iano)*; tanmateix es tracta clarament d'una hipòtesi errònia. D'altra banda, aquesta inscripció seria l'única atestació del nom *Parasitus* a Roma.

³ Vid. p. 26-27. També els autors d'Atel·lanes són anomenats *poetae*: vid. Suet. *Cal.* 27. Cf. **AS 1**, la inscripció d'un *biologos* atenès honorat amb una estàtua a Efes: hom ha proposat que aquest actor de mim era també π[οιητής], tot i que el text en aquest punt està malmès; molt probablement cal reintegrar-hi π[ατέρα].

⁴ Vid. Cicu 1988, 87-95. Sobre la possibilitat que els *poetae* mímicis compoiguessin obres més elaborades, vid. *ibid.* 103-107.

⁵ Cf. *CIL IX 392: Minucia P. l. Euclesium / sibi et / P. Minucio P. l. Mane / viro suo ...*

actrius de mim documentades a Occident i de les quals coneixem l'estatus són de condició servil o llibertina.¹

La desaparició de la peça i la manca d'una fotografia fa impossible datar la inscripció a partir de criteris paleogràfics. L'ús del datiu per al difunt permet pensar en una datació d'entre la segona meitat del s. I dC i el s. II dC.

¹ *Vid.* p. 82.

RO 14. *Ar+[- - -] Candida (scaenica)*

Placa de marbre blanc motllurada, trencada en dos fragments no contigus i de la qual en manca la part central (fragment dret: 30 x 28,5 x ? cm; els editors no donen les dimensions del fragment esquerre; lletres: 3-2 cm). De provenença desconeguda, al segle XIX formava part de la col·lecció de Mariano Armellini; ara es troba al Lapidario Profano ex Lateranense dels Musei Vaticani. Datació: segona meitat del s. I – II dC.

Di[s Manibus] sacrum.

Ar+[- - - Can]didae, coniug(i)

optima[e et bene ? mere]nti, scaenicâe,

M(arcus) Ar+[- - -]us fecit et sibi.

3: *scaenicae*, GREGORI: *Scaenica*, FERRUA.

Edicions: FERRUA 1993, 143, nr. 47 (només el fragment dret); GREGORI 2005, 9-10, nr. 3 (im., = 2011, 198-199, nr. 3, im.; dos fragments).

Cf. LEPPIN 1992, 222 (dos fragments); AE 1993, 281 (fragment dret); SOLIN 1998, 248; GREGORI 2004-2005, 586, n. 86, i 587 (dos fragments); FERTL 2005, 177-178 (dos fragments); TEDESCHI 2017, 253 (dos fragments); MIGAYROU 2018, 149, nr. 11 (dos fragments).

Traducció:

Consagrat als déus Manes. Per a *Ar[...]* *Candida*, la millor de les dones, que s'ho mereixia, actriu. *Marcus Ar[...]* va fer (aquesta tomba) també per a ell mateix.

Comentari:

Inscripció funerària conservada parcialment en dos fragments. A. Ferrua només coneixia l'existència del fragment dret de l'epígraf; fou G. L. Gregori qui edità els dos fragments junts, que ja H. Leppin havia identificat com a part d'una mateixa inscripció.

La inscripció pertany al monument funerari de dues persones, de les quals hem perdut part del nom: *Ar+[- - - Can]dida* i el seu marit, *M. Ar+[- - -]*. Coneixem l'ofici de la dona, que era *scaenica*, un terme genèric per designar un professional del món

teatral que molt sovint apareix referit específicament a actors de mim, però que rara vegada apareix en la seva forma femenina.¹ Un error de lectura de Ferrua, que edità *scaenica* en comptes de *scaenicae*, tot i que el nexa *ÂE* és ben evident, li provocà un problema d'interpretació en considerar que aquest terme estava en nominatiu i no en datiu. Ferrua provà d'explicar aquest suposat *scaenica* com un possible *cognomen* masculí,² una possibilitat acceptada per H. Solin en un treball del 1998 però l'estudiós finès ja no el recull en el seu corpus de *cognomina* grecs de 2003.

La nova lectura de Gregori ha permès resoldre la qüestió. Tant l'actriu com el seu marit semblen haver tingut el mateix *nomen*, del qual conservem, a banda de les dues lletres inicials, *AR*, una asta vertical pertinent a la tercera lletra. Gregori ha proposat reconstruir-hi *Arellius* o *Arruntius*, ambdós documentats a Roma amb el *praenomen Marcus*.³ La coincidència en el *nomen* suggereix que tant l'actriu com el seu marit eren *colliberti*.⁴ Pel que fa al *cognomen* de l'actriu, Ferrua reintegrà *Candida*;⁵ Leppin assenyala que altres opcions, com ara *Splendida*, resulten excessivament llargues per a l'espai disponible.

El formulari emprat a la inscripció i la forma de les lletres indiquen, com proposa Gregori, una datació de la segona meitat del s. I dC o del s. II dC; en cap cas data del s. III dC, com defensa Leppin.

¹ Aquest és l'únic dels documents recollits en aquest corpus que en menciona una. Pel que fa a fonts d'altra mena, apareix en textos tardans, especialment jurídics, *vid.* p. 36.

² *Cf.* *CIL* VI 15586, que menciona una *Claudia Scaenice*.

³ *Cf.* *AE* 1989, 84 i *CIL* VI 199, respectivament.

⁴ D'altra banda, pràcticament totes les actrius de mim d'Occident de qui coneixem la condició són esclaves o llibertes: *vid.* p. 82.

⁵ Un nom àmpliament documentat: *vid.* Kajanto 1965, 227.

RO 15. *T. Flavius Ch+[- - -] (archimimus)*

Fragment lateral esquerre d'una placa de marbre blanc (14 x 15,5 x 3,8 cm; lletres: 1,5-1,2 cm; signes d'interpunció circulars). De provinença desconeguda. Preservada al Museo della Civiltà Romana, a Roma (dipòsit, caixa 154). Datació: darrer terç del I dC – II dC.

D(is) [M(anibus)].

T(ito) Fl(avio) Ch+[- - -]

archim(imo) A[pollinis]

parasito. V(ixit) [a(nnis) - - -],

5 *m(ensibus) VIII, d(iebus) XV[- - -].*

Mallia F+[- - -]

[fe]c(it) b(ene) m(erenti) [- - -].

Edicions: GREGORI 2005, 3-6, nr. 1 (im.; = 2011, 195-196, nr. 1, im.).

Cf. LEPPIN 1992, 226; GREGORI 2004-2005, 582 i 287; TEDESCHI 2017, 237, n. 1110.

Traducció:

Als déus Manes. Per a *Titus Flavius Ch[...]*, *archimimus*, paràsit d'Apol·lo. Va viure [...] anys, 8 mesos, [...] dies. *Mallia F[...]* li va fer (aquesta tomba) que mereixé.”

Comentari:

Inscripció funerària d'un *archimimus*. Pel nom de l'actor, *T. Flavius*, és probable que fos el descendent d'un llibert dels Flavis o el llibert d'un llibert d'aquesta dinastia imperial, més que no pas un llibert directe dels Flavis, ja que en aquest cas esperaríem la fórmula *Aug(usti) l(iberto)* o similar.¹ Del *cognomen* de l'actor només en conservem les dues primeres lletres, *CH*, i restes d'una tercera lletra, la part inferior d'un traç vertical (una *I*, una *R* o una *Y*). Amb tota seguretat es tracta d'un *cognomen* grec,² fet que reforça la possibilitat que es tracti d'un llibert.

¹ *Vid.* per a altres actors de mim vinculats amb la casa imperial.

² A tall d'exemple, Gregori suggereix noms com *Chilo*, *Chresimus*, *Chrestus*, etc. Els noms començats per *Chy-* són molt menys nombrosos: *Chyanus*, *Chytissus* (*vid.* Solin 2003², 1646).

L'*archimimus* fou membre dels *parasiti Apollinis*, membre d'una important associació d'artistes, entre els quals trobem molts actors de mim.¹ Els integrants d'aquesta associació apareixen referits tant com a *parasiti Apollinis*, com a *Apollinis parasiti* o simplement *parasiti*:² per aquest motiu, com suggereix G. L. Gregori, el darrer mot de la l. 3, del qual només conservem la lletra inicial, A, pot ser reconstruïda com a *A[pollinis]*. Tanmateix, Gregori apunta també la possibilitat de reconstruir-hi *a[dlecto]*, un terme que retrobem en inscripcions d'altres mims de Roma i el Laci i que fa referència a la pertinença de l'artista a una altra associació de professionals de l'escena, els *adlecti scaenorum*, possiblement relacionats amb l'organització d'espectacles teatrals a Roma.³

D'altra banda, el comitent de la inscripció és una dona, *Mallia*, de qui desconeixem la relació amb el difunt. De nou, només conservem l'inici del *cognomen* de la dona, una *F* seguida de la part superior d'una asta vertical corresponent a una *I* o una *L*. Pot ser un *cognomen* llatí o un de grec, en què la Φ inicial ha estat transcrita amb una *F*-.⁴

La paleografia, el formulari i els elements onomàstics suggereixen una datació d'entre finals del segle I dC i el segle II dC, tot i que H. Leppin i Gregori prefereixen datar-la de finals del segle II dC o inicis del III dC.

¹ Vid. p. 132-137.

² Cf. **R-I 10** (*parasitus Apollinis*), **R-I 8** (*Apollinis parasitus*) i **R-I 2** (*parasitus*).

³ Vid. p. 128-130.

⁴ Gregori proposa noms llatins com *Flora*, *Flaccida*, *Firma* o bé grecs com *Filaenis*, *Filumene*, *Filete*, *Flegusa*, etc.

RO 16. *M. Ulpius Hylas (archimimus)*

Placa motllurada de marbre blanc (50 x 51 x ? cm; lletres: 2,5-1,8 cm; signes d'interpunció triangulars). En un reaprofitament posterior de la placa, hom feu un forat al centre de la peça que afecta la part inferior de la l. 5, sense impedir-ne la lectura. Descoberta al segle XIX entre les vies Pinciana i Salaria. Conservada al Lapidario Zeri, a Mentana. Datació: II dC.

Dis Mán(ibus).

M(arco) Ulpio Hylae,

archimimo, diurno,

qui vix(it) an(nis) XXVI.

5 *Livia Venusta*

(vac.)

fec(it) coniugi b(ene) m(erenti)

et sibi posterisq(ue)

suis.

Edicions: *NSc* 1888, 62 (G. GATTI); *CIL* VI 33965 (CHR. HÜLSEN); *Lap. Zeri* 49 (im.) (R. PALMIERI).

Cf. ILS 5209; *RE S X* (1965), 1113, *s.v. M. Ulpius Hylas* 3c (M. BONARIA); BONARIA 1965, 66, nr. 793; SPRUIT 1969, 201; LEPPIN 1992, 251; MAXWELL 1993, 181-182, nr. 51; SOLIN 2003², 567; GREGORI 2004-2005, 581; TEDESCHI 2017, 237, n. 1110.

Traducció:

Als déus Manes. Per a *Marcus Ulpius Hylas, archimimus, diurnus*, que visqué 26 anys. *Livia Venusta* encarregà aquest monument per al seu marit, que s'ho mereixé, i també per a ella i per als seus descendents.

Comentari:

Inscripció funerària de l'*archimimus M. Ulpius Hylas*, encarregada per la seva esposa, *Livia Venusta*. L'espai buit entre les l. 5 i 6, suficient per a dues línies de text, probablement estava reservat a contenir l'edat de *Venusta* quan aquesta morís. Una altra

possibilitat és que en aquest espai hi hagués un orifici per vessar-hi libacions, un forat que en un reaprofitament posterior hom hauria engrandit fins malmetre part de la l. 5.

La inscripció no indica l'estatus de l'actor, però atès que es diu *M. Ulpus* és clar que es tracta o bé del descendent d'un llibert de Trajà o llibert d'un altre llibert del mateix emperador. És menys probable que l'*archimimus* fos un llibert de Trajà, ja que en aquest cas esperaríem un *Aug(usti) l(iberto)* o quelcom similar. R. Palmieri indicà que el *cognomen* de l'actor, *Hylas* és corrent entre esclaus i lliberts però “di modesta diffusione”.¹ Amb tot, R. Maxwell notà que no era un nom infreqüent en el món escènic: entre els artistes que l'any 169 dC dedicaren una estàtua a l'*archimimus* *L. Acilius Eutyches* hi ha un *Aelius Hylas*,² i *Hylas* fou també el nom d'un pantomim cèlebre en temps d'August.³

Tot i morir força jove, amb 26 anys, *Ulpus Hylas* havia esdevingut ja *archimimus*, l'actor principal d'una companyia, probablement de propietat imperial.⁴ Com a tal, l'*archimimus* degué assolir cert prestigi: al text de la inscripció trobem el mot *diurnus*, un terme que apareix en altres inscripcions de Roma i el Laci, sovint referit a *archimimi* exitosos. El significat d'aquest mot és incert, però és probable que designi actors de teatre contractats de forma permanent per a actuar a Roma.⁵

D'altra banda, desconeixem la condició de *Livia Venusta*, que duu un *nomen* diferent del seu marit. No podem saber si la muller de l'*archimimus* era també artista: el seu *cognomen*, *Venusta*, “atractiva, gràcil”, podria ser un nom artístic, però el cert és que és un nom força freqüent.⁶

Tant la paleografia com els elements onomàstics permeten datar la inscripció del s. II dC.

¹ Solin 2003², 567-568 en recull 55 casos a Roma, dels quals 36 són *incerti* i 16, esclaus o lliberts.

² Vid. **R-I 10**.

³ Vid. Leppin 1992, 250-251. Tanmateix, a diferència d'altres noms de pantomims que es repeteixen de generació en generació, com *Pylades* o *Apolaustus*, cap altre pantomim dugué el nom d'*Hylas*.

⁴ Vid. p. 82-85 i 124 per a altres casos similars.

⁵ Vid. p. 122-123 per als *diurni*; cf. **RO 5**, **RO 33/I**, **R-I 10**, **R-I 21/I** i potser **RO 9**.

⁶ El nom *Venusta* és més freqüent entre *ingenuae* que entre llibertes o esclaves: Kajanto 1965, 283 recull 175 *ingenuae* i només 33 esclaves i llibertes. La proporció entre lliures i esclaus entre els *Venusti* és similar: 178 per al primer grup i 20 per al segon.

RO 17. *Claudia Hermione (archimima)*

Disc de marbre blanc situat originàriament al frontal d'un sarcòfag (Ø: 25,6 cm; lletres: 4,5-2,5 cm; signes d'interpunció en forma d'*hedera*). Descobert el 1612 al subsòl de l'atri de la Basílica de Sant Pere del Vaticà i conservat a la Galleria Lapidaria dels Musei Vaticani. Datació: II-III dC.

Dormi.

Claudiae

Hermionae,

archimimae su=

5 *i temporis pri=*

mae, here=

des.

1: *Dormi(tione)*, CASCIOLI. 3: *Mermionae*, CASCIOLI.

Edicions: *CIL* VI 10106 (W. HENZEN); KOLB – FUGMANN 2008, 195-197, nr. 51 (im.).

Cf. *ILS* 5211; HENRY 1919, 380; OGLE 1933, 86; BONARIA 1956, 149, nr. 1155; BENZ 1961, 109; SPRUIT 1969, 67, nr. 52; GÜNTHER 1987, 70; EICHENAUER 1988, 62; SHERK 1988, 212, nr. 166G; LEPPIN 1992, 248; CSAPO – SLATER 1995, 375, nr. 6C; MALASPINA 2003, 370; MAXWELL 1993, 173, nr. 43; SOLIN 2003², 591; GREGORI 2004-2005, 581; FERTL 2005, 185 (im.); DONATI 2010, 31; CASCIOLI 2013, 7; *AE* 2013, 143; TEDESCHI 2017, 237, n. 1111; MIGAYROU 2018, 121-190-191, nr. 25 (im.).

Traducció:

Dorm. Per a *Claudia Hermione*, la principal *archimima* dels seus temps. Els seus hereus.

Comentari:

Inscripció funerària situada al frontal del sarcòfag d'una *archimima*, *Claudia Hermione*.¹ L'àrea on fou trobat el monument formava part de la necròpoli Vaticana,

¹ S'equivoquen Kolb – Fugmann, que afirmen que es tracta d'una urna de marbre tot i publicar una fotografia de la peça. Tampoc no és fiable la transcripció de Cascioli, que llegeix *Mermionae* en comptes d'*Hermionae*, malgrat que la *H* és clarament visible.

situada al llarg de la Via Cornèlia, que fou coberta en la construcció de la Basílica de Sant Pere constantiniana.¹

Desconeixem l'estatus de l'actriu, però el seu *cognomen* d'origen grec, *Hermione*, suggereix que pot haver estat una lliberta.² La carrera d'*Hermione* sembla haver estat prou exitosa: no només era *archimima*, l'actriu principal de la seva companyia, sinó que, segons el text de la inscripció, era *sui temporis prima*, una expressió que trobem en el monument funerari d'una altra *archimima*, *Fabia Arete*,³ i que és especialment habitual en inscripcions de pantomims dels segles II i III dC.⁴ Una altra mostra del benestar econòmic assolit per *Hermione* és el tipus de sepultura que rebé l'actriu, en un sarcòfag, i no un simple *loculus* de columbari.

Pel que fa a l'imperatiu *dormi* que encapçala la inscripció, es tracta d'una fórmula inusitada, habitual entre l'epigrafia funerària cristiana, però no en les paganes. Alguns estudiosos han provat de resoldre aquest problema sense gaire èxit, tot plantejant altres interpretacions del terme, com ara R. Günther, per a qui *dormi* no seria un verb, sinó el datiu del nom *Dormis*, i que per tant la difunta sebollida en el sepulcre seria una *archimima* anomenada *Dormis*, esclava d'una *Claudia Hermione*.⁵ Tampoc no és convincent l'explicació proposada per G. Gascioli, que prefereix llegir-hi *dormi(tione)*, una altra fórmula present en alguns epígrafs funeraris cristians.⁶ En canvi, R. Maxwell manté la interpretació de *dormi* com a imperatiu, i considera que *Claudia Hermione* pot haver estat cristiana. Certament, coneixem alguns actors de mim cristians, tot i l'opinió de M.B. Ogle segons el qual ni la data de la inscripció ni la fórmula *heredes* emprada al text –molt poc freqüent en inscripcions cristianes– apunten en aquesta direcció.⁷

Per la forma del monument, la forma de les lletres i l'ús de l'*hedera*, la inscripció pot ser datada d'entre el s. II dC i el III dC. És improbable que *Claudia Hermione* hagi estat lliberta d'algun dels emperadors de la família Clàudia, com vol M. Bonaria.

¹ De la mateixa àrea sepulcral prové la inscripció de l'*exodiarius Ursus* (RO 32/I).

² La major part de les actrius de mim documentades a Occident són llibertes o esclaves: *vid.* p. 82.

³ RO 5.

⁴ Cf. les inscripcions dedicades dels pantomims *L. Aurelius Apolaustus* (CIL IX 344), *M. Aurelius Hylas Septentrio* (CIL XIV 2113 i 2977), *M. Aurelius Pylades* (CIL XIV 4624), *L. Aurelius Pylades* (CIL V 5889, ILS 516, AE 2005, 337), etc.

⁵ D'altra banda, el nom *Dormis* no es troba documentat a Roma.

⁶ Com ara ICVR VI 15629 i ICVR VIII 23203, entre d'altres.

⁷ Cf. AR 1 (un actor de mim cristià o jueu, del s. III dC). Els documents sobre mims cristians són majoritàriament tardans: *vid.* p. 162-163 per a altres actors de mim cristians.

RO 18. *Phiale (mima)*

Ara de marbre blanc sense coronament, decorada amb un *urceus* al lateral esquerre i una *patera* al dret. A la part superior de l'ara hi ha un orifici per a l'urna funerària (67 x 54 x 33 cm; camp epigràfic motllurat: 40 x 29,5 cm; lletres: 3,5-1,8 cm; signes d'interpunció en forma de punt i d'*hederæ*). De provinença desconeguda, es conserva al Museo Nazionale Romano – Terme di Diocleziano. Datació: finals del s. II – inicis del s. III dC.

Dis Manibus.

Phiale Caes(aris) servae,

mimae, Mandatus

Pollittianus

5 *coniugi optimae*

fecit,

cum qua vixit

annis XII. Tulit secum

annos XXV.

Edicions: GREGORI 2005, 6-9, nr. 2 (im.) (= 2011, 197-198, nr. 2 (im.)).

Cf. LEPPIN 1992, 276; SOLIN 2003², 1248; GREGORI 2004-2005, 582, n. 49 i 583; FERTL 2005, 190-191; TEDESCHI 2017, 254; MIGAYROU 2018, 206, nr. 36 (im.).

Traducció:

Als déus manes. *Mandatus Pollittianus* va encarregar (la sepultura) per a *Phiale*, esclava de Cèsar, actriu de mim, esposa excel·lent, amb qui va viure 12 anys. Va morir amb 25 anys.

Comentari:

Inscripció funerària de la *mima Phiale*, una esclava imperial que, com apunta G. L. Gregori, pot haver format part d'una companyia imperial d'actors o haver participat en espectacles de cort.¹

El monument de l'actriu, que morí als vint-i-cinc anys,² fou encarregat pel seu *contubernalis*, *Mandatus Pollittianus*, amb qui visqué dotze anys.³ Amb tota probabilitat, *Mandatus Pollittianus* era també un esclau imperial, però el seu segon *cognomen*, *Pollittianus*, indica que abans d'esdevenir membre de la *familia Caesaris* pertanyé a un altre propietari, segurament a *Fufidia Pollitta*, esposa de *C. Caerellius Sabinus*,⁴ cònsol sufecte *ca.* 190 dC, o a llur fill, *C. Caerellius Fufidius Annius Ravus Pollittianus*.⁵ D'altra banda, el primer nom de l'esclau, *Mandatus*, no és gaire freqüent.⁶ El de la pròpia *Phiale* és també poc habitual,⁷ però podem descartar que es tracti d'un nom artístic pel seu significat, una mena de bol o recipient per a líquids (φιάλη).

Desconeixem el nom de l'emperador a qui fa referència la inscripció, però per la paleografia, el formulari i l'onomàstica, podem datar l'ara de finals del s. II o principis del s. III dC.⁸

¹ Vid. p. 82-85 sobre altres actors de la casa imperial. Sobre l'estatus de les actrius de mim, *vid.* p. 82.

² Gregori fa esment de la raresa de la fórmula emprada per indicar l'edat de la difunta, que trobem també en diverses inscripcions de Roma (*CIL* VI 22765, 22940, 34576 i *AE* 1977, 115), Capri (*AE* 2001, 777) i Verona (*CIL* V 3496).

³ Pel que fa a l'ús indegut de *coniunx* entre esclaus, *vid.* Günther 1987, 183-226.

⁴ Sobre *Fufidia Pollitta*: *PIR*² F 507; per a *C. Caerellius Sabinus*: *PIR*² C 161. *Cf.* diverses ares votives procedents de la Dàcia dedicades per la parella mentre *Sabinus* era *legatus Augusti* de la legió *XIII Gemina*: *CIL* III 1074-1076, i també *CIL* III 1092, 1111, *AE* 1965, 40.

⁵ *PIR*² C 157. *Cf.* *CIL* VI 1365.

⁶ Només el trobem en una altra inscripció en l'epigrafia urbana (*CIL* VI 1187). En total, Kajanto 1962, 353 en documenta 15 casos, un dels quals és una *Mandata*.

⁷ Solin 2003², 1248 en recull 13 casos a Roma. En total, el conjunt d'inscripcions amb aquest nom no sobrepassa la trentena.

⁸ Solin data la inscripció de la segona meitat del segle I dC, però no té en compte elements formals del monument i l'ús d'*hederae distinguentes*.

RO 19. *Dionysius (ethologus)*

Placa de marbre blanc amb venes de blau grisós, sense motllura i mutilada a la cantonada superior dreta (28 x 35,5 x 4 cm; lletres: 2,5-1,8 cm). La superfície de la placa ha patit una abrasió considerable que ha tornat il·legible gran part del text. Procedeix probablement de la Via Àpia, on la va veure Gudius al segle XVII (*vid. CIL*). El 1676 ja es trobava a Oxford i actualment es conserva a l'Ashmolean Museum. Datació: finals del s. II dC – inicis del s. III dC.

D(is) M(anibus).

Dionysio Aug(usti) n[ostri]

uernae, {h}ethologo. Vixit

annos XXIIX, mensibus VII,

5 *diebus XXIIII. Fecit*

Dionysius Socratis

Aug(usti) lib(erti) et

sibi (vac.) et (vac.) suis.

4: XXIIX, HENZEN: XXII, GUDE (*vid. CIL*), XII, CASTELLINI, SIRMOND, GUDE, REINESIUS (*vid. CIL*), IX, HÜBNER (*vid. CIL*). 5: XXIIII, falso MAXWELL. 7: *lib(ertus)*, MAXWELL. 7-8: falso *iunxerunt* HENZEN, MAXWELL.

Edicions: *CIL* VI 10129 (W. HENZEN).

Cf. ORELLI 1828, 458, nr. 2616; *ILS* 5227; BONARIA 1956, nr. 430; SPRUIT 1969, 69, nr. 63; JORY 1970, 245, n. 3; VIDMAN 1980, 333; LEPPIN 1992, 231-232; MAXWELL 1993, 205-206, nr. 61; SOLIN 2003², 327; GREGORI 2004-2005, 582 i 583.

Traducció:

Per als déus Manes. A *Dionysius*, esclau domèstic del nostre emperador, *ethologus*. Va viure 28 anys, 7 mesos, 24 dies. *Dionysius*, esclau de *Socrates*, llibert de l'emperador, encarregà (aquesta tomba) també per a ell mateix i per als seus.

Comentari:

Inscripció funerària la superfície de la qual ha partit una forta abrasió que ha malmès gran part del text, fins al punt que algunes paraules són avui dia il·legibles. Afortunadament, comptem amb els testimonis de qui, com Gudius i Reinesius, copiaren el text quan encara era llegible.¹

El difunt a qui fa referència la inscripció és *Dionysius*, un *ethologus*. Es tracta de l'única estació epigràfica d'aquest terme, una especialitat d'artista consistent a imitar caràcters tipus, motiu pel qual hom l'adscriu a l'àmbit del mim.² L'abrasió de la superfície de l'epígraf ha afectat també la part del text on apareix aquest terme, però els testimonis que pogueren veure la peça en bon estat coincideixen en la lectura {h}ethologo (vid. CIL).

Dionysius era també *verna* imperial: és, per tant, un nou exemple d'artistes vinculats a la *familia Caesaris*.³ Malauradament, desconeixem a quin emperador pertanyia, tot i que la fórmula *Aug(usti) n(ostri) v(erna)* és especialment freqüent en època severiana.⁴ Tampoc no sabem del cert l'edat de l'*ethologus* quan va morir: els testimonis recullen diverses lectures, que van des dels dotze anys fins als vint-i-vuit. Atesa la seva condició de *verna*, és possible que *Dionysius* hagi iniciat la seva carrera artística essent encara un infant; en efecte tenim constància d'altres actors de mim infantils.⁵

Quant a la identitat del comitent de la inscripció, la hipòtesi més probable és que aquest fos un altre *Dionysius*, esclau d'un llibert imperial anomenat *Socrates*. No sembla correcta la hipòtesi de L. Vidman i R. Maxwell, que consideren que *Socratis* no és un genitiu, sinó una variant ortogràfica del nominatiu *Socrates* i que, per tant, el comitent seria un *Dionysius Socrates*, llibert imperial amb dos *cognomina*. D'altra banda, la coincidència entre el nom de l'*ethologus* i el del comitent de la inscripció pot

¹ També són de gran utilitat les fotografies de la peça amb diferents il·luminacions oferides per l'Ashmolean Museum, on és preservada la inscripció: <http://latininscriptions.ashmus.ox.ac.uk/rti/?r=866>.

² Vid. p. 48-49. Cf. també AEG 25, un paper que recull una actuació d'*ethologoi* al circ d'Oxirrine, i AEG 9, un *ostrakon* de *Narmuthis* que documenta un espectacle consistent en una ἠθολογία o actuació d'*ethologoi*.

³ Vid. p. 82-83.

⁴ Vid. Weaver 1964, 139. R. Maxwell és del mateix parer, mentre que H. Solin proposa una datació de la segona meitat del II o de la primera del III dC. S'equivoca E. Jory en dir que *Dionysius* era esclau de Marc Aureli i Luci Ver: si fos així, esperaríem la fórmula *Augg. nn. verna*.

⁵ Vid. p. 73-74.

ser casual, atesa l'elevada freqüència amb què trobem aquest nom;¹ una altra possibilitat interessant és que es tracti d'un nom artístic, transmès de mestre a deixeble, com sabem que succeïa per exemple entre alguns pantomims.²

Les fórmules emprades a la inscripció suggereixen una datació de finals del s. II dC o de principis del s. III dC.

¹ Solin 2003², 327 documenta 316 *Dionysi* només a Roma.

² Cf. les dinasties de pantomims imperials, entre els quals trobem sis (potser set) *Pylades*, cinc *Apolausti*, tres *Parides*, etc.: vid. Bonaria 1959. Sobre les escoles de pantomims, cf. *CIL* XI 7767, la inscripció funerària del també pantomim imperial *Ti. Claudius Pardalas, Apolausti Maioris condiscipulus* i *Apolausti Iunioris doctor*.

RO 20. *Felicianus (scaenicus)*

Inscripció esgrafiada. Els editors no n'indiquen les dimensions però segons *CIL* fou gravada *magnis litteris* a la paret dreta de la cambra adjacent a l'*impluvium* de l'*excubitorium* de la VII cohort de *vigiles*, ubicat a la via Monte Fiori del Trastevere, a Roma, i excavat entre els anys 1865 i 1866. Conservat *in situ*. Datació: finals del s. II dC – inicis del s. III dC.

((*Centuria*)) *Festi*

Felicianus

scenicus.

1: *Festi*, SABLAYROLLES: *Fecti*, HENZEN, *CIL*, MAXWELL, *FEC TI*, BONARIA (1956).

Edicions: HENZEN 1874, 142-143, nr. 45; *CIL* VI 3042 (W. HENZEN).

Cf. BONARIA 1956, 156, nr. 1215; MAXWELL 1993, 230-231, nr. 78; SABLAYROLLES 1996, 764, nr. 2000; GARELLI-FRANÇOIS 2000, 328; TEDESCHI 2017, 239; GONZÁLEZ GALERA 2017c, 831, nr. 3.1.

Traducció:

Centúria de *Festus. Felicianus*, actor.

Comentari:

Inscripció esgrafiada per un *scenicus* anomenat *Felicianus*,¹ que probablement formava part de la VII cohort de *vigiles*, ja que la inscripció fou gravada en una paret de l'*excubitorium* d'aquesta unitat.² El terme *scaenicus*, de significat genèric, apareix sovint referit a actors de mim, especialment en el món de la milícia, com és el cas aquí.³

A partir de les inscripcions de *vigiles scenici* que coneixem, sabem que aquests actors no estaven agrupats en una unitat específica, sinó que estaven repartits en

¹ Aquest *cognomen* és especialment freqüent a l'*Africa*: cf. Kajanto 1965, 273.

² Sobre els actors de mim a l'exèrcit, *vid.* p. 147-152.

³ *Vid.* p. 34-35 i especialment **RO 21** i **RO 22**, dues inscripcions dedicades per un grup d'actors *vigiles*, on és evident que *scaenici* fa referència a actors de mim. W. Henzen a *CIL* es mostra un xic insegur sobre aquesta possibilitat, però els paral·lels són clars.

diverses centúries. En el cas de *Felicianus*, aquest *scenicus* pertanyia a la centúria d'un *Festus*, si és correcta la correcció de R. Sablayrolles a lectura *Fecti* que proposà W. Henzen, que no trobaria cap altre paral·lel.¹ La lectura de Sablayrolles també és més satisfactòria que la proposta de M. Bonaria, que hi llegeix *fec(it) Ti(berius) / Felicianus / scenicus*. Tampoc no és convincent la suggerència de C.P. Jones recollida per R. Maxwell de llegir-hi *recte* en comptes de *Fecti*, ja que deixa sense explicar la presència del símbol 7, ((centuria)). Així, doncs, és probable que la proposta de Sablayrolles de llegir-hi *Festi* sigui la correcta. Això implica que el *scaenicus Felicianus* hauria servit a la centúria d'un *Festus*; coneixem un centurió del mateix nom que serví a les cohorts urbanes i un altre de les cohorts pretorianes, però la freqüència amb què apareix aquest nom ens impedeix d'identificar-los amb el de la nostra inscripció.²

D'altra banda, les parets de l'*excubitorium* on fou gravada la inscripció són plenes d'altres esgrafiats de *vigiles* que fan referència majoritàriament als *sebaciaria*, les perilloses rondes nocturnes dels *vigiles*.³ La presència d'un *scenicus* en un *excubitorium* indica molt probablement que els actors *vigiles* no estaven exempts d'altres tasques com ara els *sebaciaria*. Això pot explicar per què els actors no formaven part d'una unitat especial d'artistes; al contrari, és molt probable que aquests *scaenici* actuessin en ocasions concretes, com ara el *dies natalis* d'un emperador,⁴ i que per tant aquestes actuacions esporàdiques no justificuessin l'exempció d'altres tasques.

Bonaria (1956) data l'esgrafiat de *Felicianus* del s. I dC, sense tenir en compte que l'*excubitorium* fou construït a finals del s. II dC. Probablement, el text data d'època severiana, el període al qual pertanyen les altres inscripcions d'actors de mim *vigiles*.

¹ El mateix Henzen era conscient d'aquest problema, però a *CIL* justifica la lectura *fecti* tot afirmant *magis videtur esse Fecti quam fecit*. Quant a la lectura apuntada per Sablayrolles, *Festus* és un nom àmpliament documentat: *vid.* Kajanto 1965, 221 recull 356 *Festi*.

² *CIL* VI 32718 i *CIL* VI 2696a, respectivament.

³ Sobre els *sebaciaria*, *vid.* Sablayrolles 1996, 372-376.

⁴ Aquest sembla ser el cas de les altres dues inscripcions de *vigiles* que documenten actors de mim: **RO 22** fou dedicada l'onze d'abril de 212 dC, l'aniversari del difunt Septimi Sever, mentre que a **RO 21**, sense data però un xic anterior a la primera inscripció i que com aquesta també commemora una actuació dels *scaenici* dels *vigiles*, probablement hem de reconstruir *ob di[e]m [natalem - -]* a la l. 1.

RO 21. Companyia d'actors de mim formada per *vigiles* i *classarii* de *Misenum* (I)

Fragment central d'una placa de marbre de dimensions desconegudes. El text estava distribuït en un cos principal (l. 1-6) i en tres columnes juxtaposades. Probablement manca la data de dedicació del monument. Documentada a Florència al s. XVII juntament amb **RO 22**, totes dues inscripcions foren probablement trobades en un mateix indret de Roma atesa la semblança que presenten tant en el contingut com en les persones esmentades en el text. En temps de *CIL*, **RO 21** era encara a Florència, tot i que la inscripció havia patit alguns danys; actualment està perduda. Datació: 200-212 dC.

Cos central:

- 1 [- - - ludos] ededit ob di[e]m [natalem ? - - -]
- 2 *agentibus commilitonibus cum suis acroamatibus nominibus*
- 3 *infrascriptis: Cluvi Glaber arc(himimus), Demetri Ammoni arc(himimus)*
Gr<a>ecus,
- 4 *Valeri Heraclida stup(idus) Gr<a>ecus, Lucilius Marcianus stup(idus)*
Gr<a>ecus, Aureli
- 5 *Alexander scen(icus) Gr<a>ecus, Aureli Serene scen(icus) Gr<a>ecus, Vareni*
Fortuna=
- 6 *te scenicus Gr<a>ecus. Flavius Iovinus scripsit.*

Columna 1:

- Coh(ors) I vig(ilum):*
((centuria)) Serotini:
Septeni Prisce.
((centuria)) Saturnini:
- 5 *Aureli Serene,*
Helvi Ianuari.
((centuria)) Tur[onis]:
Cluvi Glaber,
Turì Servande pec(uarie ?),
 - 10 *C<a>eteni Eucarpe sc(enice).*

((centuria)) Candidi:

Laeli Sabiniane,

*Asini Ingenue *exo(diari)*.*

((centuria)) Victorini:

15 *Iaegi Vere.*

((centuria)) Euscemi:

Coreti Verissime arc(himime).

Coh(ors) II vig(ilum):

((centuria)) Metretis:

20 *Anni Ianuari *sc(enice)*,*

Flavi Reburre.

((centuria)) Maximi:

Domiti Octaviane.

((centuria)) Candidiani:

25 *Lucili Marciane.*

Coh(ors) III vig(ilum):

[- - - - -]

- - - - -

Columna 2:

((centuria)) Victoris:

[C]eioini Magniane,

Senti Iucunde,

Aeli Ianuari.

5 *((centuria)) Pauli:*

Aureli Alexander.

((centuria)) Felicis:

Caeli Saturnine.

Co(hors) IIII vig(ilum):

10 *((centuria)) Caesi:*

*Arrunti Filumene (!) *sc(enice)*,*

Iuli Donate.

((centuria)) Provincialis:

Iuli Donate.

- 15 ((centuria)) *Peregrini:*
Scriboni Mariane,
Corneli Solutor.
 ((centuria)) *Decembris:*
Cossideni Iustine,
- 20 *Vareni Fortunate,*
Anfi Felix{s}.
 ((centuria)) *Iulli:*
Salvi Valeriane.
 ((centuria)) *Asclepi:*
- 25 *Demetri Ammoni.*
Co(hors) V vig(ilum):
 ((centuria)) *Valentis:*

Columna 3:

- Coh(ors) VI vig(ilum):*
 ((centuria)) *Apri:*
Claudi Cnorime (!).
 ((centuria)) *Mindiani:*
- 5 *Aemili Inpetrate (!) sc(enice),*
Minuci Secundiane.
 ((centuria)) *Iuliani:*
Flavi Iovine.
 ((centuria)) *Severi:*
- 10 *Baebi Luxuri mul(ier ?),*
Aemili Felix{s}.
Cohors VII vig(ilum):
 ((centuria)) *Aviti:*
Licini Maxime.
- 15 ((centuria)) *Vibiani:*
Antoni Secunde.
 ((centuria)) *Longini:*
Valeri Heraclida.

Item ex cl(assi) pr(aetoria) Mis(enensi):

20 ((centuria)) quadriere Fide:

N<a>eui Eutychiane.

((centuria)) triere Spe:

Flavi Antioche,

Iuli Domnion,

25 *Hortensi Maxime*

[- - - - -]

[- - - - -]

- - - - -

Col. I, l. 9: *pec(uari ?)*, MAXWELL: *pec(uniose)*, MOMMSEN, *CIL*.

Edicions: *CIL* VI 1064 (W. HENZEN).

Cf. MOMMSEN 1871; *ILS* 2179; ROBERT 1936, 240; *RE S X* (1965), 379, s.v. *Lucilius Marcianus* 27c (M. BONARIA); SAXER 1967, 115, nr. 361; SPRUIT 1969, 55, nr. 68; PETRIKOVITS 1980, 1029; REDDÉ 1986, 451-452; LEPPIN 1992, 9-10, n. 9, 51, n. 8; MAXWELL 1993, 156-168, nr. 40; CSAPO – SLATER 1995, 374, nr. 4; SABLAYROLLES 1996, 178, 205, n. 70, 391-393, 498-499, 533-534, 596-598, 755-758, 764; WESCH-KLEIN 1998, 94-95; GARELLI-FRANÇOIS 2000; GREGORI 2004-2005, 581; TEDESCHI 2017, 237, n. 1110, i 239; GONZÁLEZ GALERA 2017c, 831-834, nr. 3.2.

Traducció:

... va organitzar uns jocs en ocasió de l'aniversari (?) ... amb les actuacions dels seus companys d'armes, cadascú amb els seus propis artistes, els noms dels quals estan escrits més avall: *Cluvius Glaber archimimus*, *Demetrius Ammonius archimimus* grec, *Valerius Heraclida stupidus* grec, *Lucilius Marcianus stupidus* grec, *Aurelius Alexander* actor grec, *Aurelius Serenus* actor grec, *Varenius Fortunatus* actor grec. Ho va escriure *Flavius Iovinus*.

Columna 1: Primera cohort de *vigiles*. Centúria de *Serotinus*: *Septenius Priscus*. Centúria de *Saturninus*: *Aurelius Serenus*, *Helvius Ianuarius*. Centúria de *Turo*: *Cluvius Glaber*, *Turius Servandus* el ric (?), *Caetenius Eucarpus* actor. Centúria de *Candidus*: *Laelius Sabinianus*, *Asinius Ingenuus* actor d'exodis. Centúria de *Victorinus*: *Iaegius*

Verus. Centúria d'*Euscemus*: *Coretius Verissimus archimimus*. Segona cohort de *vigiles*. Centúria de *Metres*: *Annius Ianuarius* actor, *Flavius Reburrus*. Centúria de *Maximus*: *Domitius Octavianus*. Centúria de *Candidianus*: *Lucilius Marcianus*. Tercera cohort de *vigiles*: ...

Columna 2: Centúria de *Victor*: *Ceionius Magnianus*, *Sentius Iucundus*, *Aelius Ianuarius*. Centúria de *Paulus*: *Aurelius Alexander*. Centúria de *Felix*: *Caelius Saturninus*. Quarta cohort de *vigiles*. Centúria de *Caesius*: *Arruntius Philumenus* actor, *Iulius Donatus*. Centúria de *Provincialis*: *Iulius Donatus*. Centúria de *Peregrinus*: *Scribonius Marianus*, *Cornelius Solutor*. Centúria de *Decembris*: *Cossidenus Iustinus*, *Varenius Fortunatus*, *Anfius Felix*. Centúria de *Iullus*: *Salvius Valerianus*. Centúria d'*Asclepius*: *Demetrius Ammonius*. Cinquena cohort de *vigiles*. Centúria de *Valens*: ...

Columna 3: Sisena cohort de *vigiles*. Centúria d'*Aper*: *Claudius Gnorimus*. Centúria de *Mindianus*: *Aemilius Impetratus* actor, *Minucius Secundianus*. Centúria de *Iulianus*: *Flavius Iovinus*. Centúria de *Severus*: *Baebius Luxurius* la dona (?), *Aemilius Felix*. Sisena cohort de *vigiles*. Centúria d'*Avitus*: *Licinius Maximus*. Centúria de *Vibianus*: *Antonius Secundus*. Centuria de *Longinus*: *Valerius Heraclida*. Igualment, de la flota pretòria de Misè: Centúria en la quadrirrem *Fides*: *Naevius Eutyichianus*. Centúria en la trirrem *Spes*: *Flavius Antiochus*, *Iulius Domnion*, *Hortensius Maximus* ...

Comentari:

Per a l'anàlisi d'aquesta inscripció, un document d'enorme importància per a l'estudi dels actors de mim en la milícia romana, remetem a **RO 22**, de característiques molt similars i on reapareixen alguns dels noms que trobem en aquesta inscripció.

RO 22. Companyia d'actors de mim formada per *vigiles* i *classarii* de *Misenum* (II)

Placa de marbre de Carrara inserida en un bloc de tova calcària, trobada trencada en molts fragments en un punt indeterminat de Roma. El text estava distribuït en tres parts: el cos principal (l. 1-13); una llista de dedicants repartida en tres columnes i, finalment, la data de dedicació del monument, en una sola línia. La primera notícia d'aquesta inscripció la documenta a Florència al segle XVII (*vid. CIL*), juntament amb **RO 21**, tipològicament molt similar i on es repeteixen alguns dels noms que trobem aquí: és segur que totes dues inscripcions provenen d'un mateix indret de Roma. La inscripció que ens ocupa encara es trobava a Florència en temps de *CIL*, tret de dos fragment gairebé contigus, corresponents a les cinc primeres línies de text que Sc. Maffei se'n dugué a Verona, ja molt mutilades. Actualment, la major part de la inscripció ha desaparegut i només se'n conserven els dos fragments del Museo Maffeiano (dimensions: (24) x (38,5) x 15,2; lletres: 2,7-1,3-cm; signes d'interpunció triangulars i amb forma d'*hedera*). Datació: 11 d'abril de 212 dC.

Pro salute et incolumita=

te Domini nostri Marci

Aureli Severi Antonini Pii Aug(usti)

et Iuli(ae) Aug(ustae) matri Aug(usti) n(ostri) et

5 *castrorum.*

Cerellio Apollinare pr(aefecto) vig(ilum) et Firmio Amuntia[no]

subpr(aefecto), Ulpio Firmo ((centurione)) fr(umentario), Rufio Verino

((centurione)) fr(umentario),

Fulvio Socrate{n} tesserario, Claudius Cnorim[us] (!),

aedilis factus a vexillatione et ludos edidit de

10 *suis acroamatis (!). Item scenici Cluvius Glaber arc(himimus),*

Caetenius Eucarpus arc(himimus), Volusius Inventus stup(idus), Suelli[us]

Secundinus stup(idus), Lucilius Marcianus arc(himimus), Vindicius Fel[ix - - -],

Flavius Saturninus scur(ra). Datibus (!) Baianus opera felicissima - - -].

Columna 1:

Coh(ors) I vig(ilum)

((centuria)) Serotini:

- [At]ili Heliodor(e)
[G]emelli Felicissim(e)
5 [A]cci Montani
((centuria)) Quadrati:
Fulvi Socrates tes(serari)
((centuria)) Iuventini:
Caecina Valerian(e)
10 Arrunti Valerian(e)
((centuria)) Cordulonis:
Cluvi Glaber arc(himime)
[C]aeteni Eucarpe arc(himime)
((centuria)) Zenonis:
15 Helvi Ianuari
Coh(ors) II vig(ilum)
((centuria)) Metretis:
Anni Ianuari
Vibi Celer
20 Flavi Marce
((centuria)) Candidiani:
Lucili Marciane
Iuli Maxime
Coh(ors) III vi[g(ilum)]
25 ((centuria)) Victoris:
[A]ureli Ex{x}or[at]e

Columna 2:

- Coh(ors) III vig(ilum)
((centuria)) Caesi:
Vindici Felix
((centuria)) Provincialis:
5 Iuli Donate
Messi Messiane
((centuria)) Decembriana:
Ameti Felix

- Suelli Secundin(e)
 10 ((centuria)) Asclepi:
Iuli Felix
Datibe (!) Baiane
Flavi Saturnin(e)
((centuria) Peregrini:
 15 Corneli Solutor
Co(hors) V vig(ilum)
((centuria) Ve[r]lini:
Statili Severe
((centuria) Rufi:
 20 Mari Claudian(e)
Coh(ors) VI vig(ilum)
((centuria) Severiani:
Claudi Gnorime

Columna 3:

- Aoni Cratere
((centuria) Marcellini:
Minuci Secundiane
((centuria) Iuliani:
 5 Turi Ianuari
Statili Satyr(e)
((centuria)) Venatoris:
Aemili Felix
Coh(ors) VII vig(ilum)
 10 ((centuria) Victoris:
Licini Maxim[e]
((centuria) Restuti:
Volus[s]i Invente
Item classis pr(aetoriae) Mis(enensis)
 15 ((centuria) quadrieri Fide:
Naevi Eutylian[e]
((centuria) trieris Spei:

Flavi Antioc<h>e

Iuli Domnion

20 ((centuria)) liburnae Fidei:

Aeli Alexandr[- - -]

Línia final:

Dedicata III Id(us) Apr(iles) As[pro] et Aspro co(n)s(ulibus).

Edicions: MAFFEI 1749, 101, nr. 3; *CIL* VI 1063 (W. HENZEN); MODONESI 1995, 80-81, nr. 88.

Cf. MOMMSEN 1871; *ILS* 2178; ROBERT 1936, 240; *Diz. Epigr.* IV 969, s.v. *liburna (navis)* (S. PANCIERA = PANCIERA 2006, 1258); *RE* S X (1965), 379, s.v. *Lucilius Marcianus* 27c (M. BONARIA); SAXER 1967, 115, nr. 360; PETRIKOVITS 1980, 1029; REDDÉ 1986, 451-452; LEPPIN 1992, 9-10, n. 9, 51, n. 8; MAXWELL 1993, 156-168, nr. 41; CSAPO – SLATER 1995, 374, nr. 4; SABLAYROLLES 1996, 178, 205, n. 70, 391-393, 498-499, 533-534, 596-598, 755-758, 764; WESCH-KLEIN 1998, 94-95; GARELLI-FRANÇOIS 2000; PANCIERA 2004, 309 (= 2006, 1511); *Suppl. Ital. Imag. – Roma* IV, 4727 (im.); GREGORI 2004-2005, 581; TEDESCHI 2017, 237, n. 1110, i 239; GONZÁLEZ GALERA 2017c, 831-834, nr. 3.2.

Traducció:

Per la salut i incolumitat del nostre senyor Marc Aureli Sever Antoní Pius August i de Júlia Augusta, mare del nostre August i dels campaments. Essent prefecte dels *vigiles* *Cerellius Apollinaris* i subprefecte *Firminus Amuntianus*, centurió frumentari *Rufius Verinus* i tesserari *Fulvius Socrates*, *Claudius Gnorimus* fou escollit edil per l'esquadró i organitzà els jocs amb els seus artistes. De la mateixa manera hi participaren l'*archimimus* *Cluvius Glaber*, l'*archimimus* *Caetenius Eucarpus*, el *stupidus* *Volusius Inventus*, el *stupidus* *Suellius Secundinus*, l'*archimimus* *Lucilius Marcianus*, el ... *Vindicius Felix* i el *scurra* *Flavius Saturninus*. *Dativus Baianus* [escrigué?] aquestes obres tan reeixides.

Columna 1: Primera cohort de *vigiles*. Centúria de *Serotinus*: *Atilius Heliodorus*, *Gemellius Felicissimus*, *Accius Montanus*. Centúria de *Quadratus*: *Fulvius Socrates* tesserari. Centúria de *Iuventinus*: *Caecina Valerianus*, *Arruntius Valerianus*. Centúria

de *Cordulo*: *Cluvius Glaber archimimus*, *Caetenius Eucarpe archimimus*. Centúria de *Zeno*: *Helvius Ianuarius*. Segona cohort de *vigiles*. Centúria de *Metres*: *Annius Ianuarius*, *Vibius Celer*, *Flavius Marcus*. Centúria de *Candidianus*: *Lucilius Marcianus*, *Iulius Maximus*. Tercera cohort de *vigiles*. Centúria de *Victor*: *Aurelius Exoratus*.

Columna 2: Quarta cohort de *vigiles*. Centúria de *Caesius*: *Vindicius Felix*. Centúria de *Provincialis*: *Iulius Donatus*, *Messius Messianus*. Centúria de *Decembris*: *Ametius Felix*, *Suellius Secundinus*. Centúria d'*Asclepius*: *Iulius Felix*, *Dativus Baianus*, *Flavius Saturninus*. Centúria de *Peregrinus*: *Cornelius Solutor*. Cinquena cohort de *vigiles*. Centúria de *Verinus*: *Statilius Severus*. Centúria de *Rufus*: *Marius Claudianus*. Sisena cohort de *vigiles*: Centúria de *Severianus*: *Claudius Gnorimus*.

Columna 3: *Aonius Craterus*. Centúria de *Marcellinus*: *Minucius Secundianus*. Centúria de *Iulianus*: *Turius Ianuarius*, *Statilius Satyrus*. Centúria de *Venator*: *Aemilius Felix*. Setena cohort de *vigiles*. Centúria de *Victor*: *Licinius Maximus*. Centúria de *Restitutus*: *Volusius Inventus*. Igualment, de la flora pretòria de Misè: Centúria en la quadrirrem *Fides*: *Naevius Eutyichianus*. Centúria en la trirrem *Spes*: *Flavius Antiochus*, *Iulius Domnion*. Centúria en la *liburna Fides*: *Aelius Alexand...*

Línia final: Dedicada el tercer dia abans de les idus d'abril (11 d'abril), durant el consolat d'Aspre i Aspre.

Comentari:

Les inscripcions **RO 21** i **RO 22** són de gran importància per a l'estudi dels actors de mim en la milícia romana.¹ Tots dos epígrafs documenten els noms d'un nombrós grup de *vigiles* i *classarii* de la flota de *Misenum* establerts a Roma que participaren en l'organització i representació de dos *ludi scaenici* celebrats en dues ocasions diferents però properes en el temps, com ho demostra el fet que alguns dels participants apareixen en totes dues inscripcions (*vid. infra*).

El motiu de l'organització d'aquests dos *ludi* sembla haver estat en tots dos casos estretament relacionat amb la casa imperial: en el cas de **RO 22**, la inscripció fou dedicada *pro salute* de Caracal·la i la seva mare Júlia Domna el dia onze d'abril de 212, natalici del ja difunt Septimi Sever. L'estat fragmentari de **RO 21** ens impedeix

¹ *Vid.* p. 147-152 sobre els actors de mim a l'exèrcit.

conèixer la data de dedicació, però probablement també fou en ocasió d'un aniversari imperial, si ens atenem a la restitució que Th. Mommsen feu de la primera línia conservada de la inscripció, on el savi alemany reconstruí l'expressió [*ludos*] *ededit ob di[e]m [natalem]*, basant-se en el paral·lel proporcionat per **RO 22**. El fet que tots dos *ludi scaenici* hagin pogut tenir lloc en ocasió d'una festa imperial troba un paral·lel en les festes recollides en el *Feriale Duranum*, que recull les festivitats celebrades per la *cohors XX Palmyrenorum* establerta a *Dura Europos* en temps d'Alexandre Sever, moltes de les quals estan estretament vinculades amb el culte imperial.¹

L'estudi conjunt de **RO 21** i **RO 22** ens aporta una informació preciosa sobre l'organització de *ludi scaenici* per part de *vigiles* i *classarii* que podria ser extrapolada a les companyies d'actors d'altres unitats de l'exèrcit. Concretament, a **RO 22** s'especifica que per a la celebració dels jocs es formà una *vexillatio* de *vigiles* encarregada d'escollir un *aedilis*, el responsable de l'organització dels *ludi* (l. 9-10). L'escollit fou *Claudius Gnorimus*, *vigil* de la *cohors VI*, que reapareix entre els homes esmentats al llistat de **RO 22** (col. 2, l. 23, en la centúria de *Severianus*). El mateix procediment sembla haver estat emprat a **RO 21**, però la pèrdua de l'inici del text ens impedeix conèixer el nom de l'*aedilis* en qüestió, tot i que és probable que es tracti del mateix *Claudius Gnorimus*, que també apareix al llistat inferior (col. 3, l. 3, en la centúria de *Aper*).

L'*aedilis* d'aquests jocs, doncs, fou el responsable de la coordinació de les diferents unitats d'artistes que participaren en els *ludi*. És de gran rellevància que, com deixen clar tots dos documents, els actors participants són membres de les *cohortes vigilum*: en efecte, a **RO 21** (l. 2-3) s'explicita que l'edil organitzà els jocs *agentibus commilitonibus cum suis acroamatibus nominibus infrascriptis*, una expressió similar a la que trobem a **RO 22**, on llegim que l'edil *ludos edidit de suis acroamatibus*. El nom dels *commilitones* que actuaren en els *ludi* apareix a continuació: en totes dues inscripcions trobem un llistat de set homes i llurs especialitzacions artístiques, que evidencien que es tracta d'actors de mim. Així, a **RO 21** (l. 3-6) trobem l'*archimimus Cluvius Glaber*, seguit de l'*archimimus Graecus Demetrius Ammonius*, els *stupidi Graeci Valerius Heraclida* i *Lucilius Marcianus* i els *scenici Graeci Aurelius*

¹ El *Feriale Duranum* no recull la celebració de *ludi scaenici* durant les festes esmentades. Tanmateix, tenim documentada la presència d'actors de mim entre els soldats de la guarnició de la ciutat: *vid.* **SYR 2**, un grafit realitzat per *Maximus*, un *scaenicus legionis IIII Scythicae*, que sembla haver actuat també per a la *Cohors XX Palmyrenorum*.

Alexander, Aurelius Serenus i *Varenius Fortunatus*, un llistat en què els actors apareixen ordenats jeràrquicament, començant pels *archimimi*, seguits pels *stupidi* (interpretats probablement per actors *secundarum partium*)¹ i, finalment, els *scenici*, artistes referits amb aquest nom genèric, que denota una categoria inferior a les anteriors. Curiosament, sis dels set actors esmentats al llistat són qualificats explícitament de *Graeci*. Amb tota seguretat aquest adjectiu no fa referència a l'origen dels artistes, sinó a la llengua en què representaven llurs espectacles: trobem un cas similar en una inscripció de *Philippi* que documenta un *archimimus Latinus* establert en aquesta ciutat macedònia, que comptava amb una important comunitat de parla llatina, i també en una inscripció d'*Aricia*, on tenim atestat un *corpus scaenorum Latinorum*, que comprenia artistes que actuaven en aquesta llengua.² El fet que els *vigiles* de Roma també representessin espectacles en grec no és sorprenent, si tenim en compte que entre el públic a qui anava dirigit, els propis *vigiles*, la proporció de lliberts d'origen oriental devia ser elevada. D'altra banda, no hi ha cap dubte que els set actors esmentats al llistat formen part de les *cohortes vigilum*: llurs noms apareixen entre els *vigiles* mencionats en la part inferior de la inscripció.³

A **RO 22** trobem un llistat format també per set homes (l. 10-13), dos dels quals, *Cluvius Glaber* i *Lucilius Marcianus*, apareixen en el llistat de **RO 21**. Hi retrobem *Cluvius Glaber* com a *archimimus*, seguit del també *archimimus Caetenius Eucarpus*, els *stupidi Volusius Inventus* i *Suellius Secundinus*, l'*archimimus Lucilius Marcianus*, *Vindicium Felix* (un actor de qui desconexem l'especialitat), i el *scurra Flavius Saturninus*. Aquest segon llistat presenta algunes diferències respecte el de **RO 21**: d'entrada, *Lucilius Marcianus*, que a **RO 21** tenia l'especialitat de *stupidus Graecus*, apareix aquí com a *archimimus*, fet que suggereix que ha rebut un ascens.⁴ A més, a **RO 22** no es diferencien els artistes segons la llengua de l'espectacle ni aquests apareixen

¹ Sobre la relació entre els *stupidi* i els *secundarum*, *vid.* p. 42-43.

² **MAC 2** i **R-I 21/I**, respectivament. Sobre la diferenciació dels artistes segons la llengua de l'espectacle, *vid.* p. 104-106.

³ *Cluvius Glaber* (col. 1, l. 8), *Demetrius Ammonius* (col. 2, l. 25), *Valerius Heraclida* (col. 3, l. 18), *Lucilius Marcianus* (col. 1, l. 25), *Aurelius Alexander* (col. 2, l. 6), *Aurelius Serenus* (col. 1, l. 5) i *Varenius Fortunatus* (col. 2, l. 20).

⁴ Un *T. Lucilius Marcianus* apareix també a *CIL VI 1057*, una dedicació del 210 dC erigida per un nombrós grup de *vigiles* a Caracal·la. És molt probable que es tracti del mateix que apareix a **RO 21** i **RO 22**. R. Maxwell recull també altres inscripcions on apareixen alguns dels *vigiles* de **RO 21** i **RO 22**: en un monument erigit el 205 dC (*CIL VI 1056*) apareixen *Septenius Priscus* (col. 3, l. 42; **RO 21**, col. 1, l. 3), *Atilius Heliodoros* (col. 3, l. 51; **RO 22**, col. 1, l. 3) i *Gemellus Felicissimus* (col. 3, l. 61; **RO 22**, col. 1, l. 4); mentre que a *CIL VI 1058* (del 210 dC), apareix un *M. Statilius Severus* (col. 2, l. 38) que pot ser el mateix de **RO 22**, col. 2, l. 18, i un *L. Marius Claudianus* (col. 3, l. 77), segurament el mateix de **RO 22**, col. 2, l. 20.

ordenats jeràrquicament (els *stupidi Volusius Iuventius* i *Suellius Secundinus* apareixen davant de l'*archimimus Lucilius Marcianus*); tampoc apareixen *scenici* (tot i que hem perdut l'especialització del sisè artista esmentat al llistat, *Vindicius Felix*) i en canvi trobem una nova especialitat que no apareix en el llistat anterior, la del *scurra*, interpretat per *Flavius Secundinus*.¹ Com en el cas anterior, els set artistes apareixen també entre els *vigiles* esmentats en el llistat inferior de l'epígraf.² D'altra banda, tant a **RO 21** com a **RO 22** apareix després del llistat una vuitena persona: *Flavius Iovinus* a **RO 21**, l. 6, i *Dativus Baianus* a **RO 22**, l. 13, també *vigiles*, atès que trobem llurs noms en el llistat inferior.³ No sabem exactament quin és el paper de tots dos en l'organització dels jocs: en el cas de **RO 21**, trobem l'expressió *Flavius Iovinus scripsit*, mentre que l'oració referent a *Dativus Baianus* se'ns ha conservat de forma parcial: *Datibus (!) Baianus opera felicissima scripsit ?]*. És possible que *Flavius Iovinus* i *Dativus Baianus* fossin els encarregats de redactar el text de la inscripció,⁴ però no podem descartar que tots dos fossin els mimògrafs que compongueren les obres representades durant els dos *ludi*, tal com apunta R. Maxwell: l'expressió *opera felicissima* que apareix en **RO 22** podria suggerir que la representació dels mims hauria estat tot un èxit.⁵

Una altra qüestió és determinar qui o què són els *acroamata* que apareixen en totes dues inscripcions, en una posició similar, en parlar de l'organització dels *ludi* per part de l'edil (**RO 21**, l. 2 i **RO 22**, l. 10). A **RO 21** se'ns diu que els jocs foren organitzats *agentibus commilitonibus cum suis acroamatibus nominibus infrascriptis*, mentre que a **RO 22** hi trobem [*Claudius Gnorimus*] *ludis edidit de suis acroamatis*. El terme *acroama* pot ser emprat tant per designar un espectacle com l'artista que el representa: és possible que en les dues inscripcions el terme *acroamata* sigui una manera genèrica de designar el conjunt de *vigiles* que intervingueren en els *ludi*, entre els quals no només hi hauria els actors esmentats a les llistes, sinó també músics i altres artistes. En aquest sentit, els *acroamata* a què fan referència els dos epígrafs podrien ser tots els artistes

¹ Sobre el *scurra* en el mim, *vid.* p. 56-57. Cf. Iuv. 13.110-111: *mimum agit ille, / urbani qualem fugitivus scurra*. Aquest és l'únic document recollit en aquest corpus que relaciona els *scurrae* amb el mim.

² *Cluvius Glaber* (col. 1, l. 12), *Caeteni Eucarpus* (col. 1, l. 13), *Volusius Inventus* (col. 3, l. 13), *Suellius Secundinus* (col. 2, l. 9), *Lucilius Marcianus* (col. 1, l. 22), *Vindicius Felix* (col. 2, l. 3) i *Flavius Saturninus* (col. 2, l. 13).

³ *Flavius Iovinus* (**RO 21**, col. 3, l. 8), *Dativus Baianus* (**RO 22**, col. 2, l. 12).

⁴ Cf. AE 1964, 73 (de Roma): *D(is) M(anibus) / Q(uinto) Iulio Agathocli / scribae aed(ilis) cur(ulis) / Iulia Agathoclia mater / pietissima scripsit*.

⁵ Sobre els mimògrafs, *vid.* p. 26-27.

supeditats a l'edil i als set actors esmentats en la part principal de la inscripció. Els noms d'aquests *acroamata* són possiblement els dels *vigiles* i *classiarii* que apareixen en les tres columnes que trobem sota la part principal d'ambdues inscripcions: un total de 38 *vigiles* i 4 *classiarii* a **RO 21**, i de 34 *vigiles* i 4 *classiarii* a **RO 22**, enquadrats en les seves unitats (cohorts i centúries en el cas dels *vigiles*, centúries i naus en el cas dels *classiarii*).¹ En les columnes trobem alguns dels noms que apareixen en la part inicial de la inscripció, com el *tesserarius Fulvius Socrates* (esmentat a **RO 22**, l. 8 i de nou a **RO 22**, col. 1, l. 7) i l'edil dels jocs de **RO 22** *Claudius Gnorimus* (a **RO 21**, col. 3, l. 3 i **RO 22**, col. 2, l. 23), a banda dels set actors esmentats en la part principal de la inscripció, com ja hem vist. De la major part de les altres persones esmentades a les columnes no en tenim cap més informació que el seu nom; tanmateix, a **RO 21** hi trobem altres artistes que no apareixen en el llistat anterior, com l'*exodiarius Asinius Ingenuus* (col. 1, l. 10), l'*archimimus Coretius Verissimus* (col. 1, l. 17), i els *scenici Annius Ianuarius* (col. 1, l. 20), *Arruntius Philumenus* (col. 2, l. 11) i *Aemilius Impetratus* (col. 3, l. 5). D'altra banda, un altre dels *vigiles*, *Caetenius Eucarpus*, apareix esmentat a **RO 21** (col. 1, l. 10) en el llistat inferior com a *scenicus*, mentre que a **RO 22** (l. 11) és ja *archimimus* i apareix entre els set actors mencionats al llistat principal, en un ascens similar al de *Lucilius Marcianus*. En les columnes de **RO 21** hi trobem també al costat d'alguns dels noms dues abreviacions que Th. Mommsen provà d'associar amb possibles especialitzacions de mim: *Turius Servandus PEC(- - -)* (col. 1, l. 9) i *Baebius Luxurius MUL(- - -)* (col. 3, l. 10). Per a l'abreviació *PEC(- - -)*, Mommsen proposà de llegir-hi *pec(uniosus)*, en referència al paper d'home ric, un motiu habitual en la comèdia o en el mim,² però R. Maxwell ha argumentat que en cap altre document apareix aquesta especialitat i que l'abreviació *PEC(- - -)* pot ser referida al *pecuarius*, el soldat encarregat d'escorxar els animals que consumia la tropa.³ El fet que al mateix llistat aparegui l'abreviatura d'un *tes(serarius)* (col. 1, l. 7) indica que al llistat apareixen també abreviacions referents a càrrecs militars i no només a especialitats d'actors; si la lectura *pecuarius* fos correcta, *Turius Servandus* podria haver sigut l'encarregat de sacrificar i escorxar els animals consumits durant la festa.

¹ Els noms, com els dels set artistes del llistat anterior, apareixen en vocatiu, com també en un altre llistat de *vigiles*, *CIL VI 1056*.

² Sobre aquest possible *pecuniosus*, *vid.* p. 64.

³ *Vid. OLD, s.v. pecuarius*¹ d), amb *CIL XIII 7077*, on trobem un *miles pecuar(ius)*, i també *CIL VIII 2827*, on trobem l'abreviatura *pec(uarius)*.

D'altra banda, l'abreviació *MUL*(- - -) podria designar el personatge de la *mulier*: normalment, els papers femenins al mim eren interpretats per actrius, però atesa l'absència de dones en un ambient militar com les *cohortes vigilum* és d'esperar que els personatges femenins fossin interpretats aquí per homes.¹ Pel que fa a **RO 22**, malauradament la inscripció no indica quins d'entre els homes esmentats als llistats de les columnes eren actors, tot i que és evident que algunes de les persones mencionades ho eren: així, a la col. 1, l. 18, apareix *Annius Ianuarius*, que a **RO 21** (col. 1, l. 20) és referit com a *scenicus*. Per tant, és possible que entre els noms que apareixen a les columnes de **RO 22** apareguin altres actors que, de moment, no podem identificar.

Atès, doncs, que tant a les columnes de **RO 21** com a les de **RO 22** apareixen actors i altres artistes, a banda dels esmentats en la part principal de les inscripcions, és possible que les persones esmentades en els llistats inferiors siguin els *acroamata* a què fan referència els epígrafs, i que per tant, també ells participessin en els *ludi* organitzats pels *vigiles*. El fet que a cada inscripció hi apareguin diversos *archimimi* suggereix que en cada *ludi* s'hi representaren diverses peces de mim, cadascuna a càrrec d'un *archimimus* i la seva companyia, competint potser en un concurs amb les altres companyies.²

Quant als *classarii* que apareixen al final del llistat de les columnes en ambdues inscripcions, es tracta de membres de la unitat de mariners de la flota de *Misenum* estacionats a Roma, amb la funció d'operar el *velarium* dels grans edificis d'espectacles de Roma. És possible que el propòsit dels *classarii* que apareixen en els llistats sigui també el de manipular el tendal de l'edifici on els *vigiles* representaven els *ludi*, tot i que desconeixem en quin lloc es duïen a terme les actuacions. Una altra possibilitat és que la petita guarnició de *classarii* estacionats a Roma no pogués organitzar uns *ludi* pel seu compte i per tant els celebrés conjuntament amb els *vigiles*. Algunes inscripcions documenten la presència d'actors de mim entre els mariners de *Misene*;³ és possible que en la guarnició de Roma hi hagués també alguns artistes que participaren en les representacions dels *vigiles*.

Un altre aspecte interessant és el fet que els actors dels *vigiles* documentats tant a **RO 21** com a **RO 22** no apareixen agrupats tots en una mateixa unitat, sinó que formen

¹ *Vid.* p. 62 sobre aquest possible paper.

² Sobre els concursos de mim, *vid.* p. 142-146.

³ **DALM 1 i R-I 11.**

part de diferents centúries i, fins i tot, de diferents cohorts. És probable, doncs, que els *vigiles* actors no es dediquessin de forma exclusiva a les representacions dramàtiques i que, per tant, no estiguessin exempts d'altres tasques. En aquest sentit, un grafit d'un altre *scenicus vigil* trobat en l'*excubitorium* de la cohort VII de Roma suggereix que els actors havien de fer també tasques com els *sebaciaria*.¹ Només quan s'haguessin d'organitzar uns *ludi* hauria estat necessari unir temporalment els actors i artistes disseminats en diferents unitats: per aquest motiu pot haver estat formada la *vexillatio* esmentada a **RO 22**, l. 9, que escollí l'edil, el *vigil* encarregat d'organitzar els jocs.²

La darrera línia de **RO 22**, amb una referència al consolat de *C. Iulius Asper* i *C. Iulius Camilus Asper*, permet datar la inscripció del 212 dC. Malauradament hem perdut la data de dedicació de **RO 21**, però atès que hi apareixen moltes de les persones que trobem a **RO 22** (inclosos gran part dels centurions que comanden les unitats),³ són clarament del mateix període. El fet que dos dels actors que apareixen a **RO 21** (*Lucilius Marcianus* i *Caetenius Eucarpus*) tenen un grau superior a **RO 22** (de *stupidus* i *scenicus* a *archimimi*) és segur afirmar que **RO 21** és anterior a **RO 22**. D'altra banda, com apunta Maxwell, els noms de dos terços dels homes esmentats a **RO 21**, i més de la meitat dels centurions, desapareixen a **RO 22**, cosa que indica que entre totes dues inscripcions ha hagut de transcórrer prou temps com per produir-se aquests canvis. El mateix Maxwell indica, però, que de tots els centurions esmentats a **RO 21** i **RO 22**, només un apareix en dos llistats de *vigiles* del 205 dC,⁴ cosa que indica que la datació de **RO 21** seria més propera al 212 dC que al 205 aC.

¹ **RO 20**. El *scenicus* en qüestió és *Felicianus*, que tanmateix no apareix entre els actors de **RO 21** i **RO 22**.

² No sembla encertada la hipòtesi de R. Maxwell segons la qual els actors esmentats a les dues inscripcions serien artistes reclutats expressament per als *ludi* i que els *vigiles* dels quals no se'ns diu que eren artistes serien soldats regulars, que potser interpretarien algun paper menor en els jocs. Els nombrosos documents que testimonien actors de mim no només a les *cohortes vigilum*, sinó també a les legions i a la flota, evidencien que no es tracta de civils contractats *ex professo*, sinó de soldats professionals.

³ Alguns d'aquests mateixos centurions els trobem posteriorment al capdavant de centúries de les cohorts urbanes i pretorianes: per exemple, *P. Aelius Candidianus* centurió de la segona cohort de *vigiles* (**RO 21**, col. 1, l. 24 i **RO 22**, col. 1, l. 21), documentat també en una inscripció del 210 dC (*CIL VI 1059*), apareix més tard en l'epitafi de la seva filla com a centurió de la desena cohort urbana (*CIL VI 32722*). D'altra banda, *Serotinus*, centurió de la primera cohort de *vigiles* (**RO 21**, col. 1, l. 2 i **RO 22**, col. 1, l. 2) fou posteriorment centurió de la setena cohort pretoriana (*CIL VI 170*). Cf. Sablayrolles 1996, 594, nr. 63 i 596, nr. 71, respectivament, i també Freis 1967, 80-81 i 145.

⁴ *CIL VI 1056* i *1057*. El centurió en qüestió és *Valens* (**RO 21**, col. 2, l. 27), que apareix a *CIL VI 1057*, col. 4, l. 57.

RO 23. *Aeolus Gymneros (mimologus)*

Placa de marbre blanc opistògrafa (47 x 60 x 2,7 cm; lletres: 4 cm). Provenent de la segona planta de la Catacumba de S. Felicità, a Roma, i preservada *in situ*. A l'anvers es troba la inscripció que ens ocupa; el text del revers, *DVLC(- - -)*, va ser inscrit en un reaprofitament posterior de la placa per a una sepultura cristiana. Data de la inscripció original: III dC.

Anvers:

D(is) M(anibus).

<A>*eolo Gymne=*

roti mimo=

((*corona*)) *lo(vac.)go.* ((*palma*))

3-4: *mimo/logo*, LEPPIN, SOLIN 1995: *mimo / loco*, AE 1990, *mimo / Logo*, SOLIN (1992).

Edicions: FERRUA 1987-1988, 223, nr. 5 (im.).

Cf. AE 1990, 104; SOLIN 1992, 125, nr. 6; AE 1992, 90; LEPPIN 1992, 194; SOLIN 1995, 73; SOLIN 2003², 36; GREGORI 2004-2005, 582; TEDESCHI 2017, 235, n. 1098.

Traducció:

Als déus manes. Per a *Aeolus Gymneros, mimologus*.

Comentari:

Inscripció funerària d'un actor de mim, el *mimologus Aeolus Gymneros*. El text d'aquest epígraf ha plantejat diversos interrogants entre els estudiosos que se n'han ocupat. En primer lloc, el mot *gymneros* és un *unicum*, sense paral·lels en cap altra inscripció o font literària. Es tracta d'un compost de γυμνός + ἔρωσ “amor nu”, que A. Ferrua interpretà com un adjectiu, amb el significat d’ “expert en gimnàstica”, tot i que no descartava que fos un segon nom d’*Aeolus*.¹ H. Leppin també s’inclinà per aquesta segona possibilitat, així com H. Solin, que el 1992 i de nou el 1995 proposà que es tractava d’un antropònim sobre la base de paral·lels com *Gymnochares* o *Paederos* i

¹ Quant a aquest nom, en total Solin 2003², 497 en documenta sis a Roma.

Dyseros. Tenint en compte el significat de *Gymneros*, no podem descartar la possibilitat que es tracti d'un nom artístic, com ha proposat el mateix Solin.¹

Les dues últimes línies del text són, però, les que han generat més confusió. Ferrua no oferí cap transcripció del text, limitant-se a comentar la qüestió de *Gymneros* i afirmant que el difunt en qüestió era un “attore di mimi”. La primera transcripció del text fou la publicada a *AE* 1990, on hom proposa la lectura *mimo / loco*, una proposta errònia, atès que la tercera lletra del segon mot és clarament una *G*. El següent intent d'interpretació de les l. 3-4 fou el de Solin, que el 1992 llegí *mimo / Logo*, considerant que *Logo* era el nom d'una segona persona sebollida juntament amb *Aeolus Gymneros*. En el mateix treball Solin plantejà encara la possibilitat que també *mimo* fos aquí no la professió de *Aeolus*, sinó el nom d'una tercera persona, enterrada juntament amb *Aeolus* i *Logus*. Tanmateix, l'antropònim *Mimus* és molt poc freqüent,² i fou Leppin qui el mateix any proposà que calia unir *mimo* i *logo* per formar el terme *mimologo*, un mot habitual en les fonts gregues per designar l'actor de mim, però que rara vegada apareix en les fonts llatines, fins al punt que aquest és l'únic document epigràfic llatí on el tenim atestat.³

Amb tot, no hi ha cap dubte que la proposta de Leppin és la correcta i que la inscripció fa referència a una sola persona, el *mimologus Aeolus Gymneros*, una conclusió a la qual Solin arribà també el 1995, sense conèixer el treball de Leppin. Desconeixem la condició jurídica de l'actor, però és possible que es tracti d'un esclau o d'un *peregrinus*. El seu nom suggereix un origen oriental, mentre que l'ús del terme *mimologus*, que com hem vist és rar entre les fonts llatines però freqüent entre les gregues, pot ser un indicatiu que l'actor representava el seus mims en llengua grega.

Un altre element interessant de la inscripció d'*Aeolus Gymneros* és la representació d'una corona i d'una fulla de palma als flancs de la placa. Tots dos objectes, especialment la corona, són relativament habituals en les inscripcions funeràries, però si tenim en compte l'ofici del difunt, és possible que facin referència a una possible victòria d'*Aeolus Gymneros* en una competició artística.⁴

La inscripció data del segle III dC, tant per criteris formularis com formals.

¹ Sobre els noms artístics dels actors de mim, *vid.* p. 75-81.

² *Vid.* **RO 44/D** per a alguns exemples.

³ *Vid.* p. 31-33 per a les atestacions d'aquest terme.

⁴ *Vid.* p. 142-146 sobre l'admissió d'actors de mim en concursos escènics.

RO 24. *Adaugenda* (μιμάς)

Placa de marbre dividida en dos registres, dels qual només el dret està inscrit (19 x 30 x ? cm; lletres: 1,5-1 cm). A finals del s. XVIII es trobava a la vil·la de les *Puellae Mendicantes*, prop de les catacumbes de San Callisto. Posteriorment la inscripció va entrar a la col·lecció del Museo Lateranense i avui dia es conserva al Museo Gregoriano Profano (Musei Vaticani). Datació: III dC.

Α'δ'αυγέ=

νδα μι=

μάς ἔζ=

ησε ἔτη

5 ι' ((καὶ ἥμισυ)).

1-2: Α'δ'αυγένδα, MORETTI, *IGUR*: ΑΛΑΥΓΕ/ΝΔΑ, lapis, ΛΑΥΙΕ/ΝΔΑ FABRETTI, Άλαυϊένα Δι(Δύμου), BÖCKH, Άλ(λία) Άυγέ/νδα, FERRUA. 5: ι', *IGUR*, PROSPERI VALENTI: ιζ', FABRETTI, ιδ', BÖCKH, ις', FERRUA, ι, MORETTI.

Edicions: FABRETTI 1699, 52, nr. 303; LUPI 1734, 36; *CIG* 6335 (A. BÖCKH); *IG* XIV 2179 (G. KAIBEL); MORETTI 1958, 38-40, nr. 14; *IGUR* II 275 (im.) (L. MORETTI).

Cf. MURATORI 1739-1740, III 1627, nr. 14; FERRUA 1966, 47, nr. 65; PROSPERI VALENTI 1985, 76, nr. 3; LEPPIN 1992, 194; MAXWELL 1993, 97-98, nr. 1; GREGORI 2004-2005, 583; FERTL 2005, 173 (im.); STARKS 2008, 120, n. 32; MİGAYROU 2018, 129, nr. 4.

Traducció:

Adaugenda, actriu de mim, visqué 10 anys i mig.

Comentari:

Inscripció funerària d'una actriu de mim, incisa amb lletres irregulars, d'aquí la gran diversitat de propostes per transcriure el nom de la difunta. La lectura correcta és la de L. Moretti (1958 i *IGUR*), que corregeix en Άδαυγένδα el text erroni de l'epígraf, on

hom llegeix Ἀλαυγένδα.¹ Tot i que el nom de l'actriu és llatí, destaca el fet que la inscripció hagi estat composta en grec. Tal vegada la difunta pertanyia a una companyia especialitzada en la interpretació de mims en aquesta llengua.²

L'edat de la difunta planteja un altre problema: a la dreta del numeral τ' hi ha un signe, <, que ha estat interpretat de diferents formes: com les restes d'una lletra (Δ, Σ o Ζ), és a dir, els numerals 4, 6 i 7 respectivament o com un símbol decoratiu, una proposta inicial de Moretti 1958, rebutjada per R. Maxwell, sobretot perquè la inscripció no presenta cap altra mena de decoració. Finalment, el mateix Moretti a *IGUR* corregí la seva lectura inicial i considerà el signe < com la marca de l'abreviació καὶ ἥμισυ, “i mig”, una proposta que ha acceptada pels estudiosos posteriors.

Destaca, doncs, l'edat de l'actriu, de només 10 anys. La presència d'actors infantils devia ser habitual en el mim: coneixem altres casos documentats en les inscripcions recollides en aquest corpus i en algunes representacions iconogràfiques.³ Potser els actors infantils contribuïen a fornir la μίμησις βίου d'un major verisme.

D'altra banda, la inscripció omet la condició jurídica de l'actriu; amb tot, és molt probable que es tracti d'una esclava si ens atenem a l'edat d'*Adaugenda* i al fet que la gran majoria d'actrius de mim documentades a Roma i Occident són esclaves o llibertes.⁴

Pel que fa a la datació de l'epígraf, Moretti el situa al segle III dC seguint criteris paleogràfics.

¹ Vid. Kajanto 1965, 359, que recull diversos exemples d'*Adaugendi* i *Adaugendae*.

² Vid. p. 104-106 sobre l'especialització dels actors segons la llengua en què representaven llurs espectacles.

³ Vid. p. 73-74.

⁴ Vid. p. 82 sobre la condició jurídica de les actrius en aquesta regió de l'Imperi.

RO 25. *Vitalis*

Tretze fragments d'una placa de marbre blanc (ca. 80 x 200 x ? cm; lletres: 3,2 cm). Foren trobats el 1915 a la Basílica di San Sebastiano fuori le Mura, a la Via Àpia, com a material de reaprofitament d'una tomba sota el paviment de la basílica. El text de la inscripció, un *carmen* funerari, ja era conegut abans de la troballa de l'epígraf, ja que havia estat recollit en alguns manuscrits de la tradició textual dels *Disticha Catonis* de l'*Anthologia Latina* i també per l'autor d'un manuscrit epigràfic d'entre els segles VIII i IX, el *codex Petropolitanus* F.XIV.1, que conté 68 *carmina epigraphica* d'origen majoritàriament urbà. Les restes de la inscripció es conserven al Museo dei Sarcofagi de la mateixa basílica on foren trobats. Datació: s. V-VI dC.

- 1 *Quid tibi, mors, faciam, quae nulli parcere nosti? ((hedera)) Nescis laetitiam, nescis amare iocos.*
- 2 *His ego praevalui toto notissimus orbi, ((hedera)) hinc mihi larga domus, hinc mihi census erat.*
- 3 *Gaudebam semper. Quid enim, si gaudia desint, ((hedera)) hic vagus ac fallax utile mundus habet?*
- 4 *Me viso rabidi subito cecidere furores; ((hedera)) ridebat summus me veniente dolor,*
- 5 *non licuit quemquam mordacibus urere curis ((hedera)) nec rerum incerta mobilitate trahi.*
- 6 *Vincebat cunctos praesentia nostra timores ((hedera)) et mecum felix quaelibet ora fuit.*
- 7 *Motibus ac dictis, tragica quoque voce placebam ((hedera)) exhilarans variis tristia corda modis;*
- 8 *fingebam vultus, habitus ac verba loquentu^m, ((hedera)) ut plures uno crederis (!) ore loqui.*
- 9 *Ipse etiam quem nostra oculis geminabat ima^go ((hedera)) horruit in vultos (!) se ma^gis esse meos.*
- 10 *O quotiens imitata meo se femina gestu ((hedera)) vidit et erubuit totaque compta fuit!*
- 11 *Ergo quot in nostro videbantur corpore formae, ((hedera)) tot mecum rapt^a ab<s>tulit atra dies.*

- 12 *Quo vos iam tristi turbatus deprecor ore ((hedera)) qui tumulum legitis cum pietate meum:*
- 13 “*o quam laetus eras, Vitalis*”, *dicite maestri,*
- 14 “*sint tibi, Vitalis, sin<t> tibi laeta modo.*”

6: *TI[MORES]*, lapis: *m[inores]*, *ILCV*; *ORA*, lapis: *hora*, *RIESE*.
 7: *PLAC[EBAM]*, lapis: *placebam*, *COLAFRANCESCO*. 8: *LOQUENTUR*, lapis. 9: *[GEMI]NABAT IMACO*, lapis: *geminabat imago*, *COLAFRANCESCO*; *ESSE*, lapis: *isse*, *RIESE*; *MACIS*, lapis. 10: *TOTAQUE COMPT[A]*, lapis: *totaque mata*, *RIESE*.
 11: *corpore qui*, *ILCV*; *RAPTOS*, lapis.

Edicions: *BAEHRENS* 1881, 245-246, nr. 26 (a partir dels *Disticha Catonis*); *DE ROSSI* 1886, 94 (a partir del *codex Petropolitanus*); *RIESE* 1894², 38-39, nr. 487a (a partir dels *Disticha Catonis* i del *codex Petropolitanus*); *STYGER* 1915, 33 (a partir de només 4 fragments de la inscripció); *ILCV* II 886 et *add.* (a partir de només 4 fragments de la inscripció); *STYGER* 1918 (a partir dels 13 fragments de la inscripció); *ICVR* V 13655 (A. *FERRUA*; a partir dels 13 fragments de la inscripció i de la tradició manuscrita; im.).
Cf. *GRYSAR* 1854, 313-315, nr. 13; *GARROD* 1912, 371; *HENRY* 1919, 374; *NICOLL* 1931, 95-96; *DUFF – DUFF* 1934-1935, 636-639; *GOUGENHEIM* 1950; *BONARIA* 1956, 147, nr. 1146; *RE X S* (1965), 1031, s.v. *Vitalis* (M. *BONARIA*); *FERRUA* 1967, 145-147; *SPRUIT* 1969, 82, nr. 211; *SHACKLETON BAILEY* 1982, 116; *LEPPIN* 1992, 310-311; *MAXWELL* 1993, 144-147, nr. 33; *MAZZOLENI* 2002, 79 (im.); *COLAFRANCESCO* 2006; *AE* 2006, 180; *CUGUSI* 2007, 26; *ARTIGAS* (a *ARTIGAS – HOMAR* 2016, 153-157); *TEDESCHI* 2017, 288.

Traducció (d’E. Artigues a *ARTIGUES – HOMAR* 2016):

Què he de fer amb tu, Mort, que no saps perdonar ningú? Ets incapaç d’apreciar l’alegria, d’apreciar els jocs. En aquestes coses, jo he anat al davant, conegudíssim al món sencer; d’aquí la casa sumptuosa que tenia, d’aquí la meva fortuna. Tothora gaudia, perquè, si manquen els gaudis, quin sentit té aquest món voluble i fal·laç? En veure’m a mi, s’aplaçaven tot d’una les fúries rabioses, i el dolor més intens esclatava a riure en arribar jo. Ningú ja no podia consumir-se en neguits punyents ni ser arrossegat per la variabilitat incerta de les coses. La meva presència vencia els temors tots plegats i

qualsevol hora era bona al meu costat. Fins i tot quan el to era tràgic, captivava tothom amb els gestos i les paraules, alegrant-los amb melodies diverses els cors afligits.

Figurava les cares, les actituds i els mots de la gent en parlar, de manera que hom creuria que, per boca d'un de sol, eren molts que parlaven. Fins i tot un home, que la meua imatge feia veure doblat, s'esparverà d'allò més pensant que se n'havia anat ell sol dins dels meus trets. Ah, quantes vegades una dona, en veure's imitada amb els meus gestos, envermellí i s'esbalaí tota ella! És així que quantes formes vivien en el meu cos, tantes es va endur el negre dia, arrabassades ensems amb mi. Amb el rostre, ara ja trist, commòs us demano que llegiu pietosament el meu epitafi: "Què n'eres, de joiós, Vital", digueu afligits, "que t'acompanyi ara, Vital, que t'acompanyi a tu la joia."

Comentari:

Inscripció funerària de l'actor de mim *Vitalis*, formada per un *carmen* de tretze díctics elegíacs. Tret del darrer díctic, distribuït en dues línies, els altres onze díctics ocupen cadascun una línia de la inscripció, essent separat l'hexàmetre del pentàmetre per una fulla d'heura.

El text de la inscripció, descoberta en un estat molt fragmentari, era ja conegut abans de la troballa, gràcies a dues còpies del *carmen* transmeses per dues tradicions manuscrites, els *Disticha Catonis* i el recull epigràfic del *codex Petropolitanus* F.XIV.1. La troballa de les peces de la inscripció ha permès confirmar la lectura del text transmeses per la tradició manuscrita i també conèixer la ubicació original de la inscripció, així com les dimensions aproximades del suport i la compaginació del text. La placa de marbre on fou gravada la inscripció degué cloure una tomba situada al paviment de la basílica i que es trobaria encara *in situ* durant la primera meitat del segle VII, època en què hom recollí les inscripcions transmeses en el *codex Petropolitanus*, tal com indica P. Colafrancesco. Posteriorment, en una refacció del paviment al segle X, la làpida hauria estat fragmentada i reaprofitada per a una altra tomba.¹

La inscripció és excepcional en molt sentits: tant per la qualitat del *carmen*² i pels detalls que ens dona sobre l'ofici de *Vitalis*, com per la seva datació i les implicacions

¹ La hipòtesi de G.B. De Rossi, primer editor del còdex *Petropolitanus*, segons la qual la inscripció provindria del cementiri del *Verano*, ha quedat, doncs, desmentida, per la troballa dels fragments en aquesta basílica de la Via Àpia.

² És possible que l'autor n'hagi estat el propi *Vitalis*. Si és així, l'actor devia gaudir d'una certa formació literària: en el *carmen* hi apareixen ressonàncies d'autors clàssics, com a la l. 7 (*variis tristia corda modis*; cf. Prop. 2.22.6: *seu varios incinit ore modos*) i a la l. 11 (*abstulit atra dies*; cf. Virg. *Aen.* 6.428: *abstulit*

que se'n deriven sobre la consideració social del difunt. Enlloc no s'explicita que *Vitalis* era un actor de mim, però tots els estudiosos que s'han ocupat de la inscripció ho accepten. És evident que es tracta d'un professional de l'espectacle: com afirma R. Maxwell, el fet que la Mort no conegui ni la felicitat ni l'humor (l. 1: *nescis laetitiam, nescis amare iocos*) implica que *Vitalis* sí; la l. 4 (*ridebat summus me veniente dolor*) indica que *Vitalis* representava un espectacle còmic i, finalment, les l. 8-10 indiquen que l'artista era capaç d'imitar l'expressió, els gestos i la parla del públic, fet que suggereix que actuava sense màscara, de nou una característica pròpia del mim: tal vegada l'actor era un *ethologus*, un tipus de mim especialitzat en la imitació de personatges tipus, tal com suggerí Maxwell.¹ La l. 7 és també interessant: ens parla de *tragica voce*, que podem interpretar com a “veu sublim”, com fa Maxwell, o que *Vitalis* representava també temes seriosos, quelcom propi també del mim, si tenim en compte alguns fragments de mim que ens han arribat, com el *Moicheutria*.² La mateixa l. 7 pot fer referència també a la música en el mim (*exhilarans variis tristia corda modis*), un altre dels components habitualment presents en aquest espectacle.³ És possible també que l'últim díptic (l. 13-14) contingui una mostra de l'humor típic d'un actor de mim: D.R. Shackleton Bailey ha proposat que el *vitalis* de la l. 13 és un adjectiu, creant un joc de paraules amb el nom de l'actor, que apareix a la l. 14. Certament és molt probable que sigui així: l'humor és un element habitual en moltes inscripcions de mim; en algunes, fins i tot, el propi actor fa broma de la seva mort.⁴

El mateix *carmen* ens parla de l'èxit de *Vitalis* en el món de l'espectacle: al segon díptic (l. 2), l'artista ens diu que excel·lí en el seu art, essent conegut en tot el món (*his ego praevalui toto notissimus orbi*), fet que li reportà una gran riquesa (*mihi census erat*). Alguns documents i testimonis literaris palesen la bona posició econòmica assolida per alguns actors de mim;⁵ d'altra banda, com indica Colafrancesco, el verb *praevalui* recorda a la fórmula *primus/-a sui temporis* que retrobem sovint en inscripcions de pantomims i també d'alguns actors de mim.⁶ Tot i el prestigi de què *Vitalis* devia gaudir en vida, és sorprenent que l'actor fos enterrat en la Basílica de San

atra dies). Amb tot, el *carmen* presenta alguns errors mètrics, com a la l. 1, on al segon *nescis* la *I* hauria de ser llarga, no breu.

¹ Vid p. 48-49 sobre els *ethologi*.

² *POxy* III 413. Vid. l'edició i comentari d'Andreassi 2001, 88-158.

³ Vid. p. 110-111.

⁴ Vid. p. 92-93 i 99-100. Cf. l'expressió *aliquotiens mortuus sum, sed sic numquam*, que trobem amb algunes variacions en diverses inscripcions funeràries de mims: **R-I 12**, **R-X 1**, **LYC 2** i **PAN SUP 1**.

⁵ Vid. p. 116-117.

⁶ Vid. p. 95-96.

Sebastiano fuori le Mura, atesa l'animadversió de l'Església envers els professionals de l'espectacle en general i els actors de mim en particular.¹ Particularment, diverses lleis emeses durant el s. IV dC prohibeixen el bateig d'actors de mim a no ser que l'artista es trobi *in extremis*, i amb la condició que, si l'actor es recupera, no pugui tornar a actuar.² La sepultura, doncs, de l'actor a la Basílica és molt probablement un altre indicatiu de la consideració de què gaudia a la ciutat.

Pel que fa a la datació de la inscripció, el fet que el text fos recollit a la *sylloge* del *Codex Petropolitanus* indica que és anterior al s. VII dC. En conseqüència, i atenent les característiques formals de la inscripció, diversos editors daten l'epitafi de *Vitalis* d'entre els s. V i VI dC.

¹ *Vid.* p. 113-114.

² *CTh* 15.7.1; *CTh* 15.7.8. *Vid.* p. 113-114 sobre mim i cristianisme.

RO 26/I. *Licina Eucharis*

Placa de marbre fragmentada en tres trossos i mutilada per la banda dreta (63,1 x 80,2 x 3,3-2,4-cm; lletres: 4,5-1,1 cm; signes d'interpunció circulars). Fou trobada encara sencera en una tomba de la *via Flaminia* vers el 1521, però en temps de *CIL* ja s'havia perdut la part dreta de la placa. Actualment es troba al Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, a Roma. Datació: segona meitat del s. I aC.

Eucharis Liciniae l(iberta)

docta, erodita (!) omnes artes virgo, vixit an(nos) XIII.

Heus oculo errante quei aspicias leti domus,

morare gressum et titulum nostrum perlege

5 *amor parenteis quem dedit natae suae*

ubei se reliquiae conlocarent corporis.

Heic viridis aetas cum floreret artibus

crescente et aevo gloriam conscenderet

properavit hora tristis fatalis mea

10 *et denegavit ultra veitae spiritum.*

Docta, erodita (!) paene Musarum manu,

quae modo nobilium ludos decoravi choro

et Graeca in scaena prima populo apparvi.

En hoc in tumulo cinerem nostri corporis

15 *infestae Parcae deposierunt carmine.*

Stadium patronae, cura, amor, laudes, decus

silent ambusto corpore et leto tacent.

Reliqui fletum nata genitore meo

et antecessi, genita post, leti diem.

20 *Bis hic septeni mecum natales dies*

tenebris tenentur Ditis aeterna domu.

Rogo ut discedens terram mihi dicas levem.

Edicions: *CIL I*² 1214 (E. LOMMATZSCH); *CIL VI* 10096 (W. HENZEN).

Cf. ORELLI 1828, 456, nr. 2602; *CLE* 55; *ILS* 5213; *ILLRP* 803; ERNOUT 1916, 105-106, nr. 142; HENRY 1919, 380; *RE XIII.1* (1926), 499, s.v. *Licina Eucharis* 193 (F. MÜNZER); GUILLEMIN 1937, 112; BONARIA 1956, 26, nr. 282; *RE X S* (1965), 188, s.v. *Eucharis* (M. BONARIA); POPOVA 1968, 60-64; SPRUIT 1969, 69, nr. 70; GARTON 1972, 251, nr. 83; GARTON 1982, 589, nr. 29; WISEMAN 1985, 31 (im.); SANDERS 1985, 54-57; EICHENAUER 1988, 62 i 63; LEFKOWITZ – FANT 1992, 17, nr. 40; LEPPIN 1992, 236; MASSARO 1992, 115-195; *AE* 1992, 55; MAXWELL 1993, 137-140, nr. 30; ORLANDI 1993, 19, nr. 66 (im.); COURTNEY 1995, 46-47, nr. 20; FRASCATI 1997, 68-71, nr. 18 (im.); *AE* 1997, 160; PEREA YÉBENES 2004, 27; GREGORI 2004-2005, 580; FERTL 2005, 182-184; CUGUSI 2007, 97; RICCI – SALVADORI 2008 (im.); DONATI 2010, 32; CALDELLI – RICCI 2012, 21, 22, 26-27 i 34, nr. 4 (im.); MIGAYROU 2018, 177-184, nr. 21 (im.).

Traducció:

Eucharis, lliberta de *Licina*, donzella educada i instruïda en totes les arts, visqué 14 anys.

Ei, tu que en passar mires d'esquitllada les cases de la mort, atura't un moment i llegeix amb atenció el nostre epitafi, que l'amor d'un pare donà a la seva filla per tal que allotgés les despulles del seu cos. Aquí, tot i que, creixent encara, la meva verda edat floria i ja la glòria assolida, s'apressà l'hora trista del meu destí i em negà cap altre alè de vida. Educada i instruïda gairebé de la mà de les Muses, que recentment havia embellit els espectacles dels nobles amb la meva dansa i havia sigut la primera en aparèixer davant del poble en l'escena grega, les Parques cruels lliuraren amb el seu cant les cendres del nostre cos a aquesta tomba. Les atencions de la meva patrona, la cura, l'amor, les lloances i la gràcia emmudeixen ara en el meu cos consumit per les flames i callen en la meva mort. Jo, una filla, he deixat els plors per a qui m'engendrà i l'he avançat en el dia de la mort tot i haver nascut després. Retén aquí amb mi la casa eterna de Dis els meus dues vegades set aniversaris. Et prego que, mentre te'n vas, em desitgis que la terra em sigui lleugera.

Comentari:

Inscripció funerària de la lliberta *Licina Eucharis*, una artista de catorze anys. El text consta de dues línies inicials en prosa a mode de *praescriptio* i un *carmen* de 20 senaris iàmbics. Tot i que repetidament fa al·lusió a la professió d'*Eucharis*,¹ el text no esmenta explícitament l'especialitat artística de la difunta. Alguns estudiosos, com G. Sanders, E. Courtney i J.H. Starks consideren que es tracta d'una pantomima o ballarina; en canvi, per a M. Bonaria, H. Leppin, R. Maxwell i G.L. Gregori, es tracta molt probablement d'una *mima*, mentre que C. Ricci i A. Migayrou admeten la dificultat de precisar-ne l'especialitat, considerant-la Ricci una possible pantomima, *mima* o *emboliaria*.

El cert és que és difícil de determinar en què consistien exactament les actuacions d'*Eucharis*, tot i que és possible que es tracti d'una actriu de mim. La primera referència a l'ofici de l'artista la trobem a la l. 2, on apareix l'expressió *docta erodita omnes artes virgo*, que retrobem amb alguna variació a la l. 12 (*docta erodita paene Musarum manu*). Tant l'esment de la instrucció de l'artista com la menció de les Muses són tòpics habituals en les inscripcions de professionals de l'espectacle;² concretament, la fórmula *docta erodita omnes artes* reapareix amb variacions en tres altres inscripcions d'artistes de Roma i el Samni, totes elles dones i, com *Eucharis*, joves, amb edats compreses entre els onze i els quinze anys.³ La fórmula *omnes artes* fa probablement referència a una formació artística integral, que comprenia disciplines com la música, el cant, la dansa i la interpretació, motiu pel qual és possible que *Eucharis* fos una actriu de mim;⁴ en canvi, altres estudiosos, com ara Starks, defensen que les *omnes artes* són una referència a la pantomima, un gènere encara en formació en temps d'*Eucharis*, una hipòtesi basada en el testimoni d'una glossa llatina que defineix precisament el pantomim com un *omnium artium lusor*.⁵

¹ El nom mateix de la difunta podria ser un nom artístic. Cf. **LYC 2**, la inscripció funerària del mim *Eucharistos*, on es fa un joc de paraules entre el nom de l'actor i la seva χάρις. Sobre la importància de la χάρις en un actor de mim, *vid.* p. 98-99. Pel que fa als noms artístics dels actors, *vid.* p. 75-81.

² *Vid.* p. 96-98.

³ Es tracta de l'emboliaria *Sophe* (**RO 28/I**, *artis omnium erodita*), i les artistes *Salvidiena Faustilla* (**RO 31/I**, *eruditae omnibus artibus*) i *Scope* (**R-IV 2/I**, instruïda per la seva ama: *quae me omnes artes docuit*). Sobre els artistes infantils, presents també en el mim, *vid.* p. 73-74. Cf. **NOR 2/I**, la inscripció d'*Erasina*, una possible *mima* descrita també com a *virgo*.

⁴ Sobre la relació entre aquestes disciplines i el mim, *vid.* p. 110-111.

⁵ *CGL* 5.380.42.

D'altra banda, les l. 13 i 14 de la inscripció d'*Eucharis* són excepcionals i susciten un seguit d'interrogants. La l. 13 fa referència a la participació d'*Eucharis* en uns *ludi nobilium*, possiblement com defensa Migayrou uns jocs de caràcter privat organitzats per membres de l'aristocràcia senatorial, potser uns jocs funeraris o votius, en què *Eucharis* hauria participat ballant (*choro*). La menció de la dansa és un altre dels arguments presentats a favor d'identificar *Eucharis* com una ballarina o pantomima, però no podem oblidar que la dansa formava també part dels espectacles de mim, i d'altra banda el fet que *Eucharis* hagi pogut ser una ballarina no exclou que hagi pogut ser també una actriu de mim, com ho demostra el cas de la *μειμᾶς Bassilla*, que aconseguí un gran prestigi εἶτα μεῖμοις εἶτα χοροῖσι.¹

Pel que fa a la l. 14 (*et Graeca in scaena prima populo apparvi*), aquesta presenta una sèrie de problemes d'interpretació. El text sembla suggerir que *Eucharis* fou la primera dona a participar en uns espectacles d'origen grec representats a Roma (*scaena Graeca*). No sembla que aquest tipus d'espectacles consistís en danses o actuacions musicals, on la presència de dones ja estava ben establerta. Tanmateix, és molt improbable que la inscripció digui que *Eucharis* fos la primera actriu de mim en actuar a Roma, si tenim en compte que coneixem el nom d'altres *mimae* contemporànies d'*Eucharis*, com *Arbuscula* o *Cytheris*, en actiu durant els anys cinquanta i quaranta del s. I aC.² Tampoc sembla haver estat la primera *emboliaria* a actuar a la ciutat: una notícia de Plini el Vell ens informa sobre l'*emboliaria Galeria Copiola*, que inicià la seva carrera l'any 82 aC.³ Una altra possibilitat és que l'expressió *scaena Graeca* indiqui la llengua en què es representava l'espectacle en què actuà *Eucharis*: nombrosos documents demostren que els actors de mim podien especialitzar-se en la llengua en què representaven les seves obres;⁴ tal vegada, la diferència entre el mim llatí i el grec no era només una qüestió de llengua, sinó també d'arguments, personatges i fins i tot actors.⁵ És possible que al s. I aC l'actuació de dones en el mim llatí fos un fet consolidat, mentre que en el mim grec fos quelcom encara inusual, tot i que comptés amb algun precedent aïllat,⁶ i que *Eucharis* fos la primera, o si més no, de les primeres

¹ **R-X 1**. Sobre la dansa i el mim: *vid.* p. 110-111.

² *Vid.* Leppin 1992, 212 i 228-229, respectivament.

³ Plin. *HN* 7.158; Leppin 1992, 227.

⁴ *Cf.* **RO 21** (on trobem una distinció entre *archimimi* i *archimimi Graeci*), **MAC 2** (*archimimus Latinus*), **R-I 21/I** (*corpus scaenicorum Latinorum*).

⁵ *Vid.* p. 36-37 sobre la qüestió.

⁶ *Cf.* Plut. *Ages.* 21 i *Ath.* 621f, que mencionen la *δευκτηρίας Myrtion*, una actriu de mim amant de Ptolomeu II Filadelf.

actrius a participar-hi.¹ En qualsevol cas, diverses inscripcions d'època imperial demostren que la diferenciació entre *scaena Latina* i *scaena Graeca* era un fet consolidat;² tal vegada en la inscripció d'*Eucharis* trobem una primera referència a aquesta distinció.³

Una altra possible interpretació de la l. 14 és que *prima* no indiqui aquí que *Eucharis* fou la primera dona en actuar en la *scaena Graeca*, sinó una de les principals actrius: en aquest sentit Courtney i Ricci proposen que *prima* és una variant de l'expressió *primus* o *prima temporis suis*, que trobem en nombroses inscripcions de pantomims i també en les de dues *archimimae*.⁴ Una altra possibilitat plantejada per Migayrou és que l'adjectiu *prima* de la l. 14 i l'adverbi *modo* de la l. 13 introdueixin una ordenació cronològica en la carrera artística d'*Eucharis*, iniciada (*prima*) en actuacions davant del poble (*populo*) per passar, poc abans de la seva mort (*modo*), a actuar per als jocs privats de l'aristocràcia romana (*ludi nobilium*), una hipòtesi interessant que resol el problema plantejat pel *prima*.

Un altre fet destacable del text de la inscripció és l'estreta relació d'*Eucharis* amb la seva patrona, *Licina*.⁵ La l. 16 revela les atencions que la patrona tingué envers l'artista, un lligam que retrobem en altres casos recollits en aquest corpus, com la ja esmentada inscripció de l'artista *Scope* (*quae dominae cara puella fui, quae me omnes artes docuit*).⁶ Ignorem la identitat d'aquesta *Licina*: coneixem diverses branques de la gens *Licina* existents durant el s. I aC, entre els quals els *Licini Crassi*, els *Licini Murenæ* o els *Licini Luculli*, a les quals pot haver pertanyut la patrona d'*Eucharis*: M.L. Caldelli i C. Ricci fan un recull de diverses *Licinae* patrones d'artistes, com la patrona de *M. Licinius ((mulieris)) l. Mena*, autor de la restauració del sepulcre de la *synhodos magna psaltum*,⁷ a la qual cal afegir la *Licina* propietària del *comoedus Asticus*.⁸ D'altra banda, com indiquen Caldelli i Ricci, és interessant notar que tenim documentada una *choraula* anomenada *Licina M. Crassi lib. Selene*, lliberta del cònsol

¹ El cert és que la gran majoria de documentació i referències literàries d'actrius de mim gregues daten d'època imperial, mentre que al s. I aC ja trobem les primeres referències a actrius de mim llatines.

² Cf. **R-I 21/I** (*corpus scaenitorum Latinorum*), AE 1926 51 (*manu[ductor ?] scaenae Latinae*), CIL VI 10095 (*denunt[ti]ator ab scaena Graeca*).

³ Vid. p. 104-106.

⁴ Vid. p. 95-96. Les *archimimae* en qüestió són *Fabia Arete* (**RO 5**) i *Claudia Hermione* (**RO 17**).

⁵ *Eucharis* era, com tantes altres artistes documentades a Roma, lliberta: vid. p. 82.

⁶ **R-IV 2/I**.

⁷ CIL VI 33968.

⁸ AE 1928, 10 (s. I dC).

del 27 dC.¹ Les característiques del monument, i potser el fet que *Eucharis* participés en els *ludi nobilium*, suggereixen que l'antiga propietària de l'artista era membre d'una de les branques aristocràtiques dels *Licini* i que, per tant, la inscripció d'*Eucharis* és un nou exemple de l'estret lligam entre les grans famílies de la ciutat i els professionals del món escènic.²

Per últim, val la pena indicar que al Museo Arqueológico Nacional de Madrid es conserva un bust femení amb la inscripció EYXAPIC AIKIN. que Sanders i Migayrou identifiquen com un retrat de l'artista *Licinia Eucharis*.³ Tanmateix, com indicaren G. Kaibel a *IG* i R. Maxwell, la inscripció és falsa, elaborada a partir de la que ens ocupa aquí.

Les característiques formals de la inscripció, entre les quals l'ortografia (l. 2 i 12: *erodita*, l. 6: *ubei*, l. 7: *heic*, l. 11: *veitae*), permeten datar l'epígraf de la segona meitat del s. I aC.

¹ *CIL* VI . Sobre *M. Licinius Crassus Frugi*, vid. *PIR*² L 190.

² Vid. p. 82-85 i 124-125 sobre la pertinença d'un gran nombre d'actors de mim a les *familiae* de l'aristocràcia romana.

³ *IG* XIV 191*.

RO 27/I. *Sophe (arbitrix emboliarum)*

Tessera d'os amb forma el·líptica, escrita per una sola cara, amb inscripció especular gravada de forma superficial. Els editors no n'indiquen les dimensions. Trobada als afores de Roma, en una de les dues vigne Santambrogio, situades entre el primer i el segon mil·liari de la Via Llatina. Datació: finals del s. I aC – primera meitat del s. I dC.

Sophe

Theoroba=

thylliana,

arbitrix

5 *imbolia=*

r<iar>um. (!)

3-4: *imbolia/r<iar>um*, MAXWELL, STARKS *imbolia/rum*, DE ROSSI, HENZEN.

Edicions: DE ROSSI 1872; *CIL* VI 10128 (W. HENZEN).

Cf. HENZEN 1875; *ILS* 5263; HENRY 1919, 380; BIER 1920, 78-79; WEINREICH 1948, 48-49; BONARIA 1956, 55, nr. 513; ROTOLO 1957, 89, nr. 3; BENZ 1961, 107; *RE S X* (1965), 921, s.v. *Sophe* (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 78, nr. 175; GARTON 1982, 607, nr. 48; GÜNTHER 1987, 70; EICHENAUER 1988, 79; LEPPIN 1992, 16, 297; MAXWELL 1993, 241, nr. 88; FERTL 2005, 194; *LTUR Suburbium IV* 68-69, s.v. *Mimarum sociarum sepulcrum* (S. EVANGELISTI); STARKS 2008, 125-127; BENEDETTI – CALDELLI 2016, 32-33; TEDESCHI 2017, 253; MIGAYROU 2018, 227-229, nr. 51.

Traducció:

Sophe, de la companyia de *Theoros* i *Bathyllus*, coreògrafa d'*emboliariae*.

Comentari:

Aquesta interessant inscripció gravada en una fitxa d'os ha estat objecte de diverses discussions pel que fa al seu significat i la seva funció. El text esmenta el nom d'una dona, *Sophe*, dita *Theorobathylliana*, de la qual coneixem també el seu ofici, *arbitrix imboliarum*. No és clar el sentit exacte d'*arbitrix*, documentat només aquí, però que és una variant d'*arbitra*. Sí que sembla evident que *imboliarum* és una variant amb

haplologia d'*emboliariorum*, tal com proposaren R. Maxwell i J. Starks, i que per tant la professió de *Sophe* estava relacionada amb les *emboliariae*, artistes que solien actuar als entreactes d'una representació teatral.¹ En aquest sentit, G.B. de Rossi proposà que *Sophe* hauria estat una empresària teatral o bé la directora d'una companyia d'*emboliariae*, o potser la cap d'un col·legi funerari fundat per *emboliariae*, similar al col·legi de les *sociae mimae*, documentat per una inscripció trobada també a la Via Llarina, potser prop de la vinya on aparegué la tessera de *Sophe*.²

Una altra possibilitat interessant és que *Sophe* no hagi estat una directora o empresària, ni tampoc la presidenta d'un *collegium funeraticium*, sinó la supervisora o encarregada d'un grup d'*emboliariae* que formava part d'una companyia més àmplia d'artistes. El nom de *Theorobathylliana* amb què es defineix *Sophe* en la tessera pot apuntar en aquesta direcció: en efecte, tal com ha proposat J. Starks, amb tota probabilitat aquest nom compost és una referència a *Bathyllus*, el llibert de Mecenas que fou, juntament amb *Pylades*, el gran renovador de la pantomima,³ i a *C. Theoros*, un altre pantomim destacat de l'època, documentat en una altra inscripció urbana.⁴ És molt probable, doncs, que *Sophe* formés part d'una companyia d'artistes encapçalada per dos dels grans pantomims d'època augustea, *Bathyllus* i *Theoros*; la companyia, a banda dels pantomims, hauria estat integrada per músics i altres artistes, entre els quals les *emboliariae*, que haurien pogut actuar als intermedis dels espectacles de pantomima i al capdavant de les quals hi hauria hagut *Sophe*.

Desconeixem, però, quina pot haver estat la naturalesa dels *embolia* representats pel grup d'artistes de *Sophe*. Alguns estudiosos, com R. Günther i R. Maxwell, consideren que els *embolia* consistien en representacions de mim, però el cert és que la relació entre el mim i els *embolia* és poc segura: no hi ha res que ens impedeixi pensar que les actuacions de les *emboliariae* a què fa referència la inscripció eren més aviat espectacles de música o dansa, i no necessàriament de mim.⁵ De fet, la pertinença de

¹ Vid. p. 58 sobre les *emboliariae*, així com **RO 28/I** i **R-I 20/I**.

² **RO 1**. La inscripció de les *sociae mimae* prové de la vigna del Vecchio, al costat d'una de les dues vigne Santambroggio on fou trobada la inscripció de *Sophe*. S. Evangelisti (*LTUR Suburbium IV* 68-69, s.v. *Mimarum sociarum sepulcrum*), no descarta una relació entre *Sophe* i les *sociae mimae*.

³ Cf. Leppin 1992, 217-219.

⁴ *CIL* VI 10115. Una inscripció pompeiana documenta també un grup de *Theoriani* o seguidors de *Theoros* (*CIL* IV 1891). O. Weinreich ha proposat que *Bathyllus* i *Theoros* eren la mateixa persona, una hipòtesi recollida també per Leppin 1992, 217-219. En canvi, de Rossi separà en dues paraules diferents *Theoro* i *Bathylliana*, considerant el primer element el *nomen* o *cognomen* de *Sophe*, mentre que *Bathylliana* indicaria la relació de l'artista amb *Bathyllus*.

⁵ Vid. també les observacions de S. Migayrou sobre la qüestió.

Sophe a una companyia liderada per *Bathyllus* i *Theoros* suggereix la possibilitat que *Sophe* hagi estat un artista més propera al gènere de la pantomima que del mim.¹

Pel que fa a la condició de *Sophe*, l'absència de *nomen* suggereix que pot haver estat una esclava, probablement dels mateixos *Bathyllus* i *Theoros*.² El nom *Sophe*, del grec σοφή, “instruïda”, pot al·ludir a la formació de l'artista: són habituals en les inscripcions de dones artistes les referències a llur instrucció de dones artistes, mitjançant l'ús d'adjectius com *erudita* o *docta*.³ En aquest sentit, de les altres 21 *Sophai* documentades a Roma, una és precisament una *cantrix*.⁴

Finalment, quant a la funció de la tessera, de Rossi advertí ja que, tot i la forma i el material del suport, no es tracta d'una *tessera* teatral, ja que les fitxes d'aquesta mena solen ser opistògrafes, amb una xifra gravada en una de les dues cares, element que manca a la fitxa de *Sophe*. Starks ha proposat que es tracta d'un objecte propagandístic realitzat per un admirador de *Sophe*, però l'estudiós no té en compte que es tracta d'una inscripció especular, fet que suggereix que es tracta d'un text pensat per a ser estampat. En aquest sentit, de Rossi recull una proposta de Th. Mommsen, segons la qual la fitxa hauria pogut servir per marcar aliments o altres productes que *Sophe* hauria distribuït a les seves *emboliariae*, tot i que la poca profunditat de la incisió planteja algunes dificultats. En qualsevol cas, és destacable que la fitxa fos trobada en una àrea sepulcral, per la qual cosa no podem descartar que *Sophe* fos sepultada allí amb aquest objecte.

La referència a *Theoros* i *Bathyllus* permet datar amb tota seguretat la inscripció de finals del segle I aC o de la primera meitat del segle I dC.⁵

¹ En aquest sentit, cf. un epigrama d'Automedont, contemporani d'August, recollit per Stark, en què el poeta el poeta lloa l'expressivitat que una ὄρχηστρίς aconseguia amb els seus moviments de mans, un tret característic de la pantomima (*Anth. Pal.* 5.129): τὴν ἀπὸ τῆς Ἀσίας ὄρχηστρίδα, τὴν κατοτέχνοισ / σχήμασιν ἐξ ἀπαλῶν κινυμένην ὀνύχων, / αἰνέω, οὐχ ὅτι πάντα παθαίνεται οὐδ' ὅτι βάλλει / τὰς ἀπαλὰς ἀπαλῶς ὧδε καὶ ὧδε χέρας, / ἀλλ' ὅτι καὶ τρίβακον περὶ πάσσαλον ὀρχήσασθαι / οἶδε, καὶ οὐ φεύγει γηραέας ῥυτίδας. / Γλωττίζει, κνίζει, περιλαμβάνει· ἦν δ' ἐπιρίψη / τὸ σκέλος, ἐξ ἄδου τὴν κορύνην ἀνάγει.

² Cf. un cas similar en *CIL* VI 4454, que documenta un *Ti. Claudius Corinthus, musicarius* del pantomim *Paris*, sobre el qual *vid.* Leppin 1992, 270-272.

³ *Vid.* p. 96-97.

⁴ *AE* 1991, 123. Cf. Solin 2003², 761-762 i 1480.

⁵ Solin 2003², 762 situa *Sophe* al segle I dC, però *Bathyllus* era actiu des de finals del segle I aC.

RO 28/I. *Phoebe (emboliaria)*

Placa de marbre (15 x 37 x ? cm; lletres: 2,3-0,9 cm; signes d'interpunció triangulars). El text està distribuït en tres columnes juxtaposades. De provenença desconeguda, actualment es troba a la Galleria Lapidaria dels Musei Vaticani. Datació: primera meitat del s. I dC.

Columna 1:

V(ivus) P(ublius) Fabius P(ubli) ((mulieris)) l(ibertus)
Faustus.

Columna 2:

Phoebe
Vocontia
emboliaria artís (!)
omnium erodita (!)
5 *hunc fatus suus pressit,*
vixsit (!) annis XII.

Columna 3:

V(iva) Pompeia Cn(aei) l(iberta)
Sabbatis.

Edicions: *CIL* VI 10127 (W. HENZEN).

Cf. MURATORI 1739-1740, II 660, nr. 4; ORELLI 1828, 457, nr. 2612; *ILS* 5262; BONARIA 1956, 152, nr. 1186; BENZ 1961, 108; *RE X S* (1965) 538, s.v. *Phoebe* 2 (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 75, nr. 141; PROSPERI VALENTI 1985, 76-77, nr. 4; GÜNTHER 1987, 70-71; EICHENAUER 1988, 79; LEPPIN 1992, 277; LEFKOWITZ – FANT 1992, 218, nr. 312; MAXWELL 1993, 240, nr. 87; WIERSCHOWSKI 2001, 72-73, nr. 74; STARKS 2008, 128-130; DONATI 2010, 30; CALDELLI – RICCI 2012, 21, 22, 27, 32, 33 i 36, nr. 10 (im.); MIGAYROU 2018, 208-209, nr. 38 (im.).

Traducció:

Columna 1: *Publius Fabius Faustus*, llibert de *Publius* i de *Fabia* (?), fet en vida.

Columna 2: *Phoebe*, vocòncia, *emboliaria* instruïda en totes les arts, el seu destí la empès fins aquí. Va viure dotze anys.

Columna 3: *Pompeia Sabbatis*, lliberta de *Gnaeus*, fet en vida.

Comentari:

Inscripció funerària de tres persones: els lliberts *P. Fabius Faustus* i *Pompeia Sabbatis* i una nena de dotze anys, *Phoebe*, probablement una esclava. No és clara la relació entre els dos lliberts, que duen *nomina* diferents, i tampoc no coneixem llur relació amb *Phoebe*, així com el nom del propietari de la petita. D'altra banda, el *cognomen* de *Pompeia Sabbatis* denota un origen hebreu,¹ mentre que l'adjectiu *Vocontia* que acompanya el nom de *Phoebe* suggereix que la petita pot ser originària del sud de la Gàl·lia, on era establert el poble dels *Vocontii*.

De les tres persones que apareixen al text, l'única de qui se'ns diu l'ofici és *Phoebe*, que era *emboliaria*, és a dir, una artista que actuava als *embolia*, els espectacles que s'oferien als entreactes d'una representació teatral. Alguns estudiosos, com R. Maxwell, han suggerit que els *embolia* consistien en espectacles de mim, tot i que aquest lligam no és segur.² De fet, en una de les altres dues inscripcions que documenten *emboliarii* es relaciona aquest espectacle amb la pantomima, per la qual cosa és probable que llurs actuacions consistissin més aviat en espectacles de música i dansa.³ En aquest sentit, la inscripció de *Phoebe* ressalta la formació artística de la nena, fent ús d'una expressió, *artis omnium erodita*, que molt sovint retrobem amb algunes variacions en epígrafs funeraris d'altres artistes femenines.⁴ Les *artes omnes* a què fa referència la inscripció, que podrien fer referència a una instrucció de l'artista en diverses disciplines com el cant i la música, podria ser, en opinió de J. Stark, una

¹ Cf. Ferrua 1941, 46, que afegeix *Pompeia Sabbatis* al *Corpus Inscriptionum Iudaicarum*.

² Vid. p. 58 sobre els *emboliarii*. Sobre l'existència d'artistes infantils, vid. p. 73-74.

³ Cf. **RO 27/I**. En l'altra inscripció on apareix el terme *emboliarius* és un grafit pompejà, on el terme pot haver estat emprat com un insult, i no pas com una referència a l'ofici de la persona esmentada: vid. **R-I 20/I**.

⁴ Vid. p. 96-97.

perífrasi per *pantomima*, una hipòtesi especialment atractiva si tenim en compte que una glossa llatina defineix precisament el pantomim com un *omnium artium lusor*.¹

D'altra banda, el nom *Phoebe*, tot i ser força habitual entre l'epigrafia urbana, podria ser un nom artístic, en tant que relacionat amb Apol·lo.²

Pel que fa a *P. Fabius Faustus* i de *Pompeia Sabbatis*, que encarregaren la inscripció de *Phoebe* i també pretenien ser enterrats amb ella, és possible que es tracti de membres de la mateixa companyia de què formava part l'*emboliaria*, tot i que el text no ens n'indiqui l'ofici.³

La inscripció data de la primera meitat del s. I dC tant per les fórmules emprades al text com per la forma de les lletres.

¹ CGL 5.380.42.

² Vid. Solin 2003², 314 i 1442, que en documenta 72 casos a Roma.

³ Vid. p. 120 per a altres casos d'artistes sepultats per membres de llur companyia artística.

RO 29/I. Anònim (*lusor, imitator*)

Meitat inferior d'una placa de marbre de Carrara (8 x 30 x ? cm; els editors no indiquen l'alçada de les lletres). Procedent del primer columbari de la Vigna Codini, descobert el 1840 a la Via Appia, als afores de Roma. Actualment desapareguda. Datació: 37-50 dC.

[- - - - -]

[- - - - -]

Caesaris lusor,

mutus, argutus, imitator

Ti(beri) Caesaris Augusti, qui

primum invenit causidicos imitari.

2: *mutus argutus / imitator*, BRAUN. 4: *primum inuenit caus/idicos imitari*, BRAUN.

Edicions: BRAUN 1840, 138, nr. 10; *CIL* VI 4886 (W. HENZEN).

Cf. *ILS* 5225; BONARIA 1956, 58, nr. 542; KOKOLAKIS 1959, 33; GEIST 1969, 89, nr. 219; STORONI MAZZOLANI 1973, 50-51; LEPPIN 1992, 14 i 123; MAXWELL 1993, 246-247, nr. 91; PURCELL 1999; CRISTOFORI 2004, 533; TEDESCHI 2017, 288, n. 1422.

Traducció:

... bufó de [Gai ?] Cèsar, mut però eloqüent imitador de Tiberi Cèsar August, el primer que descobrí com imitar els advocats.

Comentari:

Inscripció funerària de gran interès, malauradament perduda. Segons W. Henzen, que examinà personalment la peça, la inscripció estava distribuïda en dos camps epigràfics: el primer, conservat parcialment, hauria contingut el nom del difunt en dues línies de text perdudes ja en el moment de la descoberta de l'epígraf, i el seu ofici (l. 1), *Caesaris lusor*, és a dir, bufó o pallasso d'un emperador.¹

¹ Sobre els *lusores*, *vid.* p. 60. Sobre la identitat d'aquest emperador, *vid. infra*.

En el segon camp epigràfic (l. 2-4), conservat de forma íntegra, el text ens dóna més detalls sobre l'ofici del difunt: ens informa que la seva especialitat era la imitació de persones, concretament de l'emperador Tiberi i també de *causidici*, advocats de l'acusació, un tipus d'imitació que el *lusor* en qüestió es vanta d'haver inventat. Tot i que el terme *lusor* és en si mateix genèric i el trobem referit de vegades a altres especialitats artístiques diferents del mim,¹ les imitacions formen part del repertori còmic d'un actor de mim² i, per tant, probablement hem de considerar aquest imitador anònim com una mena d'actor de mim.

Les imitacions de Tiberi d'aquest *lusor* anònim són especialment interessants. Tenim constància que els emperadors eren sovint l'objectiu de les burles dels actors de mim, com Vespasià, parodiat durant el seu funeral per l'*archimimus Favor*,³ però és improbable que el *lusor* imités Tiberi en vida de l'emperador, coneixent el caràcter d'aquest i la seva aversió envers els espectacles en general. Tal vegada aquest *lusor* formava part de l'entreteniment privat del successor de Tiberi, Calígula, afeccionat al teatre i poc amant del seu antecessor en el càrrec.⁴ Així, l'artista hauria pogut formar part de la *familia* imperial, una hipòtesi certament probable, si atenem el fet que la inscripció fou trobada al primer columbari de la Vigna Codini, on foren enterrats lliberts i esclaus de la *domus Augusti* morts entre els regnats de Tiberi i Claudi.⁵

D'altra banda, les imitacions de Tiberi podrien explicar l'expressió *mutus argutus* que apareix en la l. 2 de la inscripció. Alguns estudiosos, entre els quals M. Bonaria i H. Leppin, han considerat que el *lusor* en qüestió hauria sigut mut i que per tant la força de les seves imitacions hauria recaigut doncs en l'eloqüència del seus gestos. Tanmateix, R. Maxwell ha apuntat una altra possibilitat molt interessant: que els adjectius *mutus argutus* es refereixin concretament a les imitacions que el *lusor* feia de Tiberi, conegut per la seva *calliditas*, la seva capacitat d'ocultar allò que realment pensava i expressar-

¹ Cf. CGL 5.380.42, un glossari que defineix el terme *pantomimus* com a *omnium artium lusor*.

² Vid. RO 25 i potser RO 40/I.

³ Suet. Ves. 19: *in funere Favor archimimus personam eius [sc. Vespasiani] ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta vivi, interrogatis palam procuratoribus quanti funus et pompa constaret, ut audiit sestertio centiens, exclamavit centum sibi sestertia darent ac se vel in Tiberim proicerent*.

⁴ Sobre l'afició de Calígula pel teatre, vid. D.C. 59.5.2 (ἐδούλευε δὲ καὶ τοῖς ὀρχησταῖς καὶ τοῖς ἄλλοις τοῖς περὶ τὴν σκητὴν ἔχουσι). D'altra banda, la presència d'un nombre significatiu d'actors de mim i *parasiti Apollinis* al santuari de *Diana Nemorensis* a Nemi pot estar relacionat amb l'interès de Calígula per aquest santuari: vid. p. 157-159.

⁵ Toynbee 1996, 113-114. Vid. RO 4, la inscripció d'un *archimimus* de la *familia* imperial, procedent del segon columbari de la Vigna Codini. Certament, alguns dels actors de mim de propietat imperial deurien servir per a l'entreteniment privat del *princeps* i la seva família: vid. p. 124.

se de manera ambigua.¹ Així, el *lusor* podria haver excel·lit en les imitacions dels silencis expressius de Tiberi, per la qual cosa seria apropiat descriure'l com a *mutus argutus Ti. Caesaris Augusti imitator*. Una altra possibilitat que no podem descartar és que a la l. 1 *Caesaris* depengui d'un *servus* elidit, i que per tant el terme *lusor* sigui complementat amb els adjectius *mutus* i *argutus*: l'artista podria haver fet de pallaso mut (*lusor mutus*) i de pallaso espavilat (*lusor argutus*), segons l'espectacle. En aquest cas, l'artista no hauria estat un bufó personal de Calígula, tot i que seguiria essent un esclau imperial.

Quant a les imitacions de *causidici*, els professionals del dret semblen haver estat també un dels objectius predilectes dels actors de mim, si tenim en compte una de les epístoles de Ciceró en què l'arpinat adverteix el seu amic Trebaci que no s'estigui gaire temps a Britània, no sigui que els mimògrafs Laberi i Valeri es burlin de les peripècies d'un *iurisconsultus* entre els bàrbars.² Així, la figura de l'advocat pot haver format part del repertori dels personatges imitats pels *ethologi*, una especialitat de mim poc freqüent però documentada també a Roma.³ Per aquest motiu, H. Leppin ha suggerit que el *lusor* anònim pot haver estat en realitat un *ethologus*, tot i que no l'acaba incloent en el seu catàleg d'actors.

Si el *lusor*, com pensem, fou un bufó de la cort de Calígula, la inscripció ha de ser posterior a l'accés d'aquest al poder, l'any 37 dC.

¹ Cf. els següents testimonis a què es refereix Maxwell: Tac. *Ann.* 1.11.4 (*suspensa semper et obscura verba*), 11.3.2 (*calliditas*), 13.3.5 (*consulto ambiguus*) i D.C. 57.1-2.

² Cic. *Fam.* 7.11.

³ **RO 19**. Sobre els *ethologi*, *vid.* p. 48-49.

RO 30/I. C. Portumius Helenus i Calpurnia Anapauma (nugari)

Epígraf de forma, dimensions i material desconeguts. Provenent de la Vigna Codiniana, a prop de la Porta di San Sebastiano, als afores de Roma. Datació: I dC.

C(aius) Portumius

C(ai) l(ibertus) Helenus,

Calpurnia Anapauma

nugari de basilica

5 *Antoniarum*

duarum.

Edicions: *CIL* VI 5536 (TH. MOMMSEN).

Cf. *ILS* 5220; *LTUR* I 169, s.v *Basilica Antoniarum duarum* (C. LEGA); FERTL 2005, 173; VENTURA VILLANUEVA 2006, 71-73.

Traducció:

Gaius Portumius Helenus, llibert de *Gaius*, *Calpurnia Anapauma*, *nugarii* de la Basílica de les dues Antònies.

Comentari:

Inscripció funerària d'un probable matrimoni format pel llibert *C. Portumius Helenus* i *Calpurnia Anapauma*, possiblement també lliberta.¹ L'epígraf conté dos punts problemàtics d'interès en relació amb l'ofici de la parella: tots dos eren *nugarii*, un terme documentat únicament aquí, però que està format clarament a partir del mot *nugae* i el sufix *-arius*, habitual en la creació de noms d'oficis. Hom ha proposat d'explicar el significat exacte de *nugarius*, atès que el mot de què deriva, *nugae*, és polisèmic. Th. Mommsen suggerí que un *nugarius* seria un venedor de joies o ornaments femenins, tot recolzant-se en un passatge de Nonius, on el gramàtic explica el terme *nugivendus*, emprat per Plaute en l'*Aulularia*, com "*omnes eos qui aliquid mulieribus vendunt, nam omnia quibus matronae utuntur nugae [sc. Plautus] voluit*

¹ El *cognomen* *Anapauma* suggereix un passat servil. Solin 2003², 1282 només en recull 5 casos a Roma, de les quals 3 són *incertae* i 2 són llibertes. Quant al nom de l'home, *Portumius* no és gaire freqüent. Trobem un *C. Portumius Phoebus* entre els *curatores tribus Sucusanae iuniorum* que el 71 dC dedicaren una ara a la *Pax Augusta* (*CIL* VI 199). Quant al *cognomen* *Helenus*, vid. Solin 2003², 514-516.

appellari”.¹ La hipòtesi de Mommsen es basa, però, en un ús puntual de la paraula *nugae*, que pren habitualment el significat de “foteses”, en un context còmic per referir-se als ornaments femenins.

Per contra, H. Dessau situà la inscripció entre les pertinents al món del teatre. L'estudiós alemany no en donà cap explicació, però sens dubte es basà en una de les altres accepcions de *nugae*, “frivolitat, obra literària lleugera” (*OLD* s.v. 3).² En aquest sentit, en diverses fonts la paraula *nugae* apareix estretament relacionada amb el mim, com ara en el *carmen* funerari del *mimus Protogenes*, del s. II aC, on llegim *plouruma que fecit populo soueis gaudia nuges*,³ així com en nombrosos testimonis literaris.⁴ En efecte, la paraula *nugae* pot haver experimentat un procés semàntic similar al del mot grec παίγνια, “joc, broma”, que potser adquirí l'accepció de “mim breu d'argument simple”.⁵ La proposta de Dessau obre, doncs, una possibilitat interessant: a partir d'aquesta accepció de *nugae* s'hauria pogut formar un derivat, *nugarius*, que designaria els artistes especialitzats en la representació de peces de mim breus.

Una altra explicació relacionada amb el món artístic seria acostar *nugarius* a *nugator*, un altre derivat de *nugae*, aquest cop amb l'accepció de “xerrameca sense sentit”. Un *nugator* pot ser algú que “es fa el ximple”, però també un narrador de contes, d'històries inventades (*vid. OLD* s.v. 2), tal vegada una traducció del terme grec ἀρεταλόγος, mot emprat per alguns autors llatins.⁶ En aquest sentit, *nugarius* podria ser un sinònim de *nugator*.

Hom ha proposat encara una quarta interpretació del terme: Á. Ventura Villanueva vincula els *nugarii* amb els venedors de *nugae*, enteses com composicions poètiques de no gaire importància, com ara els poemes de Catul i Marcial, basant-se en dos passatges dels mateixos poetes, on es refereixen a llurs composicions com a *nugae*.⁷ Tanmateix, quan Catul i Marcial parlen dels llurs poemes com a *nugae*, no empren un nom tècnic,

¹ Non. 144 M. El passatge plautí en qüestió és *Aul.* 525. Amb tot, els millors manuscrits de Plaute ofereixen la lectura *nugigerulis* en comptes de *nugivendis*.

² Fertl també sembla preferir aquesta interpretació, ja que inclou la inscripció al seu catàleg de dones artistes i tradueix *nugarii* per “Possenreißer”. Tanmateix tampoc no hi afegeix cap explicació.

³ **R-IV 1.**

⁴ *Vid.* Var. *Men.* fr. 3, *Mart.* 13.2 i especialment Agustí d'Hipona, que sistemàticament es refereix despectivament a les representacions mímiques com a *nugae* o *spectacula nugatoria* (*Conf.* 1.19.30; 4.1.1; 6.7.11; *civ. Dei* 4.26; *de doct. chris.* 2.18; 23; 25).

⁵ *Vid.* *Plut. Quaest. conv.* 8 (= *Mor.* 712e) i Cicu 2012, 35-36 i 38.

⁶ *Juv.* 15.16 i *Suet. Aug.* 74.

⁷ *Catul.* 1.3-4 i *Mart.* 4.72.

sinó que es refereixen a la poca transcendència de la seva obra poètica. No sembla encertat que els venedors de les obres d'aquests poetes hagin de ser anomenats, per extensió, *nugarii*.

La segona incògnita que presenta aquesta inscripció és la referència a la *basilica Antoniarum duarum*, on els *nugarii* haurien exercit el seu ofici. Així com aquesta inscripció és l'únic testimoni de la paraula *nugarius*, també és l'únic document que fa referència a aquesta basílica, altrament desconeguda. Sens dubte es tracta d'una basílica dedicada a les dues filles de Marc Antoni i Octàvia, germana d'August: *Antonia Maior* i *Antonia Minor*.¹ No sabem on estava ubicada aquesta basílica,² però és clar que els nostres *nugarii* exercien llur activitat en el pòrtic d'aquesta basílica: si efectivament es tracta d'una especialitat de mim, *Portumius Hellenus* i *Calpurnia Anapauma* entrarien dins de la categoria d'actors de carrer, fet que encaixa amb el que coneixem dels *παίγνια*, que per la seva durada breu i la seva simplicitat podien ser representats en qualsevol indret.³ Tanmateix, no podem obviar que sovint els pòrtics de les basíliques aixoplugaven els comerços de banquers, venedors i altres paradistes, i per tant no podem descartar que aquesta parella de *nugarii* fossin, en efecte, venedors, tot i que les hipòtesis de Mommsen i de Ventura Villanueva no siguin del tot convincents.⁴

Tenint en compte això, és difícil determinar la naturalesa exacta de l'ofici de *Portumius Hellenus* i *Cornelia Anapauma*. No podem assegurar que es tracti d'artistes, tot i que aquesta hipòtesi, suggerida inicialment per H. Dessau, és certament atractiva.

Les característiques formals de la inscripció permeten datar-la del s. I dC.

¹ Vid. *LTUR* I 169, s.v.

² Vid. les hipòtesis plantejades a *LTUR*, *ibid.* i a Ventura Villanueva 2006.

³ Sobre els artistes de carrer, *vid.* p. 102.

⁴ Cf. algunes inscripcions amb expressions paral·leles: *nummularius de basilica Iulia* (*CIL* VI 9709, *CIL* VI 9711, 9712). L'expressió *de* + abl. seguint un nom d'ofici sol indicar el lloc on s'exercia la professió: *aurivestrix de sacra via* (*CIL* VI 9214), *ollearius de porticu Pallantiana* (*CIL* VI 9719), etc.

RO 31/I. *Salvidiena Faustilla*

Inscripció coneguda per tradició manuscrita, probablement una placa de marbre de dimensions desconegudes. Trobada a Roma, fora de la porta Col·latina. Perduda ja en temps de *CIL*. Datació: I dC.

V(iva) Salvidiena Q(uinti) l(iberta) Hilara

Salvidienae Faustillae,

deliciae suae,

eruditae omnibus artibus.

5 *Reliquisti mammam tuam*

gementem, plangentem, plorantem.

Vix(it) an(nos) XV,

mensib(us) III, dieb(us) XI, hor(is) VII.

Virginem eripuit fatus malus,

10 *destituisti vitilla mea*

miseram mammam tuam.

Edicions: GRUTERUS 1603, 663, nr. 5; *CIL* VI 25808 (CH. HÜLSEN).

Cf. *CLE* 1570; STEVENSON 2002, 36-37, nr. 3; STEVENSON 2008, 54-55; STARKS 2008, 129, n. 57, DIXON 2014, 147-148.

Traducció:

Salvidiena Hilara, lliberta de Quint, en vida a *Salvidiena Faustilla*, nineta dels seus ulls, instruïda en totes les arts. Has abandonat la teva mama, que ara gemega, es plany i plora. Va viure 15 anys, 3 mesos, 11 dies, 7 hores. El mal destí ha arrabassat una noieta; has deixat sola, videta meva, la teva pobra mama.

Comentari:

Inscripció funerària de *Salvidiena Faustilla*, morta als 15 anys. El text està arranjat en forma de *carmen commaticum*, alternant seqüències mètriques amb seqüències en prosa. Segons la inscripció, *Salvidiena Faustilla* fou instruïda en diverses arts, tal com denota l'expressió *eruditae omnibus artibus*, que retrobem de forma recurrent, amb algunes variacions, en inscripcions funeràries de diverses artistes femenines, entre les quals

algunes possibles actrius de mim.¹ L'expressió *omnibus artibus* suggereix que *Faustilla* fou instruïda en diverses disciplines artístiques; tanmateix, la vaguetat de la fórmula ens impedeix saber si entre aquestes hi havia també l'art mímica o si, per contra, aquestes arts es refereixen a altres especialitats artístiques, com ara el cant, la música o la dansa.

L'edat de *Salvidiena Faustilla*, de quinze anys, no hauria estat un impediment per a l'exercici de la professió artística, atès que tenim documentats artistes infantils fins i tot més joves, com l'actriu de mim *Adaugenda*, de deu anys i mig.²

La inscripció data probablement del s. I dC, ateses les característiques formals del text.

¹ Vid. p. 96-97 sobre la qüestió.

² Vid. **RO 24** i p. 73-74 sobre la qüestió.

RO 32/I. Ursus (exodiarius)

Placa de marbre blanc (160,5 x 103 x ? cm; lletres: 4-3 cm). Fou trobada el 1592 al subsòl de la basílica de Sant Pere, a la ciutat del Vaticà; actualment es troba a la Galleria Lapidaria dels Musei Vaticani. Datació: 126-150 dC.

- Ursus, togátus vitr¹e`á quì primus pila
lusì decenter cum meìs lúsóribus
laudante populo maximìs clámóribus
thermìs Trai{i}áni, thermìs Agrippae et Titi*
- 5 *multum et Nerónis, sì tamen mihi créditos,
ego sum. Ovantés convenìte, pilicrepì,
statuamque amìci floribus, violìs, rosìs
folióque, (!) multó adque (!) unguentó marcidó
oneráte amantés et merum prófundite*
- 10 *nigrum Falernum aut Sétinum aut Caecabum
vivó ac volentì de ápothécá dominicá,
Vrsumque canite vóce concordì senem,
hilarem, iocósum, pilicrepum, scholasticum,
quì vicit omnés antecessóres suós*
- 15 *sénsú, decóre adque (!) arte suptilissimá. (!)
Nunc véra versu verba dicamus senés:
sum victus, ipse fateor, á te cónsule
Véro patrónó, nec semel, sed saepius,
cuius libenter dicor exodiarius.*

1: VITRFA, lapis.

Edicions: *CIL* VI 9797 (W. HENZEN) + *CIL* VI 33815a (CH. HÜLSEN) + *CIL* VI 41107a (G. ALFÖLDY).

Cf. ORELLI 1928, 453-454, nr. 2591; MOMMSEN 1872, 55-57; *CLE* 29; *ILS* 5173; PLESSIS 1905, 99-106, nr. 20; GARROD 1912, 350, nr. 290; BONARIA 1956, 90, nr. 811; *RE S X* (1965), 1151, s.v. *Ursus Ia* (M. BONARIA); CHAMPLIN 1985; MAXWELL 1993,

242-245, nr. 90; COURTNEY 1995, 120-123, nr. 124; CRISTOFORI 2004, 533; CUGUSI 2007, 97; BUENO – D'INCÀ 2012, 313.

Traducció:

Jo sóc *Ursus*, el primer, juntament amb els meus companys, a fer gràcils jocs malabars amb una pilota de vidre i abillat amb una toga, lloat pel poble amb els més grans aplaudiments a les Termes de Trajà, a les Termes d'Agripa i de Titus i molt sovint també, si em vols creure, a les de Neró. Veniu, jugadors, exultants, i amareu l'estàtua del vostre amic estimat amb flors, violes, roses i fulles, i també amb abundant perfum enervant, i libeu per a mi, que encara visc i en vull, negre falern o setí o cècub del celler de l'amo, i canteu tots a una el vell *Ursus*, el divertit, el graciós, el jugador de pilota, l'enginyós que superà tots els seus antecessors en gust, gràcia i amb el seu talent summament refinat. Però ara que som vells diguem la veritat en aquest vers: una sola persona m'ha vençut, ho reconec, el tres vegades cònsol, el meu patró *Verus*, i no una vegada només, sinó moltes: amb molt de gust declaro que sóc el seu bufó.

Comentari:

Del subsòl de la Basílica de Sant Pere, edificada sobre l'antiga necròpoli Vaticana, prové aquesta placa de marbre amb una inscripció mètrica formada per dinou senaris iàmbics, originàriament fixada al monument funerari d'un *exodiarius* anomenat *Ursus*, que l'hauria encarregat en vida (l. 11 i 16).¹ La inscripció és un bon exemple de la dificultat de definir amb precisió les diverses especialitats artístiques que trobem en el món de l'espectacle antic. Els *exodiarrii*, els artistes que actuaven als *exodia*, és a dir, en peces generalment còmiques que es representaven després d'una obra dramàtica major: en temps de Ciceró, solien consistir en representacions de mim, motiu pel qual alguns estudiosos relacionen invariablement els *exodiarrii* amb aquest gènere dramàtic.²

Tanmateix, l'artista que ens ocupa era, segons la inscripció, un *pilicrepus*, un jugador de pilota o potser un malabarista (l. 13), el primer, segons el *carmen*, a jugar amb pilotes de vidre i vestit amb una toga (l. 1-2), dos condicionants que sens dubte

¹ De la mateixa àrea sepulcral prové la inscripció de l'*archimima Claudia Hermione* (RO 17).

² Cic. *Fam.* 9.16.7. Sobre els *exodiarrii*, *vid.* p. 59. Només tenim dos altres documents referits a *exodiarrii*, RO 21 i probablement LUS 2/I.

afegirien més dificultat a l'actuació de l'artista.¹ El mot *togatus* (l. 1) ha suscitat diverses interpretacions per part dels estudiosos que s'han ocupat del text: des de F. Plessis, que el considera un segon *cognomen* de l'artista, fins a Th. Mommsen i W. Henzen, que consideren una referència a la condició de ciutadà romà d'*Ursus*. Aquests dos últims estudiosos aporten altres arguments a favor d'una possible *ingenuitas* de l'*exodiarius*: el fet que a la inscripció no s'esmenti una condició llibertina i el *cognomen* de l'artista, *Ursus*, que segons els dos estudiosos seria poc freqüent entre esclaus i lliberts. Tanmateix, R. Maxwell ha advertit encertadament el cas del mim *Stephanio*, de qui Plini el Vell indica que fou el primer a actuar vestit amb una toga (*qui primus togatus saltare instituit*).² És ben possible, doncs, que també l'*exodiarius Ursus* actués abillat d'aquesta manera i que, per tant, *togatus* no sigui un segon *cognomen*. D'altra banda, tot i que certament el nom *Ursus* és poc freqüent entre esclaus i lliberts, no és del tot inusual.³

És molt probable, doncs, que *Ursus* hagi estat un llibert. Dos elements del text poden acabar de confirmar aquest punt: les l. 11 i 17-19. Concretament, en els tres últims versos del *carmen*, la inscripció es dirigeix al patró d'*Ursus*, un *Verus* tres vegades cònsol que Henzen i Mommsen identificaren correctament amb *M. Annius Verus*, sogre d'Antoní Pius i avi de Marc Aureli, i que exercí el seu tercer consolat l'any 126 dC.⁴ Les l. 17-19 revelen que *Ursus* solia jugar a pilota amb el seu patró; curiosament, Marc Aureli pot haver heretat aquesta afició del seu avi, atès que segons la *Historia Augusta* li agradaven els jocs de pilota: és possible que el futur emperador, que fou criat per *M. Annius Verus* en morir el seu pare, conegués l'*exodiarius Ursus*.⁵ L'*apotheca dominica* a què fa referència la l. 11 seria, doncs, el celler d'*Annius Verus*, l'antic *dominus* d'*Ursus*, i no la bodega imperial, com pensen Mommsen i Henzen. El

¹ Les referències a pilotes de vidre són extremadament rares: a banda d'aquesta inscripció, no més en trobem menció en un passatge de l'obra de l'historiador bizantí Nicèforos Gregoràs, *hist.* 8.11 (p. 350 Bonn).

² Plin. *HN* 7.159.

³ *Vid.* Kajanto 1965, 329, que recull 139 *Ursi ingenui* i 4 de condició servil o llibertina. Una inscripció de *Cirta* documenta fins i tot un actor de mim amb el mateix nom, tot i que en desconeixem l'estatus: **NUM 3**. Cf. també *CIL VI* 8997, la inscripció d'un *P. Aelio Aug(usti) lib(erto), pilario omnium eminentissimo*. E. Champlin ha proposat encara una altra hipòtesi, atractiva però altament improbable: que l'*Ursus* de la inscripció sigui *L. Iulius Ursus Servianus*, tres vegades cònsol (90, 102 i 134 dC) i contemporani de *M. Annius Verus* (*PIR IV* 297-298, nr. 631). Segons Champlin, la inscripció seria una al·legoria paròdica de la rivalitat política entre tots dos homes.

⁴ *PIR*² A 695.

⁵ *HA Marcus* 4.9: *pila lusit adprime*.

cas d'*Ursus* seria, així, un nou testimoni de l'estreta relació entre artistes i les grans cases aristocràtiques de Roma.¹

Particularment interessant és la menció dels espais on *Ursus* solia actuar, amb un gran èxit de públic:² les termes de Trajà i Titus, situades al Mont Opi, i les termes d'Agripa i de Neró, ubicades al Camp de Mart. Sèneca, en la seva cèlebre descripció de l'ambient bulliciós d'unes termes de Roma, es queixa dels crits que feia el *pilicrepus* quan començava a comptar les pilotes amb què jugava,³ mentre que, al Satiricó, Trimalció és presentat per primera vegada jugant a pilota als seus banys.⁴ El fet que la inscripció d'*Ursus* esmenti explícitament les quatre termes suggereix que aquest *exodiarius* actuava de forma regular en aquests espais: potser els establiments termals oferien als seus usuaris espectacles d'artistes diversos, a banda d'altres esbargiments com biblioteques i zones d'exercicis. Amb tot, el fet que *Ursus* fos *exodiarius* indica que l'artista també actuà en teatres, a no ser que en algunes termes també s'hi representessin obres teatrals seguides d'*exodia*.

Tenint en compte els elements de la inscripció, podem incloure l'epígraf de l'*exodiarius Ursus* entre els documents referents a actors de mim? És difícil respondre aquesta pregunta. Certament, l'actuació d'*Ursus* poden haver incorporat elements còmics: la l. 13 defineix l'artista com a *hilarus* i *iocosus*, dos adjectius que certament escauen a un actor de mim,⁵ però no podem determinar si *Ursus* també participava en representacions de mim o simplement era un artista que actuava als banys, fent malabars i bromes al mateix temps. De fet, alguns dels documents recollits en aquest corpus donen una bona mostra de la gran varietat d'espectacles que podien representar-se com a intermedi o exodi, tant al teatre com al circ: des d'acròbates fins a espectacles de música o dansa, exhibicions en què *exodiaris* com *Ursus* podrien haver participat.⁶ D'altra banda, no podem descartar que el terme *exodiarius* sigui emprat aquí com una

¹ Vid. p. 124-125, on es recullen diversos casos d'actors de mim que formen part de la *familia* de les grans famílies de la ciutat.

² La referència a l'èxit assolit entre el públic és un tòpic habitual en les inscripcions funeràries d'artistes: vid. p. 95-96. Un altre lloc comú habitual és la preeminència de l'artista en el seu camp, que trobem aquí a les l. 14-15 (vid. *ibid.*).

³ Sen. Ep. 56.1: *Si vero pilicrepus supervenit et numerare coepit pilas, actum est.*

⁴ Petr. 27.

⁵ Els trobem en diversos documents: vid. p. 99-100.

⁶ Cf. els intermedis recollits a diversos programes de circ procedents d'Egipte i datats d'entre els s. IV i VI dC: AEG 19, AEG 20, AEG 23-AEG 27. Un dels grafitis de l'escenari del teatre d'*Aphrodisias* de Cària mostra un equilibrista caminant per un cable, segurament un dels artistes que actuaria en els intermedis: vid. Roueché 1993, 36, nr. 8.b.ii, amb fotografia.

broma, al·ludint al fet que *Ursus*, superat en la seva art únicament pel seu patró, és un simple *exodiarius* al costat d'*Annius Verus*.

Pel que fa a la datació de la inscripció, la referència al tercer consolat de *M. Annius Verus*, exercit el 126 dC, ens dóna un *terminus post quem*, mentre que les característiques formals del text indiquen que és probablement anterior a la segona meitat del s. II dC.

RO 33/I. Aelius Bulimio

Placa motllurada de marbre blanc (20,5 x 29 x ? cm; lletres: 1,9-1,3 cm). De provenença desconeguda, es troba als Musei Capitolini, a la Sala delle Colombe. Datació: primera meitat del s. II dC.

D(is) M(anibus).

Aelio Bulimioni, di=

urno, adlecto, Aeli=

a Ianuaria fil(ia) et

5 *Ulpia Herois con=*

iunx b(ene) m(erenti) f(ecerunt) et sibi

et suis lib(ertis) liber=

tab(us)q(ue) posterisq(ue)

eorum.

Bibliografia: *CIL* VI 10126 (W. HENZEN); KOLB – FUGMANN 2008, 198-199, nr. 52 (im.).

Cf. *ILS* 5210; BONARIA 1965, 228, nr. 289; *RE* X S (1965) 4, s.v. *Aelius Bulimio* 33a (M. BONARIA); SOLIN 2003², 927; LEPPIN 1992, 219; *Suppl. Ital. Imag. Roma* I 794 (M. ALFIERO, im.).

Traducció:

Als déus Manes. Per a *Aelius Bulimio*, *diurnus* i membre. La seva filla *Aelia Ianuaria* i la seva dona *Vlpia Herois* van fer [aquesta tomba] per a ell perquè s'ho mereixia, i també per a elles mateixes, llurs lliberts i llibertes i els descendents d'aquests.

Comentari:

Inscripció funerària d'*Aelius Bulimio*, un probable actor de mim. En la inscripció no s'explicita l'ofici del difunt, però l'ús dels termes *diurnus* i *adlectus* implica que certament era un professional del món escènic. Concretament, el terme *diurnus* apareix únicament en cinc inscripcions de Roma i el Laci, referents a tres *archimimi*, a un

magister corporis scaenorum Latinorum i al propi *Aelius Bulimio*.¹ El significat d'aquest terme és discutit, però no hi ha cap dubte de la relació entre els *diurni* amb el món de l'espectacle. Segons W. Slater (2005), que ha proposat una de les interpretacions més recents sobre el significat d'aquest mot, els *diurni* podrien ser artistes prestigiosos empleats de manera permanent per actuar a la ciutat de Roma, en comptes de ser contractats puntualment per a uns *ludi* concrets.² El fet que tres dels cinc *diurni* coneguts siguin *archimimi* fa versemblant que els altres dos, de qui desconeixem l'especialitat, siguin també actors de mim.

Pel que fa a *adlectus*, aquest terme indica la pertinença de *Bulimio* a una associació d'artistes, els *adlecti scaenorum*, coneguda per diverses inscripcions.³ De nou, d'entre els nombrosos *adlecti* coneguts, tenim documentats diversos actors de mim, que semblen haver exercit una influència considerable en l'associació: l'únic *magister* conegut de l'associació era precisament un *archimimus*, *L. Acilius Eutyches*, decurió de *Bovillae*.⁴

Tenim, doncs, dos elements que ens fan pensar que *Aelius Bulimio* era un artista, probablement un actor de mim, tot i que a la inscripció no s'explicita la seva especialitat. El *cognomen* d'*Aelius Bulimio* pot ser un altre indicatiu de la professió de l'artista: *Bulimio*, del grec βούλιμος, “famolenc”, només es troba documentat dos cops a Roma,⁵ i podria ser un nom artístic: potser *Bulimio* era un *secundarum* especialitzat en la interpretació del *parasitus esuriens*.⁶

Quant a l'estatus del difunt, és molt probable que *Aelius Bulimio* fos un llibert d'Adrià o d'un llibert del mateix emperador. És probable, doncs, que *Aelius Bulimio* hagi format part d'una companyia d'artistes de propietat imperial, com altres actors de mim documentats a Roma i al Laci.⁷ D'altra banda, l'esposa de *Bulimio*, *Ulpia Herois*, probablement era també lliberta imperial, en aquest cas de Trajà. No sabem si *Ulpia*

¹ Es tracta, respectivament, de **RO 5**, **RO 16**, **R-I 10** i **R-I 21/I**. És possible que **RO 9** també documenti un *diurnus*.

² *Vid.* la discussió sobre el significat del terme a p. 122-123.

³ *Vid.* p. 128-130 sobre la qüestió. *Cf.* **RO 9**, **R-I 9**, **R-I 10**, **R-I 21/I** (on s'usa potser per error el terme *electus*) i potser també **RO 15**.

⁴ *Vid. ibid.* També en formaren part un *quartarum* (**RO 9**), un *mimus* (**R-I 9**) i potser un altre *archimimus* (**RO 15**).

⁵ Solin 2003², 927.

⁶ Sobre els noms artístics dels actors de mim, *vid.* p. 75-81.

⁷ *Vid.* p. 82-85 i 124-125.

Herois era també artista; en qualsevol cas, la filla del matrimoni, *Aelia Ianuaria*, sembla haver nascut quan els seus pares ja havien estat emmancipats.

Tant les característiques formals de la inscripció com els elements onomàstics permeten datar l'epígraf de la primera meitat del s. II dC.

RO 34/I. Anònim

Fragment d'una estela de marbre, malmesa per tres costats excepte per la part superior ((29,5) x (15) x ? cm; lletres: 2-1,8 cm). De provenença desconeguda, però segurament urbana. Servada als Musei Capitolini. Datació: II – III dC.

[- - -] Σ καὶ νίκης Σ [- - -]
[- - -] ΔΗΜΑ γέλω [ς τε - - -]
[- - -] Οἱ ὄχλον κατα [- - -]
[- - -] ++ Ε καλὸν ῬΟ [- - -]
5 [- - -] Σ ἀλάϊς τῶν [- - -]
[- - -] δεξιὰ νεύω [ν - - -]
[- - -] ΚΟΙΣ ΘΡΑΣ [- - -]
[- - -] + ΙΚ [- - -].

1: Σ [- - -] vel Ο [- - -] vel Ω [- - -], SACCO. 5: [- - -] Σ vel [- - -] Ο, SACCO.

Edicions: G. SACCO (a PANCIERA 1987, 96, nr. 34 (im.)).

Cf. *SEG XXXVII* 806; MAXWELL 1993, 149, nr. 36.

Traducció:

... i de la victòria ... rialla ... les masses ... bell ... en els palaus dels ... la mà dreta assentint ...

Comentari:

Inscripció funerària d'un difunt anònim.¹ Aquest epígraf, malauradament molt malmès, contenia una inscripció mètrica, ja que les paraules que s'han conservat estan disposades d'acord amb un esquema dactílic: per tant, el text podria haver estat arranjat en hexàmetres o díctics elegíacs.

Desconeixem el nom, el gènere i la condició del difunt, però pot haver estat un actor de mim, com suggerí G. Sacco. Els pocs elements que se'ns han conservat al text

¹ Es tracta d'una inscripció funerària: no només ho indica l'arranjament mètric del text (segons Sacco, el 95% dels *carmina epigraphica* de Roma són inscripcions funeràries); els tòpics presents en el text que se'ns ha conservat de l'epígraf també ho suggereixen (*vid.* més avall).

apunten en aquesta direcció: *νίκης* a la primera línia pot fer referència a una victòria en algun concurs,¹ mentre que el *γέλως* de la segona indica que devia de representar alguna mena d'espectacle humorístic.² A la línia següent, *ὄχλον* pot al·ludir al favor de l'artista entre les masses,³ mentre que dues línies més avall *ἀύλαῖς τῶν* probablement fa referència a actuacions privades, en domicilis de l'aristocràcia romana o potser, fins i tot, al palau imperial: Sacco suggereix la possibilitat que s'hagi de reconstruir *ἀύλαῖς τῶν [βασιλέων]*.⁴ De la mateixa manera, Sacco proposa que l'expressió *δεξιὰ νεύω[ν]* de la l. 6 també podria al·ludir a aquest favor per part de l'aristocràcia.

La data de la inscripció és un argument més a favor de la possibilitat que el difunt fos un actor de mim. Sacco la data d'entre els segles II i III dC, una època en què el mim ja està plenament consolidat com a gènere teatral i ha esdevingut l'espectacle còmic per excel·lència.

¹ Sobre la participació d'actors de mims en concursos, *vid.* p. 142-146.

² La referència a l'humor és un tòpic habitual en la poesia funerària d'actors de mim: *vid.* p. 99-100.

³ *Vid.* també p. 94.

⁴ Quant a la representació de mims en domicilis particulars, particularment de l'aristocràcia, *vid.* p. 102-103.

RO 35/I. *C. Acilius Eutyches* i *Eutychides*

Ara de marbre (55 x 44 x ca. 18 cm; lletres: 6,8-2 cm). Dipositada al santuari d'Anna Perenna, als afores de Roma, fou reaprofitada al s. IV juntament amb **RO 36/I** i **RO 37/I** com a part del mur de contenció de la font del mateix santuari, on fou descoberta el 1999. Conservada *in situ*. Datació: s. II dC.

*Votum sacratis quondam
nymphis feceram
boni patroni meritis ob victoriam
C(ai) Acili Eutychetis reddimus
5 et esse sanctas
confitemur versibus
aramque gratis
dedicamus fontibus.
Eutychides lib(ertus).*

1: *quodam*, PIRANOMONTE 2001

Edicions: PIRANOMONTE 2001, 61, nr. 3; FRIGGERI 2002, 26-29 (im.).

Cf. *AE* 2003, 251; SLATER 2005, 320; PIRANOMONTE 2005, 92-93 (im.); *AE* 2006, 155; WISEMAN 2006, 51, nr. 1; PIRANOMONTE 2010, 199; *AE* 2010, 109; TEDESCHI 2017, 238, n. 1112.

Traducció:

El vot (que) un dia vaig fer a les nimfes sagrades el complim perquè l'han merescut per la victòria del meu bon patró *Gaius Acilius Eutyches*, i proclamem amb aquests versos que són dignes d'ésser venerades i dediquem una ara a les fonts, que mereixen les gràcies. *Eutychides*, el seu llibert.

Comentari:

Inscripció votiva dipositada al santuari d'Anna Perenna, dedicada per un llibert anomenat *Eutychides* en agraïment per una victòria obtinguda pel seu patró, *C. Acilius*

Eutyches, en un certamen de naturalesa desconeguda. El text de la inscripció forma un *carmen* de cinc senaris iàmbs, amb l'arranjament següent:

*Votum sacratis quondam nymphis feceram
boni patroni meritis ob victoriam
Gai Acili Eutychetis reddimus
et esse sanctas confitemur versibus
5 aramque gratis dedicamus fontibus.*

Aquesta no és l'única inscripció d'aquesta mena trobada al santuari: un *C. Suetonius Germanus* hi consagrà també dos altars, un dels quals fou dedicat en motiu d'una victòria obtinguda de nou en un certamen indeterminat, juntament amb la seva esposa *Licina*.¹ És evident, doncs, el lligam del santuari d'*Anna Perenna* i de les nimfes de la font amb un certamen del qual no tenim notícia, en el qual estava permès que competissin dones. Sabem gràcies a Ovidi que la festa d'*Anna Perenna*, celebrada el 15 de març, tenia un caràcter alegre: els habitants de Roma solien anar fins al santuari de la dea, situat en temps d'Ovidi al primer mil·liari de la via Flamínia,² a jeure al banc del Tíber mentre bevien vi i cantaven "cançons apreses al teatre".³ Ovidi en concret fa referència a la tradició de beure durant aquesta festa tantes copes de vi com anys hom desitjava viure: R. Friggeri ha proposat que el concurs a què fan referència les inscripcions del santuari estigui relacionat amb una competició de beguda, en què el participant (o la parella, si considerem el cas de *Suetonius Germanus* i *Licina*, i potser també *Eutychides* i el seu patró) que begués més copes de vi hauria estat proclamat vencedor.

Tanmateix, T.P. Wiseman ha proposat que les victòries obtinguda pels dedicants de les ara del santuari tingueren lloc en contextos més formals i professionals, probablement en competicions escèniques celebrades durant la festa d'*Anna Perenna* i de les quals no teníem constància, en què hom potser recreava episodis del mite

¹ RO 36/I i RO 37/I.

² Posteriorment, probablement en temps de Tiberi segons T.P. Wiseman, el santuari fou traslladat més al nord, en la seva ubicació actual, a la Piazza Euclide. Wiseman proposa que les nimfes a què fa referència la inscripció eren serventes de la dea.

³ Ov. *Fast.* 3. 523-542.

d'aquesta divinitat i que podrien estar darrere de la referència d'Ovidi a les cançons "apreses al teatre" que segons el poeta el poble cantava durant la festa d'*Anna Perenna*.¹

Sobre la naturalesa d'aquestes competicions, T.P. Wiseman suggereix que es tracta de representacions de mim, basant-se en l'admissió de dones com *Licina* al concurs² i la naturalesa disbauxada de la festa d'*Anna Perenna*. És certament una possibilitat interessant, que pren encara més força quan analitzem la inscripció que ens ocupa. El dedicant de l'ara és, com hem vist, *Eutychides*, llibert d'un *C. Acilius Eutyches* altrament desconegut i que fou qui obtingué la victòria a què es refereix la inscripció. Curiosament, coneixem un *L. Acilius Eutyches*, un *archimimus* de gran prestigi a qui l'any 169 l'associació d'*adlecti scaenorum* dedicà una estàtua erigida a *Bovillae*, localitat relacionada també amb el culte d'*Anna Perenna* i de la qual l'*archimimus* era decurió.³ Com ha apuntat Wiseman, la coincidència en els noms de *C. Acilius Eutyches* i *L. Acilius Eutyches*, així com la proximitat cronològica i geogràfica, fan possible que existís un lligam entre totes dues persones i que, per tant, *C. Acilius Eutyches* estigués emparentat amb el prestigiós *archimimus* de *Bovillae*.

Tal vegada *C. Acilius Eutyches* era també *archimimus* i per tant estava al capdavant d'una companyia d'actors de mim que hauria resultat vencedora en un concurs celebrat durant la festa d'*Anna Perenna*. El dedicant de la inscripció, el seu llibert *Eutychides*, pot haver sigut un dels membres d'aquesta companyia, motiu pel qual hauria realitzat el vot per la victòria del seu patró.⁴ *C. Acilius Eutyches* podria haver estat *ingenuus*, tal com ho era l'*archimimus* de *Bovillae*, però això no sembla haver estat un impediment per actuar amb actors de condició servil o llibertina.⁵ Per últim, si ens fixem en els verbs de la inscripció, veurem que el primer, *feceram*, està en primera persona del singular, mentre que els altres (*reddimus, confitemur, dedicamus*) es troben en la primera persona del plural, potser un indicatiu que *Eutychides* realitzà el vot sol i després el seu patró, un cop aconseguida la victòria, participà en la consagració de l'ara.

Les característiques formals de la inscripció permeten datar-la del s. II dC.

¹ En aquest sentit, *vid.* p. 157-161 per a altres representacions escèniques en contextos santuarials.

² Sobre la celebració de certàmens de mim, *vid.* p. 142-146.

³ **R-I 10.** Sobre l'associació de *Bovillae* amb la dea, segons una de les versions transmises per Ovidi, *Anna Perenna* seria una anciana de *Bovillae* que ajudà a alimentar el poble de Roma durant la *secessio plebis*: *Ov. Fast.* 3.661-674.

⁴ Sobre les companyies d'actors de mim, *vid.* p. 120-126.

⁵ Quant a la condició jurídica dels actors de mim, *vid.* p. 82-87.

RO 36/I. C. Suetonius Germanus i Licinia

Ara de marbre de Carrara amb coronament triangular (64 x 41 x 26 cm; lletres: 2-1,2 cm). Dipositada al santuari d'Anna Perenna, als afores de Roma, i reutilitzada al s. IV juntament amb **RO 35/I** i **RO 37/I** com a part del mur de contenció de la font del mateix santuari, on fou descoberta el 1999. Conservada *in situ*. Datació: 156 dC.

Coronament:

Nymphis sacratis.

Camp epigràfic:

Suetonius Germanus cum

Licinia coniuge

Annae Perennae votum

5 *quod susceperant si se victo=*

res statuerent aram mar=

moream se posituros, denuo

victores facti votum me=

riti solvimus.

10 *Ded(icata) non(is) Apr(ilibus) Silvano et Augurino*

co(n)s(ulibus).

1: *Germanicus*, PIRANOMONTE 2001. 7: *denuc*, PIRANOMONTE 2001. 10: *dedicata non(is) Apr(ilis) Silvano et Augurino co(n)s(ulibus)*, PIRANOMONTE 2001.

Edicions: PIRANOMONTE 2001, 60-61, nr. 1; FRIGGERI 2002, 29-32 (im.).

Cf. *AE* 2003, 252; PIRANOMONTE 2005, 92-93 (im.); SLATER 2005, 319; *AE* 2006, 155; WISEMAN 2006, 53, nr. 3; PIRANOMONTE 2010, 199-200; *AE* 2010, 109.

Traducció:

A les nimfes sagrades. El vot que *Suetonius Germanus* va fer amb la seva esposa *Licinia* d'erigir una ara de marbre si eren proclamats vencedors, declarats de nou vencedors l'hem complert plens de gratitud. Dedicada el cinc d'abril, durant el consolat de *Silvanus* i *Augurinus*.

Comentari:

Ara votiva consagrada a *Anna Perenna* i les nimfes que habitaven el santuari d'aquesta dea, situat als afores de Roma, a l'actual Piazza Euclide. Les l. 2-9 formen un *carmen* de cinc senaris iàmbics, amb irregularitats mètriques al primer i tercer vers:¹

*Suetonius Germanus cum Licinia coniuge
Annae Perennae votum quod susceperant
si se victores statuerent
aram marmoream se posituros denuo
victores facti votum meriti solvimus.*

Els dedicants són un matrimoni format per *C. Suetonius Germanus* i *Licinia*; coneixem el marit per una altra inscripció procedent del mateix santuari, que ens dona a més el seu *praenomen*, omès en la inscripció que ens ocupa.² En aquesta segona inscripció no s'esmenta tampoc *Licinia* ni el motiu de la dedicació, que en canvi ocupa un lloc destacat en el *carmen* de la inscripció que tractem aquí. El motiu és la consecució de dues victòries per part de *Suetonius Germanus* i *Licinia* en un certamen la naturalesa del qual no s'indica. Sembla clar, però, que aquesta competició està relacionada amb la festa d'*Anna Perenna*, celebrada el 15 de març: la data de consagració de l'ara, el cinc d'abril, proporciona un marge de vint dies als dedicants per haver encarregat i ofert l'ara després d'obtenir les victòries esmentades. A banda d'això, al mateix santuari s'hi va trobar una tercera ara, oferta en aquest cas per un llibert anomenat *Eutyichides*, per la victòria aconseguida pel seu patró *C. Acilius Eutyches*, de nou en un certamen no especificat.³

Hom ha proposat diverses hipòtesis sobre la naturalesa del certamen en què participaren *Suetonius Germanus*, *Licinia* i *C. Acilius Eutyches*, però és clar que es tracta d'un concurs en què les dones eren admeses, que se celebrava de forma regular i en què era costum que el vencedor consagrés a *Anna Perenna* i les nimfes de la font del santuari una ofrena votiva.⁴ De les diverses explicacions proposades sobre la naturalesa del concurs, les més versemblants són les de W. Slater i T.P. Wiseman, segons els quals

¹ El tercer vers, per exemple, només té quatre peus. Wiseman 2006, 51, n. 2 sospita que part del text de la minuta no va ser gravat a la inscripció i que per això el vers està incomplet.

² RO 37/I.

³ RO 35/I.

⁴ Sobre la identitat d'aquestes nimfes i la seva relació amb *Anna Perenna*, *vid.* Wiseman 2006.

les tres persones podrien haver estat actors de mim que participaren en representacions escèniques celebrades durant la festivitat de la dea, en què potser hom recreava escenes del mite d'*Anna Perenna*.¹ En cas que sigui així, *Suetonius Germanus* i *Licina* podrien haver estat els *archimimi* d'una companyia d'actors de mim: una inscripció africana documenta un matrimoni format per dos *archimimi* que demostra que en una mateixa companyia podria haver-hi un *archimimus* i una *archimima*,² acompanyats d'actors secundaris.

Pel que fa a l'estatus de *C. Suetonius Germanus* i *Licina*, és possible que hagin estat *ingenui*, com altres *archimimi* de qui tenim constància;³ el *cognomen Germanus* és, si més no, poc freqüent entre esclaus i lliberts.⁴

La data de dedicació de l'ara continguda a les l. 10-11 de la inscripció, amb referència als cònsuls *M. Ceionius Silvanus* i *C. Serius Augurinus*, permeten datar la peça del 156 dC.

¹ Sobre les diverses hipòtesis i el possible lligam d'*Anna Perenna* amb el mim, *vid. RO 35/I* i també p. 159-160. Els concursos de mim estaven ben establerts ja a mitjan s. II dC: *vid. p. 142-146*.

² **AFR 1**. Sobre les famílies formades per actors de mim, *vid. p. 72-73*.

³ *Vid. p. 85-86* sobre aquesta qüestió.

⁴ Kajanto 1965, 201 documenta 191 homes amb aquest *cognomen*, dels quals només 15 són esclaus o lliberts.

RO 37/I. C. Suetonius Germanus

Bloc de marbre, segurament una base de *donarium* (30 x 42 x ? cm; lletres: 2,8-2 cm). Dipositat al santuari d'Anna Perenna, als afores de Roma, i reutilitzat al s. IV juntament amb **RO 35/I** i **RO 36/I** com a part del mur de contenció de la font del mateix santuari, on fou descobert el 1999. Conservada *in situ*. Datació: mitjans s. II dC.

*C(aius) Suetonius Germ[anu]s
nymphis sacra[tis]
Annae Perennae d(ono) d(edit).*

1: *C(aius)*, WISEMAN: +, FRIGGERI; *GERM[ANU]S*, lapis: *Germ[anus]*, PIRANOMONTE 2001.

Edicions: PIRANOMONTE 2001, 61, nr. 2; FRIGGERI 2002, 26-29 (im.).

Cf. *AE* 2003, 253; PIRANOMONTE 2005, 92-93 (im.); *AE* 2006, 155; WISEMAN 2006, 51, nr. 2; PIRANOMONTE 2010, 199; MARCO SIMÓN – PIRANOMONTE 2010, 3-5 (im.); *AE* 2010, 109.

Traducció:

Gaius Suetonius Germanus feu aquesta ofrena a les nimfes sagrades i a *Anna Perenna*.

Comentari:

Ofrena votiva, la segona dedicada per *C. Suetonius Germanus* a les nimfes del santuari d'Anna Perenna, situat als afores de Roma, a l'actual Piazza Euclide. La primera ofrena és una ara de marbre dedicada el 156 dC juntament amb la seva esposa *Licinia* en motiu de dues victòries obtingudes pel matrimoni en un certamen no especificat.¹ Tanmateix, diversos estudiosos concorden en què és probable que es tracti d'un concurs de mim, celebrat potser en ocasió de la festa d'Anna Perenna, el 15 de març,² i que, per tant, *Suetonius Germanus* i *Licinia* siguin actors de mim, possiblement *archimimi* d'una

¹ **RO 36/I.**

² Sobre aquest possible concurs de mim, *vid.* p. 159-160. Tenim constància que els certàmens de mim ja estaven establerts al s. II dC: *vid.* p. 142-146.

companyia.¹ Una altra ara, trobada al mateix santuari, fou dedicada per un *Eutyichides* per una victòria obtinguda probablement en un certamen similar, en aquest cas pel seu patró, *C. Acilius Eutyches*.²

A diferència de l'altra ofrena dedicada per *C. Suetonius Germanus*, en la inscripció que ens ocupa no s'esmenta ni la seva esposa *Licinia*, ni el motiu de la dedicació ni la data de consagració, però ateses les altres dues inscripcions trobades al santuari és molt probable que la dedicació estigui relacionada amb una altra victòria aconseguida per *Suetonius Germanus*.

Pel que fa a la identitat de les *nymphis sacratiss*, que apareixen també en les altres dues inscripcions trobades al santuari d'*Anna Perenna*, T.P Wiseman ha proposat que es tracta d'assistents de la deessa, com les nimfes que segons Ovidi i Horaci tenien cura de divinitats com Diana o Venus.³ El mateix Wiseman suggereix que les representacions mímiques en què poden haver participat *Suetonius Germanus* i la seva esposa *Licinia* consistien en recreacions del mite d'*Anna Perenna*, en què els actors podrien haver representat el paper de la dea i el seu cor de nimfes i servents. Tanmateix, molt probablement es tracta de les *lymphae*, les divinitats aquàtiques de la font del santuari.

L'ara que dedicaren *Suetonius Germanus* i *Licinia* fou consagrada el 5 d'abril de 156 dC. La inscripció que ens ocupa data, doncs, de mitjans s. II dC.

¹ Vid. RO 36/I.

² RO 35/I.

³ Sobre Diana, vid. Ov. *Met.* 2.441-452, 3.163-181, *Fast.* 2.155-156 i 169. Quant a Venus, vid. Hor. *Carm.* 1.4.5-7, 1.30.1-6, 2.8.13-14 i 4.7.5-6.

RO 38/I. *C. Nasennius Plebeius, P. Setinus Lupercus i C. Iulius Unio*

Urna cinerària de marbre, amb signes d'interpunció triangulars. El text es troba incís en un camp epigràfic motllurat, sostingut per una figura barbada i flanquejat per dues figures infantils alades amb torxes girades. Descobert a Roma el 1733 i conservat als Musei Vaticani, en la Galleria dei Candelabri. Datació: mitjans s. II dC.

D(is) M(anibus)

C(ai) Iuli Unionis.

C(aius) Nasennius

Plebeius

5 *et P(ublius) Setinus Luper=
cus heredes
fecerunt.*

Edicions: *CIL* VI 20328 (W. HENZEN)

Cf. *SINN* 1987, 242, nr. 621 (im).

Traducció:

Als déus Manes de *Caius Iulius Unio*. Encarregaren (el monument) *Caius Nasennius Plebeius* i *Publius Setinus Lupercus*, els seus hereus.

Comentari:

Inscripció funerària de *C. Iulius Unio*, altrament desconegut. El que resulta especialment interessant són els dos hereus que encarregaren el monument: els noms d'un *Nasennius Plebeius* i de dos *Setini Luperci*, *senior* i *iunior*, apareixen en el llistat de membres d'una prestigiosa organització de professionals de la indústria teatral, els *adlecti scaeniorum*, que l'any 169 dC erigiren a *Bovillae* una estàtua en honor d'un *archimimus* i decurió de la mateixa localitat, *L. Acilius Eutyches*, nomenat *pater* de l'associació.¹

Com ja va advertir E. Bormann (*vid. CIL*) la coincidència en el nom permet assegurar que els hereus de *C. Iulius Unio* eren les mateixes persones que apareixen a la

¹ **R-I 10.**
292

inscripció de *Bovillae*. És molt probable que el *P. Setinus Lupercus* de la inscripció urbana sigui el *Setinus Lupercus senior* de la inscripció de *Bovillae*, atès que el seu nom apareix immediatament després del de *Nasennius Plebeius* en l'*album d'adlecti scaeniorum*, un llistat en què els membres apareixen en ordre d'admissió a l'associació.¹

El fet que retrobem aquests dos *adlecti scaeniorum* com a hereus d'una mateixa persona suggereix que també el difunt pot haver sigut membre de la mateixa associació, i que, per tant, hagi estat també un artista.² *C. Iulius Unio* no apareix a l'àlbum de la inscripció de *Bovillae*, per la qual cosa podem deduir que ja hauria mort en el moment de la comissió de l'estàtua, el 169 dC. D'altra banda, el nom del difunt denota que pot haver sigut descendent d'un llibert imperial, potser membre d'una companyia d'artistes de propietat imperial. Entre els *adlecti* llistats en la inscripció de *Bovillae* hi trobem un nombre significatiu d'*Ulpii*, *Aelii* i *Aurelii*, que denoten la influència dels artistes imperials en aquesta associació.

Malauradament, desconeixem quina era l'especialitat artística de *C. Nasennius Plebeius* i *P. Setinus Lupercus*, així com la de *C. Iulius Unio*. Tot i que la figura més destacada dels *adlecti scaeniorum* fos un *archimimus*, no podem assegurar que tots els membres d'aquesta associació fossin també actors de mim. De fet, W. Slater ha suggerit que els *adlecti scaeniorum* poden haver estat una associació formada per representants de les diverses corporacions artístiques establertes a Roma i al Laci, com el *corpus tragicorum* i el *corpus comicorum* esmentats en la inscripció de *Bovillae*.³ Per aquest motiu, no podem confirmar que *C. Nasennius Plebeius*, *P. Setinus Lupercus* i *C. Iulius Unio* hagin estat actors de mim, tot i que llur lligam amb la indústria escènica de Roma és innegable.

La inscripció data de mitjans s. II dC, tant per criteris formals com prosopogràfics.

¹ **R-I 10**, l. 20-21. En canvi, el *Setinus Lupercus iunior* apareix 18 llocs després del *senior* (l. 24).

² Sobre els *adlecti scaeniorum* i llur funció, *vid.* p. 128-130.

³ Slater 2002, 316 i, de nou, **R-I 10**.

RO 39/I. Anònima

Placa de marbre trencada en set fragments i de la qual manca el lateral esquerre ((52) x 52 x 2,8 cm; lletres: 1,5 cm; interpunció circular). Trobada el 1939 a la *Via delle Terme di Caracalla*, a Roma, i preservada al Museo Nazionale Romano delle Terme di Diocleziano. Datació: segona meitat del s. II dC – III dC.

Ne dubitare precor titulo mea fata dolere

antequa^m addiscis. En ego quae fuerim:

[si]mplex, suavis, amans, dulcis, delicia, iocosa,

[et] tamen in thalamis uno contenta marito.

5 *[Lim]ina coniugi(i) dilexi quae mea semper*

[qua]re Tyrrheno comes adfui s<a>epe mar<i>to.

[Illa e]go quae natos triplices eⁿixa paravi;

[ipsa h]os institui concordere discere mores

[ut par]iles vitae maneant probitate et amori, (!)

10 *[eis vari]os casu matris suae qui modo m<a>ereñt*

[triste q]uod ads^cripsit, fatorum vera potes<t>as

[Usquam] quis poterit superis tam laeta videre,

[ludicra] lascivo quae gessi tradita lusu;

[ut divas pl]aciditas saltavi, carmen amavi,

15 *[atque ad vo]cales vultus fui cognita digne!*

[Nunc sup]eri meos casus mortale^sque precor

[narrate, ut] sem<p>er vivit mea fama per annos.

2: ANTEQUAN, lapis. 6: [qua] re, STARKS: [et ma]re, FERRUA, [aequo]re, MANGANARO; [lito]re, BARBIERI. 4: [et] tamen, FERRUA, MANGANARO, AVETTA: [at]tamen, STARKS. 7: INIXA, lapis. 9: [ut par]iles, STARKS, [ut doc]iles, FERRUA: [ut sim]iles, MANGANARO, AVETTA, 10: [eis vari]os, STARKS: [funere]os, FERRUA, MANGANARO, AVETTA. 11: [triste] quod, STARKS: [dura q]uod, FERRUA, MANGANARO, AVETTA; adscripsit, FERRUA, MANGANARO, AVETTA: AD·SERIPSIT, lapis, ad ser[i]psit, STARKS. 12: [umquam], STARKS: [nescio], FERRUA, MANGANARO, AVETTA. 13: [ludicra], STARKS: [ut modo], FERRUA: [quam modo], MANGANARO, AVETTA. 14: [ut divas pl]aciditas, STARKS: [- - -

JACIDAS, lapis, [- - - *parr*]icidas ?, FERRUA, [*saevos E*]acidus, MANGANARO, AVETTA. 15: [*atque ad vo*]cales, STARKS: [*inter ami*]cales, FERRUA, [*ob nover*]cales, MANGANARO, AVETTA, [*perque nover*]cales vel [*inter vo*]cales, GARELLI-FRANÇOIS; *VUITUS*, lapis. 16: [*Nunc sup*]eri, FERRUA, STARKS: [*Vos Sup*]eri, MANGANARO; *MORTALISQUE*, lapis. 17: [*narrate, ut*] ... *vivit*, STARKS: [*discite, sic*] ... *vivit*, MANGANARO: [*dicite si*] ... *viv'e`t*, FERRUA, [*discite, s*]i, AVETTA.

Edicions: FERRUA 1967, 94-97, nr. 132; MANGANARO 1970, 77-79 (im.); AVETTA 1985, 139-140, nr. 128 (im.); STARKS 2008, 138-145 (im.).

Cf. *AE* 1968, 74; BARBIERI 1975, 369-370, nr. 73; SLATER 1994a, 121, n. 2; FERTL 2005, 171-172; GARELLI-FRANÇOIS 2007, 407-409; MIGAYROU 2018, 121-126, nr. 1 (im.).

Traducció:

Si us plau, no dubtis a *doldre`t*, abans i tot de conèixer el meu destí per aquesta inscripció. Vet aquí qui vaig ser: sincera, amable, afectuosa, dolça, estimada, divertida, i tanmateix satisfeta en matrimoni amb un sol marit, em vaig estimar la casa del meu espòs, que fou sempre meva, per la qual cosa he sigut una companya constant del meu marit *Thyrrhenus*. Sóc una dona que ha engendrat i tingut cura de tres infants; jo mateixa he procurat que aprenguessin les maneres de la concòrdia, perquè llurs vides romanguessin equilibrades en integritat i amor, tot i que ara planyen les circumstàncies inconsistents de llur mare, aquesta situació trista que el poder vertader dels fets ha determinat. Qui podrà mai veure uns espectacles tan plaents als déus com els meus, amb la meva actuació exuberant? Com ballava les dees amables, com m'estimava el cant i com n'era de coneguda per les meves cares que parlaven! Ara, déus i mortals, sis plau, expliqueu quina ha estat la meva vida per tal que la meva fama visqui per sempre a través dels anys.

Comentari:

Inscripció funerària mètrica d'una dona anònima, formada per un díptic elegíac i quinze hexàmetres. És possible que el nom de la difunta constés en una altra placa de marbre, avui dia perduda, associada al monument funerari. Una altra possibilitat, apuntada per G. Barbieri, és que el nom de la dona aparegués en acròstic en el *carmen* de la

inscripció: si acceptem la restitució que Barbieri fa de la l. 6 (*[lito]re Tyrrheno*), el *nomen* de la difunta podria haver estat *Nasellia*; en canvi, el seu *cognomen* seria difícil de reintegrar, atesa la pèrdua de l'inici dels versos següents.

Quant a la professió de la difunta, ja A. Ferrua proposà que es tractava d'una artista, segons ell una pantomima o ballarina, hipòtesi acceptada àmpliament pels estudiosos que s'han ocupat de la inscripció. Les l. 12-15 fan pensar en aquesta possibilitat, tot i que la pèrdua de l'inici dels versos en dificulta la comprensió. Particularment interessants són les l. 14-15, que podrien indicar els temes que l'artista solia representar: s'han plantejat diverses reintegracions per a l'inici de la l. 14, que fan referència a possibles actuacions de tema mitològic: *parricidas* (Ferrua), *Eacidias* (G. Manganaro), *divas placidas* (J. Starks); també l'inici de la l. 15 podria contenir una referència a un altre motiu de drama mitològic, si acceptem la reconstrucció *ob novercales* proposada per Manganaro, en una possible al·lusió al mite de Fedra i altres episodis similars que tenen madrastrès com a protagonistes.

Les referències a aquests possibles temes de caire mitològic poden fer pensar que l'artista anònima era efectivament una pantomima; tanmateix, altres elements poden fer pensar en una actriu de mim, com ha suggerit recentment A. Migayrou. El fet que l'artista “estimés el cant” (l. 14: *carmen amavi*) suggereix que la difunta no només ballava, sinó que també cantava, quelcom inusual per a un pantomim, l'actuació del qual era generalment muda, en encarregar-se un cor del cant. De la mateixa manera, els pantomims solien actuar amb màscara, quelcom contradictori amb “eloqüència dels rostres” de l'artista (l. 15), si acceptem la reconstrucció que fa Starks del text (*[atque ad vo]cales vultus fui cognita digne*), mentre que és una qualitat especialment adequada per a un actor de mim, que actuava sense màscara.¹ D'altra banda, convé notar que el verb *saltare* (l. 14) apareix sovint referit també a actors de mim,² i que a les l. 3 i 13 la difunta i la seva actuació són definides, respectivament, amb els adjectius *iocosa* i *lascivus*, dos mots que certament escauen a una actriu de mim.³ Finalment, el fet que

¹ Cf. la inscripció del mim *Vitalis* (RO 25), de qui hom ressalta aquesta mateixa qualitat.

² Cf. Ov. *Ars* 1.501 (*mimo saltante*), Gell. 1.11.12 (*planipedi saltanti*), Porphyrius *ad Hor.* S. 2.6.72 (*Lepos nomen archimimi qui eo quod iucunde et molliter saltaret et eloqueretur sic appellatus est*).

³ Cf. RO 32/I, la inscripció d'un *exodiarius* que és descrit com a *iocosus*. Les referències als *ioci* són un motiu habitual en les inscripcions d'actors de mim: *vid.* p. 99-100. Pel que fa a la *lascivia*, un dels membres de l'*ordo adlectorum scaenorum* que erigiren a *Bovillae* una estàtua de l'*archimimus* *L. Acilius Eutyches* es diu *Aelius Lascivus*, un possible nom artístic (R-I 10). Convé notar que a la sèrie d'adjectius de la l. 3 amb què és descrita la difunta hom contraposa la l. 4, on es ressalta la fidelitat de l'actriu al seu marit. En algunes inscripcions d'artistes hom prova de mitigar els prejudicis normalment

l'artista interpretés drames de tema mitològic no és un obstacle per considerar l'artista una possible actriu de mim, atès que tenim documentada l'existència de mims d'argument mitològic.¹ Tenint en compte això, doncs, no podem descartar que aquesta artista anònima hagi estat una actriu de mim.

Pel que fa a l'estatus de la difunta, el fet que estigui casada permet descartar que sigui una esclava, però molt probablement es tracta d'una lliberta, com la gran majoria de dones artistes documentades a Itàlia.² Desconeixem si el seu marit, *Tyrrhenus*, de qui la difunta es declara *comes*, era també artista.³

Atenent les característiques formals de la inscripció, aquesta data d'entre la segona meitat del s. II dC i el s. III dC.

atribuïts a professionals del teatre ressaltant-ne les seves qualitats morals: *vid. RO 3 (quoius pietas laesit neminem)*.

¹ *Vid.* p. 153-155.

² *Vid.* p. 82.

³ Tenim documentades diverses famílies d'artistes, entre les quals un matrimoni format per un *archimimus* i una *archimima*: *vid. AFR 1* i p. 72-73 per a altres exemples.

RO 40/I. C. Iulius Karakouttis

Estela de marbre blanc partida en dues meitats (45 x 30 x 3,4 cm; lletres: 1,7 cm). Trobada el 1711 prop de l'església de San Lorenzo fuori le mura, a Roma. La inscripció va passar a mans de l'antiquari Marco Antonio Sabbatino; posteriorment va anar a parar al Trinity College de Cambridge i des del 1924 forma part de la col·lecció del Fitzwilliam Museum de Cambridge. Datació: finals del s. II – inicis del s. III dC.

Δαίμοσιν Εύσεβέσιν Γαΐου
Ίουλίου Καρακουττίου
ποίησεν Κασία, τῷ τειμίῳ
καὶ ἀξίῳ ἀνδρί·

- 5 πᾶσι φίλος θνητοῖς εἷς τ'ἀ=
θανάτους δεισιδαίμων
κοιμᾶται Καρακουῦττις
ἔχων μνήμην διὰ παντὸς,
τέρψας σύνκλητον, ματρῶ=
10 νας καὶ βασιλῆας,
εὐφρανθεὶς ἐφ'ὄσον Μοῖραι χρό=
νον ὤρισαν αὐτῷ,
εὐσεβίης (!) ἔνεκεν δοξασθεὶς
καὶ μετὰ λήθην.

Edicions: MAFFEI 1749, 316, nr. 3; CIG 6243; IG XIV 1683 (G. KAIBEL); IGUR IV 1237 (L. MORETTI).

Cf. WELCKER 1828, 113-114, nr. 83; KAIBEL 1878, 246, nr. 607; IGRRP I 270; HEICHELHEIM 1942, 20, nr. XI; GVI 673; HERMANN 1955, 385; BONARIA 1965, 204, nr. 154; RE X S (1965) 331 s.v. C. Iulius Corocotta 196a (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 72, nr. 98; GARTON 1982, 601, nr. 34; LEPPIN 1992, 223-224; MAXWELL 1993, 142-143, nr. 32.

Traducció:

Kasia va fer aquest monument per als dèmons pietosos de *Gaius Iulius Karakouttis*, el seu estimat i digne marit. Amic de tots els mortals i temorós dels immortals, resta aquí *Karakouttis*, recordat per sempre per haver delectat el senat, matrones i reis i haver-los alegrat tant de temps com les Moires li van fixar, exaltat per la seva pietat fins i tot després de l'oblit.

Comentari:

Inscripció funerària de *C. Iulius Karakouttis* en forma de *carmen* de set hexàmetres irregulars arranjats de la manera següent:

Δαίμοσιν Εύσεβέσιν Γαΐου Ίουλίου Καρακουττίου
ποίησεν Κασία, τῷ τειμίῳ καὶ ἀξίῳ ἀνδρί·
πᾶσι φίλος θνητοῖς εἷς τ'ἀθανάτους δεισιδαίμων
κοιμᾶται Καρακουττις ἔχων μνήμην διὰ παντὸς,
5 τέρψας σύνκλητον, ματρῶνας καὶ βασιλῆας,
εὐφρανθεὶς ἐφ'ᾧσον Μοῖραι χρόνον ὥρισαν αὐτῷ,
εὐσεβίης (!) ἔνεκεν δοξασθεὶς καὶ μετὰ λήθην.

Tot i que en el poema no s'expliciti la professió del difunt, el vers 5 sembla indicar que *C. Iulius Karakouttis* pot haver estat un artista que potser actuava en els domicilis de l'aristocràcia romana i de la família imperial (τέρψας σύνκλητον, ματρῶνας καὶ βασιλῆας). Per aquest motiu, *Karakouttis* pot haver estat un actor de mim, una hipòtesi suggerida ja per F.G. Welcker l'any 1828, que notà el paral·lelisme entre el vers esmentat i diversos passatges de les *Tristia* d'Ovidi on el poeta fa referència a l'assistència de senadors, matrones i d'August a representacions de mim a Roma.¹ És cert que tenim constància de representacions de mim en domicilis particulars, i fins i tot també al palau imperial,² però no podem determinar amb seguretat que *Karakouttis* fos un actor de mim: sense anar més lluny, un passatge de Suetoni ens informa que August solia entretenir els seus convidats amb actuacions de músics, actors, ballarins i

¹ Ov. *Tr.* 2.501-502: *nubilis hos [sc. mimos] virgo matronaque virque puerque / spectat, et ex magna parte senatus adest*; 511-514: *Haec tu spectasti spectandaque saepe dedisti / (maiestas adeo conlis ubique tua est) / luminibusque tuis, totus quibus utitur orbis, / scaenica vidisti lentus adulteria*. La hipòtesi de Welcker és acceptada sense reserves per Garton i Bonaria; en canvi, R. Maxwell es mostra més prudent, tot i que admet que hi ha indicis per considerar *Karakouttis* un actor de mim.

² Vid. **RO 29/I**.

narradors de contes,¹ unes especialitats artístiques a les quals encara podríem afegir els oficis del γελωτοποιός o del θαυματοποιός. El significat del verb τέρω que apareix al vers 5 del *carmen* és prou ample com per abastar tots aquests artistes, el propòsit dels quals era el mateix que els dels mims, delectar.

Més enllà del mot τέρψας, l'únic element que podria fer-nos suggerir que *Karakouttis* fou un actor de mim és el seu *cognomen*. En efecte, *Karakouttis* és un nom inusual, d'origen celta i documentat només en aquesta inscripció.² És possible que sigui una variant de *Corocotta*, un nom cèlebre pel lladre hispà contemporani d'August.³ La similitud entre els noms de *Karakouttis* i *Corocotta* ha dut alguns estudiosos com L. Hermann, M. Bonaria i C. Garton a considerar la possibilitat que *Karakouttis* era fill o nét del lladre, una hipòtesi absurda si considerem que la inscripció que ens ocupa data de finals del s. II dC o d'inicis del s. III dC, i no d'època julio-clàudia. Tanmateix, *Corocotta* era també el nom d'una criatura fantàstica, un monstre híbrid de gos i hiena que devorava viatgers després d'atreure'ls tot imitant la veu humana o el so de diversos animals.⁴ Precisament, un dels recursos habituals d'un actor de mim era la imitació de veus, ja sigui de persones o fins i tot d'animals. Plutarc i Fedre recullen l'actuació d'un artista (*scurra* segons Fedre) anomenat Parmenó, cèlebre per les seves imitacions dels xisclets d'un garrell;⁵ mentre que la inscripció d'un actor de mim, *Vitalis*, ressalta la seva capacitat d'imitar la veu i l'expressió de persones del públic.⁶ És possible, doncs, que el nom de *Karakouttis* sigui el nom artístic d'un actor de mim que es vantava de saber imitar tan bé com la misteriosa bèstia del mateix nom.⁷

¹ Suet. *Aug.* 74: *acroamata et histriones aut etiam triviales ex circo ludios interponebat ac frequentius aretalogos.*

² Els estudiosos que s'han ocupat de la inscripció transcriuen el nom de formes diverses: *Caracutti(u)s* (C. Garton), *Caracuttius* (L. Moretti), *Karakouttios* (R. Maxwell), *Corocotta* (M. Bonaria). Jo opto per la forma *Karakouttis*, en base al nominatiu que apareix a la l. 7.

³ D.C. 56.43.3. El nom *Corocotta* el trobem documentat també en una inscripció africana: *AE* 1996, 1708.

⁴ *Vid.* Plin. *Nat.* 8.107; Str. 16.4.16; Ael. *NA* 7.22. El nom d'aquest animal apareix escrit de maneres diverses: κροκόττας, κροκούττας, κοροκόττας, κοροκότας. Cf. *LSJ*, s.v. κροκόττας.

⁵ Plut. *Mor.* 673c-674c i *Phaed.* 5.5.

⁶ **RO 25:** *fingebam vultus, habitus ac verba loquentur / ut plures uno crederes ore loqui.* Cf. també **RO 29/I**, la inscripció d'un imitador de Tiberi.

⁷ No deixa d'ésser curiós que el protagonista del *Testamentum porcelli* sigui un porc anomenat precisament *M. Grunnius Corocotta*. L'autor d'aquesta breu història escull per als seus personatges noms ben significatius: el *nomen* del protagonista es *Grunnius*, de *grunnire* "grunyir"; el seu pare es diu *Verrinus Lardinus* i la seva mare és *Veturina Scrofa*. *Corocotta* devia ser també un nom significatiu i ben conegut, altrament el públic no hauria entès la broma i s'hauria perdut la comicitat. És probable, però, que *Corocotta* faci referència aquí al famós lladre, ja que a l'inici del *Testamentum*, el cuiner que vol matar el porc l'anomena *eversor domi, solivertiator, fugitivus*. El porc és, doncs, un bandit a l'alçada del perillós saltejador hispà.

Tanmateix, una altra possibilitat és que el nom de *Karakouttis* denoti simplement l'origen del difunt. *Corocotta* és, com hem vist, un nom celta. El fet que la inscripció fos gravada en grec podria suggerir que el difunt provenia de Galàcia, on els *cognomina* celtes eren encara habituals al segle III dC.¹ El nom de la dedicant de la inscripció, l'esposa de *Karakouttis*, juga favor d'un origen oriental: com apunta L. Moretti, el seu nom, *Kasia*, no és la transliteració del *nomen* llatí *Cassia*, sinó un antropònim derivat del nom del *mons Casius*, centre de culte de *Zeus Kasios* i situat a prop de la desembocadura de l'Orontes, a la frontera entre Síria i Turquia.

Pel que fa a la data de la inscripció, W. Peek (*GVI*) i L. Moretti la daten de finals del s. II dC o de principis del III dC per la forma de les lletres. Les fórmules emprades en el text, com ara el Δαίμοσιν Εύσεβέσιν inicial, reforcen aquesta datació.

¹ Cf. **GALAT 3/D**, una inscripció d'*Iconium* mal llegida i falsament atribuïda a un mim, que en realitat esmenta un *Q. Eburenus Maximus*, amb un *nomen* d'origen celta.

RO 41/D. *Emphasis*

Placa de marbre de la qual manca la part esquerra (10 x (13) x 1 cm; els editors no indiquen la mida de les lletres). Procedent d'un columbari adjacent a l'anomenat *monumentum Statiliorum*, prop de la Porta Maggiore de Roma. Conservat al Museo della Civiltà Romana. Datació: darrer terç del segle I aC.

[- - -] *Plauti Hypsaei*

[- - -] *OR annorum*

[- - -] *Emphasis*

[- - -] *O fecit.*

1: [P. ?], DEGRASSI. 2: [praet]or(is) ?, Degrassi. 4: [patron]o, DEGRASSI, [fili]o ?, GARTON 1972.

Edicions: *CIL* VI 33112 i p. 3851 (CH. HÜLSEN); *CIL* I² 1359 i p. 978 (E. LOMMATZSCH).

Cf. *ILLRP* 386 (A. DEGRASSI); *RE* XXI.1 (1951), 16, s.v. *Plautius* 23 (F. MÜNZER); GARTON 1964; GARTON 1972, 250, nr. 79; MAXWELL 1993, 135-136, nr. 29.

Traducció:

... de *Plautius Hypsaeus* ... de ... anys ... *Emphasis* va encarregar (aquest monument) per al seu ...

Comentari:

Inscripció funerària d'un llibert o esclau d'un *Plautius Hypsaeus*, que alguns estudiosos, entre els quals Ch. Hülsen, identifiquen amb el *P. Plautius Hypsaeus* que exercí la pretura vers l'any 55 aC.¹ Al contrari del que suggereix A. Degrassi amb les seva reintegració de la l. 4, la tomba no acollia les despulles del propi *Hypsaeus*.

La comitent de la inscripció fou una dona anomenada *Emphasis*, un nom particularment poc freqüent.² Tant C. Garton com R. Maxwell consideraren que

¹ Broughton 1951-1952 II, 602, s.v. *P. Plautius Hypsaeus*.

² A Roma el tenim documentat en només dues altres inscripcions (Solin 2003², 1300); no el tenim documentat ni a *IG* XIV ni a *CIG*. Münzer a *RE* XXI.1 (1951), 16, s.v. *Plautius* 23 pensa que l'*Emphasis* 302

Emphasis és aquí el nom escènic d'una actriu de mim. En concret, Garton defensà que el nom *Emphasis* podria al·ludir a dues qualitats d'aquesta suposada actriu, que “era digna d'ésser contemplada” i que tenia “una bona enunciació”, relacionant el nom amb els verbs φαίνω i φημί, respectivament. Maxwell acceptà la interpretació de Garton i hi afegí que ἔμφασις en la seva accepció de “mirall, imatge” s'escauria també a una actriu de mim, avesada en la imitació de caràcters.¹

El cert és que els arguments de Garton i Maxwell són massa febles. La tasca d'identificar possibles actors de mim només a partir dels seus noms és extremadament arriscada: si acceptéssim que el nom d'*Emphasis* és un indicatiu suficient per considerar-la una *mima*, desconec per quin motiu Garton i Maxwell no consideraren també actrius de mim les altres dues *Emphaseis* documentades a Roma.²

D'altra banda, Maxwell argumenta que si realment *Emphasis* fou una artista era una actriu de mim, afirmant erròniament que aquesta era l'única professió artística oberta a les dones. Maxwell obvia que existien altres tipus d'artistes femenines per a les quals el nom d'*Emphasis*, en tant que “digne d'ésser vista”, seria especialment idoni, com ara una ballarina. Tot plegat mostra la dificultat d'acceptar *Emphasis* com a actriu de mim basant-se només en el significat del seu nom. De fet, ni H. Leppin ni E. Fertl inclouen *Emphasis* en els seus catàlegs d'artistes.³

La forma de les lletres i la probable referència a *P. Plautius Hypsaeus* permeten datar la inscripció de la segona meitat del segle I aC.

de la inscripció és un home, però el substantiu ἔμφασις és femení i en les altres dues inscripcions urbanes on apareix aquest nom sempre és referit a dones: *CIL* VI 6694 i 17950.

¹ Cf. **RO 25**, la inscripció del mim *Vitalis*, on l'actor es descriu a sí mateix com a *imago* en referir-se a les imitacions que l'actor feia del seu públic.

² *Vid.* Solin 2003², 1300.

³ Es tracta de Leppin 1992 i Fertl 2005.

RO 42/D. *Menophilos*

Placa motllurada de marbre (38 x 71 x ? cm; lletres: 2,7 cm; el lapidari oblidà les lletres ΑΣ de γελάσας (l.1) i les afegí posteriorment a sobre de la línia). Trobada a la via Nomentana, a l'alçada de la basílica de Sant'Agnese fuori le mura, i preservada als Musei Capitolini. Datació: II dC.

Εύφρανθεις συνεχῶς, γελάσας παίξας τε τρυφήσας,
καὶ ψυχὴν ἰλαρῶς πάντων τέρψας ἐν ἀοιδαῖς
οὐδένα λυπήσας, οὐ λοῖδορα ῥήματα πέμψας,
ἀλλὰ φίλος Μουσῶν, Βρομίου Παφίης τε βιώσας
5 ἔξ' Ἀσίας ἐλθὼν Ἴταλῆι χθονὶ ἐνθάδε κεῖμαι
ἐν φθιμένοις νέος ὢν · τοῦνομα Μηνόφιλος.

Edició: *CIG* 6260 (J. FRANZ); *IG* XIV 1857 (G. KAIBEL); *IGUR* III 1274 (L. MORETTI, im.).

Cf. Anth. Graec. 184; KAIBEL 1878, 246, nr. 614; *GVI* 721; GANGLOFF 2007, 353-354; MAGNELLI 2016, 46.

Traducció:

Sempre content, rient, fent bromes i divertint-me, i alegrant l'ànima de tothom amb les meves cançons divertides, sense vexar ningú, sense pronunciar paraules ultratjants, ans vivint sempre estimat per les Muses, Bròmios i la Pàfia, vaig arribar d'Àsia i ara jec aquí, en terra itàlica, jove entre els morts. El meu nom, *Menophilos*.

Comentari:

Inscripció funerària de *Menophilos*, arranjada en forma de *carmen* compost per quatre hexàmetres i un díptic elegíac, versos que es corresponen amb les sis línies del text. J. Franz considerà que *Menophilos* era un actor còmic, a causa de les referències al caràcter alegre i bromista del difunt que trobem en les l. 1-4, amb menció de les cançons que solia cantar (l. 2: ἐν ἀοιδαῖς) i de les seves bromes innocents (l. 2: λοῖδορα

ῥήματα), elements que també ens podrien fer pensar en un actor de mim.¹ Tanmateix, tant G. Kaibel (a 1878) com L. Moretti han rebutjat aquesta hipòtesi, atès que les referències al caràcter jovial del difunt són habituals en la poesia funerària, i en cap cas no les trobem restringides a professionals de l'escena.²

Tant Kaibel com Moretti daten la inscripció del s. II dC.

¹ Cf. **MAC 4** i també p. 110-111 per a altres referències a la música en relació al mim.

² Una altra possibilitat és la suggerida per A. Gangloff, que proposa que *Menophilos* fou un poeta, a partir de les al·lusions a les Muses, Dionís i Afrodita i de l'ús del terme *ἀοιδαῖς*, que hom pot interpretar com a "poema".

RO 43/D. *Iallia Bassia*

Base marmòria d'estàtua de dimensions desconegudes. Documentada a Roma des del s. XVI, quan es trobava en una vinya als afores de la porta de San Pancrazio, i desapareguda des del s. XVIII. Datació: II – III dC?

Τὴν ἐπὶ πάσῃ ἀρετῇ σωφρο=
σύνη τε καὶ σοφία διαπρέπου=
σαν Ἰαλλίαν Βάσσιαν ἢ βου[λή]
4 καὶ δῆμος τῆς λαμπρᾶς π[όλε]=
ως Ταυρομενειτῶν ἀνέ[στη]=
σεν τὴν λαμπροτάτην.

3 Ἰαλλίαν Βάσσιαν ἢ βου[λή], *IGUR*: Ἰουλίαν Βάσιλλαν βουλή, *GRYSAR*;
Ἰουλίαν Βά[λβ]ιλλαν βουλή, *CIG*; Ἰαλλίαν Βασιάνη[ν] vel Βάσιλλ[αν]
βου[λή], *IG*.

Edicions: *GRYSAR* 1854, 284-285; *CIG* 5904; *IG* XIV 1091 (G. KAIBEL); *IGUR* 61 (L. MORETTI).

Cf. IGRRP I 140; *NICOLL* 1931, 96; *BONARIA* 1956, 20, nr. 224; *RE X S* (1965), 332, s.v 559a *Iulia Bassilla* (M. BONARIA); *GARTON* 1972, 253-254, nr. 97; *MAXWELL* 1993, 272-273, nr. 106; *FERTL* 2005, 176-177.

Traducció:

El consell i el poble de la brillant ciutat de Tauromènon erigí (aquesta estàtua de) *Iallia Bassiana*, la més brillant, coneguda per tota la seva virtut, prudència i saviesa.

Comentari:

Inscripció honorífica dedicada pels habitants de Tauromènon a una dona il·lustre. Els diversos editors que s'han ocupat de la inscripció han proposat diferents lectures del nom de l'homenatjada, des de *Iallia Bassia* fins a *Iulia Balbilla* o *Iulia Bassilla*. Encapçalats per C. J. Grysar, que en el seu estudi pioner del mim proposà aquesta darrera lectura, alguns estudiosos com A. Nicoll i M. Bonaria han identificat la dona de l'homenatge amb una actriu de mim anomenada *Bassilla*, documentada en una 306

inscripció grega d'*Aquileia*.¹ Els ciutadans de Tauromèniion suposadament li haurien erigit una estàtua a Roma en raó de la *πᾶσα ἀρετή, σωφροσύνη* i *σοφία* de l'artista (l. 1-2), unes virtuts que Gysar relaciona amb l'ofici de l'actriu, "excel·lència artística, prudència i virtuosisme", respectivament. En aquest sentit, els defensors d'aquesta identificació sostenen que l'*ἀρετή* és una virtut destacada sovint en les inscripcions d'actors de mim, també en la de l'actriu d'*Aquileia*, referida al seu virtuosisme artístic.²

Amb tot, altres estudiosos han refusat que la dona a què fa referència la inscripció sigui l'actriu de mim *Bassilla*. D'una banda, la lectura del *cognomen* de la dedicatària de l'estàtua no és gens segura, com evidencia l'aparat crític. Els testimonis directes de la inscripció (Pietro Ligorio i Achille Stazio, entre d'altres) donen versions diferents del text, i entre els diferents editors i estudiosos de la inscripció tampoc no hi ha acord. G. Kaibel accepta dues possibles lectures: Βασιάνη[ν] o Βάσιλλ[αν], tot i que en la lectura diplomàtica del text reproduïx ΒΑΣΣΙΑΝΗ. Per contra, L. Moretti edita Βάσσιαν: considera que la H de ΒΑΣΣΙΑΝΗ és en realitat l'article η que determina el substantiu βουλή. La lectura de Moretti sembla la més satisfactòria, però sense una autòpsia de la inscripció és impossible determinar si és la correcta. En qualsevol cas, sembla clar que cal descartar que el *nomen* de la dona sigui Ίουλία, que no té el recolzament de cap dels testimonis de la inscripció: sembla ser un error de Gysar, acceptat acríticament per *CIG*.

Així, doncs, no sabem si la dedicatària es deia *Bassilla* o *Bassiana*. D'altra banda, fins i tot en el cas que acceptem que el seu nom era *Bassilla*, res no ens pot fer concloure que es tracta de l'actriu coneguda per la inscripció d'*Aquileia*, ja que la referència a l'*ἀρετή*, la *σωφροσύνη* i la *σοφία* és completament insuficient per considerar que la dedicatària era una *mima*, encara que aquesta primera virtut també sigui esmentada en la inscripció d'*Aquileia*. Amb un significat diferent del suggerit per Gysar (virtut, seny i saviesa, en comptes d'excel·lència artística, prudència i virtuosisme), aquestes qualitats poden ser atribuïdes a qualsevol dona. A més, l'adjectiu *λαμπροτάτη* de la l. 6 sembla correspondre al *clarissima femina* llatí, que indicaria que es tracta, doncs, d'una dona de família senatorial i no pas d'una actriu.³ *Tauromenion*

¹ Vid. R-X 1.

² Vid. p. 95-96 per a altres exemples.

³ El *nomen Iallia* és certament poc freqüent: vid. el comentari de Moretti a *IGUR* sobre els possibles familiars de la dedicatària. Kaibel a *IG* la relaciona amb un *Iallius Bassus, curator operum publicorum* documentat a *CIL* III 6169.

dedicà l'estàtua a una dona de família il·lustre, sens dubte perquè aquesta havia obtingut algun benefici per a la ciutat, no a una *mima* per la seva excel·lència en l'art. Així, doncs, hem de descartar rotundament que es tracti de la *Bassilla* coneguda per la inscripció d'Aquileia; ni tan sols podem considerar la possibilitat que es tracti d'una actriu de mim homònima, com suggereix C. Garton. Per aquest motiu, E. Fert considera "controvertida" la identificació entre les dues dones, mentre que R. Maxwell directament inclou la inscripció entre els documents falsament atribuïts a actors de mim.

La inscripció data probablement d'entre els s. II i III dC.

RO 44/D. *Mimus* (centurió)

Inscripció esgrafiada (els editors no n'indiquen les dimensions). Fou gravada en el passadís d'accés al dormitori de l'*excubitorium* de la VII cohort de *vigiles*, ubicat a l'actual Via Monte Fiori del Trastevere de Roma, excavat durant els anys 1865-1866. Conservat *in situ*. Datació: finals del segle II dC – III dC.

((centuria)) *Cens[o]rini*. ((Centuria)) *Mimi*.

Edicions: HENZEN 1874, 149, nr. 64; *CIL* VI 3059 (W. HENZEN).

Cf. LEPPIN 1992, 13, n. 60 i 157, n. 109; MAXWELL 1993, 273-274, nr. 107; SABLAYROLLES 1996, 608, nr. 146; GARELLI-FRANÇOIS 2000, 328; *AE* 2011, 113.

Traducció:

Centúria de *Censorinus*. Centúria de *Mimus*.

Comentari:

Aquesta inscripció és un dels molts esgrafiats gravats a les parets de l'*excubitorium* de la VII cohort de *vigiles* de Roma. H. Leppin interpretà erròniament que la inscripció documentava un actor de mim de les *cohortes vigilum*, però com ja advertiren R. Maxwell i R. Sablayrolles, *Mimus* és aquí el *cognomen* d'un dels dos centurions esmentats en la inscripció i no un ofici.¹ És cert que *Mimus* és un *cognomen* poc habitual però, al contrari del que pensà Sablayrolles, no és un hàpax: una altra inscripció urbana documenta un *M. Erucius M(arci) l(ibertus) Mimus*.² Per tant, no hi ha cap motiu per dubtar que la lectura *Mimus* sigui correcta: la correcció de *Mimi* per *Primi* que proposa M.H. Garelli-François és innecessària.

L'*excubitorium* fou construït a finals del segle II dC. Per tant, aquest esgrafiat és posterior a aquesta època.

¹ Sobre els actors de mim de les *cohortes vigilum* i de l'exèrcit en general, *vid.* p. 147-152. Precisament, del mateix *excubitorium* prové la inscripció d'un *vigil scaenicus*: **RO 20**.

² Solin 2003² no recull el nom *Mimus*, però sí la forma femenina, *Mima*, documentada a *CIL* VI 4173. D'altra banda, la majoria de testimonis del nom *Mima* es concentren a l'*Africa proconsularis*: *CIL* VIII 14482: *Arruntia Mima*; *CIL* VIII 25801: *Mapia Mima*. Cf. també *ILAlg* 756, una inscripció de *Nattabutes* (Aïn el Frass, Algèria), amb una única paraula, *Mima*, gravada sobre un cap barbut.

RO 45/D. *Flavius Chryseros* i *Cocceius Derisor*

Placa opistògrafa de marbre (23,6 x 42,6 x 2 cm; lletres de la cara a: 4-3,4 cm; cara b: 4-3,5 cm; signes d'interpunció triangulars i amb forma d'*hedera*). El lapidari gravà inicialment el text de la cara b; a causa dels nombrosos errors que cometé l'hagué de tornar a gravar en la cara a, tot i que aquesta també conté errors. Trobada a Roma i conservada al Museo Archeologico Nazionale de Nàpols. Datació: s. III dC – inicis del s. IV dC.

Cara a:

D(is) M(anibus)

Flab(ius) (!) Cryseros. (!) Cocceius Deri=

sor se bib(us) (!) conpar(avit) (!) sibi et su(is)

libert(is) libertabusque

5 *posterisq(ue) eorum.*

Cara b:

D(is) M(anibus)

<<F>>la(vio) Crusorote (!).

Cocaius (!)

Derisor

5 *libairtis (!) libar(tabusque). (!)*

a) 2-3: *Deri/sor*, Leppin: *deri/sor*, al. b) 4: *Deri/sor*, Leppin: *deri/sor*, al.

Edicions: *CIL* VI 10104 (W. HENZEN); *ILMN* 103, nr. 156 (F. NASTI).

Cf. *ILS* 5226; BONARIA 1956, 74, nr. 666; BONARIA 1965, 217, nr. 233; LEPPIN 1992, 14; MAXWELL 1993, 237-238, nr. 84; *Suppl. Ital Imag. Roma* IV 4504 (F. NASTI).

Traducció:

Cara a: Als déus Manes. *Flavius Chryseros. Cocceius Derisor* encarregà en vida (aquest monument) per a si mateix i els seus lliberts i llibertes i els descendents d'aquests.

Cara b: Als déus Manes. Per a *Flavius Chryseros. Cocceius Derisor* (encarregà aquest monument) per als seus lliberts i llibertes.

Comentari:

Inscripció funerària. Amb l'excepció de H. Leppin, tots els estudiosos que s'han ocupat de l'epígraf consideren que el text fa referència a un possible actor de mim anomenat *Flavius Chryseros Cocceius*. Aquesta hipòtesi se sustenta en l'ús del terme *derisor*, que sovint ha estat considerat una especialitat d'actor de mim, similar a la del γελωτοποιός grec. És cert que en alguns autors antics el mot *derisor* apareix associat amb el mim, però possiblement no sigui emprat amb un sentit tècnic, sinó simplement en referència el principal propòsit d'un actor de mim: fer riure.¹ Per tant, és difícil assegurar que en la inscripció que ens ocupa *derisor* tingui un significat tècnic i que, per tant, el difunt en qüestió sigui un actor de mim.

Més aviat *derisor* podria ser un qualificatiu del difunt o un nom afectiu, com apunta Leppin,² o potser un *cognomen*. En aquest sentit, tenim documentat en diverses inscripcions l'ús del terme *Derisor* com a *cognomen*,³ i per aquest motiu, paga la pena demanar-se si sota el nom de *Flavius Chryseros Cocceius Derisor* no s'amaguen en realitat dues persones diferents. En efecte, hi ha diversos elements que apunten en aquesta direcció, com la presència de dos *nomina*, *Flavius* i *Cocceius*. Tal vegada, el difunt a qui faria referència la inscripció era un *Flavius Chryseros*, mentre que *Cocceius Derisor* n'hauria estat el comitent. De fet, en la cara b de la inscripció, la original, és possible veure com el lapidari gravà *FLA · CRVSEROTE / COCAIVS DERISOR*, on *CRVSEROTE* és probablement un error per *CHRYSEROTI*, en datiu, en oposició a *COCAIVS DERISOR*, que apareix en nominatiu. En canvi, en la cara b, la definitiva, tots dos noms apareixen en nominatiu, però de nou això pot ser un error del lapidari, que com veiem en la inscripció era certament força maldestre. L'omissió dels *praenomina*, habitual en l'època en què fou gravada la inscripció, hauria pogut contribuir a la confusió generada per l'error del lapidari i fer creure que *derisor* no és el *cognomen* de *Cocceius*, sinó l'ofici d'un suposat *Flavius Chryseros Cocceius*. Per tot

¹ Cf. Mart. 1.4.5, que descriu l'*archimimus Latinus* amb el terme *derisor*. Vid. p. 66-67 i també Maxwell 1993, 48-49.

² Vid. un cas similar a **BELG 1/D**, que també ha estat atribuïda, a parer meu erròniament, a un actor de mim.

³ Kajanto 1965, 96 i 269, i Maxwell 1993, 49. Els exemples es concentren sobretot al nord d'Àfrica: *CIL VIII* 2564 (*Aurelius Derisor*); 22644, 78a i 78b (marques de producció en llànties); 26394 (*Derisor/ in pace*), etc. Una inscripció de Roma documenta *Derisor* com a *supernomen*: *CIL VI* 17540 (*L. Fabio / Ianuario / qui et / Derisori*).

això, és altament improbable que la inscripció faci referència un actor de mim i, per tant, l'hem de situar entre els documents descartats.¹

F. Nasti data la inscripció del s. III dC o d'inicis del s. IV dC, tal com defensa tant per les característiques formals del text com per l'ús d'*hederae distinguentes*. La proposta de M. Bonaria i R. Maxwell, que la situen en època flàvia, és temptadora: els *nomina* imperials *Flavius* i *Cocceius* podrien suggerir que són de finals del s. I dC o d'inicis del s. II dC.

¹ Altres arguments a favor d'identificar el difunt com un actor de mim són del tot insuficients: R. Maxwell al·lega que el *cognomen* *Chryseros*, “amor daurat”, pot ser un nom artístic apropiat per a un actor de mim, sense tenir en compte que *Chryseros* és un nom habitual a Roma (Solín 2003², 176-178 en documenta 104) i que òbviament no tots els *Chryserotes* de la ciutat eren actors de mim.

REGIO I – LATIUM ET CAMPANIA (R-I)

R-I 1. *C. Norbanus Sorex (secundarum)*

Dues hermes de *marmor Carystium* amb text idèntic, una de les quals encara conserva el bust de bronze, que representa un home de mitjana edat amb cabell curt (l'editor no n'indica les dimensions; interpunció en forma d'espina). Totes dues hermes foren descobertes a Pompeia: la que conserva el retrat, al pòrtic del temple d'Isis; l'altra, a l'edifici d'*Eumachia*, al fòrum. Ambdues es conserven al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Datació: primera meitat del s. I dC.

C(ai) Norbani

Soricis,

secundarum,

mag(istri) pagi

5 *Aug(usti) Felicis*

suburbani.

Ex d(ecreto) d(ecurionum)

loc(o) d(ato).

Edicions: *CIL* X 814 (TH. MOMMSEN).

Cf. ORELLI 1828, 462, nr. 2644; *ILS* 5198; *RE* XVII 1 (1936), 935, *s.v.* *C. Norbanus Sorex* (F. MÜNZER); HENRY 1919, 355-356; BIEBER 1920, 177, nr. 190; DE FRANCISCIS 1951, 27-31; BONARIA 1956, 23, nr. 249; *PompIn* 21 (i p. 120-121); BIEBER 1961², 165 i 323 (im.); SPRUIT 1969, 74, nr. 125; GARTON 1972, 254, nr. 114; CASTRÉN 1983, 196, nr. 274.1; RAWSON 1985, 112; FRANKLIN 1987, 96; GRANINO CECERE 1988-1989, 131-139 (im.); LEPPIN 1992, 297-298; MAXWELL 1993, 223-224, nr. 71; ZEVİ 1995, 5-10; SALS KOV-ROBERTS 1996, 186 (im.); BOMBARDI 2000, 122-123 i 125; TEDESCHI 2017, 237, n. 1109.

Traducció:

(Herma) de *Gaius Norbanus Sorex*, actor de segones parts, *magister* del *pagus Augustus Felix suburbanus*. Lloc concedit per decret dels decurions.

Comentari:

Dues hermes bessones amb el retrat d'un *secundarum*, *C. Norbanus Sorex*, erigides al pòrtic del temple d'Isis i a l'anomenat edifici d'*Eumachia* amb el permís de l'*ordo* de la ciutat.¹ No són els únics documents coneguts d'aquest actor de mim: en coneixem una tercera herma consagrada pel propi actor i erigida al santuari de *Diana Nemorensis*, a Nemi; el text d'aquesta tercera herma, diferent de les pompeianes, ens permet saber que *Sorex* era membre dels *Parasiti Apollinis*, una associació d'artistes integrada per nombrosos actors de mim.²

No hi ha acord, però, sobre qui fou el comitent de les dues hermes pompeianes. Th. Mommsen, seguit per G. Onorato, P. Castrén i R. Maxwell, opina que *magistri pagi Augusti Felix suburbanus* (l. 4-6) és un nominatiu plural i que per tant, serien els *magistri* d'aquest *pagus* situat als afores de Pompeia els qui haurien encarregat les hermes de l'actor.³ En canvi, altres estudiosos, com E. Rawson, H. Leppin i F. Zevi, sostenen que *magistri* és un genitiu singular, i que per tant *Sorex* exercí aquest càrrec municipal. Aquesta segona hipòtesi és certament interessant: la condició d'*infamis* de *Sorex* derivada del seu ofici artístic no hauria estat un impediment per a l'accés a aquesta magistratura menor, atès que entre els *magistri* del *pagus Augustus Felix suburbanus* coneguts tenim documentats nombrosos lliberts;⁴ d'altra banda, el fet que *Sorex* fos *magister* del *pagus* seria una mostra de la bona posició econòmica de l'actor, atès que l'exercici d'aquest càrrec comportava fortes despeses en obres públiques a la mateixa ciutat de Pompeia.⁵

D'altra banda, són evidents algunes similituds entre les dues hermes pompeianes i la de Nemi, encarregada pel propi *Sorex*, especialment pel que fa a l'*ordinatio* del text,⁶ cosa que fa pensar que totes tres poden haver estat encarregades per l'actor. Les tres hermes només difereixen en el material –*marmor Carystium* per a les dues primeres i

¹ Sobre els *secundarum*, *vid.* p. 41-43.

² **R-I 2.** Sobre els *parasiti Apollinis*, *vid.* p. 132-137. Probablement l'herma de Nemi fou trobada en la mateixa estança del santuari on aparegueren, entre d'altres, monuments d'altres *parasiti*: **R-I 3**, **R-I 13/I** i **R-I 14/I**.

³ Sobre aquest *pagus*, *vid.* Castrén 1983, 72-73 i 81. El *pagus*, que potser ja existia abans de la colonització de Pompeia, hauria estat reorganitzat per Sul·la i, després per August, d'aquí els noms *Augustus* i *Felix*.

⁴ *Cf.* *CIL* X 1042, *PompIn* 66 i *PompIn* 67. La qüestió de la *infamia* dels actors de mim i llur accés a magistratures públiques és discutida a p. 114-117.

⁵ *Cf.* *CIL* X 853, que documenta la construcció d'alguns dels sectors de la *cavea* de l'amfiteatre de la ciutat per part dels *magistri* d'aquest *pagus*.

⁶ *Vid.* **R-I 2**: *C(aius) Norbanus / Sorex / secundarum / parasitus / D(ianae) N(emorensi) d(ono) d(edit)*. 314

Africanum per a la tercera– i en alguns elements del text: en les de Pompeia s'emfasitza, com és lògic, el vincle de l'actor amb la colònia, indicant-se'n el càrrec de *magister pagi*, mentre que a la de Nemi, en un context completament diferent, se'n destaca la pertinença als *parasiti Apollinis*. Malauradament, només hem conservat un dels tres retrats, el de l'herma del temple d'Isis, que ens mostra *Sorex* com una persona de mitjana edat i amb cabell curt.¹

La ubicació de les hermes de Pompeia evidencia també la importància de *Sorex* a la ciutat. Desconeixem, però, el motiu d'aquest encàrrec: en el cas de l'herma del temple d'Isis podem suposar que l'actor era adepte a la dea; com han suggerit M. Bieber i S. Bombardi, *Sorex* tal vegada participava en representacions dramàtiques relacionades amb el culte isíac.²

Quant a l'estatus jurídic de *Sorex*, ni a les hermes pompeianes ni la de Nemi no ens informen si l'actor era *ingenuus* o llibert. Tampoc no tenim documentat cap altre *Norbanus* a Pompeia, tot i els lligams del *secundarum* amb la ciutat. Alguns estudiosos, com Th. Mommsen i G. Henry han identificat l'actor amb l'*archimimus* Σῶριξ que, segons Plutarc, formava part del cercle íntim de Sul·la, juntament amb l'actor còmic *Roscius* i el *lysiodos Metrobius*:³ aquesta identificació és impossible, atès que les hermes de *Norbanus Sorex* són posteriors al regnat d'August; tanmateix, no podem descartar que l'actor fos un descendent de l'*archimimus* Σῶριξ, que hauria pogut establir-se a Pompeia quan Sul·la hi fundà una colònia de veterans.⁴ Certament, el cognomen *Sorex* / Σῶριξ és poc habitual, per la qual cosa és possible que tots dos actors estiguessin emparentats.⁵ D'altra banda, el *praenomen* i *nomen* del *secundarum* indiquen que Σῶριξ podria haver format part de la clientela de *C. Norbanus*, cònsol l'any 83 aC.

Les tres hermes de *Sorex* daten de la primera meitat del s. I dC, tant per la forma de les lletres com pel retrat de l'herma del temple d'Isis. El nom del *pagus Augustus Felix suburbanus* indica que les hermes no poden ser anteriors a August.

¹ El cabell curt, gairebé rapat, podria indicar que *Sorex* interpretava el paper de *stupidus*: *vid.* p. 42-43.

² *Vid.* p. 157 sobre la qüestió. Al santuari de *Diana Nemorensis* també hi havia un recinte consagrat a Isis i un petit teatre on poden haver tingut lloc representacions dramàtiques relacionats amb el culte a la divinitat.

³ Plut. *Sull.* 36.

⁴ *Cf.* la notícia de Nicolàs de Damasc preservada per Ateneu segons la qual Sul·la hauria regalat terres públiques a mims i γελωτοποιοί (*FGH* III 416 = Ath. 261c).

⁵ Kajanto 1965, 329 en documenta només cinc.

R-I 2. *C. Norbanus Sorex (secundarum)*

Herma acèfala de *marmor Africanum* (l'editor no n'indica les dimensions). Hem perdut el retrat que la coronava i el camp epigràfic ha patit un fort desgast. Procedent del santuari de *Diana Nemorensis*, al llac de Nemi, molt probablement del *sacellum* de *M. Servilius Quartus*, on foren trobades **R-I 3**, **R-I 13/I**, **R-I 14/I**, **R-I 15/I** i **R-I 16/I**. A. Galiati la documentà el 1948 al pati d'una casa privada a Nemi; actualment es troba al Museo delle Navi Romane de la mateixa localitat. Datació: primera meitat del s. I dC.

C(aius) Norbanu[s]

Sorex

secundarum

parasitus

5 *D(ianae) N(emorensi) d(ono) d(edit) ·*

1: *Corbanu[s]*, GALIATI. 2: *COP X*, GALIATI. 3: *AL VNDAR*, GALIATI.

Edicions: GALIATI 1948, 68, nr. 28; GRANINO-CECERE 1988-1989 (im.).

Cf. *AE* 1990, 125; LEPPIN 1992, 297-298; ZEVI 1995, 5-6; SALS KOV ROBERTS 1996, 172-173; BOMBARDI 2000, 122; TEDESCHI 2017, 237, n. 1109.

Traducció:

Gaius Norbanus Sorex, actor de segones parts, paràsit (d'Apol·lo), oferí aquest present a *Diana Nemorensis*.

Comentari:

Herma consagrada a *Diana Nemorensis* per un *secundarum*, *C. Norbanus Sorex*, de qui tenim documentades dues altres hermes de *marmor Carystium* trobades a Pompeia, probablement encarregades també pel propi actor.¹ Desconeixem el context exacte de la troballa de l'herma de Nemi però és molt probable que provingui d'una estança situada en un dels pòrtics del santuari de *Diana Nemorensis*, l'anomenat *sacellum* de *M.*

¹ Les dues hermes pompeianes, una de les quals ha conservat el retrat, tenen un text idèntic, diferent del de l'herma de Nemi: **R-I 1**. Sobre els *secundarum*, *vid.* p. 41-43.

Servilius Quartus,¹ on foren trobades a finals del s. XIX diverses estàtues i hermes, entre les quals dos de *parasiti Apollinis*, membres d'una coneguda associació d'actors de mim.² Com aquests, *Sorex* era també *parasitus Apollinis*: aquesta coincidència suggereix l'existència d'un lligam entre l'associació i el santuari de *Diana Nemorensis*, que comptava amb un petit teatre on poden haver tingut lloc representacions dramàtiques relacionades amb el culte d'aquesta divinitat.³ En aquest sentit, és significatiu que una de les hermes pompeianes de *Sorex* fos trobada al temple d'Isis, divinitat sovint associada amb Diana:⁴ precisament, una inscripció trobada al santuari de *Diana Nemorensis* hi documenta l'existència de dos *fana* dedicats a Isis i Bubastis, que evidencien que els *parasiti Apollinis* també poden haver participat en dramatitzacions relacionades amb el culte isíac.⁵ És possible fins i tot que la relació d'aquests *parasiti Apollinis* amb el santuari estigui associada amb Calígula, adepte al culte d'Isis:⁶ no podem oblidar l'interès d'aquest emperador pel santuari ni la presència de les dues naus que feu construir al llac de Nemi.⁷

No sabem quin fou el motiu de la dedicació dels monuments dels *parasiti* a *Diana Nemorensis*. H. Salskov Roberts ha proposat que poden haver estat dedicades en ocasió de l'accés dels actors a l'associació dels *parasiti Apollinis*.⁸ En canvi, M.G. Granino Cecere i S. Bombardi defensen que commemoren la fundació d'una escola d'actors dirigida per un dels *parasiti*, *C. Fundilius Doctus*.⁹ No podem descartar tampoc que els

¹ Cf. la inscripció del mosaic que pavimenta l'estança, *CIL XIV 4183: M(arcus) Servilius Quartus alam expolit et [- -] / et quae intus posita sunt Dia[nae - -]*.

² **R-I 3** i **R-I 13/I**. Cf. també **R-I 14/I**, **R-I 15/I** i **R-I 16/I**, tres monuments dedicats per un dels *parasiti* a la seva *patrona*. Algunes de les hermes trobades al *sacellum* són anepígrafes; una altra sosté el retrat d'un *rhetor* (*CIL XIV 4201*). Vid. p. 132-137 sobre els *parasitus Apollinis*, i Granino-Cecere 1988-1989 i Bombardi 2000 per a les troballes del *sacellum*.

³ Vid. p. 157-159 sobre la qüestió. Una de les hermes pompeianes de *Sorex* fou trobada al temple d'Isis; precisament al santuari de *Diana Nemorensis* sembla que també hi havia un espai de culte dedicat a la dea egípcia.

⁴ Vid. Pasquali 1990-1991.

⁵ *CIL XIV 2215*. Vid. Bombardi 2000, 25, amb altres troballes a Nemi relacionades amb el culte d'Isis. Cf. el relleu procedent d'un monument funerari d'*Aricia* i conservat al Museo Nazionale Romano, amb una escena del culte isíac en què hi participen músics i ballarins: Paribeni 1919 i Lembke 1994. Cf. Leclant 1992, 253, segons el qual la cerimònia representada al relleu podria haver-se celebrat al santuari de *Diana Nemorensis*.

⁶ De nou, vid. Bombardi 2000, 25, amb bibliografia.

⁷ Vid. Suet. *Cal.* 35.

⁸ Per aquest motiu, Salskov Roberts defensa que les hermes pompeianes de *Sorex* serien anteriors a la de *Nemi*, perquè no esmenten la condició de *parasitus* de l'actor, però com s'ha proposat a **R-I 1**, aquesta ommissió pot ser deguda al fet que la pertinença de *Sorex* a aquesta associació no era un fet rellevant en el context de l'erecció d'aquelles dues hermes.

⁹ **R-I 13/I**.

monuments fossin erigits en motiu del fort lligam d'aquests *parasiti* amb el santuari i les representacions culturals que s'hi duïen a terme.¹

Desconeixem l'estatus jurídic de *C. Norbanus Sorex*, atès que ni a l'herma de Nemi ni a les pompeianes s'especifica si era *ingenuus* o llibert,² però les dues hermes pompeianes revelen que *Sorex* era un habitant destacat de la ciutat: fou *magister pagi Augusti Felix suburbani*, una magistratura menor oberta a *ingenui* i lliberts.³ És possible que l'actor fos descendent d'un *archimimus* anomenat Σῶριξ, íntim de Sul·la, que s'hauria establert a Pompeia en el moment de la colonització de la ciutat.⁴

Les tres hermes de *C. Norbanus Sorex* daten de la primera meitat del s. I dC per llurs característiques formals.

¹ D'altra banda, Bombardi suggereix també un possible lligam entre les dedicacions i el culte imperial: a prop del *sacellum* on foren trobats els monuments dels *parasiti* hi havia un altre espai amb forma d'hemicicle on foren trobades estàtues de membres de la família imperial (Tiberi, Germànic i potser Drus, actualment al Ny Carlsberg Museum de Copenhagen) i una base d'estàtua dedicada per dos edils d'*Aricia*: *CIL XIV 4196*.

² Dels altres *parasiti* documentats a *Nemi*, un és d'estatus incert (**R-I 3**) i l'altre és llibert (**R-I 13/I**).

³ *Vid. R-I 1*.

⁴ Plut. *Sull.* 36.

R-I 3. *L. Faenius Faustus (quartarum)*

Herma de marbre verd blavós (132 x 28.8 x 19,2 cm; lletres: 3-2,4 cm; interpunció triangular). Hem perdut el retrat que la coronava. Fou descoberta el 1885 al *sacellum* de *M. Servilius Quartus* del santuari de *Diana Nemorensis* (Nemi), juntament amb altres hermes i estàtues, entre les quals **R-I 13/I**, **R-I 14/I**, **R-I 15/I**, **R-I 16/I** i molt probablement **R-I 2**. Des del 1890 es troba al Nottingham Castle Museum. Datació: primera meitat del s. I dC.

L(ucius) Faenius Faustus
quartar(um) par(asitus) Apol(linis).

2: *parasitus*, MÜLLER.

Edicions: *CIL* XIV 4198 (H. DESSAU); WALLIS 1891, 52, nr. 828; MOLTESEN 1997, 146, nr. 30 (im.).

Cf. *NSc* 1885, 479; HENZEN 1985; *EE* IX 394, nr. 643; *ILS* 5200; MÜLLER 1904, 344, nr. 7; POULSEN 1941, 41-42 (im.); BONARIA 1956, nr. 835; *RE* S X (1965), 221, s.v. *Faenius* 1a (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 70, nr. 72; AA.VV. 1983, 42, nr. 828; GRANINO CECERE 1988-1989, 143-144 (im.); LEPPIN 1992, 239; MAXWELL 1993, 226, nr. 74; SALS KOV ROBERTS 1996, 171 (im.); BOMBARDI 2000, 122; *Suppl. Ital. Imag. Latium* I 673 (M.G. GRANINO CECERE, im.); GIULIANI 2009, 1056; TEDESCHI 2017, 237, n. 1109.

Traducció:

Lucius Faenius Faustus, actor de quartes parts, paràsit d'Apol·lo.

Comentari:

Herma de *L. Faenius Faustus, quartarum*, un dels dos actors de mim coneguts d'aquesta especialitat.¹ El monument fou descobert en una estança situada en un dels pòrtics del santuari de *Diana Nemorensis*: en aquesta mateixa cambra, anomenat

¹ *Vid.* p. 44. L'altre és **RO 9**.

sacellum de *M. Servilius Quartus* pel nom de qui la construí,¹ foren trobades altres hermes i estàtues, algunes de les quals dedicades per *parasiti Apollinis*, membres d'una important associació d'actors de mim de la qual *Faenius Faustus* també en formava part.² En un altre lloc ja hem tractat dels motius de la presència d'aquest grup de *parasiti* al santuari de *Diana Nemorensis*: és possible que participessin en les representacions dramàtiques associades al culte de Diana i probablement també d'Isis que tenien lloc al petit teatre edificat al mateix santuari.³

Desconeixem quina era la condició jurídica de *L. Faenius Faustus*. *Faustus* és un *cognomen* força habitual, tant entre *ingenui* com entre esclaus i lliberts.⁴ En canvi, el *nomen Faenius* és poc freqüent: és possible que l'actor hagi estat llibert de *L. Faenius Rufus, praefectus annonae* entre els anys 55 i 62 dC i *praefectus praetorio* entre el 62 i el 65 dC, durant el regnat de Neró.⁵ Curiosament, coneixem un Λ. Φάινιος Φαῦστος documentat en diverses inscripcions d'Efes: en un dels casos, és el dedicant d'una estàtua a un agonòteta de les Grans Artemísies i en un altre apareix relacionat amb uns ἀκροβαταί τῆς Ἀρτέμιδος.⁶ Tots dos documents mostren una relació evident de Λ. Φάινιος Φαῦστος amb el culte d'Àrtemis Efèsia, però la cronologia no permet identificar-lo amb el *L. Faenius Faustus* de Nemi, atès que les inscripcions efèsies daten de mitjans segle II dC.

L'herma de *L. Faenius Faustus* data de la primera meitat del s. I dC per les seves característiques formals.

¹ Cf. la inscripció del mosaic que pavimenta l'estança, *CIL XIV 4183: M(arcus) Servilius Quartus alam expolit et [- - -] / et quae intus posita sunt Dia[nae - - -]*.

² Cf. **R-I 13/I**, **R-I 14/I** i també **R-I 2**, que molt probablement prové de la mateixa estança. Sobre aquesta troballa, *vid. R-I 2*. Quant als *parasiti Apollinis*, *vid. p. 132-137*.

³ *Vid. R-I 2* i també p. 157-159 per a una anàlisi de la qüestió.

⁴ Kajanto 1964, 72-73 i 272 recull 707 homes amb aquest nom.

⁵ *Vid. PIR² F 102*. Molts actors de mim formen part de la clientela de grans famílies de l'aristocràcia romana: *vid. p. 124-125*.

⁶ *Vid. IEph 24c* i *IEph 4327*. Una tercera inscripció efèsia esmenta un Φάινιος Φαῦστος que pot ser la mateixa persona (*SEG XXXIV 1133*).

R-I 4. *Petroselinus (mimus)*

Conjunt de deu grafits i un esgrafiat (a-k) realitzats a l'estuc de la façana de la tomba 30 de la necròpoli de la *Porta Nocera* de Pompeia, inscrits a la llinda i a ambdós costats de l'entrada del monument. Foren realitzats per mans diferents amb materials diversos: carbó, color vermell, guix groc, una punta de pedra i grafit. Material i dimensions de les inscripcions: a) color vermell, 40 x 10 cm; b) carbó, 77 x 8 cm; c) carbó, 107 x 10-8 cm; d) color vermell, 80 x 8 cm; e) guix groc, 100 x 14 cm; f) carbó, 52 x 8 cm; g) carbó, 76 x 11-10 cm; h) carbó, 59 x 9 cm; i) punta de pedra, 100 x 18-14 cm; k) grafit 25 x 7 cm; carbó, 33 x 8 cm. El conjunt fou descobert en la campanya arqueològica de 1954-1956; es conserva *in situ*, però s'ha perdut una part considerable de les inscripcions degut al mal estat de l'estucat. Datació: 78-79 dC.

a) *Cassio sal(utem)*. b) *Autostolus hac*.

c) *Petroselinus mim[us]*

cum

Servulo et

Vatifoni (!) et

Cellico sal(utem)

Af[ri]ca[n]us.

d) *Maximo feliciter.*

e) *[Servu]lus (?) hac.*

f) *[C]apito hac.*

g) *Autostolus*

sodalibus

[feli]cit[er].

h) *Scepsimus*

Occaso sal(utem).

i) *Quis Cassio sa[l](utem dicit?). (?)*

j) *[F]âusta sal(utem dicit). (?)*

k) *Petroselinus hac.*

Capito [h]ac.

5

(Entrada de la tomba)

10

Fr. h: *Scepsinianus*, SOLIN.

Edicions: *NSc* 1958, 155-156, nr. 391 (M. DELLA CORTE); *CIL* IV 10246 (M. DELLA CORTE).

Cf. SPRUIT 1969, 75, nr. 137; MAXWELL 1993, 115-117, nr. 12; SOLIN 2010, 257-258; AE 2010, 273; HUNINK 2011, 985.

Traducció:

Salut a *Cassius*! *Petroselinus*, mim, amb *Servulus* i *Vatifo* i *Cellicus*, salut! *Africanus*. Bona sort a *Maximus*! *Servulus* (?) va ser aquí. *Capito* va ser aquí. *Autostolus* va ser aquí. *Autostolus* desitja bona sort als seus companys. Salut a *Occasus*. Qui saluda *Cassius*? (?) *Fausta* el saluda. (?) *Petroselinus* va ser aquí. *Capito* va ser aquí.

Comentari:

Conjunt d'inscripcions parietals de grans dimensions realitzades a la façana d'una de les tombes de la necròpoli de la *Porta Nocera* de Pompeia, a prop d'una de les vies d'entrada de la ciutat. Actualment, només en conservem la part superior del text, atès que la resta de l'estucat que recobria la façana està molt deteriorat: depenem, per tant, de la lectura realitzada per M. della Corte.

A les inscripcions, que contenen salutacions, desitjos de bona sort i signatures, apareixen fins a 12 persones diferents: *Cassius*, *Autostolus*, *Petroselinus*, *Servulus*, *Vatifo*, *Cellico*, *Africanus*, *Maximus*, *Servulus*, *Capito*, *Scepsimus*, *Occasus* i *Fausta*. Degut a la diversitat de mans que han intervingut en les inscripcions i a l'ús de materials diversos, hom podria considerar que els textos foren escrits en diversos moments i per persones sense cap relació entre si. Amb tot, el fet que alguns dels noms es repeteixin en diversos punts de l'estucat¹ indica que totes les inscripcions foren realitzades en un període breu de temps i que hi havia una interrelació entre les diferents persones esmentades. De fet, en una de les inscripcions, un *Autostolus*, es refereix a la resta del grup amb el nom de *sodales*.

De totes les persones esmentades en les inscripcions a les inscripcions, només en coneixem l'ofici d'una, *Petroselinus*, que era *mimus*. Per aquest motiu, M. della Corte considerarà que les persones esmentades en les inscripcions havien de ser membres d'una companyia d'artistes, formada com a mínim per 12 persones, entre les quals una dona, *Fausta*. Així, les inscripcions podrien haver estat realitzades mentre la companyia esperava a l'entrada de la ciutat: tanmateix, això no implica que les 12 persones haurien

¹Els noms repetits són els següents: a, i: *Cassius*; b, g: *Autostolus*; c, k: *Petroselinus*; c, e: *Servulus*; f, k: *Capito*.

estat actors de mim, ja que coneixem algunes companyies integrades per artistes de diferents especialitats.¹

En aquest sentit, el propi della Corte advertí que alguns dels noms que apareixen en les inscripcions d'aquesta tomba es repetien en altres grafitos de la mateixa necròpoli: així, a la tomba 12 apareixen un *Autostolus* i un *Capito*², mentre que a la 25 trobem un *C. Aelius Maximus*,³ que della Corte identifica amb l'*Autostolus*, *Capito* i *Maximus* que apareixen a la tomba 30.⁴ A més, en una grafit de la tomba de *M. Obelliscus Firmus*, en la mateixa necròpoli, apareix un *Occasus*, que també pot ser una de les persones de la tomba 30.⁵

D'altra banda, della Corte considera que alguns dels noms de les persones de la tomba 30, especialment els antropònims més singulars, podrien ser noms escènics.⁶ Així, el del *mimus Petroselinus*, un *unicum*, derivaria de *petroselinum*, “julivert” o “herba nascuda entre les roques”, que hauria pogut derivar a partir d'aquesta darrera accepció el significat de “manefla, entremetedor” que encara conserva a la Campània el terme *prezzemolo*. També serien noms artístics *Vatifo* (< *vates*), “l'endeví”; *Scepsimus* (< *σκέψις*), l'“escèptic”; *Cellicus* (< *cella*), sinònim de *cellarius*, el “guardià de l'utilatge escènic”; i *Occasus* (< *occīdo*), “el que sempre ensopega”. No cal dir que les etimologies proposades per della Corte en molts d'aquests casos són insegures,⁷ i que atribuir significats moderns a termes antics (per exemple, *Petroselinus* i *prezzemolo*) és arriscat i que fins i tot alguns dels noms pot estar mal llegit: és el cas de *Scepsimus*, atès que en el grafit de la tomba de *M. Obelliscus Firmus* esmentat abans, en què apareix un *Occasus*, s'esmenta també un *Scepsinianus*, que podria amagar-se sota la forma *Scepsimus* llegida per della Corte.⁸ També és igual d'arriscat l'intent que fa della Corte de trobar possibles membres de la companyia entre els noms singulars documentats en

¹ Vid. p. 120-121.

² CIL IV 10226 i 10228.

³ CIL IV 10234c.

⁴ D'altra banda, della Corte sosté que *Cassius* i *Maximus* no serien actors, sinó els edils encarregats d'organitzar els jocs en què actuà la companyia, possiblement perquè són les úniques persones del grup que duen *nomina*, sempre que acceptem identificar el *Maximus* de la tomba 30 amb el *C. Aelius Maximus* de CIL IV 10234c. És una hipòtesi molt poc raonable: el fet que duguin *nomina* no exclou la possibilitat que hagin estat actors de mim: vid. p. 83-87, amb una relació dels diversos actors de mim *ingenui* i lliberts documentats epigràficament.

⁵ Vid. de Caro 1977, 75, nr. 2; cf. Solin 2010, 257.

⁶ Sobre els noms escènics dels actors de mim, vid. p. 75-81.

⁷ Per exemple, en el cas d'*Occasus*, documentat també en una inscripció aquitana (CIL XIII 178), el nom pot derivar del punt cardinal, com *Septentrio* i *Oriens*.

⁸ Vid. Solin 2010, 257, que fa derivar *Scepsinianus* de *Scepsis*, nom femení flexionat de vegades amb la forma *Scepsid-* o *Scepsin-*. Cf. CIL IV 2201: *Marcus Scepsini ubique sal(utem)*.

altres grafits de la necròpolis, com un *Cerebrimotus*, que della Corte tradueix com a “extravagant” i un *Imaginarius*.¹

El fet que s’hagin conservat els grafits, fets amb carbó, guix i altres materials efímers, indica que aquests van foren realitzats poc abans de la destrucció de la ciutat l’any 79 aC; altrament, haurien desaparegut degut l’exposició a l’aire lliure.

¹ *CIL* IV 10234e (tomba 25) i 10249 (tomba 34), respectivament. En el cas de *Cerebrimotus* podria ser un insult: *vid.* Hunink 2011, 331, nr. 982 “*Macer, mit Gehirnerschütterung*”; *cf.* l’adjectiu *caldicerebrius* (Petr. 45.5; 58.4).

R-I 5. *Archimimus* anònim i altres treballadors escènics

Inscripció esgrafiada (lletres: 6 cm) a l'estucat blanc d'una columna del peristil de la Casa de Triptòlem, a Pompeia (*Reg. VII, ins. VII, habitació 5*). Conservat *in situ*.
Datació: I dC.

Fumiolus

cum archimimo.

A sipario

Receptus.

1: *FVMIALVS*, DE PETRA. 3: *PSICARIO*, DE PETRA. 4: *FIICITIVS*, DE PETRA.

Edicions: DE PETRA 1872, 226, nr. 46; ZANGEMEISTER 1872, 179, nr. 283; *CIL* IV 4767 (A. MAU).

Cf. BONARIA 1956, 79, nr. 714; *RE* X S (1965), 241, s.v. *Fumiolus* (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 70, nr. 76; MAXWELL 1993, 176-177, nr. 45; HUNINK 2011, 204, nr. 575; TEDESCHI 2017, 237, n. 1110.

Traducció:

Fumiolus amb l'*archimimus*. *Receptus*, l'encarregat del *siparium* (?).

Comentari:

Inscripció parietal, una de les moltes gravades a les columnes del peristil de la casa de Triptòlem. És probable que a la inscripció hi apareguin tres persones: un *Fumiolus*, un *archimimus* anònim i un *Receptus*.¹ El nom de *Receptus* reapareix en un grafit pompejà en què un *Receptus* saluda *Actius*, un dels cèlebres pantomims d'aquest nom:² R. Maxwell planteja la possibilitat que es tracti de la mateixa persona, tot i que *Receptus* és un *cognomen* força freqüent.³ Quant a *Fumiolus*, aquest nom es troba documentat

¹ Aquest darrer nom podria ser també un participi, però com afirmà R. Maxwell sembla poc probable. També V. Hunink el considera un antropònim. Sobre els *archimimi*, *vid.* p. 38-40.

² *CIL* IV 6894: *Receptus Actio sa[l(utem)] / Acti ua(le) / Receptus Athico sal(utem)*. L'*Actius* en qüestió pot ser *Actius Anicetus* o *Actius Castrensis*, tots dos documentats en diversos grafits pompeians: *vid.* Leppin 1992, 191-192 i 193-194, respectivament.

³ Kajanto 1965, 355 en documenta 88 a *CIL*.

només en aquesta inscripció; I. Kajanto el fa derivar, amb alguns dubtes, de *fumus* (amb doble sufixació, *-io* i *-olus*).¹

El *siparium* que apareix a la l. 3 fa referència al teló usat especialment en les representacions de mim, en contraposició a l'*aulaeum*, propi de les representacions de tragèdia i comèdia.² El significat del sintagma *a sipario* és obscur. Segons R. Maxwell, que l'associa a *Receptus*, pot ser una construcció anàloga a *a veste, ab epistulis* o *a rationibus*, que designen la tasca o l'àmbit de la qual un treballador és responsable. En aquest sentit, els oficis de *concinctor a scaena, rogator ab scaena* i *denuntiator ab scaena Graeca* poden oferir paral·lels relacionats amb el món escènic.³ Segons aquesta interpretació, doncs, *Receptus* hauria estat un *a sipario*, l'encarregat d'accionar el *siparium* o, d'una manera més general, un treballador relacionat amb les representacions de mim, fet que justifica la seva aparició al costat d'un *archimimus*. Per contra, V. Hunink relaciona *a sipario* amb *archimimus*, i tradueix la inscripció per "*Fumiolus (war hier) mit dem Leiter der Mimentruppe, von den Kulissen. Receptus (schrieb dies)*".

D'altra banda, no sabem si *Fumiolus* era també un actor de mim, tot i que sembla probable que ho fos, atès que apareix acompanyat d'un *archimimus* i d'un probable *a sipario*. És possible que tots tres hagin format part d'una companyia d'artistes que representà una funció privada en la casa on fou trobat el grafit.⁴ És significatiu que en un esgrafiament d'una altra columna del mateix peristil hi trobem també un *comicus* que també pot haver actuat en aquesta casa.⁵

La destrucció de Pompeia per l'erupció del Vesuvi de l'any 79 dC permet datar la inscripció del s. I dC.

¹ Kajanto 1965, 341.

² Cf. Sen. *Tranq.* 11.8; Iuv. 8.185-186; Apul. *Met.* 1.8; Festus 458.11 (Lindsay). Cal tenir en compte que en temps de Donat la paraula *siparium* ja havia reemplaçat el terme *aulaeum* per designar el teló d'un teatre, i és probable que aquesta substitució hagi començat molt abans. Cf. *CIL* VIII 26606, que documenta la construcció a *Thugga* d'un *theatrum cum basilicis et porticu et xystis et scaena cum siparis et ornamentis omnibus*.

³ Vid. *AE* 1921, 81, *CIL* V 10094 i *CIL* IV 10095, respectivament.

⁴ Cf. **R-I 15/I** i **R-I 17/I**, amb dos altres possibles inscripcions de mim a l'interior de cases pompeianes. Sobre l'actuació de mims en banquets, *vid.* p. 102-103.

⁵ *CIL* IV 4745: *comicus/hac*. Al costat i a sota d'aquest esgrafiament apareix un nom, *Cresce<n>s*: potser es tracta del nom de l'actor (*CIL* IV 4744 i 4746). També és possible que *Comicus* sigui un nom personal: cf. Solin 2003², 1102, que en documenta 14 a Roma.

R-I 6. *Philemon (secundarum)*

Estàtua de bronze d'Isis-Fortuna de petites dimensions amb base del mateix material (alçada total: 9,2 cm; alçada sense base: 7 cm; els editors no indiquen l'alçada de les lletres; signes d'interpunció circulars). L'estàtua mostra una figura femenina dempeus, vestida amb un quitó talar i un *himation* i que sosté amb la mà esquerra una cornucòpia i amb la dreta un timó, parcialment malmès; damunt del cap duu un *modius*. La inscripció es troba al voltant de la base de l'estàtua. Fou trobada el 1752 a Herculà. Mommsen no la va poder veure, però segons V. Tran Tam Tihn es conserva al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Datació: I dC.

Philemonis secu(ndarum) mag(istri) gen(io) c(ollegi).

1: *Philemonis secu(ndarum) mag(istri) gen(io) c(ollegi)*, MOMMSEN: *C(aii) Philemonis secu(ndarum) mag(istri) gen(io) sive Genio C(aii) Philemonis secu(ndarum) mag(istri)*, BAYARDI, *Philemonis secu(ndarum) mag(istri) gen(io) c(oloniae) sive Philemonis secu(torum) mag(istri) gen(io) c(oloniae)*, ROUX – BARRÉ.

Edicions: *Ant. Erc.* (1971), 107-111 (im.) (O. BAYARDI); ROUX – BARRÉ (1875-1877), 43-52 (im.); *CIL X* 1404 (TH. MOMMSEN).

Cf. RUGGIERO 1885, 125 (3 novembre 1752); *RSGR II* 262, nr. 2 (im.); BONARIA 1956, 75, nr. 675; *RE S X* (1965), 532, s.v. *Philemon* 10c (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 75, nr. 140; JORY 1970, 253; TRAN TAM TIHN 1971, 65-66, nr. 16; LEPPIN 1992, 276-277; MAXWELL 1993, 224-225, nr. 72; TEDESCHI 2017, 237, n. 1109.

Traducció:

De *Philemon*, actor de segones parts, president, per al geni del col·legi.

Comentari:

Estatueta sacra amb inscripció del dedicant, *Philemon*, a la base. La divinitat representada a l'estàtua ha estat identificada amb Isis-Fortuna gràcies als atributs amb

què apareix (*modius*, cornucòpia, timó) i que tenen nombrosos paral·lels en altres estatuets de bronze dedicades a la mateixa dea també a Herculà. La interpretació de la inscripció de la dedicatòria, molt abreujada, és discutida i ha donat lloc a diverses propostes de reintegració, recollides a l'aparat crític i que discutim tot seguit.

En primer lloc, apareix *Philemonis*, el *cognomen* del dedicant, seguit d'una paraula abreujada, *secu(- - -)*, que O. Bayardi proposà de reintegrar com a *secu(NDARUM)* (*scil. partium*), una especialitat d'actors de mim documentada àmpliament.¹ Com indiquen E. Jory i H. Leppin, no és una solució segura, però sembla més encertada que el *secu(TORUM)* que suggeriren H. Roux i L. Barré.

La paraula *mag(istri)* que apareix a continuació no és un nominatiu plural, com pensava Th. Mommsen, sinó un genitiu singular: *Philemon* era *magister* d'un *collegium*, probablement d'actors de mim.² R. Maxwell suposa que el *collegium* del qual *Philemon* era *magister* estava format exclusivament per *secundarum*, tanmateix no sembla que hagi estat així. Generalment, les associacions d'actors comprenen actors de diverses categories i especialitats,³ i d'altra banda no hem de suposar que una associació d'actors de mims de diverses especialitats havia d'estar dirigida sempre per un *archimimus*, tot i llur jerarquia superior a l'interior d'una companyia d'actors.

Seguint amb el text, la abreviatura de *gen(io)* no causa problemes; en canvi, la següent, *c(- - -)*, és més complexa de resoldre. Bayardi opinava que era el *praenomen*, *C(aii)*, de *Philemon*, i que per tant seria l'inici de la inscripció, tot i que no apareixeria el *nomen*. Per contra, Roux i Barré s'inclinaren per considerar que es tractava de l'abreviatura de *c(OLONIAE)* i que, per tant, l'estàtua d'Isis-Fortuna representava el *genius coloniae* d'Herculà. Fou Mommsen, però, qui suggerí que es tracta de l'abreviatura de *c(OLLEGI)*, una hipòtesi que sembla molt probable si tenim en compte el càrrec de *magister* de *Philemon*.

Així, doncs, *Philemon* realitzà en tant que *magister* d'un *collegium* d'artistes una dedicació al *genius* de l'associació, representat en forma d'Isis-Fortuna, i que hauria dipositat a la seu de la pròpia corporació.⁴ L'elecció d'Isis-Fortuna com a *genius*

¹ Vid. p. 41-43 sobre els *secundarum*.

² Vid. p. 127-141 per a altres exemples d'associacions de mims.

³ Cf. per exemple els *parasiti Apollinis*, on trobem *archimimi*, *secundarum* i *quartarum*, a banda de pantomims: vid. p. 132-137.

⁴ Cf. PAN INF 1, una ara dedicada per un *monitor* al *genius* d'un *collegium scaenicorum* d'Aquincum.

collegii és interessant: diversos documents d'actors de mim mostren un vincle dels artistes amb la dea egípcia, que tal vegada participaven en representacions dramàtiques relacionades amb el culte isíac.¹ És possible que el *collegium* presidit per *Philemon* també participés en cerimònies similars, una possibilitat apuntada per V. Tran Tam Tihn.

Quant a l'estatus de *Philemon*, atenent el seu nom és probable que fos un llibert.² Sens dubte, gaudí d'una consideració notable per arribar a ser *magister* del *collegium*; no sabem, però, si també va formar part de la prestigiosa associació dels *parasiti Apollinis*.

La destrucció d'Herculà en l'erupció del Vesuvi l'any 79 dC ens dona un *terminus ante quem* per a la inscripció.

¹ Vid. p. 157. Un d'aquests documents prové de Pompeia: l'herma d'un *secundarum* erigida al temple d'Isis (**R-I 1**). Cf. **R-I 2**, una altra herma d'aquest mateix actor procedent del temple de *Diana Nemorensis*, on també hi havia un recinte de culte dedicat a Isis: 157-159

² Dels 73 *Philemones* que Solin 2003², 798-799 recull a Roma, només un és *ingenuus*, un altre és fill d'un llibert, i 37 són esclaus o lliberts. Els restants són de condició incerta.

R-I 7. *Staphis (mima)*

Grafit (extensió del camp: 14 cm; lletres: 7-1,5). Escrit a l'estucat de la paret septentrional interna de la basílica de Pompeia. Fou traslladada el 1841 al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, on encara es conserva. Datació: I dC.

Staphis

mima, va(le).

1: *Staphis*, SOLIN: *Staphis*////IID, ZANGEMEISTER. 2: *mima, va(le)*, SOLIN: *MIMAV*////////, ZANGEMEISTER, *mimau[la - -]*, *RE*.

Edicions: *CIL* IV 1873 i p. 704 (K. ZANGEMEISTER); SOLIN 2017, 270, nr. 19e (im.).

Cf. BONARIA 1956, 150, nr. 1163; *RE* X S (1965), 923, s.v. *Staphis* (M. BONARIA); MAXWELL 1993, 150-151, nr. 38; FERTL 2005, 195; TEDESCHI 2017, 254; MIGAYROU 2018, 230, nr. 52.

Traducció:

Staphis, actriu de mim, adéu!

Comentari:

Aquesta inscripció parietal és un dels nombrosos grafits conservats en un fragment d'estuc de la paret septentrional de la basílica de Pompeia.¹ Inicialment, la interpretació d'aquesta inscripció no era clara: K. Zangemeister, el seu primer editor, considerava que una sèrie de traços a la dreta de la primera línia del grafit formaven part de la mateixa inscripció i d'altra banda no va poder distingir l'A de *va(le)* a la segona línia.² Així, doncs, M. Bonaria a *RE*, tot seguint la lectura de Zangemeister, provà de resoldre la segona línia del grafit, reconstruint-hi la paraula *mimau[la]*, un terme només documentat en dues fonts literàries.³ Segons Bonaria, doncs, la inscripció documentaria

¹ Les dimensions del fragment són 106 x 148 cm. Els grafits foren publicats per Zangemeister a *CIL* IV 1869-1879; recentment, Solin 2017 ha reeditat la major part de les inscripcions que conté.

² En un primer moment, també es va mostrar insegur sobre la lectura del nom *Staphis*, preguntant-se si no hi deia *Stachis*, però a *CIL* IV, p. 704 confirmà la lectura *Staphis*.

³ Ath. 452f: Κλέων ὁ μίμαυλος ... τῶν Ἰταλικῶν μίμων ἄριστος, ἢ Hsch. s.v μίμαυλεῖν: μιμεῖσθαι, ὑποκρίνεσθαι.

per primera vegada una *mimaula*, una actriu de mim especialitzada també a tocar la flauta.

Recentment, però, H. Solin, en una nova edició dels grafitos del fragment d'estucat, ha proposat una nova lectura per a la inscripció que ens ocupa, on isola definitivament la paraula *Staphis* dels traços que apareixen tot seguit, que pertanyerien a una inscripció diferent, i hi distingeix l'A de *va(le)* a la segona línia, aclarint el sentit de la part final del grafit. La inscripció, per tant, ens ofereix el nom d'una *mima*, no d'una *mimaula*, anomenada *Staphis*, un nom poc freqüent.¹ L'origen grec de l'antropònim podria indicar que *Staphis* era lliberta o esclava, com la immensa majoria d'actrius de mim documentades a Itàlia.² La inscripció pot haver estat escrita per un company d'ofici de l'actriu o fins i tot per algun admirador: és habitual trobar a les parets pompeianes aclamacions d'artistes cèlebres, en especial de pantomims.³

La inscripció és anterior al 79 dC, quan Pompeia fou destruïda per l'erupció del Vesuvi.

¹ Solin 2003², 1198 en recull dos casos a Roma. El nom significa "raïm sec, pansa". Tedeschi 2017, 254 per error l'anomena *Stachis*.

² Vid. p. 82.

³ Cf. *CIL* IV 1903, 1980, 2150, 2413d, 3093, 5399... Vid. Franklin 1987 sobre les aclamacions al pantomim *Actius Anicetus* i la seva companyia teatral a Pompeia.

R-I 8. *M. Iunius Maior (archimimus)*

Placa de marbre (36 x 22 x ? cm; lletres: 3,7-1,5 cm; signes d'interpunció en forma de coma). Documentada l'any 1733 en un domicili particular de Palestrina (antiga *Praeneste*) i conservada a la Galleria Lapidaria dels Musei Vaticani. Datació: I-II dC.

M(arcus) Iunius M(arci) f(ilius)

Maior

archimimus,

Apollinis parasit(us).

5 *Pos<u>it*

Postumia ((mulieris)) l(iberta) Cydilla.

6: *Cudilla*, MÜLLER.

Edicions: *CIL* XIV 2988 (H. DESSAU).

Cf. *ILS* 5209a; MÜLLER 1904, 344, nr. 5; BONARIA 1956, 90, nr. 810; *RE* S X (1965), 333, s.v. *M. Iunius Maior* 91a (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 72, nr. 100; LEPPIN 1992, 257-258; MAXWELL 1993, 179-180, nr. 48; CSAPO – SLATER 1995, 375, nr. 6B; *Suppl. Ital. Imag. Latium* I 673 (M.G. GRANINO CECERE, im.); GIULIANI 2009, 1053-1054; TEDESCHI 2017, 237, n. 1110.

Traducció:

M. Iunius Maior, fill de *Marcus*, *archimimus*, paràsit d'Apol·lo. *Postumia Cydilla*, lliberta de *Postumia*, erigí aquesta inscripció.

Comentari:

Inscripció funerària de l'*archimimus* *M. Iunius Maior* erigida per la seva esposa, *Postumia Cydilla*. L'actor era membre dels *parasiti Apollinis*, una prestigiosa associació d'actors de mim àmpliament documentada a Itàlia.¹ La ciutat de *Praeneste*, d'on

¹ *Vid.* p. 132-137.

probablement prové la inscripció, dedicà una estàtua a un altre *parasitus*, el pantomim *M. Aurelius Agilio Septentrio*.¹

M. Iunius Maior era *ingenuus*, com altres actors de mim documentats.² En canvi, la seva esposa, *Postumia Cydilla*, era lliberta. Desconeixem si *Cydilla* era també actriu de mim, tot i que sembla probable: el seu *cognomen* és molt poc freqüent –aquesta és l'única inscripció llatina on el trobem documentat, i tampoc no és gaire més habitual entre les inscripcions gregues, però un dels personatges del cinquè dels *Mimiambi* d'Herodes és anomenat justament Κύδιλλα. *Postumia Cydilla* pot haver estat, doncs, una actriu amb un nom escènic de connotacions literàries.³

Desconeixem si *Maior* era natural de *Praeneste* o si hi morí durant una gira. La ciutat era seu del famós santuari de *Fortuna Primigenia*, que en la seva terrassa superior comptava amb una escalinata en forma de grada teatral: és discutit si l'espai era emprat o no per a la representació d'obres teatrals relacionades amb el culte a la divinitat;⁴ si és així, tal vegada *Maior* i *Cydilla* hi actuaren. La troballa d'un conjunt d'hermes i estàtues d'actors de mim al Santuari de *Diana Nemorensis* al Laci, que comptava també amb un petit teatre, ens ofereix un paral·lel interessant.⁵

La inscripció data d'entre els s. I i II dC per les seves característiques formals.

¹ *CIL* XIV 2977. Sobre aquest pantomim, *vid.* Leppin 1992, 294-295.

² *Vid.* p. 85-86 per a altres exemples.

³ *Cf.* **AS 5** i **AS 10/I**, que documenten dos actors de mim (o potser una mateixa persona) anomenats *Philistion*, com el cèlebre mimògraf grec. Sobre els noms artístics dels actors de mim, *vid.* p. 75-81. La documentació epigràfica demostra que no eren rares les famílies formades per actors de mim: *vid.* p. 72-73.

⁴ *Cf.* Coarelli 1984, 144-146 i Hanson 1959, 34-36a. Per contra, *vid.* Fasolo – Gullini 1953, 183-192

⁵ *Vid.* **R-I 2**, **R-I 3**, **R-I 13/I**, **R-I 14/I**, **R-I 15/I** i **R-I 16/I**. *Cf.* també **R-I 9**, que documenta un actor de mim i *parasitus Apollinis* a *Tibur*, seu del santuari d'*Hercules Victor*, que també comptava amb un teatre.

R-I 9. *Threptus (mimus)*

Fragment dret d'una placa de marbre de dimensions desconegudes. Documentada al s. XVII a l'església de San Silvestro a Tívoli (antiga *Tibur*); perduda ja en temps de *CIL*.
Datació: I-II dC.

[- -] lib(erto) Threpto

[- -] imo rectorum, mi=

[mo - - - parasit] o Apollinis adlecto

[- -] onia Daphne

5 [- -] optimo.

2: *maximo*, LEONCINI (vid. *CIL*), [- - - max] imo, *InscrIt*. 3-4: *adlecto* / [*scaenae* - -], MÜLLER, *InscrIt*.

Edicions: *CIL* XIV 3683; *InscrIt* IV.1, 255 (G. MANCINI).

Cf. MÜLLER 1904, 344, nr. 6; BONARIA 1965, 951; *RE X S* (1965), 951, s.v. *Threptus* (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 80, nr. 192; JORY 1970, 238; LEPPIN 1992, 306; MAXWELL 1993, 119-120, nr. 15.

Traducció:

Per a ... *Threptus*, llibert de ..., el millor dels dirigents (?), mim ... paràsit d'Apol·lo, membre ... *onia Daphne* [va fer aquesta tomba] per al seu ... excel·lent.

Comentari:

Inscripció funerària d'un *mimus* de qui només conservem el *cognomen*, *Threptus*.¹ L'estat fragmentari de la inscripció no és un obstacle per conèixer que l'actor era membre dels *parasiti Apollinis*, una prestigiosa associació formada en gran part per actors de mim i documentada àmpliament a Itàlia.² Precisament la ciutat de *Tibur*, d'on

¹ M. Bonaria a *RE* considera que *Threptus* és el llibert d'un mim anònim, però sens dubte es tracta d'un error. El nom *Threptus* (< θρεπτός: "nascut a casa, pupil") suggereix que podria haver estat un *verna*: vid. Solin 2003², 1044-1045.

² Vid. p. 132-137.

prové aquesta inscripció, honorà un altre *parasitus Apollinis*, el pantomim *L. Aurelius Apolaustus Memphius*, amb els *ornamenta decurionalia* i una estàtua.¹

Threptus era també *adlectus*, un terme que indica l'admissió de l'actor a una associació, possiblement a una associació de professionals de la indústria teatral, els *adlecti scaenorum*, testimoniada en una inscripció de *Bovillae*.² Tenim constància d'altres actors de mim anomenats *adlecti* o *adlecti scaenae* que també poden haver-ne estat membres.³

D'altra banda, l'inici conservat de la l. 2 de la inscripció també planteja un problema interessant. El genitiu plural *rektorum* indica que el mot anterior, acabat en *-imo*, és probablement un superlatiu, com ara *[ma]ximo*, com han proposat alguns estudiosos del text, o potser millor *[opt]imo*, per a la qual tenim un paral·lel interessant.⁴ El terme *rektor* referit a un actor de mim el trobem només aquí: tenint en compte l'ús en el text de tecnicismes relacionats amb associacions d'actors de mim, com *parasitus Apollinis* i *adlectus*, no podem descartar que *rektor* indiqui aquí que *Threptus* fou dirigent d'una corporació d'artistes o potser d'una companyia.⁵

La pèrdua del *nomen* de *Threptus* no ens permet saber si l'actor era un llibert imperial, com molts altres mims documentats a la regió.⁶ La dedicant de la inscripció fou una dona, [...]*Jonía Daphne*, probablement també lliberta;⁷ no sabem quina era la seva relació amb el difunt: és possible que hagi estat la seva esposa. El fet que *Threptus* morís a *Tibur* suggereix que l'artista estava establert en aquesta ciutat o bé s'hi trobava per motius professionals. Paga la pena notar que el santuari d'*Hercules Victor* a *Tibur* comptava, com altres santuaris del Laci, amb un teatre on es poden haver representat actuacions escèniques relacionades amb el culte de la divinitat.⁸ De la mateixa manera,

¹ Vid. *CIL* XIV 4254 i Leppin 1992, 210-211.

² **R-I 10**. Vid. també p. 128-130 sobre els *adlecti scaenorum*.

³ **RO 9**, **RO 33/I**, **R-I 21/I** i potser també **RO 15**.

⁴ Cf. una inscripció funerària d'Alcolea del Río (*AE* 1982, 506): *optumus pater / optumus amicus / optumus rektor*. En la inscripció de *Threptus*, Lando Leoncini hi llegí *maximo rektorum*, però la primera paraula és molt probablement una reintegració: vid. *CIL ad loc*.

⁵ Cf. *CIL* X 5968: *T(ito) Iulio Euticheti (!) patron(o) / et rectori colleg(ii) / dend(ro)phorum Sign(inorum) q(uin)q(uennali)*. Vid. *OLD s.v. rektor* 3a i 4a. Una altra possibilitat és que *rektor* prengui l'accepció de "guia, preceptor" (*ibid. s.v. 5*).

⁶ Vid. p. 83-85.

⁷ De les 109 persones amb el *cognomen Daphne* documentades a Roma per Solin 2003², 1162-1164, 67 són d'estatus incert i 37 són esclaves o llibertes. Quant al *nomen*, hi ha diverses possibilitats, com *Antonia*, *Sempronia* o *Pomponia*.

⁸ Sobre el teatre del santuari, vid. Hanson 1959, 31-32. Cf. el paral·lel que ens ofereixen les nombroses inscripcions d'actors de mim i *parasiti Apollinis* del santuari de *Diana Nemorensis*, que també comptava

la vil·la d'Adrià, que comptava amb tres petits edificis teatrals, també es trobava en el territori de *Tibur*.

La inscripció de *Threptus* data probablement dels s. I o II dC. Les mencions a *parasiti Apollinis* són molt rares a partir del s. III dC.

amb un teatre: **R-I 2**, **R-I 3**, **R-I 13/I**, **R-I 14/I**, **R-I 15/I** i **R-I 16/I**. Cf. d'altra banda **R-I 8**, un *archimimus parasitus Apollinis* documentat a *Praeneste*, seu del santuari de *Fortuna Primigenia*, que també pot haver tingut un teatre.

R-I 10. *L. Acilius Eutyches (archimimus) i adlecti scaenicorum*

Base de marbre de dimensions desconegudes, inscrita a la part frontal i als laterals. Documentada al s. XV a Marino, prop de l'antiga *Bovillae*, d'on sens dubte provenia, i perduda ja en temps de *CIL*. Datació: 169 dC.

Part frontal:

- L(ucio) Acilio L(uci) f(ilio) Pompt(ina) Eutyche(ti)*
nobili archimimo commun(ium) mimor(um),
adlecto, diurno, parasito Apoll(inis),
tragico, comico et omnibus corporib(us)
5 *ad scaenam honor(ato), decurioni Bovillis,*
quem primum omnium adlect(i) patre(m)
appellarunt,
adlecti scaenicorum ex aere collato
ob munera et pietatem ipsius erga se,
10 *cuius ob dedication(em) sportulas dedit*
11 *adlectis sing(ulis) ((denarios)) XXV, decur(ionibus) Bovill(ensium) sing(ulis)*
((denarios)) V,
12 *augustal(ibus) sing(ulis) ((denarios)) III, mulier(ibus) honor(atorum) et populo*
sing(ulis) ((denarios)) I.
13 *Ded(icaverunt) III idus Aug(ustas) Sossio Prisco et Coelio*
14 *Apollinare co(n)s(ulibus) curatore Q(uinto) Sosio Augustiano.*

Lateral dret:

- 15 *Ordo adlector(um):*
- | | |
|------------------------------------|--------------------------------|
| <i>Aelius Trophim[i]o</i> | <i>Plautius Receptus</i> |
| <i>Aelius Latinus</i> | <i>Aelius Hylas</i> |
| <i>Aelius Eutyches</i> | <i>Caesennius Secundus</i> |
| <i>Aelius Trophimus</i> | <i>Valerius Eutyichian(us)</i> |
| 20 <i>[N]asennius Plebeius</i> | <i>Petronius Favor</i> |
| <i>Seti[n]us Lupercus sen(ior)</i> | <i>Ulpus Saturnin(us)</i> |
| <i>Aelius Aglaus</i> | <i>Sosius Augustian(us)</i> |
| <i>Aelius Lascivos</i> | <i>Pomponius Quadrat(us)</i> |

	<i>Pompeius Alexander</i>	<i>Setinus Lupercus iun(ior)</i>
25	<i>Curtius Pontius</i>	<i>Neusonius Clarianus</i>
	<i>Ulpus Iustus</i>	<i>Postumius Palatinus</i>
	<i>Annius Ferox{s} sen(ior)</i>	<i>Volumnius Fa<v>orabil(is)</i>
	<i>Ulpus Candidus</i>	<i>Aelius Urbicus cur(ator)</i>
	<i>Veturius Celsianus</i>	<i>Aelius Natalis</i>
30	<i>Aelius Primigeni[us]</i>	<i>Aelius Aprilis</i>

Lateral esquerre:

	<i>Dasumius Carus</i>	<i>Aurelius Attalus</i>
	<i>Aelius Suavis</i>	<i>Valerius Qui[ri]nalis</i>
	<i>Luccius Sabinus</i>	<i>Aurelius Felix</i>
	<i>Acilius Adle[c]tus</i>	<i>Aurelius Cliriolus</i>
35	<i>Ulpus Amarantus</i>	<i>Aurelius Romulus</i>
	<i>Flavius Naicus</i>	<i>Mindius Florus</i>
	<i>Labienus Fabianus</i>	<i>Pomponius Sascianus</i>
	<i>Curtius Augustal(is)</i>	<i>Fabius Patricius</i>
	<i>Bisinius Felix</i>	<i>Iulius Corymbus</i>
40	<i>Aelius Isochrysus</i>	<i>Flavius Candidus</i>
	<i>Iulius Troillus</i>	<i>Aurelius Plebeianus</i>
	<i>Valerius Canusinus</i>	<i>Iulius Urbanus</i>
	<i>Arrecinus Priscinianus</i>	<i>Plautius Vinicianus</i>
	<i>Annius Ferox iun(ior)</i>	<i>Aurelius Volusenus</i>
45	<i>Aurelius Euhodus</i>	<i>Avidius Fatalis</i>

2: *commun(ium) mimor(um)*, SLATER: *commun(i) mimor(um)*, alii.

Edicions: *CIL* XIV 2408 (H. DESSAU).

Cf. ORELLI 1828, 459, nr. 2625; GRYSAR 1854, 322-327; WALTZING 1899, 650, nr. 2320; *ILS* 5196; MÜLLER 1904, 344, nr. 4; BONARIA 1956, 97, nr. 851; *RE* S X (1965), 1, s.v. *L. Acilius Eutyches* 58 (M. BONARIA); JORY 1965; SPRUIT 1969, 62-63, nr. 1; JORY 1970, 252, 253; LEPPIN 1992, 184-186, 237-238 i 314; CSAPO – SLATER 1995, 375, nr. 7; MAXWELL 1993, 152-156, nr. 39; MAGISTER 1998, 188, nr. 81; SLATER 2002, 316; HUGONOT 2004, 220-225; BLÄNSDORF 2004, 107; GREGORI 2004-2005,

581; TRAN 2006, 76-77, n. 91, 79 i 364; GRANINO CECERE – RICCI 2010, 152; DONATI 2010, 30-31; TEDESCHI 2017, 238.

Traducció:

A *Lucius Acilius Eutyches*, fill de *Lucius*, de la tribu *Pomptina*, cèlebre *archimimus*, membre de l'associació d'actors de mim, *diurnus*, paràsit d'Apol·lo, honorat per les corporacions d'actors tràgics, còmics i totes les relacionades amb l'escena, decurió a *Bovillae*, el primer a qui els membres anomenaren "pare". Els membres de les corporacions escèniques (li dedicaren aquesta estàtua) amb els diners que havien recollit en agraïment a la generositat i reverència de l'honorat envers ells. En motiu de la dedicació, l'honorat donà 25 denaris a cada membre, 5 denaris a cada decurió de *Bovillae*, 3 denaris a cada augustal, i 1 denari a cadascuna de les esposes dels honorats i el poble. Dedicaren l'estàtua el dia tres abans de les idus d'agost, essent cònsols *Sossius Priscus* i *Coelius Apollinaris*, sota la supervisió de *Quintus Sosis Augustianus*. Llistat dels membres: ...

Comentari:

Inscripció que commemora l'erecció d'una estàtua a *Bovillae* en honor de *L. Acilius Eutyches*, un *archimimus* d'enorme prestigi, per part d'una associació de professionals del teatre, els *adlecti scaenorum*. És un document singular per moltes raons. *Eutyches* era *ingenuus*, com altres actors de mim documentats a Itàlia,¹ però fou també decurió de *Bovillae*, un cas del tot excepcional. L'accés a l'*ordo decurionum* i a les magistratures estava teòricament vedat a persones amb professions considerades *infames*, com és el cas dels actors de mim:² a Occident, només trobem un altre actor de mim exercint una magistratura, el *secundarum C. Norbanus Sorex*, que fou *magister* d'un *pagus* als afores de Pompeia, però es tracta d'un càrrec menor, al qual també hi podien accedir lliberts.³ En canvi, al món grec aquesta restricció sembla no haver existit: dos βιολόγοι, honorats amb sengles estàtues públiques a Efes i a *Tralles*, foren admesos a la βουλή i a la γερουσία de diverses ciutats d'Àsia Menor gràcies al prestigi que assoliren en nombrosos concursos.⁴ Tanmateix, en el cas d'*Acilius Eutyches*, no sembla que es tracti

¹ Vid. p. 85-86.

² Vid. p. 114-117 sobre la qüestió.

³ R-I 1.

⁴ AS 1 i AS 2. Cf. també el *choraules* i *pitaulas* *P. Aelius Antigenidas*, que exercí diversos càrrecs en la seva ciutat natal, *Neapolis*: IG XIV 737 i Leppin 1992, 202.

d'un *decurionatus honorarius*. H. Leppin ha suggerit que l'admissió de l'actor a l'*ordo decurionum* de *Bovillae* pot ser deguda a dificultats econòmiques de la ciutat, atès que hi tenim documentada la presència de *curatores rei publicae* durant el mateix període:¹ certament, la manca de gent capaç d'assumir les despeses derivades del *decurionatus* pot haver obligat l'*ordo* a incorporar una persona amb una gran fortuna com l'*archimimus*, que al capdavall era *ingenuus*, tot i la seva professió *infamis*.² Curiosament, *Acilius Eutyches* no pertanyia a la tribu local de *Bovillae*, la *Quirina*, sinó a la *Promptina*, motiu pel qual H. Leppin assenyala que potser l'*archimimus* no hauria nascut en aquesta ciutat.³

A banda de la seva condició social privilegiada, *Acilius Eutyches* gaudia també d'una gran reputació entre els seus companys d'ofici. L'*archimimus* era membre dels *parasiti Apollinis*, una prestigiosa associació formada principalment per actors de mim i documentada àmpliament a Itàlia.⁴ D'altra banda, la inscripció mostra que era també *adlectus* i *diurnus*, dos termes que retrobem en altres inscripcions de mims provinents de Roma i del Laci però de significat obscur. És clar que *adlectus* indica la pertinença d'*Acilius Eutyches* a alguna associació: generalment, la major part dels estudiosos han acceptat la proposta de H. Dessau, que associa *adlectus* amb les dues paraules precedents, que desenvolupa *commun(i) mimor(um)*, entenent *adlectus in commune mimorum*, "admés en l'associació de mims". Dessau, doncs, pressuposà l'existència d'una corporació d'actors de mim altrament desconeguda, el *commune mimorum*, però, com han assenyalat H. Leppin i W. Slater, aquesta hipòtesi presenta diversos problemes: en primer lloc, no tenim documentat en cap altra inscripció l'ús del terme *commune* com a sinònim de *corpus* o *collegium*, tot i que pot tractar-se d'un calc del grec κοινόν, usat per exemple per la important associació d'actors de parla grega, els Artistes de Dionís.⁵ A més, els dedicants de l'estàtua d'*Acilius Eutyches* són anomenats en diverses ocasions al llarg de la inscripció *adlecti* (l. 6, 11 i 15) i *adlecti scaenicorum* (l. 8), per la qual cosa

¹ Cf. Eck 1999², 213-215 i 233.

² Hugoniot prova d'explicar l'admissió d'*Acilius Eutyches* a l'*ordo decurionum* sostenent que l'*archimimus* no es dedicava a la interpretació, sinó a la gestió de la seva companyia, o que tal vegada participava només en concursos grecs, però les seves explicacions no són creïbles: els *archimimi* són sempre els actors principals d'una companyia de mims i la participació en concursos grecs

³ Vid. Doboși 1935, 246. Cf. Granino Cecere – Ricci 2010, 152.

⁴ Vid. p. 132-137.

⁵ Vid. Aneziri 2001 sobre aquesta influent associació d'artistes, amb seu a diverses ciutats de l'Imperi, entre les quals Roma.

és molt probable que el terme *adlectus* de la l. 2 faci referència a la pertinença d'*Acilius Eutyches* a aquesta mateixa associació i no a un suposat *commune mimorum*.

Això ens obliga, doncs, a trobar un altre significat per a l'abreviació *commun(- - -) mimor(- - -)*: Leppin suggerí sense gaire convenciment que *commun (- - -)* era tal vegada un adjectiu depenent d'*archimimo* i referit per tant al propi *Eutyches*, un “*archimimus* comú als actors de mim”, que hauria pogut ser *archimimus* de diverses companyies de mim, interpretant sempre el paper de protagonista. En canvi, Slater ha proposat una explicació molt interessant, basant-se en una epístola de Ciceró en què descriu a M. Màrius els espectacles amb què Pompeu inaugurà el seu teatre l'any 55 aC, referint-se a uns *communes mimi*.¹ Slater sosté que aquests *communes mimi* serien “mims públics”, membres d'una companyia contractada permanentment per la ciutat de Roma perquè actuessin en els nombrosos espectacles públics organitzats a l'Urbs. Cap altra font no es refereix als *communes mimi*, però sí que tenim constància d'un *grex Romanus* i d'un *grex urbanus* que poden haver estat companyies amb una funció similar.² D'altra banda, dues inscripcions de *Cirta* i de *Philippi* evidencien que algunes ciutats contractaven de forma permanent companyies d'actors de mim.³ Així doncs, Slater defensa que *commun(- - -)* és un adjectiu referit a *mimor(um)*, i que tot plegat formaria un sintagma depenent d'*archimimo*: per tant, *Eutyches* hauria estat *archimimus* de la companyia de mims públics de la ciutat de Roma i un dels actors més coneguts de la ciutat (*cf.* l'adjectiu *nobili* de la l. 2),⁴ fet que explicaria tant la seva posició social privilegiada com el prestigi assolit entre els seus companys. La hipòtesi és certament interessant i és probablement la que més versemblant de les proposades fins ara.

Quant al terme *diurnus*, que com hem vist apareix en altres inscripcions de mims de Roma i el Laci, l'opinió més acceptada sobre el significat d'aquest mot és que els *diurni* eren actors que cobraven un salari fix per llurs actuacions:⁵ per tant, la condició de *diurnus* d'*Acilius Eutyches* podria fer de nou referència a la seva pertinença a la companyia de Roma.

¹ Cic. *Fam.* 7.1.

² *CIL* V 5889 i **R-VIII 1**, respectivament. *Vid.* p. 122-123 sobre la qüestió.

³ **NUM 3** i **MAC 2**, respectivament.

⁴ Slater considera que *nobilis* “is almost certainly a technical term” de significat imprecís: *cf.* *AE* 1975, 255 = *EAOR* III 34, de *Paestum: ad nobilium gladi/atorum conductionem*.

⁵ *Vid.* p. 122-123. Les inscripcions en qüestió són **RO 5**, **RO 16**, **RO 33/I** i **R-I 21/I**. És possible que **RO 9** també documenti un *diurnus*.

Del prestigi que assolí *Acilius Eutyches* com a *archimimus* de la companyia principal de Roma, en donen prova les l. 4-5. Els mots *tragico* i *comico* són sens dubte adjectius referits a *corporibus* i no substantius: *Acilius Eutyches* no fou actor còmic i tràgic a banda de mim sinó que, com demostrà E. Jory 1965, l'*archimimus* fou honorat per diverses corporacions de professionals del món teatral, entre les quals un *corpus tragicorum*, un *corpus comicorum* i *omnia corpora ad scaena*, una menció genèrica que sens dubte fa referència a altres treballadors com els operaris de la maquinària teatral, els *rogatores ab scaena*, *dissignatores*, músics, etc. Com suggereix Slater, representants d'aquestes diferents corporacions teatrals podrien haver-se unit per formar els *adlecti scaenicorum*, una poderosa associació de professionals de la indústria teatral que podria haver-se encarregat de l'organització dels espectacles escènics a la ciutat de Roma. Una inscripció del Laci de la segona meitat del s. II o d'inicis del s. III dC esmenta un *corpus scaenicorum Latinorum*, potser relacionat amb els *adlecti scaenicorum*.¹

Justament, la inscripció d'*Acilius Eutyches* ens dona els noms dels professionals que formaven part dels *adlecti scaenicorum*: als laterals de la base hi havia l'*album* de l'*ordo adlectorum*, dels membres d'aquesta associació, un total de 60 homes, tots ells amb *tria nomina* i ordenats per ordre d'admissió.² D'aquests, 29 duen *nomina* imperials (3 *Iulii*, 2 *Flavii*, 4 *Vlprii*, 13 *Aelii* i 7 *Aurelii*), cosa que demostra la influència de les companyies imperials en l'associació.³ Quinze dels *cognomina* dels *adlecti* són d'origen grec, mentre que la resta són llatins, una proporció elevada, cosa que podria indicar que una part considerable dels *adlecti* eren *ingenui*. Pel que fa a llurs noms, R. Maxwell ha notat que alguns dels *cognomina* poden ser noms artístics, com *Aglaus* (l. 22), *Lascivus* (l. 23) o *Suavis* (l. 32). Alguns d'aquests noms els retrobem en altres actors de mim: *Hylas* (l. 17) és el nom d'un pantomim d'època augustea⁴ i d'un *archimimus* del s. II dC,⁵ mentre que *Favor* (l. 20) és el nom d'un *archimimus* d'època flàvia.⁶ Malauradament desconeixem l'especialitat d'aquests *adlecti*, però és segur que molts d'aquests artistes eren actors de mim: de fet, coneixem les inscripcions de quatre *adlecti*

¹ R-I 21/I.

² Això és obvi pel fet que entre els primers *adlecti* n'apareixen molts *Aelii* i *Vlprii*, mentre que entre els darrers predominen els *Aurelii*. Un total de 60 membres sembla la xifra habitual en diversos *collegia* d'Itàlia: *vid.* Duncan-Jones 1974, 281.

³ *Vid.* p. 124-125 sobre aquestes companyies.

⁴ *Vid.* Leppin 1992, 250-251.

⁵ RO 16.

⁶ Suet. *Vesp.* 19.

més –dos dels quals actors de mim– que amb molta probabilitat poden haver format part d'aquesta mateixa associació, tot i que llurs noms no apareixen a l'*album* de l'*ordo*.¹

Una altra qüestió interessant que observem en el llistat d'*adlecti* és que trobem un exemple de la transmissió generacional de l'ofici d'artista.² A les l. 21 i 24 trobem un *Setinus Lupercus senior* i el seu fill *Setinus Lupercus iunior*, mentre que a les l. 27 i 44 apareixen un *Annius Ferox senior* i un *Annius Ferox iunior*. Curiosament, *Setinus Lupercus senior* i l'*adlectus* esmentat just a sobre, *Nasennius Plebeius* (l. 20), apareixen junts en una inscripció urbana, com a hereus d'un *C. Iulius Unio*, que pot haver estat un altre *adlectus* de l'associació, mort abans de la dedicació de l'estàtua d'*Acilius Eutyches*, atès que no apareix en el llistat de l'*ordo adlectorum*.³ A més, entre els 60 *adlecti* del llistat no hi trobem cap dona, tot i que certament la companyia de mims que treballava a Roma comptava amb actrius de mim:⁴ com apunta R. Maxwell, és probable que en general les associacions d'artistes fossin segregades per gènere.⁵

Tampoc no coneixem quina era l'organització interna dels *adlecti scaenicorum*. El llistat de membres no ens dóna cap càrrec, tret del de *curator*, que ostenta un *Aelius Urbicus* (l. 28). Sorprenentment, aquest *curator* no és el mateix encarregat de l'erecció de l'estàtua d'*Acilius Eutyches*, anomenat *Q. Sosius Augustianus* (l. 22), que apareix al llistat de l'*ordo* sense cap càrrec. Com apunta Maxwell, és probable que *Augustianus* fos el supervisor de l'erecció del monument, mentre que *Urbicus* hauria estat el *curator* general de l'associació.

A banda de l'estàtua, els *adlecti* atorgaren a *L. Acilius Eutyches* el títol honorífic de *pater*, un honor concedit per primera vegada en la història de l'associació. Aquest honor troba paral·lel en la inscripció d'un βιολόγος honorat amb una estàtua a Efes, *Ti. Claudius Philologos Theseus*, natural de Marató, que fou anomenat μόνος καὶ πρῶτος πατήρ βιολόγων Ἀθηναίων.⁶ En correspondència pels honors concedits, *L. Acilius Eutyches* feu una important donatiu de diners: distribuí 25 denaris a cada *adlectus*, 5 a

¹ **RO 9, RO 33/I, R-I 9 i R-I 21/I**. En aquest últim document, apareix un *electus*, que probablement és una variació d'*adlectus*. Cf. també **RO 15**, que tal vegada menciona un altre *adlectus*.

² *Vid.* p. 73 per a altres exemples.

³ **RO 38/I**. La inscripció ens dóna el nom complet dels dos *adlecti*: *P. Setinus Lupercus* i *C. Nasennius Plebeius*.

⁴ **RO 5** (*Arete*).

⁵ *Vid.* p. 127 sobre la qüestió. Només trobem una associació integrada exclusivament per dones, les *sociae mimae*: **RO 1**.

⁶ **AS 1**.

cada membre de l'*ordo decurionum* de *Bovillae*, 3 a cada augustal, i 1 a cada dona dels honorats i a cada membre del *populus*. No és clar qui eren les *mulieres honoratorum*: potser les esposes d'altres artistes honorats pels *adlecti* o de magistrats d'aquesta associació, o probablement esposes dels decurions de *Bovillae*.¹ Pel que fa a *populus*, segurament es tracta dels habitants de *Bovillae*, una hipòtesi versemblant atès que també reberen donatius els *decuriones* i *augustales* de la ciutat.² Una altra possibilitat és que *populus* faci referència al conjunt d'artistes i professionals que formaven part dels *corpora* representats pels *adlecti scaenicorum*.³

Sigui com sigui, les xifres palesen l'enorme fortuna de l'*archimimus*: només els diners repartits als *adlecti* sumen un total de 1.500 denaris. És lògic pensar que un *archimimus* tan ric com *Acilius Eutyches* hauria comptat amb lliberts de la seva pròpia *familia* en la seva companyia. En aquest sentit, entre els *adlecti* trobem un *Acilius Adlectus* (l. 34) que segurament tenia alguna relació amb *Acilius Eutyches*.⁴ D'altra banda, una inscripció del s. II dC trobada recentment al santuari d'*Anna Perenna* a Roma documenta un probable actor de mim anomenat *C. Acilius Eutyches*, possiblement relacionat amb l'*archimimus* de *Bovillae*.⁵

La referència al consolat de *Q. Pompeius Senecio Sosius Priscus* i *P. Coelius Apollinaris* ens permeten datar amb precisió la inscripció de l'any 169 dC.

¹ Cf. Waltzing 1895-1900 I 357, n. 1, i 366; així com Duncan-Jones 1974, 143.

² Alguns estudiosos han defensat que els *adlecti* eren només una part de l'associació, els dirigents.

³ Cf. Waltzing 1895-1900 I 366.

⁴ Curiosament, el propi *Acilius Eutyches* no apareix entre els membres de l'*ordo adlectorum*, tot i que sens dubte en formava part.

⁵ **RO 35/I.**

R-I 11. *Iulius Seleucus (scenicus)*

Placa de marbre de dimensions desconegudes. Documentada a Nàpols al s. XVI per tradició manuscrita; prové probablement de *Misenum*. Perduda ja en temps de *CIL*.
Datació: finals del II dC – inicis del III dC.

D(is) M(anibus).

*I(ulius) Seleucus, nationi (!) Seleu=
ciensis, miles clas(sis) pr(aetoriae) Mise=
natium militavit annos*

5 *XXX, scenicus principalis,
vixit annos L. Antonia
Theodote soror fecit.*

Edicions: *CIL* X 3487 (TH. MOMMSEN).

Cf. *ILS* 2873; ROBERT 1936, 240; REDDÉ 1986, 540, n. 369; MAXWELL 1993, 233-234, nr. 81; WESCH-KLEIN 1998, 94; PEREA YÉBENES 1999, 320, n. 496; GARELLI-FRANÇOIS 2000, 328; TEDESCHI 2017, 250, n. 1192; GONZÁLEZ GALERA 2017c, 830, nr. 2.1.

Traducció:

Als déus Manes. *Iulius Seleucus*, nascut a Selèucia, soldat de la flota pretoriana de *Misenum*, va servir 30 anys com a actor en cap, va viure 50 anys. *Antonia Theodote*, la seva germana, va encarregar aquesta tomba.

Comentari:

Inscripció funerària del *classarius* i actor *Iulius Seleucus*. Aquest epígraf, que al segle XVI es trobava a Nàpols, prové segurament de *Misenum*, la base de la flota a la qual *Iulius Seleucus* pertanyia. Com molts altres soldats de la flota, *Seleucus* era d'origen oriental, d'una de les diverses poblacions anomenades Selèucia. R. Maxwell proposa

que es tracta de Selèucia de Pièria, el port d'Antioquia, capital de Síria, província coneguda per la fama dels seus actors de mim.¹

Iulius Seleucus era *scenicus principalis*. El significat del terme *scenicus* ha estat malinterpretat, com sol passar en les inscripcions de soldats-actors: M. Reddé, en el seu estudi sobre la flota romana, relacionà el terme amb la σκηνή, la cabina d'una nau, però en moltes inscripcions de soldats, *scenicus* (o *scaenicus*) és referit inequívocament a un actor de mim.² Una inscripció de *Salona* recull un altre *classarius* de la flota de *Misenum*, *Flaviu Zenon*, que fou βιολόγος, una especialització de mim prou documentada.³ Atesos aquests paral·lels, no hi ha cap dubte que *Seleucus* era també un actor de mim de la mateixa flota.

En canvi, el terme *principalis* no troba cap paral·lel en les inscripcions d'actors soldats. Segons G. Wesch-Klein, els *scaenici* de l'exèrcit serien soldats amateurs i, per tant, no existia el rang de *scaenicus principalis*, sinó que l'adjectiu *principalis* simplement indicava la preeminència de *Seleucus* entre els altres actors amateurs de la flota. Tanmateix, les nombroses inscripcions d'actors de mim a l'exèrcit fa pensar que no es tracta d'artistes amateurs, sinó que existia una estructura organitzada d'actors amb la missió d'entretenir la tropa i participar en cerimònies de culte.⁴ A més, l'adjectiu *principalis* sol designar en la milícia un rang de sotsoficial immediatament inferior al de centurió,⁵ per la qual cosa és molt probable que *Seleucus* fos un sostsoficial al càrrec d'una companyia de *scaenici* de la flota de *Misenum*. En aquest sentit, és possible que el rang de *principalis* fos equivalent al d'*archimimus* que trobem entre els actors civils i en dues inscripcions de *vigiles*.⁶

Seleucus podria haver representat els seus mims en grec: és una possibilitat versemblant atenent l'origen oriental de gran part dels *classiari*, entre els quals el mateix *Seleucus*. Els *vigiles* de nou ens poden donar un paral·lel: en una de les

¹ Publili, un dels mimògrafs més cèlebres, era siri; d'altra banda, com indica R. Maxwell, l'*Expositio totius mundi et gentium* 32 destaca els espectacles d'Antioquia, *in omnibus delectabilibus abundantem*, mentre que de les ciutats de *Tyrus* i *Berytus* en sortien els millors actors de mim.

² Cf. **RO 21** i **RO 22**, on apareixen *vigiles* i *classiari* de Misene. Sobre els actors de mim a l'exèrcit, *vid.* p. 147-152.

³ **DALM 1**.

⁴ Cf. **RO 21** i **RO 22**, que documenten representacions de mim de *vigiles* en ocasió de celebracions relacionades amb la casa imperial.

⁵ Sobre els *principales*, *vid.* Clauss 1973a i també Breeze 1974. *AE* 1896, 21 documenta, per exemple, un *bucinator principalis*.

⁶ Cf. de nou **RO 21** i **RO 22**. Sobre els *archimimi*, *vid.* p. 38-40.

inscripcions d'actors d'aquest cos es distingeix entre actors llatins i actors grecs, la qual cosa indica que els actors s'especialitzaven en la representació de mims en una llengua o en l'altra.¹ De la mateixa manera, l'altre actor conegut de la flota de *Misenum*, el βιολόγος Flavius Zenon, segurament també representava mims en grec, atès que aquesta especialització només la trobem atestada en documents grecs.

Pel que fa a la dedicant de la inscripció de *Seleucus*, es tracta de la germana del difunt, *Antonia Theodote*. La diferència de *nomen* pot ser deguda al fet que tots dos obtingueren la ciutadania de persones diferents. El *cognomen Theodote* no és gaire usual: com indica Maxwell, és un nom més freqüent entre els cristians, però apareix també en inscripcions no cristianes.²

La inscripció data d'entre els segles II dC i III dC pel formulari emprat. Gran part de les inscripcions que documenten actors de mim a l'exèrcit daten d'època severiana.

¹ **RO 21**: hi apareixen d'una banda *archimimi, stupidi* i *scaenici*, i de l'altra *archimimi Graeci, stupidi Graeci, scaenici Graeci*.

² Sense anar més lluny, Solin 2003², 76-77 documenta 31 casos, dels quals diversos són dels segles I i II dC.

R-I 12. *L. Antonius Eglectus*

Sis fragments d'una placa de marbre (82 x (27,7) x 4-2,6 cm; els editors no indiquen l'alçada de les lletres). Provenent d'*Ostia*, cinc dels fragments foren trobats el 1939 a les termes de l'anomenada Basílica Cristiana, on havien estat reaprofitats; el sisè fou trobat el 1942 a l'interior de la mateixa basílica. Els cinc primers fragments es troben al magatzem de la Soprintendenza di Ostia Antica; el sisè, corresponent a la part superior esquerra del text, està perdut. Datació: primera meitat del s. III dC.

D(is) (vac.) Natus ego in patriam (!), Puteolana stirpe creatus, (vac.) M(anibus)

Antonius. Electa mihi domus est Ostia felix.

Verna fui maior ego Ostianae regionis.

Saepe fueram mortu(u)s, modo vere hic ego positus.

5 *Tantus amor mihi saepe fuit, cum vita vigebam,*

Ostiae me vixisse vene (!) multisque pe[ractis (?)].

Liqui domu (!) ad superos. Haec est aete[rna domus nunc (?)].

Incipe tu a capite: signus (!) meus (!) litte[ra prima].

(vac.) L(ucius) Antonius Eglectus fecit sibi et [suis].

10 *(vac.) Locum (!) concessum (!) a Publio Tele[- -].*

Edicions: *Giornale di Scavo* 1938-1942, I 133, nr. 216; BARBIERI 1975, 301-333.

Cf. *AE* 1975, 136 (A. CHASTAGNOL); LEPPIN 1992, 233-234; CALDELLI (en CÉBEILLAC-GERVASONI – CALDELLI – ZEVİ 2010, 295-297, nr. 93); CALDELLI 2016, 229, n. 58; TEDESCHI 2017, 251, n. 1207.

Traducció:

Als déus Manes. Jo, *Antonius*, vaig néixer a la meva pàtria, d'una estirp de *Puteoli*. He escollit com casa meva la feliç Òstia: m'he sentit més com si hagués nascut en la regió d'Òstia (?). M'he mort moltes vegades (en escena), però ara m'han enterrat aquí de debò. He rebut sempre molt d'amor mentre era ple de vida, he viscut bé a Òstia i hi he representat molts papers. He deixat la meva casa per anar amb els de dalt (?). Aquesta (tomba) és ara la meva casa. Comença per l'inici (de cada vers): el meu sobrenom és la primera lletra (de cada vers). *Lucius Antonius Eglectus* encarregà (la tomba) per a ell i els seus. El lloc (de sepultura) fou concedit per *Publius Tele...*

Comentari:

Inscripció funerària de *L. Antonius Eglectus*, reintegrada en les parts perdudes per G. Barbieri. Les vuit primeres línies, tret de la fórmula *Dis Manibus*, estan formades per sengles hexàmetres de cadència irregular i qualitat mediocre;¹ la primera lletra de cada vers conté en acròstic el *signum* o sobrenom del difunt, *Naustolius* o potser *Naustolus*, que podria haver estat el seu nom artístic.² Les dues línies restants són en prosa.

El *carmen*, que com afirma Barbieri té un caràcter autobiogràfic, no explicita l'ofici del difunt, però la l. 4 evidencia clarament que es tracta d'un actor, concretament de mim: l'expressió *saepe fueram mortuus, modo vere hic ego positus* la retrobem amb algunes variacions en altres epitafis d'actor de mim tant grec com llatins, en què s'estableix un contrast entre les nombroses morts en escena dels personatges que interpretaven i la mort real de l'actor.³

La resta del poema ens informa d'altres aspectes de la vida del difunt. Segons les l. 1-2, *L. Antonius Eglectus* nasqué a *Puteoli* i s'establí més tard a Òstia, ciutat que arribà a considerar com la seva llar. D'altra banda, l. 3 (*verna fui maior ego Ostianae regionis*) és difícil d'interpretar. Barbieri considera que el difunt fou un *libertus publicus* d'Òstia que hauria nascut d'una família esclava a *Puteoli*, una hipòtesi plenament acceptada per A. Chastagnol. Tanmateix, això contradiu el text de la l. 1, segons el qual el difunt hauria nascut ja amb el *nomen Antonius* (*natus ego ... Antonius*), per la qual cosa seria *ingenuus*: com adverteixen H. Leppin i M.L. Caldelli, si fos un *libertus publicus* d'Òstia, esperaríem un *nomen* com *Ostiensis* o *Publicius* en comptes d'*Antonius*. Per aquest motiu, Leppin planteja la possibilitat que *verna* no tingui aquí el significat habitual d' "esclau nascut a casa", sinó que *Eglectus* se sentia com si hagués nascut a la ciutat, en un nou èmfasi del sentiment de pertinença del difunt a Òstia expressat a la l. 2: en aquest sentit, segons Leppin, *verna maior* indicaria que *Eglectus* se sentiria més a casa a Òstia que en la seva *Puteoli* natal. Per contra, Caldelli ha proposat que *verna maior* podria ser el nom artístic de l'actor: *verna* seria, doncs, un joc de paraules que indicaria que el difunt només hauria actuat per als habitants de la ciutat, mentre que

¹ Vid. les consideracions de Barbieri 1975, 303-304 i 307-.

² Es tracta d'un nom extremadament infreqüent, derivat de ναυστολέω "governar una nau": vid. IG XII.9 257. Vid. també p. 75-81 sobre els noms artístics dels actors de mim.

³ Cf. PAN SUP 1 (*aliquoties mortuus / sum set (!) sic numquam*) i R-I 10 (πολλάκις ἐν θυμέλαις ἀλλ'οὐχ οὐτῶ θανούση), a banda de l'epitafi del mimògraf Filistió (*Anth. Graec* 7.155). Vid. p. 92-93 sobre la qüestió.

l'adjectiu *maior* podria distingir aquest artista d'un altre actor més jove anomenat també *Verna*. Tanmateix, aquesta explicació presenta dificultats, atès que *Antonius Eglectus* tindria dos sobrenoms, *Verna* i *Naustolus*, quelcom improbable. Certament, la hipòtesi de Leppin sembla la més encertada.¹

Les l. 5 i 6 expressen, com apunta Barbieri, la satisfacció d'*Eglectus* d'haver viscut be a Òstia. El final de la l. 6, malauradament perdut, podria contenir una altra al·lusió a la professió d'*Eglectus*: Barbieri hi reconstrueix *multisque pe[ractis]*, en referència a les múltiples *partes* o papers que *Eglectus* hauria pogut interpretar al llarg de la seva carrera com a actor. Generalment, els actors de mim s'especialitzaven en la interpretació d'unes *partes* concretes (*primae, secundae, tertiae* o fins i tot *quartae*), però algun document mostra que els actors també podien interpretar diverses parts durant la seva trajectòria professional:² tal vegada aquest fou també el cas d'*Eglectus*.

Els dos últims versos del *carmen* (l. 7-8) contenen referències a la mort de *Eglectus* i la indicació al lector perquè descobreixi el *signum* amagat en l'acròstic.³ Finalment, les dues darreres línies de la inscripció, en prosa, contenen el nom complet del difunt, i el de la persona que concedí el permís per a l'erecció del monument, un *Publius Tele[- -]*, en què *Publius* sembla haver estat emprat com a *nomen*. Quant al *cognomen*, pot ser un *Telesphorus*, com suggereix Barbieri o bé un *Telephus, Telephorianus, Telesichorus* o *Telegenius*, tots noms documentats a Òstia.⁴

Tant Barbieri com Caldelli daten la inscripció de la primera meitat del s. III dC per la forma de les lletres, l'onomàstica (l'ús de *Publius* com a *nomen*) i el formulari emprat.

¹ No sembla que el vers indiqui que *Eglectus* hauria assolit un gran renom a Òstia en la interpretació del paper de *verna*, si ens atenem a la interpretació que fa Barbieri de la l. 6 (*vid. infra*).

² *Vid. RO 21 i RO 22*. Sobre les diferents *partes* en el mim, *vid. p. 38-44*.

³ *Vid. Barbieri 1975, 334-363 i 364-371*, amb una llarga llista de paral·lels tant del concepte *domus aeterna* com d'altres *carmina* amb acròstics, respectivament.

⁴ En total, coneixem 14 *Telephori* a Òstia (*cf. per exemple CIL XIV 1170 i 1446*). Quant a la resta, *vid. AE 1964, 219c i NSc 1953, 282-285, nr. 43b, l. 15 (Telephus), CIL XIV 1207 i 1890 (Telesphorianus), CIL XIV 1554 (Telesichorus) i AE 1967, 549 (Telegenius)*,

R-I 13/I. C. Fundilius Doctus

Estàtua de marbre blanc d'un home togat dret al costat d'una *capsa libraria*, amb dues inscripcions, una al pedestal i l'altra a la *capsa* (alçada de l'estàtua amb pedestal: 183 cm; lletres del pedestal: 3 cm; de la *capsa*: 1,5 cm). Trobada el 1887 al *sacellum* de *M. Servilius Quartus* del Santuari de *Diana Nemorensis* (Nemi), juntament amb altres hermes i estàtues, entre les quals **R-I 3**, **R-I 14/I**, **R-I 15/I**, **R-I 16/I** i molt probablement **R-I 2**. Actualment es troba a la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhagen. Datació: primera meitat del s. I dC.

Al pedestal:

C(aius) Fundilius Doctus, Apollinis parasit(us).

Al *scrinium*:

C(aius) Fundilius

Doctus,

Apollinis

parasitus.

Edicions: *NSc* 1887, 197; *CIL* XIV 4273 (H. DESSAU).

Cf. *AE* 1888, 48; *EE* IX 394; *ILS* 5275; MÜLLER 1904, 344, nr. 8; F. POULSEN 1941, 36-38 (im.); BONARIA 1956, 151, nr. 1178; V. POULSEN 1962, 113, nr. 77 (im.); *RE* S X (1965), 241, s.v. *Fundilius* 3 (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 70, nr. 77; JORY 1970, 238; GRANINO CECERE 1988-1989, 143; GOETTE 1990, 121, n. 158; LEPPIN 1992, 232; MAXWELL 1993, 177-178, nr. 46; ZEVI 1995, 6, n. 21; SALS KOV ROBERTS 1996, 169-170 (im.); MOLTESEN 1997, 142-143, nr. 22 (im.); BOMBARDI 2000, 121, 124, 126-127; *Suppl. Ital. Latium* I 123 (M.G. GRANINO CECERE, im.); DUNBABIN 2004, 175-176 (im.); MOLTESEN 2013, 245-248 (im.).

Traducció:

Gaius Fundilius Doctus, paràsit d'Apol·lo.

Comentari:

Estàtua de *C. Fundilius Doctus*, membre dels *parasiti Apollinis*, una associació formada majoritàriament per actors de mim documentada en nombroses inscripcions itàliques.¹ L'escultura fou trobada en una estança situada en un dels pòrtics del santuari de *Diana Nemorensis*, l'anomenat *sacellum* de *M. Servilius Quartus* pel nom de la persona que el feu construir:² en aquesta cambra aparegueren, a banda de l'estàtua de *Doctus*, altres monuments, entre els quals una herma, una estàtua i un pedestal dedicats pel mateix *Doctus* en honor a la seva patrona, *Fundilia Rufa*,³ dues hermes escapçades d'un *secundarum* i d'un *quartarum* que eren també *parasiti Apollinis*,⁴ i un altre conjunt d'hermes amb retrats d'homes i dones, una de les quals d'un *rhetor*,⁵ mentre que la resta són anepígrafes.⁶ El fet que en una mateixa cambra apareguin tres documents de *parasiti Apollinis*, dos dels quals actors de mim, sens dubte no és casual: molt probablement la seva presència al santuari està relacionada amb la representació d'obres de mim associades al culte de Diana i probablement també d'Isis que tenien lloc al petit teatre edificat al mateix santuari.⁷

A diferència dels altres dos *parasiti Apollinis* documentats al *sacellum*, no sabem si *Fundilius Doctus* era un actor de mim. R. Maxwell identifica *Fundilius Doctus* amb un *archimimus* anomenat *Doctus* esmentat per Sèneca,⁸ però el cert és que no tenim cap argument a favor d'aquesta identificació, més enllà de la coincidència en el nom.⁹ D'altra banda, tot i que gran part dels *parasiti Apollinis* eren actors de mim, també formaven part d'aquesta associació altres artistes, com pantomims i cantants.¹⁰ Per tant, tot i que molt probablement *Fundilius Doctus* era un *mimus* com els altres *parasiti* documentats al santuari de Nemi, també podria haver estat una altra mena d'artista o

¹ Vid. p. 132-137.

² Cf. la inscripció del mosaic que pavimenta l'estança, *CIL XIV 4183: M(arcus) Servilius Quartus alam expolit et [- - -] / et quae intus posita sunt Dia[nae - - -]*.

³ **R-I 14/I, R-I 15/I i R-I 16/I.**

⁴ **R-2 i R-3.**

⁵ *CIL XIV 4201.*

⁶ Vid. Granino-Cecere 1988-1989 i Bombardi 2000 per a les troballes del *sacellum*, que actualment estan disperses en diversos museus europeus, principalment a la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhagen.

⁷ Vid. **R-I 2** i també p. 157-159 per a una anàlisi de la qüestió.

⁸ Sen fr. 36 (= Aug. civ. Dei 6.10): *Doctus archimimus, senex iam decrepitus, quotidie in Capitolio mimum agebat quasi dii libeenter spectarent quem homines desierant.*

⁹ Certament *Doctus* és un *cognomen* poc habitual (Kajanto 1965, 251 en recull només cinc), però ni tan sols sabem si el *Doctus* esmentat per Sèneca visqué en la mateixa època que *Fundilius*.

¹⁰ Pel que fa a pantomims, vid. *CIL X 3716, CIL XI 7767 i CIL XIV 2977*, entre d'altres. Quant als cantants, vid. *AE 1945, 118*, que documenta un *M. Plaetorius Nicon, parasitus Apollinis i quinquennialis collegii cantorum.*

fins i tot un dramaturg, com proposaren A. Müller i F. Poulsen, una hipòtesi interessant atès que *Fundilius* és representat amb un *scrinium* als peus.¹

Una altra hipòtesi interessant és la proposada per M.G. Granino-Cecere i S. Bombardi, segons la qual *Fundilius Doctus* hauria estat el director d'una escola d'actors de mim establerta a Nemi, del qual els altres *parasiti* n'haurien estat deixebles. Les dues estudioses italianes es basen en el significat del *cognomen* de *Fundilius*, *Doctus*, "instruït, format". Totes dues noten que l'adjectiu *doctus* apareix sovint en l'epigrafia d'artistes en general dels quals se'n destaca la instrucció que han rebut,² i certament algunes fonts fan referència a l'existència d'escoles d'actors de mim.³ Tanmateix, el *cognomen* de *Fundilius* no indica necessàriament que hagi estat un mestre de mim i, com hem dit més amunt, la presència dels *parasiti Apollinis* al santuari de *Diana Nemorensis* sembla haver estat relacionada amb el culte de la divinitat i no pas amb l'existència d'una possible escola d'actors en aquest indret.

No sabem, doncs, si *Fundilius Doctus* fou un actor de mim, però la quantitat i especialment la qualitat de les estàtues i hermes d'ell mateix i de la seva patrona que *Fundilius* encarregà evidencien el seu èxit professional. L'estàtua del propi *Doctus*, conservada perfectament amb l'excepció dels avantbrassos, és d'una qualitat excel·lent: representa el *parasitus* dempeus, abillat amb una toga, calçat amb *calcei equestres* i en posició oratòria, amb una expressió seriosa al rostre. La representació de l'actor contrasta fortament amb el seu estatus llibertí, no esmentat a la inscripció però evident gràcies als retrats dedicats a la seva patrona *Fundilia Rufa*, i sobre tot amb el seu ofici, considerat generalment *infamis*. Tanmateix, és habitual en els retrats d'actors de mim que aquests apareguin representats en la seva faceta ciutadana, i no en la professional.⁴

L'estàtua de *Fundilius Doctus* ha estat datada generalment d'època júlio-clàudia: F. Poulsen la situa al regnat de Tiberi, mentre que per a V. Poulsen data del regnat de Claudi. Les altres troballes del *sacellum* del Santuari de *Diana Nemorensis* daten també del mateix període.

¹ Cf. **RO 13**, que documenta un *parasitus Apollinis secundarum i poeta*.

² Cf. alguns exemples citats a **R-IV 2/I**.

³ Cf. Hor. *Sat.* 1.10.90-91 (*Demetri, teque, Tigelli, / discipularum inter iubeo plorare cathedras*), en referència a les *ambubaiae i mimae* esmentades a *Sat.* 1.2.1-2.

⁴ Cf. **R-I 1**, un cas similar d'un *secundarum i magister pagi* a Pompeia.

R-I 14/I. C. Fundilius Doctus

Herma de marbre blanc amb base inscrita del mateix material, que representa una dona amb una túnica llarga fins als peus i amb els cabells recollits en un monyo a la part superior del cap i una trena al lateral esquerre; s'han conservat també els peus, esculpits en una peça de marbre separada (alçada de l'herma amb base: 155 cm; lletres: 2,4-1,6 cm; interpunció en forma d'*hederae*). Fou descoberta el 1887 al *sacellum* de *M. Servilius Quartus* del santuari de *Diana Nemorensis* (Nemi), juntament amb altres hermes i estàtues, entre les quals **R-I 3**, **R-I 13/I**, **R-I 15/I**, **R-I 16/I** i molt probablement **R-I 2**. Actualment es troba al Castle Museum de Nottingham. Datació: primera meitat del s. I dC.

*Fundilia C(ai) filia Rufa,
patrona Docti.*

Edicions: *NSc* 1885, 319; *CIL* XIV 4199 (H. DESSAU).

Cf. HELBIG 1885, 319; *EE* IX 394; *ILS* 5275a; POULSEN 1941, 24-27 (im.); GRANINO CECERE 1988-1989, 143, n. 30 (im.); SALS KOV ROBERTS 1996, 170; MOLTESEN 1997, 142, nr. 21 (im.); BOMBARDI 2000, 122; BOSCHUNG 2002, 109, nr. 35.12 (im.); *Suppl. Ital. Imag. Latium* I 127 (im.); MOLTESEN 2013, 245-248.

Traducció:

Fundilia Rufa, filla de *Gaius*, patrona de *Doctus*.

Comentari:

Herma de *Fundilia Rufa* erigida al santuari de *Diana Nemorensis* per un dels seus lliberts, *C. Fundilius Doctus*, un *parasitus Apollinis* i possible actor de mim.¹ *Doctus* dedicà dos altres monuments a la seva patrona: una estàtua i un pedestal d'una herma o estàtua.² Tots tres retrats foren trobats en una estança del santuari, l'anomenat *sacellum* de *M. Servilius Quartus*, pel nom de la persona que el feu construir,³ juntament amb una

¹ Sobre els *parasiti Apollinis*, *vid.* p. 132-137.

² **R-I 15/I** i **R-I 16/I**.

³ *Cf.* la inscripció del mosaic que pavimenta l'estança, *CIL* XIV 4183: *M(arcus) Servilius Quartus alam expolit et [- - -] / et quae intus posita sunt Dia[nae - - -]*.

estàtua del propi *Fundilius Doctus*,¹ les hermes d'un *secundarium* i d'un *quartarum*, tots dos *parasiti Apollinis*,² i altres hermes, la major part de les quals anepígrafes i una amb el retrat d'un *rhetor*.³ En un altre lloc ja hem exposat que la presència d'aquests *parasiti Apollinis* al santuari pot ser deguda a llur participació en representacions dramàtiques relacionades amb el culte a *Diana Nemorensis* i potser també a Isis que haurien tingut lloc en el petit teatre construït al costat del santuari.⁴

En un altre lloc ja hem tractat la figura de *C. Fundilius Doctus* i la possibilitat que hagi estat actor de mim.⁵ Sens dubte, *Fundilius* fou un artista d'èxit, com ho evidencien la qualitat dels retrats que diposità al santuari.

L'herma de *Fundilia Rufa* data de la primera meitat del s. I dC.

¹ **R-I 13/I.**

² **R-2 i R-3.**

³ *CIL* XIV 4201. Vid. Granino-Cecere 1988-1989 i Bombardi 2000 per a les troballes del sacellum.

⁴ Vid. **R-I 2** i també p. 157-159 per a una anàlisi de la qüestió.

⁵ Vid. **R-I 13/I.**

R-I 15/I. *Fundilia Rufa*

Estàtua de marbre blanc amb pedestal de travertí amb inscripció. L'estàtua representa una dona dempeus, amb els cabells recollits en un monyo (avui dia perdut) i una trena, amb el braç dret estès i abillada amb una túnica llarga fins als peus que subjecta amb la mà esquerra (alçada de l'estàtua amb base: 178 cm; lletres: 3 cm). Fou descoberta el 1885 al *sacellum* de *M. Servilius Quartus* del santuari de *Diana Nemorensis* (Nemi), juntament amb altres hermes i estàtues, entre les quals **R-I 3**, **R-I 13/I**, **R-I 14/I**, **R-I 16/I** i molt probablement **R-I 2**. Actualment es troba a la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhagen. Datació: primera meitat del s. I dC.

Fundiliae C(ai) filiae patronae

Edicions: *NSc* 1887, 195; *CIL* XIV 4274.

Cf. HELBIG 1885, 227; *EE* IX, 394; *ILS* 5275a; POULSEN 1941, 32-34 (im.); POULSEN 1962, 114, nr. 78 (im.); GRANINO CECERE 1988-1989, 143, n. 29; SALS KOV ROBERTS 1996, 170; MOLTESEN 1997, 141, nr. 20 (im.); BOMBARDI 2000, 122; *Suppl. Ital. Imag. Latium* I 124 (im.); MOLTESEN 2013, 245-248 (im.).

Traducció:

A *Fundilia*, filla de *Gaius*, patrona.

Comentari:

Estàtua de *Fundilia Rufa*, dedicada per un dels seus lliberts, el *parasitus Apollinis* i probable actor de mim *C. Fundilius Doctus*.¹ La identitat del dedicant és segura, atès que en la mateixa cambra del santuari on fou trobada l'estàtua aparegueren una herma i una base d'una segona estàtua o herma de *Fundilia Rufa* dedicades per *Doctus*,² a banda d'una estàtua del propi *Doctus*,³ dues hermes d'un *secundarium* i un *quartarum* que

¹ Sobre els *parasiti Apollinis*, vid. p. 132-137.

² **R-I 14/I** i **R-I 16/I**.

³ **R-I 13/I**.

també eren *parasiti Apollinis*,¹ i altres hermes, la major part anepígrafes, tret d'una amb el retrat d'un *rhetor*.²

En un altre lloc ja hem tractat tant la figura de *C. Fundilius Doctus*³ com el significat de la presència d'aquest grup de *parasiti Apollinis* al santuari de *Diana Nemorensis*, probablement relacionat amb la participació dels artistes en cerimònies del culte de Diana o potser d'Isis, celebrades en el petit teatre amb què comptava el santuari.⁴

Com en les altres dedicacions ofertes per *Fundilius Doctus*, l'estàtua de la seva patrona, d'una gran qualitat, és un indicatiu de l'èxit professional d'aquest artista.

L'estàtua data de la primera meitat del s. I dC.

¹ **R-2 i R-3.**

² *CIL* XIV 4201. Vid. Granino-Cecere 1988-1989 i Bombardi 2000 per a les troballes del sacellum.

³ Vid. **R-I 13/I.**

⁴ Vid. **R-I 2** i p. 157-159 sobre la qüestió.

R-I 16/I. *Fundilia Rufa*

Fragment esquerra d'un pedestal de basalt inscrit d'una estàtua o d'una herma (alçada: 8,1 cm; els editors no indiquen l'alçada de les lletres). Fou descoberta el 1887 al *sacellum* de *M. Servilius Quartus* del santuari de *Diana Nemorensis* (Nemi), juntament amb altres hermes i estàtues, entre les quals **R-I 3**, **R-I 13/I**, **R-I 14/I**, **R-I 15/I** i molt probablement **R-I 2**. Actualment desapareguda. Datació: primera meitat del s. I dC.

Fund[ilia]

C(ai) f(ilia) Ru[fa].

Edicions: *NSc* 1885, 319; *CIL* XIV 4200 (H. DESSAU).

Cf. HELBIG 1885, 238; POULSEN 1941, 34-36; GRANINO CECERE 1988-1989, 143, n. 30; BOMBARDI 2000, 122.

Traducció:

Fundilia Rufa, filla de *Gaius*.

Comentari:

Fragment del pedestal d'una estàtua o herma de *Fundilia Rufa*, erigida per un dels seus lliberts, *C. Fundilius Doctus*, *parasitus Apollinis* i probable actor de mim.¹ Coneixem la identitat del dedicant perquè en la mateixa estança on fou trobada aquesta inscripció aparegueren una estàtua i una herma de *Fundilia Rufa* dedicada pel mateix *Fundilius Doctus*,² juntament amb una estàtua del propi *Doctus*,³ dues hermes d'un *secundarum* i d'un *quartarum* que també eren *parasiti Apollinis*,⁴ i altres hermes, la major part anepígrafes, tret d'una amb el retrat d'un *rhetor*.⁵

En un altre lloc ja ens hem ocupat de la figura de *Fundilius Doctus*⁶ i el significat de la presència d'aquest grup de *parasiti Apollinis* al santuari de *Diana Nemorensis*,

¹ Sobre els *parasiti Apollinis*, *vid.* p. 132-137.

² **R-I 14/I** i **R-I 15/I**.

³ **R-I 13/I**.

⁴ **R-I 2** i **R-3**.

⁵ *CIL* XIV 4201. *Vid.* Granino-Cecere 1988-1989 i Bombardi 2000 per a les troballes del *sacellum*.

⁶ *Vid.* **R-I 13/I**.

potser relacionat amb la celebració en el petit teatre del recinte de representacions dramàtiques associades al culte de Diana i potser també d'Isis.¹

Els retrats de *Fundilia Rufa* i l'estàtua de *Doctus*, tots ells d'una qualitat excel·lent, són una mostra de la solvència econòmica de l'artista.

El pedestal data de la primera meitat del s. I dC, com els altres retrats dels *Fundilii*.

¹ Vid. **R-I 2** i també p. 157-159.

R-I 17/I. Anònim (*mimus* ?)

Esgrafiat (extensió del camp: 6,3 cm; lletres: 2,7-1cm). Trobat Vil·la dels Misteris, als afores de Pompeia, inscrit al pilar de la paret del *cubiculum* 18, una habitació de pas. Conservat *in situ*. Datació: I dC.

Mimu(s) es. (?)

Edicions: *NSc* 1922, 484, nr. 23 (M. DELLA CORTE); *CIL* IV 9236 (M. DELLA CORTE).

Cf. BONARIA 1956, nr. 1160; MAXWELL 1993, 148, nr. 34.

Traducció:

Ets un mim! (?)

Comentari:

Aquesta inscripció parietal, amb una *e* de barres verticals, ha estat llegida així per M. della Corte tant a *NSc* com a *CIL*. Si la seva lectura és correcta, és probable que la inscripció no faci referència a un actor de mim concret, sinó que sigui un insult. Els actors de mim eren *infames*, amb una baixa consideració social, i sovint eren associats a un seguit de connotacions negatives: així, sovint trobem en fonts literàries el recurs de comparar algú o una situació amb el mim per denigrar-lo.¹

Si aquesta interpretació és correcta, podria tenir un paral·lel en una altra inscripció parietal pompeiana amb el text *Oppi emboliari fur furuncule*, en què *emboliarius* podria ser un insult i no l'ofici d'*Oppius*.²

Com per a la resta d'inscripcions parietals pompeianes, la destrucció de la ciutat en l'erupció del Vesuvi l'any 79 dC ens dóna un *terminus ante quem*.

¹ Cf. els atacs de Ciceró a Marc Antoni, Clòdia i altres: *Cic. Phil.* 2.65; *Sest.* 116; *Cael.* 64-65. També les comparacions que fan Suetoni (*Ti.* 24) i Plini el Jove (*Pan.* 16.3). Sobre aquesta qüestió, *vid.* González Galera (en premsa).

² *Vid.* **R-I 20/I.** Cf. també *CIL* IV 4765, amb el text {A}Ephebe / *ardalio es.* González Vázquez 2014, 60, s.v. *ardalio*, interpreta que *ardalio* és un sinònim de *mimus*, emprat en la inscripció com un insult, "bufó, pallasso", basant-se en Mart. 2.7 (cf. també *Acta sanctorum*, 17 d'abril = PG 117.408, que esmenta un actor de mim anomenat *Ardalio*). No crec, però, que d'aquí es pugui deduir que un *ardalio* sigui una mena de mim, sinó més aviat un manefla.

R-I 18/I. Possible *mimus* anònim

Esgrafiat (extensió del camp: 14 cm; lletres: 7-1,5 cm). Incís profundament amb un clau a la façana de l'anomenada *caupona Stabilionis*, a Pompeia (*Reg. I, ins. 10*). Conservat *in situ*. Datació: I dC.

Ne mimus.

1: *Ne mimus*, *NSc: NEMIMVS, CIL*.

Edicions: *NSc* 1933, 323, nr. 364 (M. DELLA CORTE); *CIL* IV 8421a (M. DELLA CORTE).
Cf. BONARIA 1956, 75, nr. 676; MAXWELL 1993, 148, nr. 35.

Traducció:

... mim. (?)

Comentari:

Inscripció parietal de lectura clara però de significat incert. En un primer moment, a *NSc*, M. della Corte edità *ne mimus*, separant el text en dues paraules, però més tard, a *CIL*, les uní, considerant que *NEMIMVS* era un error per *Minimus*. Aquesta segona lectura és ben possible, atès que la primera no té sentit, llevat que la inscripció fos més llarga, cosa que sembla improbable.

A sota de la inscripció, trobem dues línies més de text amb els noms de *Modestus* i *Successa*.¹ No podem descartar que pertanyin a la mateixa inscripció, tot i que della Corte a *CIL* indica que foren gravades amb un instrument diferent: un clau en el primer cas i un *stylus* en les altres dues línies.

L'erupció del Vesuvi l'any 79 dC que va destruir Pompeia ens dona un *terminus ante quem* per a la inscripció.

¹ *CIL* IV 8421b i c, respectivament.

R-I 19/I. Possible *mimus* anònim

Conjunt de grafit (nr. 4161-1468; l'editor no n'indica les dimensions) realitzats a les parets del peristil de l'anomenada Casa de les Noces d'Argent, a Pompeia (*Reg. V*), i conservats *in situ*. Datació: I dC.

4161) *Mus{s}icus* 4168) *Succes[s]us*

LYLYRIA+

4167) *Suc(cessus)*

Success(us)

4162) *Augustus*

4164) *Ampliatu*s

4166) *Cuspius Musicus*

4163) *mimos*

4165) *C(aius) Cuspius Cresce<n>s Euphiletus*

C(aius) Cuspiu[s]

C(aius) Cu(spilus) Sili (!)

Cu(spilus) Similis

Edicions: *CIL* IV 4161-4168 (A. MAU).

Cf. CASTRÉN 1983, 161.

Comentari:

Conjunt de grafit on apareix el nom de diverses persones, entre les quals *C. Cuspius Crescens Euphiletus*, *C. Cuspius Similis* i *C. Cuspius Musicus*, tres membres, amb tota seguretat lliberts, de la *gens Cuspia*, una de les famílies més destacades de Pompeia.¹ Les altres persones esmentades, *Successus*, *Ampliatu*s i potser *Augustus*, són referides només pel *cognomen*, són tal vegada esclaus de la mateixa família.

En un dels grafit (4163) apareix isolada la paraula *mimos*: pot tractar-se d'un nom propi, *Mimus*, tot i que és *cognomen* molt poc freqüent,² o bé un actor de mim. Alguns elements d'aquest conjunt de grafit poden fer-nos optar per aquesta darrera opció: el *cognomen* de *C. Cuspius Musicus* podria indicar que aquest llibert era un músic, potser

¹ Vid. Castrén 1983, 146.

² Cf. alguns casos a **RO 44/D**: ((centuria)) *Mimi*; *CIL* VI 4173: *Mima l(iberta) Maronia(na)*; i *CIL* VIII 9129: *memo/riae Pulla/eni Mimi*.

un *lyristes*, si és així com hem d'interpretar el mot *LYLYRIA* que apareix a 4161, a sota del nom de *Musicus*. Tal vegada, doncs, es tracta d'una companyia d'artistes formada per lliberts i esclaus de la *gens Cuspia*.¹ El nom del *mimus* en qüestió, segurament un esclau, podria haver estat *Augustus*, que apareix immediatament a sobre (4162), un *cognomen* certament poc habitual i sorprenent per a un actor de mim.²

La Casa de les Noces d'Argent, on foren trobats els grafitos, no pertanyia a la *gens Cuspia*, sinó a *L. Albucius Celsus*, segons diverses inscripcions trobades allí.³ És possible que *Albucius Celsus* contractés la companyia dels *Cuspii* per a una representació privada celebrada a la casa,⁴ i que els artistes de la companyia deixessin constància de la seva presència en les parets del peristil.

La destrucció de Pompeia el 79 dC ens dona un *terminus ante quem* per als grafitos.

¹ Vid. p. 124-125 per a altres exemples de companyies de mim en propietat de grans famílies. Cf. **AEG 2**, que documenta un actor de mim d'una companyia dirigida per un *kymbalistes*.

² Vid. Kajanto 1965, 316 sobre aquest *cognomen*. Tal vegada és una picada d'ullet a l'afició d'August pel mim: vid. González Galera 2017d.

³ Cf. Castrén 1983, 132 sobre els *Albucii* pompeians.

⁴ Vid. p. 102-103 sobre l'actuació de mims en celebracions privades.

R-I 20/I. *Oppius (emboliarius ?)*

Esgrafiada de mida desconeguda, incís en una de les parets exteriors de la basílica de Pompeia. Desaparegut ja a finals del segle XIX. Datació: I dC.

Oppi emboliari, fur furuncule.

1: *embolari*, GARRUCCI.

Edicions: BONUCCI 1827, 157; GARRUCCI 1856, 14; *CIL* IV 1949 i p. 465 (K. ZANGEMEISTER).

Cf. *CLE* 42; SPRUIT 1969, 74, nr. 127; MAXWELL 1993, 239, nr. 86; HUNINK 2011, 260, nr. 763.

Traducció:

Oppius, pallasso, lladre, lladregot!

Comentari:

Inscripció parietal amb cadència iàmbrica on apareix el terme *emboliarius*, que designa els artistes que actuaven als entreactes (*embolia*).¹ És difícil de dir si *emboliarius* és aquí la professió d'*Oppius* o bé un insult, com *fur furuncule*. Els actors, especialment els mims i altres artistes relacionats amb espectacles de caire popular, tenien una consideració social especialment baixa, i en més d'una ocasió trobem el recurs d'associar algú amb el mim per tal de denigrar-lo.² Una altra inscripció pompeiana, amb el text *mimu(s) es*, ens pot oferir un cas similar.³

A més, com nota R. Maxwell, aquesta és l'única vegada que tenim documentat un home *emboliarius*, ja que en la resta d'atestacions del terme sempre apareix la forma

¹ Vid. p. 59. Garrucci copià malament del manuscrit que recollia la inscripció: d'aquí la seva lectura, *embolari*, que considerarà el primer testimoni d'un **embolarius*, o fabricant d'*embola*, esperons navals.

² Cf. els atacs de Ciceró a diferents persones, especialment a Marc Antoni, però també Clòdia i altres, a qui compara amb actors de mim: Cic. *Phil.* 2.65; *Sest.* 116; *Cael.* 64-65, entre d'altres passatges. Tracto aquesta qüestió a González Galera 2017d.

³ Cf. **R-I 17/I**, una altra inscripció parietal pompeiana amb el text *mimu(s) es*, que de nou podria ser un insult.

femenina *emboliaria*. Per tant, si es tracta d'un ofici generalment exercit per dones, això pot ser encara un altre motiu per pensar que *emboliarius* és aquí un terme injuriós.¹

D'altra banda, C. Zangemeister i F. Bücheler identificaren l'*Oppius* d'aquesta inscripció amb un *Oppius* que apareix en un altre esgrafiat de la basílica de Pompeia, però no tenim cap prova que es tracti de la mateixa persona.²

La inscripció és anterior a la destrucció de Pompeia en l'erupció del Vesuvi l'any 79 dC.

¹ Si tanmateix interpretem que *emboliarius* era realment la professió d'*Oppius*, Maxwell nota que un epigrama de l'*Anthologia Palatina* ens proporciona un paral·lel similar, en què un actor de mim anomenat *Mandris* és dit *notus olim felix fur* (*Anth. Lat.* 381 Shackleton Bailey).

² *CIL* IV 1856 = *CLE* 1949: *Quaenam digrediens magnis a laudibus Oppi*.

R-I 21/I. M. Aurelius Plebeius

Tres fragments d'una placa de marbre, fracturada per la part dreta i inferior ((65,6) x 54,5 x 6,6 cm; lletres: 4-2,4 cm). Trobada el 1764 a la Via Àpia, prop d'Albano Laziale (antiga *Aricia*) i conservada al Pontificio Istituto d'Archeologia Cristiana. També hem perdut la part superior dreta del text, de la qual en conservem una transcripció. Datació: segona meitat del s. II dC – inicis del s. III dC.

[*M(arco)*] Aurelio Aug(ustorum duorum) lib(erto)
(vac.) Plebeio (vac.),
electo, locatori, d[i]=
[u]rno, scribae et ma[g]=
5 istro perpetuo cor[po]=
ris scaenicorum L[a]=
tinorum, inconpa[rabi]=
li (!) fide rem publ[icam ge]=
[r]enti corpor[is supra]
10 scripti, manc[ipes]
[gr]egum do[minorum]
Aug(ustorum duorum) [- ca. 5/8 -]
et [- ca. 9/11 -]

1: [*M(arco)*] vel [*L(ucio)*]. 3-4: *d[i]/[u]rno*, FRASCATI: *d[iu]/rno*, *CIL*. 10: *manc[ipi]*, ROSTOVTZEFF, MALAVOLTA.

Edicions: *CIL* XIV 2299 (H. DESSAU).

Cf. ORELLI 1828, 458, nr. 2619; *ILS* 5206; *EE* IX 398; *Diz. Ep.* II 588, s.v. *conductor* (M.I. ROSTOVTZEFF); SPRUIT 1969, 66, nr. 32; JORY 1970, 252; LEPPIN 1992, 279; FRASCATI 1997, 178-179, nr. 141 (im.); *AE* 1997, 258; MALAVOLTA 2000 (im.); *AE* 2000, 270; GONZÁLEZ VÁZQUEZ 2001, 895; *Suppl. Ital. Imag. Latium* I 187 (M.G. GRANINO CECERE, im.); SLATER 2005, 316-319; *AE* 2005, 107; TRAN 2006, 127-128, 195, 198, 366; TEDESCHI 2017, 245, n. 1163.

Traducció:

A *Marcus Aurelius Plebeius*, llibert dels dos Augustos, membre, contractista, *diurnus*, escriba i president perpetu de la corporació dels actors llatins, per haver gestionat amb rectitud incomparable la caixa de la corporació mencionada suara. Els agents de les companyies dels amos Augustos ... i ...

Comentari:

Inscripció originàriament fixada a la base de l'estàtua de *M. Aurelius Plebeius*, un llibert de Marc Aureli i Luci Ver que ostentà els càrrecs de *scriba* i *magister perpetuus* del *corpus scaenorum Latinorum*, una corporació altrament desconeguda que agrupava professionals del món de l'escena de Roma, especialitzats en la representació d'espectacles en llengua llatina.¹ La inscripció destaca la bona gestió de *Plebeius* al capdavant de la corporació (l. 7-10: *incomparabili fide rem publicam gerenti corporis supra scripti*), motiu pel qual fou honorat amb una estàtua.

És possible que *L. Aurelius Plebeius* formés part també de l'associació dels *adlecti scaenorum*, documentada en una inscripció del 169 dC procedent de *Bovillae* i que potser representava al seu torn totes les corporacions d'artistes i treballadors de la indústria teatral romana, entre els quals els artistes del *corpus scaenorum Latinorum*.² Els membres d'aquesta associació són anomenats en diversos documents amb el nom d'*adlectus* o *adlectus scaenae*.³ com ha proposat H. Leppin, és molt probable que el terme *electus* que apareix en la l. 3 de la inscripció que ens ocupa sigui una variació d'aquest mot, per la qual cosa *Aurelius Plebeius* hauria estat també membre dels *adlecti scaenorum*. Tanmateix, la seva pertinença a aquesta associació no pot ser contemporània a la inscripció de *Bovillae*, ja que *Plebeius* no apareix en l'*album* de l'*ordo adlectorum* que recull aquest document.⁴

¹ Nombrosos documents mostren una especialització de professionals del món teatral en una llengua determinada, com **RO 21** i **MAC 2**. A Roma trobem diferenciades una *scaena Graeca* i una *scaena Latina*: cf. **RO 26/I** (*Graeca in scaena prima populo apparui*), *CIL VI 10095* (*denuntiator ab scaena Graeca*) i *AE 1926, 51* (*manu[ductor (?)]* o *manu[ceps (?)] scaenae Latinae*).

² **R-I 10**. Vid. també p. 131-132 sobre aquesta associació.

³ Cf. **RO 9**, **RO 33/I**, **R-I 9** i potser també **RO 15**, a banda de **R-I 10**.

⁴ *Aurelius Plebeius* pot haver mort abans del 169 dC o haver estat admès a l'associació després d'aquesta data. A l'*album* sí que apareix, en canvi, un *Aurelius Plebeianus* (**R-I 10**, l. 41).

D'altra banda, *Aurelius Plebeius* fou també *locator*, contractista de companyies teatrals, probablement per als espectacles organitzats a Roma.¹ Com a *locator*, *Aurelius Plebeius* havia de tractar regularment amb els *mancipes* o representants de les companyies; precisament, a la l. 10 apareix el terme *manc[- - -]*, que H. Dessau i S. Frascati han reintegrat com a *manc[ipes]*: serien, doncs, els agents amb qui *Plebeius* tractava els qui haurien erigit el monument del *locator*, juntament amb un altre grup de persones que la pèrdua de la part final del text ens impedeix conèixer (l. 13: *et [- - -]*). Segons Dessau i Frascati, aquests *mancipes* haurien estat els representants dels *greges dominorum Augustorum*, les companyies teatrals de propietat imperial, sens dubte les principals de la ciutat. És possible que els altres dedicants de l'estàtua fossin *mancipes* de companyies en propietat de *privati*, que també haurien hagut de tractar amb *Plebeius*. Amb tot, no tothom està d'acord amb la restitució del terme *manc[- - -]*: M.I. Rostovtzeff, seguit per M. Malavolta, han proposat de reintegrar-hi *manc[ipi]*, referit per tant al propi *Plebeius*, que hauria exercit també aquest càrrec, a banda del de *locator*.² Tanmateix, *manc[ipi]* apareix molt allunyat dels altres càrrecs que ocupà *Plebeius* i la seva posició en el text, pràcticament al final, suggereix que es tracta més aviat dels dedicants de l'estàtua; a més, aquesta hipòtesi planteja la incongruència que *Plebeius* hagi estat al mateix temps *locator* i *manceps*. Per tant, la reintegració més encertada sembla ser *manc[ipes]*.

W. Slater ha apuntat encara un altre problema sobre la qüestió: ni *manc[ipes]* ni *manc[ipi]* acaben d'omplir l'espai disponible a la l. 10. Slater calcula que l'espai sobrant seria d'entre dos i cinc lletres. El mateix sembla succeir en la l. 11, després de *dominorum*: en aquest cas, podem suposar que seguia una paraula com *nostr(or)um* o *nostror(um)*; en canvi, el buit després de *manc[ipes]* és més difícil de suplir, llevat que suposem que hi havia un espai buit entre *mancipes* i *gregum*.

Per últim, *Plebeius* és també anomenat *diurnus*, un terme que retrobem en altres inscripcions urbanes i del Laci, referit sempre a actors de mim.³ El significat d'aquest terme no és clar, però sens dubte es tracta d'una condició prestigiosa. És probable que

¹ Coneixem dos altres *locatores scaenicorum*, un *Q. Gavius Armonius* i un *P. Caesennius Gratus*, documentats en dues inscripcions urbanes: *CIL* VI 5819 i 10092. S. Frascati interpreta que el *locator* era el contrari, l'agent d'una companyia teatral, però aquesta figura era coneguda amb el nom de *conductor*, *manceps* o *negotiator* (cf. **AQ 2**). Vid. González Vázquez 2001 sobre la qüestió.

² Tanmateix, Rostovtzeff interpretà erròniament que els *greges* dels quals *Plebeius* hauria estat *manceps* serien ramats d'ovelles, en comptes de companyies teatrals.

³ Vid. p. 122-123 sobre el terme. Les inscripcions en qüestió són **RO 5**, **RO 16**, **RO 33/I** i **R-I 10**. És possible que **RO 9** també documenti un *diurnus*.

els *diurni* fossin actors permanentment pels organitzadors d'espectacles a Roma per tal que actuessin de forma regular en els diferents festivals de l'Urbs. El fet que la major part dels *diurni* coneguts siguin actors de mim fa molt probable que també *Plebeius* ho hagi estat, tot i que a la inscripció no s'esmenta la seva especialitat. Amb tot, destaca el fet que *Plebeius* no formés part dels *parasiti Apollinis*, una important associació de mims formada principalment per mims i pantomims.¹

No sembla, però, que *Plebeius* hagi estat actor i contractista al mateix temps: és probable que inicialment, *Plebeius* fos un actor d'un dels *greges* imperials que pel seu prestigi hauria exercit diversos càrrecs en el *corpus scaenicorum Latinorum* i, posteriorment, hauria esdevingut *locator* dels espectacles organitzats a Roma gràcies a la seva llarga experiència en la indústria teatral. Una inscripció de Macedònia ens ofereix un cas similar: el d'un *archimimus* que arribà a ser *officialis* i *promisthota* (l'equivalent a *locator*) a *Philippi*.²

L'onomàstica i les característiques formals del monument permeten datar-lo de la segona meitat d'entre el 161 dC i l'inici del s. III dC.

¹ Vid. p. 132-137 sobre els *parasiti*.

² MAC 2.

R-I 22/I. Possible *mimus* anònim

Fragment superior central d'una placa de marbre ((9,5) x (10,5) x 2 cm; lletres: 2,5 cm; interpunció en forma d'*hedera*). Trobat a Càpua i conservat al Museo Provinciale Campano de la ciutat. Datació: s. II-III dC.

- - - - -

[- - -]MRN[- - -]

[- - -]O Serv[and-? - - -]

[- - -]MIMI+[- - -]

- - - - -

Edicions: MANTESE 1901, 120-121, nr. 260-552 (ms. inèdit); CHIOFFI 2008, 25-26, nr. 32 (im.).

Comentari:

No es pot dir gaire cosa d'aquesta inscripció tan malmesa, de la qual només es conserva un petit fragment pertinent, segons sembla, a la part superior d'una placa de marbre.¹ No s'ha preservat cap paraula sencera, i desconeixem fins i tot a quina mena de monument pertanyia. És possible que sigui una inscripció funerària, però també podria ser un *titulus honorificus*. A la l. 3 es llegeixen quatre lletres, *MIMI*, seguides d'un traç inclinat que podria ser l'asta d'una *M* o potser d'una *A* sense barra horitzontal (*A*).

La lectura *MIMI* és segura i les lletres no estan separades per cap signe d'interpunció.² No hi ha gaires paraules que continguin aquestes lletres: podria tractar-se d'un *mimus* o un *archimimus*, però també un *pantomimus*³ o fins i tot, d'un *nomen*, com *Comimia*, tot i que aquest només està documentat en una inscripció de Montalcino.⁴ L'estat de la peça no ens permet anar més lluny i per tant no podem assegurar que faci referència a un actor de mim.

L. Chioffi data la inscripció aproximadament d'entre els s. II i III dC.

¹ No he pogut consultar el manuscrit de Mantese que cito entre les edicions del fragment, però sí la de Chioffi.

² Sí que n'hi ha un, en forma d'*hedera*, a la l. 1, entre *MR* i *N*.

³ La Campània ens ha fornit d'unes quantes inscripcions de pantomims, com les dues estàtues alçades per la ciutat de *Puteoli* a *L. Aurelius Pylades* (*EAOR* VIII, 16 i 16b).

⁴ *CIL* X 2597. Una altra possibilitat és que es tracti del *cognomen Mimus*, poc freqüent però tanmateix documentat: *vid.* **RO 44/D**.

REGIO II – APULIA ET CALABRIA (R-II)

R-II 1. *Vitellia (mima)*

Fragment lateral esquerra d'un epígraf de forma, material i dimensions desconegudes, trobat entre Mirabella Eclano i Bonito (Avellino), prop de l'antiga *Aeclanum*. Al segle XIX l'epígraf era en possessió de Raimondo Guarini, un erudit local de Mirabella Eclano; Mommsen no la va veure i actualment està perduda. Datació: I – II dC.

Vitelliae Q(uinti) [l(ibertae) - - -]

mimae. T(itus) P[- - - et ?]

Zmurna (!) +[- - -]

et Gratus [- - -]

5 *fecerun[t - - -]*

2: *mimae t(itulum) p[ecunia sua]*, GUARINI, *mima et P[- - -]*, MOMMSEN, MAXWELL, FERTL, *mima et P[- - - et]*, Lorusso. 3: *I[- - -]* GUARINI, *e[t - - -]* MOMMSEN, MAXWELL, FERTL. 4: *gratus*, MAXWELL.

Edicions: GUARINI 1832, 208; *CIL* IX 1325 (Th. MOMMSEN); *EDR* 134874 (F. LORUSSO).

Cf. MAXWELL 1993, 120-121, nr. 17; GUARINI (en GAMBINO 2003, 286-288); FERTL 2005, 199; TEDESCHI 2017, 254; MIGAYROU 2018, 252, nr. 62.

Traducció:

Per a *Vitellia* ..., lliberta de *Quintus*, actriu de mim. *Titus P...* i *Smyrna* ... i *Gratus* van encarregar aquesta tomba.

Comentari:

Inscripció funerària fragmentària, cosa que dificulta la interpretació del text. La difunta és una dona, *Vitellia*, de la qual hem perdut el *cognomen*. La dificultat del text rau en la interpretació de la segona línia: R. Guarini, l'únic dels editors que va veure la peça, hi llegí *MIMAE · T · P[- - -]*, assenyalant l'existència d'uns signes d'interpunció entre la *E*, la *T* i la *P*. L'estudiós interpretà que *mimae* era la indicació de l'ofici de *Vitellia*, que per

tant hauria estat una actriu de mim, i que *T · P[- - -]* corresponia a *t(itulum) p(ecunia) [s(ua)]*, una hipòtesi equivocada. En canvi, Th. Mommsen proposà una altra interpretació, segons la qual hi llegia *MIMA ET P[- - -]*. Amb aquesta lectura –que F. Lorusso accepta, afegint-hi un altre *et* al final de la línia– el savi alemany considera que *Mima* és el *cognomen* d'un dels dedicants de la inscripció, que haurien estat cinc en total: *Mima*, *Zmurna* (per *Smyrna*), *Gratus* i dues persones més el nom de les quals s'ha perdut (el *P[- - -]* de la l. 2 i encara una altra persona esmentada a la l. 4, després *Gratus*). Certament és una possibilitat a tenir en compte, però que omet els signes d'interpunció que Guarini marca entre la *E* i la *T*. Si aquests signes hi eren, es fa difícil acceptar la lectura de Mommsen, però estem condicionats per la pèrdua de la inscripció, que ens fa impossible comprovar si aquesta interpunció realment hi era o és un afegit de Guarini. Tanmateix, el *cognomen Mima* és molt poc freqüent, amb només una atestació segura,¹ i per tant sembla improbable que ens trobem davant d'un nou exemple.

Tot plegat fa que no hàgim de descartar la possibilitat de llegir-hi *MIMAE T(- - -) P[- - -]* a la segona línia i que, efectivament, *mima* sigui l'ofici de *Vitellia*. Naturalment això comporta la dificultat d'interpretar les lletres *T(- - -) P[- - -]*. Una possibilitat és considerar que aquestes dues lletres corresponen al *praenomen* i a l'inici del *nomen* d'un dels dedicants de la inscripció: a continuació seguiria el patronímic, el *cognomen* i la conjunció *et*, que l'enllaçaria amb la resta de dedicants; tanmateix l'espai perdut hauria de ser força extens per contenir tots aquests elements, potser massa i tot, si és que algun dels elements, com ara el *nomen*, no estava abreujat. La inscripció seguiria amb els noms dels altres dedicants, *Smyrna*, *Gratus* i una tercera persona, tots tres esmentats només pel seu *cognomen*: tal vegada els quatre dedicants eren *colliberti* i per aquest motiu compartien el *praenomen* i *nomen*, indicats només a l'inici de la llista i omès en la resta de casos; cal notar, però, que en aquest cas el *nomen* de la difunta difereix del dels dedicants.

La qüestió resta oberta, però l'opció més versemblant és que *Vitellia* era una *mima*. Pel que fa al seu estatus, és molt probable que es tracti d'una lliberta, atès que la immensa majoria d'actrius de mim documentades en l'àmbit itàlic són o bé llibertes o esclaves.² No sabem quina era la relació entre *Vitellia* i els dedicants, que semblen tenir un *nomen* diferent del de la difunta. Aquests probablement eren també lliberts, com

¹ *CIL VI 4173: Mima l(iberta) Maroniana*, del *monumentum Liviae* (cf. Solin 2003², 546).

² *Vid.* p. 82.

sembla indicar el nom de *Smyrna* i potser també el de *Gratus*:¹ potser es tracta de membres d'una companyia d'artistes. Cal notar que ni a *Aeclanum* ni a la *Regio II* trobem documentats altres *Vitellii*, amb la qual cosa pren força la possibilitat que es tracti d'una actriu itinerant.

La datació de la inscripció és difícil degut al seu estat fragmentari i a la seva desaparició. Probablement cal datar-la del segle II dC, com fa Lorusso.

¹ Sobre *Smyrna*, Solin 2003², 1237-1238 en documenta 49 casos a Roma, dels quals 26 són de condició incerta i 20 són d'origen servil. Quant a *Gratus*: *vid.* Kajanto 1965, 282, que recull 30 esclaus/l-liberts i 170 *ingenui* amb aquest nom. Maxwell, però, considera que *Gratus* és l'adjectiu i no un antropònim.

R-II 2/I. Parasiti (Apollinis ?)

Base d'estàtua de pedra en forma de paral·lelepípede rectangular (144 x 54 x 45; els editors no indiquen la mida de les lletres). Trobada a finals del segle XIX durant les obres de construcció de la Via Garibaldiana de Benevento, Itàlia (antiga *Beneventum*, *Samnium*). En temps de *CIL* encara existia, però actualment està desapareguda. Datació: mitjans del s. III dC.

Egnatiae Cer=
tianae, c(larissimae) f(eminiae),
C(ai) Egnati Certi
co(n)s(ulis) filiae,
5 *patronae praes=*
tantissimae
parasiti.

Edicions: HEYDEMANN 1868, 99-100, nr. 5; *CIL* IX 1578 (TH. MOMMSEN).

Cf. WALTZING 1968², I, 35, n. 2; JORY 1970, 238; CAMODECA 1982, 137-138; JACQUES 1986, 178, nr. 42.5 i 42.6; LEPPIN 1992, 95; BOMBARDI 2000, 127; TORELLI 2002, 271, n. 75; CAMODECA 2013, 247; *AE* 2013, 329.

Traducció:

A *Egnatia Certiana*, dona il·lustre, filla del cònsol *Gaius Egnatius Certus*, la patrona més distingida. Els *parasiti*.

Comentari:

Inscripció honorífica gravada a la base d'una estàtua dedicada a una destacada aristòcrata romana, *Egnatia Certiana*, filla de *C. Egnatius Certus*, cònsol sufecte en època severiana.¹ Els dedicants de l'estàtua són un col·lectiu anomenats *parasiti*, dels quals *Certiana* en fou *patrona*. No s'especifica qui eren aquests *parasiti*, però com ja va veure H. Heydemann és molt probable que es tracti dels *parasiti Apollinis*, una

¹ Sobre *Egnatia*, vid. PIR² E 38. Quant al seu pare, *Egnatius Certus*, PIR² E 20. Cf. Jacques 1986, 178, nr. 42.5 i 42.6 i Camodeca 2013, 244-247.

important associació integrada principalment per actors de mim, però també per pantomims i cantants.¹ En efecte, no tenim documentada cap altra associació que dugui el nom de *parasiti*, i d'altra banda els membres d'aquesta associació d'artistes, ben atestats a Itàlia, són referits en alguna ocasió simplement com a *parasiti*, com en el cas que ens ocupa.²

Gran part dels estudiosos que s'han ocupat de la inscripció –J.P. Waltzing, E.J. Jory, H. Leppin i M.R. Torelli– accepten la proposta de Heydemann. També ho fa S. Bombardi, que tanmateix interpreta equivocadament que *parasiti* és un genitiu singular i que per tant *Egnatia Certiana* seria patrona d'un únic *parasitus Apollinis*: si fos un de sol, esperariem el nom del dedicant; per contra, si l'estàtua és una dedicatòria col·lectiva dels membres de l'associació, té sentit que la dediquin sota el nom col·lectiu de *parasiti*.

Així, els *parasiti Apollinis* haurien dedicat una estàtua a llur protectora, *Egnatia Certiana*. Coneixem un altre *patronus* dels *parasiti*, l'influent pantomim *L. Aurelius Pylades Theocritus*, llibert de Luci Ver o de Còmode, a qui la ciutat de *Puteoli* concedí els *ornamenta decurionalia* i dedicà dues estàtues.³ En el cas del pantomim, no és sorprenent que un artista d'èxit acceptés ser *patronus* de l'associació; en canvi, el cas d'*Egnatia Certiana* és més sorprenent, però sens dubte és indicador de la importància dels *parasiti Apollinis* i potser de l'interès de la pròpia *Certiana* pel món dels espectacles teatrals: pot haver estat fins i tot la propietària d'una companyia d'artistes, com la també aristòcrata *Ummidia Quadratilla*, que segons Plini el Jove no només posseïa una companyia de pantomims sinó que també era afeccionada a aquest tipus d'espectacles.⁴

L'estàtua d'*Egnatia* fou erigida a *Beneventum*, probablement perquè els *Egnatii* eren originaris d'aquesta ciutat.⁵ Sembla ser que la base d'estàtua que dedicaren els

¹ Vid. p. 132-137.

² Vid. **R-I 2**, l'herma del *secundarum* i *parasitus C. Norbanus Sorex* trobada a Nemi.

³ *EAOR* VIII 16 i 16b. Cf. Leppin 1992, 286-287.

⁴ Plin. *Ep.* 7.24. Cf. Sick 1999.

⁵ En aquesta ciutat s'hi ha trobat diverses dedicacions a membres de la mateixa família, cosa que només té sentit si els *Egnatii* n'eren originaris o bé posseïen importants propietats a la zona, com les tres inscripcions que mencionen un *C. Egnatius Certus Sattianus, vir clarissimus* (*CIL* IX 1681, *AE* 2008, 434 i 435). Vid. Camodeca 2013, 244-247, cf. Jacques 1986, 178, per a qui la família és amb molta probabilitat d'origen itàlic. Jacques cita altres estudiosos, com A. Chastagnol o G. Alföldy, que defensen respectivament que els *Egnatii* provenen de Bitínia o de Numídia.

parasiti havia estat reutilitzada, ja que segons Heydemann i Mommsen, que pogueren veure la peça, hi havia restes d'una inscripció anterior que havia estat esborrada.¹

La menció a *Egnatia Certiana* i el seu pare, *Egnatius Certus*, permet datar la inscripció de mitjans del segle III dC.

¹ Una *S* després de *COS* (l. 4) i una *C* a la part inferior de la lletra *R* a *PRAE* (l. 5), segons Heydemann 1868, 100.

REGIO IV – SAMNIUM (R-IV)

R-IV 1. *Protogenes (mimus)*

Placa de pedra calcària (28 x 57 x 12 cm; lletres: 4-3,5 cm; signes d'interpunció quadrats). Documentada des del segle XVI, quan es trobava encastada a la paret de l'església de San Pietro de la ciutat de Preturo (prop de l'antiga *Amiternum*). Actualment es conserva al Museo Nazionale d'Abruzzo, L'Aquila. Datació: finals del s. II aC.

Protogenes Cloul(ei)

suavei(s) heicei situst

mimus plouruma que(i)

fecit populo soveis

5 *gaudia nuge<i>s.*

Edicions: *CIL* IX 4463 (TH. MOMMSEN) = I 1861 (E. LOMMATZSCH).

Cf. MURATORI 1739-1740, II 685, nr. 1; ORELLI 1828, 459, nr. 2623; RITSCHL 1852, XVI; *CLE* 361; *ILS* 5221; *RE* XV.2 (1932), 1744, s.v. *mimos* (E. WÜST); BONARIA 1956, 17, nr. 208; *RE* S X (1965), 670, s.v. *Protogenes* 11 (M. BONARIA); BONARIA 1965, 173, nr. 5; *ILLRP* 804; SPRUIT 1969, 76, nr. 149; SOLIN 1971, 91, n. 3; GARTON 1972, 259, nr. 124; GENTILI 1990; *AE* 1990, 294; LEPPIN 1992, 282-283; MAXWELL 1993, 117-118, nr. 13; FIORE 1994, 38 (im.); CSAPO – SLATER 1995, 376, nr. 8B; COURTNEY 1995, 44-45, nr. 15; DUMONT – GARELLI-FRANÇOIS 1998, 180; KRUSCHWITZ 1999; *AE* 1999, 142; MASSARO 2001; *AE* 2003, 574; BUONOCORE 2007, 215-216, nr. 9; CICU 2012, 35-36; KUZNETSOV 2013; *AE* 2013, 430; TEDESCHI 2017, 280, n. 1393.

Traducció:

Protogenes, esclau de *Cloulius*, mim deliciós que donà molta joia a la gent amb les seves bagatel·les, fou enterrat aquí.

Comentari:

Inscripció funerària d'un *mimus* anomenat *Protogenes*, esclau d'un *Cloulius*, variant ortogràfica de *Cloelius*.¹ No tenim documentats a la regió cap *Cloulius* o *Cloelius*, una *gens* poc freqüent, testimoniada sobretot a Roma i Òstia; és possible, doncs, que *Protogenes* formés part d'una companyia itinerant.² La inscripció, de datació controvertida però situada generalment al s. II aC, és el document llatí més antic que fa referència a un actor de mim i la primera atestació de la paraula *mimus* en l'epigrafia llatina. El text està format per un *carmen* sepulcral de dos versos, amb l'arranjament següent:

*Protogenes Cloulei suaveis heicei situst mimus
plouruma que fecit populo soveis gaudia nuges.*

La identificació de l'esquema mètric emprat en el *carmen* ha estat objecte d'una gran discussió encara viva. Alguns estudiosos, com B. Gentili i P. Kruschwitz, defensen que es tracta de dos saturnis; M. Massaro, en canvi, sosté que són uns versos de transició entre el saturni i l'hexàmetre, mentre que per a F. Bücheler, M. Buonocore i A. Kuznetsov són hexàmetres: en efecte, el segon vers s'ajusta perfectament a aquest esquema mètric, i només el primer presenta alguns problemes.

Quan al contingut del text, Massaro hi identifica tres parts, la fórmula onomàstica del difunt, la fórmula funerària (l. 1) *heicei situst* (l. 2) i la descripció dels assoliments professionals del mim, en què apareixen alguns dels motius que retrobem en els poemes funeraris d'altres actors de mim: l'èxit assolit per l'actor entre el públic (*plouruma ... populo ... gaudia*)³ i la referència a la seva actuació, definida aquí amb el terme *nugae* (l. 4-5). Alguns estudiosos consideren que *nugae*, que originàriament té el sentit de "bagatel·la, cosa sense importància" i que més endavant adquireix el significat de "frivolitat, obra literària lleugera",⁴ té una relació inequívoca amb el mim.⁵ Varró emprà aquest terme per referir-se a espectacles teatrals lleugers,⁶ un ús que retrobem en Agustí,

¹ La inscripció seria la primera vegada que es documenta un nom grec en una persona aparentment llatínofona, segons Solin 1971, 83, n.3, però que el llatí sigui la llengua de la inscripció no vol dir que la llengua materna de *Protogenes* fos aquesta, i més si tenim en compte que es tracta d'un esclau.

² Vid. p. 121-122 sobre aquestes companyies.

³ Vid. p. 94.

⁴ Cf. Cat. 1.4 i Mart. 9.pr. 5; 10.18.4; 13.2.4.

⁵ Vid. González Vázquez 2014, 199, s.v. *nugae*.

⁶ Var. Men. fr. 3: *crede mihi, plures dominos servi comederunt quam canes, quod si Actaeon occupasset et ipse prius suos canes comedisset, non nugae saltatoribus in theatro fieret.*

que empra *nugae* i *spectacula nugatoria* com a sinònim de *mimus*.¹ En aquest sentit, L. Cicu ha proposat que *nugae* és l'equivalent llatí de *παίγνια*, un terme emprat per Plutarc per referir-se a una peça de mim senzilla, en oposició a les *ὑποθέσεις*, d'una major complexitat escènica.² Tanmateix, R. Maxwell té raó en advertir que Plutarc, quan empra aquests dos termes, no està escrivint un tractat sobre el mim i que per tant no podem suposar que hi havia una divisió formal del mim en dos tipus, les *ὑποθέσεις* i els *παίγνια*.³ Per tant, és possible que en la inscripció de *Protogenes* el terme *nugae* no tingui cap accepció tècnica.

Un altre text distintiu de l'epitafi de *Protogenes* són les característiques lingüístiques del text, que evidencien la seva antiguitat.⁴ També destaca el nivell d'elaboració del text, sense paral·lels en les altres inscripcions d'*Amiternum* del mateix període: l'autor del *carmen* demostra un coneixement de la producció epigramàtica de l'època, motiu pel qual Buonocore postula un origen urbà de la inscripció que posteriorment hauria estat traslladada a Preturo; amb tot, la pedra emprada per a la inscripció és de la regió d'*Amiternum*, per tant sense cap dubte la inscripció fou tallada allí. És possible, però, que l'autor del *carmen* fos un membre de la companyia del mim *Protogenes* familiaritzat amb la producció literària de Roma, fet que explicaria la qualitat dels versos.⁵

La datació de l'epitafi de *Protogenes* és un altre aspecte polèmic. Generalment, hi ha acord en considerar que l'epígraf és anterior al segle I aC, ateses les característiques paleogràfiques, lingüístiques i mètriques del document. Alguns, com E. Wüst, M. Bonaria i R. Maxwell situen la inscripció a les acaballes del s. III aC, pràcticament contemporània de l'arribada dels espectacles mímic a Roma. En canvi, F. Ritschl, F. Bücheler i M. Buonocore, proposen una datació posterior a Enni, vers els anys 180-170 aC. D'altra banda, A. Kuznetsov rebaixa la datació a finals del s. II aC: les fórmules onomàstica i funerària emprades al text troben paral·lels en altres inscripcions d'*Amiternum* del mateix període i les singularitats paleogràfiques i lingüístiques que presenta poden ser arcaïsmes preservats gràcies a l'aïllament geogràfic de la regió.

¹ Vid. Conf. 1.19.30; 4.1.1; 6.7.11; civ. Dei 4.26; De doct. chris. 2.18; 23; 25.

² Cicu 2012, 35-36 i 38 i Plut. *Quaest. conv.* 8 (= *Mor.* 712e).

³ L'ús indistint que veiem dels dos termes en la documentació epigràfica sembla donar suport a la hipòtesi de Maxwell: cf. **ACH 1** (*ὑποθέσις*) i **LYC 2** (*παίγνια*). En una inscripció urbana es documenten dos *nugarii*, que poden haver estat actors de mim: **RO 30/I**.

⁴ Vid. Kuznetsov 2013 per a una anàlisi detallada de la llengua de la inscripció.

⁵ Cf. **R-X 1**, el monument funerari d'una *meimas* encarregat pel un company de professió (i marit?).

R-IV 2/I. Scope

Estela de pedra calcària (90,6 x 41,4 x ? cm; lletres: 6,5-1,6 cm; signes d'interpunció triangulars). Al coronament de l'estela hi havia una sèrie de relleus, desapareguts ja en temps de *CIL*, que consistien en dues figures petites, dos *diptycha* i uns címbals. Trobada prop de la Porta Bonomini de Sulmona (antiga *Sulmo*) i avui dia encastada en un mur del pati del Palazzo Tabassi de la mateixa localitat. Datació: meitat del s. I dC.

Scopeni

ann(orum) XI

Vettia Natâlis,

Vettia Prima

5 *p(osuerunt).*

Fato crudeli si qua es[t]

erepta puella, certe

ego, quae dominae

cara puella fui,

10 *quae me omnes artes*

docuit. Doctissima cum

essem rapta Scope nunc

legor hoc titulo.

Edició: *CIL* IX 3122 (TH. MOMMSEN); BUONOCORE 1997, 35, nr. 22.

Cf. *CLE* 1213; *Suppl. Ital.* IV 32 (M. BUONOCORE); *Suppl. Ital.* XXII 97-98 (M. BUONOCORE); FIORE 1994, 39; STARKS 2010, 129, n. 57.

Traducció:

Per a *Scope*, d'onze anys, van erigir (aquest monument) *Vettia Natalis* i *Vettia Prima*. Si alguna nena ha estat rapada pel fat cruel, aquesta certament sóc jo, una nena estimada per la seva ama, que m'instruí en totes les arts. Rapada quan ja era del tot instruïda, ara llegiu el meu nom, *Scope*, en aquest epitafi.

Comentari:

Inscripció funerària d'una esclava d'onze anys anomenada *Scope*.¹ Cal advertir que la inscripció no està desapareguda, com afirma L. Fiore, sinó que es troba al Palazzo Tabassi de Sulmona. El text de la inscripció està dividit en dues parts: a la primera (l. 1-5) hi consta el nom i l'edat de la difunta i les comitents del monument, *Vettia Natalis* i *Vettia Prima*; la segona part està formada per dos díctics elegíacs, amb l'arranjament següent (l. 6-13):

*Fato crudeli si qua est erepta puella,
certe ego, quae dominae cara puella fui,
quae me omnes artes docuit. Doctissima cum essem
rapta Scope nunc legor hoc titulo.*

En aquest breu *carmen* hom ressalta la instrucció (v. 3: *me omnes artes docuit; doctissima*) que rebé la petita esclava per part de la seva *domina*, potser una de les dues *Vettiae* que encarregaren el monument funeràri. Aquest motiu troba paral·lels en nombroses inscripcions de dones artistes, entre les quals diverses músiques, una *emboliaria* i algunes possibles actrius de mim,² uns paral·lels que suggereixen que també *Scope* pot haver estat una artista, hipòtesi plantejada per L. Fiori.

En aquest sentit, és interessant també el paper atribuït a la *domina* de *Scope*, que segons el text fou qui instruí la jove artista, motiu pel qual podem pensar que la *domina* era també una artista. La dona podria haver comprat una petita esclava per instruir-la i fer que participés en els seus espectacles, una mostra de la transmissió dels oficis artístics a l'antiguitat.³ Tanmateix el caràcter genèric de l'expressió *omnes artes* ens impedeix precisar si entre les múltiples arts que aprengué *Scope* hi hagué també l'ofici de *mima*: els címbals que decoren l'estela suggereixen més aviat que fou una música.⁴ En qualsevol cas, l'edat de *Scope* no hauria estat un obstacle per ser una actriu de mim: la *mima Adaugenda*, documentada en una inscripció de Roma, tenia 10 anys i mig quan va morir, mentre que *Licinia Eucharis* en tenia 14.⁵

¹ *Scope* (< σκοπή "atalaia") és un antropònim poc habitual: *vid.* Solin 2003², 1100.

² *Vid.* p. 96-97.

³ *Vid.* p. 73 sobre la qüestió.

⁴ Amb tot, *cf.* **AEG 2**, que documenta un mim que potser era també cimbalista.

⁵ **RO 24. RO 26/I**, respectivament. *Vid.* p. 73-74 sobre la qüestió.

M. Buonocore (1997) data la inscripció de la meitat del segle I dC a partir de la forma de les lletres.

R-IV 3/I. L. Calidius Eroticus i Fannia Voluptas

Estela de pedra calcària (95 x 58,5 x 31; lletres: 4,5-2,5), decorada amb un relleu a la part inferior que il·lustra el contingut de les l. 3-7 del text, amb una escena de diàleg entre un taverner i un viatger abillat amb una *caracalla* i acompanyat d'un mul ensellat. Provenint d'Isernia (antiga *Aesernia*), actualment és conservada al Musée du Louvre, París. Datació: I dC.

L(ucius) Calidius Eroticus

sibi et Fanniae Voluptati v(ivus) f(ecit).

Copo (!), computemus. Habes vini ((sextarium)) I, pane<m>

asse I, pulmentar(ium) a(ssibus) II. Convenit. Puell(am)

5 *a(ssibus) VIII. Et hoc convenit. Faenum*

mulo a(ssibus) II. Iste mulus me ad factum

dabit!

3: *pane<m>*, *CIL: pani<s>*, FLOBERT, *AE*. 6: *factum*, *CIL*.

Edicions: GARRUCCI 1848, 135-141, nr. 67; *CIL IX* 2689 (TH. MOMMSEN); BUONOCORE (2003), 124-126, nr. 89 (im.).

Cf. FRÖHNER 1873, 88-; *ILS* 7478; FLOBERT 1980 (im.); *AE* 1983, 329; BANNERT 2005 (im.); TEREZIANI 2008; FAGAN 2015, 509-5010 (im.); TEDESCHI 2017, 265-266.

Traducció:

Lucius Calidius Eroticus va encarregar en vida [aquest monument] per a sí mateix i per a *Fannia Voluptas*.

(Viatger:) 'Taverner, passem comptes!'

(Taverner:) 'Tens un sextari de vi, un pa per un as i vianda per dos assos.'

(Viatger:) 'D'acord.'

(Taverner:) 'Una noia per vuit assos.'

(Viatger:) 'També d'acord.'

(Taverner:) 'Farratge pel mul per dos assos.'

(Viatger:) 'Aquest mul m'arruïnarà!'

Comentari:

Inscripció funerària de *L. Calidius Eroticus* i de *Fannia Voluptas*, cèlebre per l'escena còmica que apareix en les l. 3-7, il·lustrada en el relleu. Es tracta d'un diàleg entre un taverner (l. 3: *copo*), representat a l'esquerra de l'estela,¹ i un viatger acompanyat d'una mula, a punt de tornar al camí. Tots dos passen comptes de l'estada del viatger a la taverna: aquest ha de pagar un sextari de vi, un i dos assos pel pa i la vianda, vuit per una noia i, finalment, dos assos pel farratge de la bèstia; en sentir aquest això últim, el viatger exclama que l'ase l'acabarà arruïnant.

Naturalment molts estudiosos s'han sorprès de la incongruència entre aquest diàleg còmic i la naturalesa de la inscripció, aparentment funerària. Alguns, com P. Flobert i G. Fagan, han defensat que *Calidius Eroticus* era el taverner de l'escena, un home amb sentit de l'humor que hauria fet reproduir a la seva tomba una escena quotidiana del seu ofici. Fagan també proposa que la inscripció podria no ser una estela funerària sinó un acudit que *Calidius Eroticus* hauria posat a l'entrada de la taverna.

Tanmateix, altres estudiosos han vist en aquest diàleg la reproducció d'una escena teatral protagonitzada per un taverner i un viatger. En aquest sentit, R. Garrucci i W. Fröhner ja havia considerat la possibilitat que es tracti d'una escena còmica o fins i tot, un passatge d'una comèdia perduda: tots dos proven de reintegrar mètricament el text en forma de senaris iàmbics, el vers tradicional de la comèdia i del mim literari llatí, tot i que llur intent no és gaire reeixit. Amb tot, la hipòtesi d'una escena de comèdia o mim és suggerida també per M. Buonocore i E. Terenziani, i d'una manera especial per H. Bannert, que defensa que es tracta clarament d'una escena de mim en què els intèrprets serien el propi *L. Calidius Eroticus* en el paper de viatger i *Fannia Voluptas*, representant el paper masculí de *copo* o bé el de la *puella* esmentada al text. Per tant, segons Bannert, tos dos serien actors de mim que haurien fet representar al seu epitafi un passatge d'un dels seus mims, potser una de les peces més exitoses.

Certament, la interpretació proposada per Bannert és interessant: l'humor és un element present en algunes inscripcions de mims, tot i que rara vegada trobem

¹ Els dibuixos del s. XVIII de la peça reproduïen la figura de l'esquerra com una dona i Th. Mommsen, que no va poder examinar personalment la inscripció, recull també que es tracta d'una dona. Tanmateix, els estudiosos que posteriorment s'han ocupat de l'epígraf, com P. Flobert, M. Buonocore i H. Bannert, han pogut confirmar que es tracta d'un home, el *copo* que apareix a la l. 3.

reproduïts passatges d'una obra.¹ D'altra banda, els *cognomina* de *Eroticus* i *Voluptas*, semànticament relacionats i que revelen una probable condició llibertina de llurs portadors,² podrien ser noms artístics escaients per a dos actors de mim.³ Tots dos podrien haver format part d'una companyia d'actors –potser establerta a *Aesernium*, on trobem un altre *Calidius* i nombrosos *Fannii*–⁴, integrada com a mínim per encara una tercera persona, si *Fannia Voluptas* interpretava en aquest mim el paper de *puella* i no el de *copo*. *Voluptas* i *Eroticus* podrien haver sigut fins i tot marit i muller.⁵ Malgrat tot, més enllà de l'indubtable caràcter còmic de l'escena i dels noms de *Calidius Eroticus* i *Fannia Voluptas*, no tenim cap altre indicatiu que ens permeti considerar-los amb certesa actors de mim.

Flobert i Terenziani daten la inscripció del s. I dC per criteris formals, especialment pel formulari emprat i la forma de les lletres.

¹ Cf. **PAN SUP 1**, l. 6-7: *aliquoties mortuus sum, sed sic numquam*, un motiu que trobem en nombroses inscripcions funeràries d'actors de mim: *vid.* p. 92-93. **LYC 2** cita també la clàusula emprada al final d'una representació de mim, però en fa un ús completament diferent que la suposada escena còmica de la inscripció d'*Aesernia*.

² Sobre l'estatus llibertí de molts actors de mim, especialment a Itàlia, *vid.* p. 83-85.

³ Malgrat tot, sovint no és senzill determinar si el *cognomen* d'un actor de mim és un escènic o no. En el cas d'*Eroticus* i *Voluptas*, no són noms gaire habituals: Solin 2003², 363 documenta 3 *Erotici* a Roma, mentre que Kajanto 1965, recull 24 *Voluptates* a *CIL*, respectivament.

⁴ Cf. *CIL* IV 2645, on apareix un *M. Calidius Balbinus, IIIvir iure dicundo, quinquennalis* i *tribunus militum*. Quant als *Fannii*, una altra *gens* destacada d'*Aesernium*, *vid.* *CIL* IX 2647 (*L. Fannius*, també *IIIvir iure dicundo, quinquennalis* i *tribunus militum*), entre d'altres atestacions.

⁵ *Vid.* p. 72-73 per a altres exemples de matrimonis formats per dos actors de mim.

R-IV 4/D. Erato i Terpsichore

Inscripció de forma, material i dimensions desconegudes. Provenent del territori de l'antiga *Alba Fucens*, prop de l'actual Avezzano. *CIL* la documenta al Museo Lapidario Comunale d'Avezzano, però actualment està desapareguda. Datació: II-III dC.

D(is) M(anibus).

Benedicto

Caes(aris) n(ostri) ver(nae)

bene merenti

5 *fecerunt Erato*

et Terpsichore.

Edició: GARRUCCI 1858, 55; *CIL* IX 3975 (TH. MOMMSEN).

Cf. FIORE 1994, 39-40.

Traducció:

Als déus Manes. Per a *Benedictus*, esclau domèstic del nostre Cèsar, ben mereixedor. Se n'encarregaren *Erato* i *Terpsichore*.

Comentari:

Inscripció funerària de *Benedictus*, un *verna* de la casa imperial. Th. Mommsen, a *CIL*, afirma que la inscripció es conservava al Museo Lapidario Comunale però F. Catalli no la recull al seu catàleg de la col·lecció epigràfica d'aquesta institució.¹ Sembla, doncs, que la inscripció ha desaparegut.

Les comitents són dues dones, *Erato* i *Terpsichore*, de les quals no s'explicita la condició jurídica; tanmateix, és probable que també siguin esclaves de la *familia* imperial. Curiosament, ambdues dones tenen el nom de musa, *Erato*, de la poesia lírica, i *Terpsichore*, de la dansa. L. Fiore dedueix a partir d'aquests dos noms que totes dues eren actrius de mim d'una companyia imperial dirigida per *Benedictus*, però és una suposició excessivament arriscada. És cert que els dos noms ens poden fer pensar que

¹ Catalli 1996.

potser *Erato* i *Terpsichore* eren artistes, però no hi tenim cap element que indiqui que eren *mimae*.

Les fórmules presents al text de l'epígraf permeten datar-lo d'entre els segles II i III dC.

REGIO VII – ETRURIA (R-VII)

R-VII 1. *C. Manneius Coranus (archimimus)*

Urna cinerària de marbre coneguda per tradició manuscrita i de dimensions desconegudes. Presentava una decoració en relleu d'unes figures de les quals no hi ha cap descripció. Fou trobada a Volterra (antiga *Volaterrae*), a l'església de San Alessandro, en data desconeguda. Al s. XVIII formava part de la col·lecció d'antiguitats de la família Antinori de Florència però actualment està perduda. Datació: I dC.

C(aius) Manneius

Coranus

archimimus.

Edicions: *CIL* XI 1754 (E. BORMANN).

Cf. MURATORI 1739-1740, II 658, nr. 4; SPRUIT 1969, 72, nr. 111; LEPPIN 1992, 227; MAXWELL 1993, 180, nr. 49; TEDESCHI 2017, 237, n. 1110.

Traducció:

Gaius Manneius Coranus, archimimus.

Comentari:

Urna cinerària de l'*archimimus* *C. Manneius Coranus*. Al text de la inscripció no s'especifica la condició jurídica de l'actor, però podria ser de naixença lliure: el seu *cognomen*, *Coranus*, gentilici derivat del nom de la ciutat llatina de *Cora*,¹ no és gaire estès i és probable que indiqui l'*origo* de l'*archimimus*.² Pel que fa al seu *nomen*, *Manneius*, aquest tampoc no és gaire habitual; la major part de les atestacions es concentren a Itàlia, particularment a Roma, Etrúria i Umbria; en aquestes dues regions

¹ Kajanto 1964, 181 documenta en dos altres exemples més: un és un home d'estatus incert que compleix un vot a *Burnum*, Dalmàcia (*CIL* III 9898) i l'altre és un *eques* a Roma (*CIL* VI 3539).

² Coneixem dos *archimimi ingenui* que demostren que també les persones lliures excercien aquesta professió: *M. Iunius Maior* (R-I 8) i *L. Acilius Eutyches*, decurió de *Bovillae* (R-I 10).

s'ha trobat un nombre considerable de ceràmica d'ús domèstic amb el segell d'un *Manneius*.¹

La inscripció data probablement del segle I dC per l'ús del nominatiu. Precisament, l'antiga ciutat etrusca de *Volaterrae* disposava d'un teatre construït en temps d'August.²

¹ Cf. *CIL* XI 6700, 362 i 367, entre d'altres.

² Vid. Luchi 1977. Durant les excavacions al teatre es va trobar la inscripció dedicatòria de l'edifici (*AE* 1957, 220), erigit pels germans *A. Caecina Severus* (cònsol sufecte de l'any 1 aC) i *C. Caecina Largus* (cònsol ordinari del 13 dC).

REGIO VIII – AEMILIA (R-VIII)

R-VIII 1. *Aurelius Eutyches (stupidus)*

Estela de marbre amb un coronament en forma triangular (l'editor no n'indica les dimensions). Entre les dues lletres de la l. 1 hi ha gravada en relleu una figura femenina dempeus, amb el cabell recollit i mig nua, tapant-se el pit amb la mà dreta i el ventre amb una tela transparent, una posició similar a la d'una *Venus pudica*. Fou trobada el 1688 en els fonaments de la seu de la Inquisició de Rimini (antiga *Ariminum*), al costat de l'església de San Domenico; actualment es troba al Museo Maffeiano de Verona. Datació: segona meitat del s. II dC – inicis del s. III dC.

D(is) M(anibus).

Aemiliae

Ìrene (!), quae

vixit ann(is) XXVI,

5 *diebus XIII.*

Aurelius Euty=

ches stupidus

greg(is) urb(ani) con=

iugi karissima<e>.

4-5: *vixit ann(is) / XXVI diebus XIII*, BONARIA 1956. 9: *karissime*, MURATORI.

Edicions: *CIL* XI 433 (E. BORMANN).

Cf. MURATORI 1739-1740, II 654, nr. 3; ORELLI 1828, 462, nr. 2645; *ILS* 5224; *CIL* V *429.37; BONARIA 1956, 151, nr. 1182; *RE S X* (1965), 93, s.v. *Aurelius Eutyches* 127a (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 65, nr. 29; LEPPIN 1992, 237; MAXWELL 1993, 235, nr. 82; CSAPO – SLATER 1995, 375, nr. 8A; SLATER 2002, 318; TEDESCHI 2017, 256, n. 1236; EDMONSON 2019, 110.

Traducció:

Als déus Manes. Per a *Aemilia Eirene*, que va viure 26 anys, 14 dies. *Aurelius Eutyches*, *stupidus* de la companyia urbana, a la seva esposa estimada.

Comentari:

Inscripció funerària d'*Aemilia Eirene*, esposa d'un *stupidus*, *Aurelius Eutyches*.¹ Resulta curiós que al text s'expliciti la professió del marit i no el de la pròpia difunta, cosa que podria indicar que l'actor devia ser conegut a la ciutat. *Eutyches* formava part d'una companyia anomenada *grex urbanus*:² per a H. Leppin i W. Slater, l'adjectiu *urbanus* indica que la companyia de l'actor seria propietat d'*Ariminum*, o si més no hauria estat contractada de forma permanent per la ciutat. Certament, alguns documents evidencien un lligam estable d'actors de mim amb una entitat municipal, com un *stupidus IIII coloniarum* a *Cirta* o un *archimimus* que exercí diversos càrrecs relacionats amb la contractació de companyies teatrals per a la ciutat de *Philippi*;³ per tant, és possible que ens trobem davant d'un cas similar.

Amb tot, és més probable que *urbanus* faci referència, com en tants d'altres casos, a l'*Urbs* per excel·lència, Roma. En efecte, no podem descartar que *Eutyches* hagués format part d'una companyia d'actors establerta a Roma; fins i tot és possible que aquesta companyia hagi estat de propietat imperial, com suggereix el *nomen* de l'actor, *Aurelius*.⁴ La presència de l'actor a *Ariminum* pot indicar o bé que l'actor s'hauria retirat i s'hauria instal·lat en aquesta ciutat, o bé que el *grex urbanus* es trobava de gira: en aquest sentit, és significatiu el paral·lel que ofereixen algunes inscripcions, que mostren companyies imperials de pantomim enviades durant diversos anys a diferents regions itàliques i províncies de l'Imperi. És el cas d'un pantomim anònim que actuà, entre d'altres llocs, a Roma, Úmbria, Picè, Ligúria, Germània Inferior, Massàlia i, probablement, també a l'*Aemilia*. Només en una d'aquestes gires, a la Ligúria i potser a l'*Aemilia*, s'hi estigué vuit anys.⁵

¹ Sobre aquesta especialitat de mim, *vid.* p. 51-52. R. Maxwell nota que *Eutyches* és un *cognomen* freqüent entre els actors de mim –*vid.* **R-I 10** (L. Acilius), **RO 35/I** (C. Acilius) i també una *Eutychia*, **GALAT 2**– però no sembla que sigui un nom artístic: simplement era un nom molt habitual: *vid.* Solin 2003², 860-866, que en documenta 360 atestacions només a Roma.

² Sobre les companyies de mims, *vid.* p. 120-126.

³ **NUM 3** i **MAC 2**, respectivament. *Cf.* Cic. *fam.* 7.1, que parla d'uns *communes mimi*. A aquests exemples podem afegir-hi encara **AEG 12**, que mostra un vincle durador entre la ciutat de *Cynopolis* i una companyia de mims. *Vid.* p. 122-123 sobre la qüestió.

⁴ *Vid.* p. 82-85 per a altres mims de propietat imperial. Una altra explicació, menys probable, és que *Eutyches* fos un *peregrinus* que obtingué la ciutadania romana amb la *Constitutio Antoniniana* del 212 dC.

⁵ *AE* 1956, 67. *Vid.* González Galera 2016a sobre la inscripció. *Cf.* també *CIL* V 5889, procedent de Milà, que documenta un *grex Romanus* que, com en el cas de la companyia d'*Aurelius Eutyches*, pot ser una companyia amb seu a Roma enviada a actuar a la Cisalpina.

El cas d'aquest pantomim anònim suggereix que *Aurelius Eutyches* podria haver participat en una gira similar per la regió de l'*Aemilia*: la llarga durada de la gira hauria justificat que l'acompanyés la seva esposa o, fins i tot, que formés una família allí. Tampoc no podem descartar que *Aemilia Eirene*, probablement una lliberta, no hagi estat també una actriu de mim i que formés part del mateix *grex urbanus*, tot i que seria estrany que no s'esmentés el seu ofici a la inscripció; a més, la difunta no du un *nomen* imperial.¹

La inscripció data de la segona meitat del s. II dC o d'inicis del s. III dC per criteris formals.

¹ Desconec si el motiu de la *Venus pudica* representat al coronament de l'estela és habitual en els monuments funeraris; altrament, podria ser un retrat de la difunta, fet que reforçaria la interpretació que es tracta d'una artista. Sí que hem de descartar completament que la figura representi un *puer stans*, com descriu E. Bormann. Per a les famílies formades per actors de mim, *vid.* p. 72-73.

REGIO X – VENETIA ET HISTRIA (R-X)

R-X 1. *Bassilla i Herakleides* (μειμάς i βιολόγος)

Estela de pedra coronada per un frontó triangular amb un retrat de la difunta en relleu, que mostra el bust d'una dona amb cabell llarg recollit a l'espatlla i amb una clenxa al mig, abillada amb una túnica i que alça la mà esquerra a l'alçada del pit, estenent els dits índex i cor (90 x 55 x 14 cm; no s'indica l'alçada de les lletres). Fou descoberta segons *CIG* i *IG* entre les ruïnes de l'amfiteatre d'*Aquileia*, mentre que segons *C. Corbato* fou trobada a l'antiga basílica de San Felice, als afores d'*Aquileia* i avui dia destruïda, on havia estat reutilitzada com a pedra tombal. L'estela es troba actualment al Museo Archeologico Nazionale di Aquileia. Datació: primer terç del s. III dC.

Τὴν πολλοῖς δήμοισι
πάρος, πολλαῖς δὲ πόλεσσι
δόξαν φωνάεσσαν ἐνὶ
σκηναῖσι λαβοῦσαν,
5 παντοίης ἀρετῆς ἐν μεί=
μοις εἶτα χοροῖσι,
πολλάκις ἐν θυμέλαις ἀλ=
λ' οὐχ οὔτω δὲ θανούση,
τῆ δεκάτῃ Μούσῃ, τὸ λα=
10 λεῖν σοφὸς Ἡρακλείδης
μειμάδι Βασσίλλῃ στήλην
θέτο βιολόγος φῶς.
Ἦ δὴ καὶ νέκυς οὔσα ἴσην
βίου ἔλλαχε τειμήν,
15 μουσικὸν εἰς δάπεδον
σῶμ' ἀναπαυσαμένη.
(vac.) Ταῦτα. (vac.)
Οἱ σύσκηνοί σου λέγουσιν·
εὐψύχει, Βάσιλλα, οὐδεὶς ἀθά=
20 νατος.

Edicions: *CIG* 6750; *IG* XIV 2342.

Cf. GRYSAR 1854, 284-286, nr. 2; CRUSIUS 1914, 149, nr. 5; *GVI* 675; ROBERT 1936, 239; CORBATO 1947; BONARIA 1956, 19-20, nr. 223; *RE* (1965), 332, *s.v.* *Iulia* 559a (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 66, nr. 36; GARTON 1972, 245, nr. 57; GUARDUCCI 1987, 412-414, nr. 17 (im.); LEPPIN 1992, 216-217; MAXWELL 1993, 100-103, nr. 3; ZACCARIA 1994, 78; CSAPO – SLATER 1995, 377, nr. 18; WEBB 2002, 301-302 (im.); LETTICH 2003, 226, nr. 295; PRAUSCELLO 2004; FERTL 2005, 176-177 (im.); DONATI 2010, 32 (im.); CIGAINA 2015, 26, nr. 7 (im.); TEDESCHI 2017, 249, n. 1188, 251-252, n. 1208, i 254; MIGAYROU 2018, 144-148, nr. 10.

Traducció:

La dona que un dia assolí als escenaris una fama ressonant per molts pobles i moltes ciutats, de múltiples talents en mims i també en cors, que ha mort molts cops als escenaris, però mai així, la *mima Bassilla*, la desena musa, a ella *Herakleides*, de llengua enginyosa, *biologos*, el seu home, li alçà aquesta estela. Fins i tot morta se li reten els honors que rebia en vida, ara que descansa el seu cos gràcil sota terra. Això és tot! Els teus companys et diuen: Ànims, *Bassilla*, ningú no és immortal.

Comentari:

Inscripció funerària de la *μειμάς Bassilla*, retratada en la part superior de l'estela.¹ Les l. 1-16 del text formen un *carmen* sepulcral de 8 hexàmetres, amb l'arranjament següent:

Τὴν πολλοῖς δήμοισι πάρος πολλαῖς δὲ πόλεσσι
δόξαν φωνάεσσαν ἐνὶ σκηναῖσι λαβοῦσαν
παντοίης ἀρετῆς ἐν μείμοις εἶτα χοροῖσι
πολλάκις ἐν θυμέλαις ἀλλ' οὐχ οὔτω δὲ θανούση,
5 τῆ δεκάτῃ Μούσῃ τὸ λαλεῖν σοφὸς Ἡρακλείδης
μειμάδι Βασσίλλῃ στήλῃν θέτο βιολόγος φῶς.
Ἦ δὴ καὶ νέκυς οὔσα ἴσῃν βίου ἔλλαχε τειμήν,
μουσικὸν εἰς δάπεδον σῶμ' ἀναπαυσαμένη.

¹ Alguns estudiosos han identificat aquesta actriu amb una *Iallia Bassilla* que apareix en una inscripció urbana, **RO 43/D**, però sens dubte es tracta de persones diferents.

En els quatre primers versos del *carmen*, en què es descriu l'ofici de la difunta, apareixen alguns dels motius habituals en la poesia funerària d'actors de mim, com la referència als múltiples teatres o ciutats en què actuà *Bassilla* (v. 1: πολλοῖς δήμοισι ... πολλαῖς δὲ πόλεσσι),¹ la fama i l'excel·lència que l'actriu assolí en escena (v. 2-3: δόξαν φωνάεσσαν ἐνὶ σκηναῖσι λαβοῦσαν παντοίης ἀρετῆς ἐν μείμοις εἶτα χοροῖσι),² l'equiparació de la difunta amb les Muses (v. 5: τῇ δεκάτῃ Μούσῃ, i v. 8: μουσικὸν σῶμα),³ així com la comparació entre la mort escènica i la mort real de l'actriu (v. 4: πολλάκις ἐν θυμέλαις ἀλλ' οὐχ οὕτω δὲ θανούσῃ).⁴ D'altra banda, en la inscripció s'empren indistintament dos termes per referir-se a l'espai on actuava l'actriu σκεναῖσι i θυμέλαις (v. 2 i 4, respectivament).⁵ El v. 3, i concretament l'expressió παντοίης ἀρετῆς ἐν μείμοις εἶτα χοροῖσι, és especialment singular: podria indicar que *Bassilla* actuava tant en mims com en cors, per la qual cosa, a més d'actriu de mim, hauria estat també ballarina. Per a C. Corbato, παντοίης ἀρετῆς seria una refacció poètica de τραγικὴ ἔνρυθμος κίνησις, una perífrasi emprada sovint en l'epigrafia grega per referir-se a la pantomima.⁶ Amb tot, és improbable que *Bassilla* hagi estat *mima* i *pantomima*: com assenyala R. Maxwell, és molt probable que l'expressió en qüestió indiqui que l'actriu era coneguda tant per la seva interpretació de papers principals com per la seva actuació en els cors d'un mim: no hem d'oblidar que al *Charition*, una de les peces de mim millor conservades, hi apareix, a banda dels personatges principals, un cor,⁷ i que tant la música com la dansa eren dos aspectes importants del mim.⁸

Els v. 5-6 ens revelen qui fou l'encarregat de sebollir *Bassilla*: el βιολόγος *Herakleides*, que molt probablement era el marit (v. 6: φῶς) de l'actriu.⁹ Tots dos poden haver encapçalat la companyia de què formaven part, integrada per altres artistes

¹ Vid. p. 91-92.

² Vid. p. 95-96.

³ Cf. un epigrama de Lleonci Escolàstic dedicat a una artista, *Rhodokleia*, una possible ballarina, que és anomenada també "la desena Musa" i la "quarta de les Gràcies": *Anth. Pal.* 14.283 (Μουσάων δεκάτη, Χαρίτων Ῥοδόκλεια τετάρτη, | τερπωλὴ μερόπων, ἄστεος ἀγλαΐη, | ὄμμα δὲ οἱ καὶ ταρσὰ ποδήνεμα, καὶ σοφὰ χειρῶν | δάκτυλα καὶ Μουσῶν κρέσσονα καὶ Χαρίτων). Sobre l'associació d'actors de mims amb les Muses, vid. p. 97-98.

⁴ Vid. p. 92-93.

⁵ Sobre aquesta qüestió, vid. p. 101.

⁶ Cf. *FDelphes* 1551, *IK Heraclea Pont.* 9.

⁷ *POxy* III 413r; el revers conté part d'un altre mim, l'anomenat *Moicheutria*. Vid. Andreassi 2001, amb un extens comentari de totes dues obres.

⁸ Cf. **SIC 1**, un *biologos* que possiblement era també ballarí (*okladopaiktes*?). Un altre actor de mim pot haver estat també músic: **AEG 2**. Vid. p. 110-111 sobre aquesta qüestió.

⁹ Vid. p. 72-73 per a altres exemples de matrimonis formats per actors de mim.

referits a la l. 18 de la inscripció com a σύσκηνοι.¹ D'altra banda, *Herakleides* és dit τὸ λαλεῖν σοφός: el verb λαλεῖν, “xerrar”, d'ús col·loquial, és emprat en una altra inscripció en referència a *Gemellos*, probablement un altre actor de mim.² Els dos últims versos del *carmen* sepulcral fan esment dels honors (τειμῆν) que se li retien en vida a l'actriu i que ara se li segueixen oferint un cop morta. Això és de nou una mostra del prestigi assolit per l'actriu, tot i que no sembla que aquests honors siguin comparables als que reberen alguns *biologoi* contemporanis de *Bassilla*, que reberen la ciutadania i càrrecs honorífics de diverses ciutats d'Àsia Menor.³

Acabat el *carmen*, trobem l'expressió ταῦτα, “això és tot” o “així és”, (l. 17), que reapareix en la inscripció de *Gemellos*.⁴ Finalment clouen la inscripció les l. 18-20, amb unes paraules dels membres de la companyia de l'actriu, els σύσκηνοι, en què s'acomoden de la difunta usant una fórmula, οὐδεις ἀθάνατος, habitual en l'epigrafia funerària grega.⁵

El fet que el text de la inscripció de *Bassilla* fos inscrit en grec i que *Herakleides* fos un *biologos*, una especialitat de mim atestada només en grec, evidencia que la companyia representava mims en aquesta llengua i no en llatí. En efecte, diversos documents mostren actors de mim especialitzats en la representació dels seus espectacles en una llengua determinada.⁶ No és estrany trobar una companyia d'actors de mim grecs a *Aquileia*, atesa la importància comercial de la ciutat, amb un percentatge elevat de població de parla grega. Tanmateix, és evident que la companyia no estava establerta de manera permanent en aquesta ciutat: les referències a les múltiples ciutats i pobles per a qui *Bassilla* actuà mostra que la companyia, com en tants d'altres casos, era itinerant.⁷

Pel que fa al retrat de l'actriu que corona l'estela, és rellevant que *Bassilla* no és representada com una μειμᾶς en acció, sinó com una persona respectable.⁸ Aquest fet es

¹ Cf. **AFR 1**, que mostra un matrimoni format per dos *archimimi*, els actors principals i directors d'una companyia de mims.

² **BITH 1/I**.

³ Cf. **AS 1** i **AS 2**. Vid. p. 117 sobre la qüestió.

⁴ **BITH 1/I**.

⁵ Cf. Maxwell 1993, 103, n. 2 amb diversos exemples.

⁶ Vid. p. 104-106.

⁷ Vid. p. 121-122 per a altres exemples.

⁸ Sobre el gest que fa la difunta amb la mà, vid. Migayrou 2018, 145-146.

repeteix en altres monuments d'actors de mim, on s'accentua llur faceta ciutadana i no llur ofici.¹

La inscripció de *Bassilla* data del primer terç del s. III dC, tant per les característiques formals del monument com pel retrat de la difunta, especialment pel pentinat, típic d'època severa.

¹ Cf. **R-I 1** (Sorex Pompeia) i especialment, **R-I 13/I**, la magnífica estàtua d'un *parasitus Apollinis*, representat amb toga. Per contra, *vid.* **LYC 2**, on el difunt, un *biologos* anomenat *Eucharistos*, és representat calb i amb faccions desproporcionades, trets que han dut alguns estudiosos a pensar que l'actor solia interpretar el paper del $\mu\omega\rho\acute{o}\varsigma$ φαλακρός.

R-X 2/I. Claudia Toreuma

Columna de marbre de Carrara amb forma de fus (alçada: 145 cm, Ø: 40 cm; lletres: 4,5-1,5 cm). La part inferior de la columna està decorada amb grans fulles d'acant; al centre trobem un fris amb decoració de tipus floral emmarcada per dos motlures; sobre el fris hi ha una *tabula* també motllurada; la part superior està rematada per una altra motllura amb motius ovalats. La inscripció està repartida en tres parts: en la part superior, en la *tabula* i en la part inferior. La columna s'alçava sobre una base conservada parcialment que contenia un recipient de pedra amb una urna cinerària de vidre; a la part superior de la columna manca el coronament. Fou trobada el 1921 a Mandria, als afores de Pàdua (antiga *Patavium*) i preservada actualment al Museo Archeologico (Musei Civici) de la mateixa ciutat. Datació: 40-54 dC.

En la part superior:

*Dis
Manibus.*

En la *tabula*:

*Claudiae
Ti(beri) Augusti l(ibertae)
5 Toreumae
annór(um) XVIII.*

En la part inferior:

*Hac ego bis denos nondum
matura per annos
condor humo multìs nota
10 Toreuma iocìs.
Exiguo vitae spatìo feliciter
(vac.) acto, (vac.)
effugì crìmen, longa senecta,
(vac.) tuum. (vac.)*

10: *locìs*, PETRETTINI.

Edicions: *CIL* V 2931 (Th. MOMMSEN).

Cf. ORELLI 1828, 4852; MOSCHINI – PETRETTINI (en FURLANETTO 1839, 4-12); *CLE* 996; GEIST 1969, 229, nr. 640; BOULVERT 1974, 34, n. 201; GHEDINI 1980, 170-172, nr. 75; LAZZARO 1981, 83, 210-213, nr. 8; GHEDINI – LAZZARO – CISOTTO NALON 1984, 143-144, nr. 28; BUCHI 1987, 166-167 (im.); ZAMPIERI 2000; *AE* 2000, 616; FERTL 2005, 198; BASSIGNANO 2012, 318-319 n. 19; BUENO – D’INCÀ 2012, 313; TEDESCHI 2017, 253-254; MIGAYROU 2018, 249-250, nr. 60.

Traducció:

Als déus Manes de *Claudia Toreuma*, lliberta de Tiberi August, de 19 anys. En aquesta terra jec jo, *Toreuma*, coneguda per les seves nombroses bromes, encara que no vaig arribar als vint anys. Havent viscut feliç el breu període de la meva vida, vaig defugir el teu blasme, llarga vellesa.

Comentari:

Inscripció funerària de *Claudia Toreuma*, una noia de 19 anys.¹ El text de l’epígraf està repartit en tres parts: una primera amb la fórmula *Dis Manibus* gravada a la part superior de la columna (l. 1-2), una segona part amb el nom i l’edat de la difunta inscrita en la *tabula* central (l. 3-6) i un *carmen* epigràfic incís sota la *tabula*, format per dos díctics elegíacs arranats de la manera següent:

*Hac ego bis denos nondum matura per annos
condor humo multis nota Toreuma iocis.
Exiguo vitae spatio feliciter acto
effugi crimen, longa senecta, tuum.*

Molts estudiosos han considerat que *Claudia Toreuma* era una artista: alguns, com G. Moschini o E. Buchi, basant-se en la lectura *iocis* a la l. 10, opinen que es tracta d’una “*giocoliera*”, tal vegada un equivalent femení del γελοιοποιός, o potser també una ballarina; d’altres, principalment C. Zaccharia i G. Zampieri, defensen que *iocus* és un terme emprat per indicar les bromes dels actors en un espectacle còmic lleuger,² i per tant consideren que *Toreuma* era una actriu de mim. Certament, és possible aquesta

¹ Sobre el *cognomen* *Toreuma* “*vas*”, *vid.* Zampieri 2000, 47-48.

² Cf. Sidon. *carm.* 23.302: *quid dicam ... mimos ... iocos ante te trepidanter explicare?* i Cic. *fam.* 9.16.7: *Nunc venio ad iocationes tuas, quoniam tu secundum Oenomaum Attii, non, ut olim solebat, Atellanam, sed, ut nunc fit, mimum introduxisti.*

interpretació, però no és ni de bon tros segura, atès que no tenim cap altre element que ens confirmi que *Toreuma* era una *mima*.

D'altra banda, no tothom està d'acord en la lectura *iocis* proposada per Moschini. G. Pettretini defensà que la lectura correcta era *locis*, notant que les altres L incises a la inscripció (com la L de *multa* a la l. 9 i de *feliciter* a la l. 11) presenten una asta horitzontal molt breu, similar a la de *locis/iocis*. Observant les fotografies de la inscripció sembla que Pettretini té raó, però Zampieri, que ha examinat personalment la inscripció, assegura amb contundència que la lectura correcta és *iocis*. El cert és que *locis* tindria probablement més sentit, atès que s'establiria a l'epigrama un contrast entre la breu vida de la difunta (l. 8-9: *bis denos nondum matura per annos*) i el fet que fos coneguda en molts llocs diversos, una construcció que perd força si hi llegim *iocis*. A més, una lectura *locis* no impediria considerar *Toreuma* una actriu, ans al contrari: la referència a la fama i als múltiples llocs on ha actuat un artista és un motiu recurrent en la poesia funerària dels professionals de l'espectacle.¹

Tot considerat, és possible que *Claudia Toreuma* fos una artista, fins i tot una actriu de mim, tot i que no en tenim cap certesa. *Toreuma* era una lliberta imperial, com molts altres artistes documentats.² Pel nom *Ti. Augusti*, alguns autors consideren que *Toreuma* era lliberta de Tiberi, tot i que d'altres, entre els quals Th. Mommsen, opinen que ho fou de Claudi. Zampieri adverteix que alguns elements del monument, com la decoració de la columna, són datables de mitjans del s. I dC i, atès que *Toreuma* només visqué dinou anys i degué ser alliberada poc abans de la seva mort, tot apunta que el seu *patronus* fou Claudi.³

¹ Vid. p. 91-92 i 95-96.

² Vid. p. 84-85.

³ Vid. la discussió a Zampieri 2000, 42-44.

R-X 3/D. *Q. Magurius Ferox*

Placa de marbre blanc (23,5 x 40 x 4,2; lletres: 2-1,5). Provenient del santuari de *Fons Aponi* a Abano Terme, als afores de Pàdua i servat al Museo Lapidario Maffeiiano de Verona. Datació: 89 dC.

Q(uitus) Magurius Q(uinti) f(ilius) Fab(ia)

(vac.) *Ferox* (vac.)

lus(it) epidixib(us) et cetaes I II III in

greg(e) Veturian(a) quae et iuni=

5 *orum. A(quis) A(poni) dicavit euras VIII*

et pertic(am) uncinor(um) XII. N̄(ostro) [scil. anno] CCLIX.

3: *lus(or)*, *CIL*, *CLE*, MAXWELL; *lus(it)* vel *lus(or)*, *ILS*, LINDERSKI, LIU.

6: *N(ostro anno)*, HARRIS, LIU, *N(atali die)*, LINDERSKI, *N(umero)*, *CIL*, MAXWELL.

Edicions: MAFFEI 1749, 127, nr. 4; *CIL* V 2787 = *429 (TH. MOMMSEN).

Cf. ORELLI 1828, 458-459, nr. 2620; *ILS* 5202; BÜCHELER 1903; VAN BUREN 1924, 110; BONARIA 1956, 187, nr. 1223; *RE X S* (1965), 382-383, s.v. *Q. Magurius Q. f. Fab. Ferox* (M. BONARIA); HARRIS 1977; BUCHI 1987, 166-167; LEPPIN 1992, 316; LINDERSKI 1992; MAXWELL 1993, 247-248, nr. 92; ZACCARIA 1994, 75-76; MODONESI 1995, 146-148, nr. 70; LIU 2007, 284.

Traducció:

Quintus Magurius Ferox, fill de *Quintus*, de la tribu *Fabia*, participà en exhibicions i als jocs *cetarii* en una, dues i tres ocasions en la companyia *Veturiana*, anomenada també “dels joves”. Dedicà a les *Aquae Aponi* vuit *eurae* (?) i una perxa de dotze ganxos. Any 259 segons el còmput de *Patavium*.

Comentari:

Placa dedicada a les *Aquae Aponi* per un ciutadà de *Patavium*, *Q. Magurius Ferox*. El motiu de la dedicació fou la participació del dedicant en unes *epideixibus*, “exhibicions”, manlleu del grec ἐπίδειξις documentat en llatí només aquí, i uns *cetaes*

(l. 3), un altre hàpax que Th. Mommsen relaciona amb els *ludi Cetarii* o *Cetasti* celebrats a *Patavium* cada trenta anys.¹ El nom d'aquests ludis derivaria del terme grec κῆτος, “monstre marí”;² segons Mommsen, el *cetaes* de la inscripció podria ser una tercera forma del nom del mateix festival, l'ablatiu plural de plural *cetae* declinat a la grega (κῆταις). Una altra possibilitat, suggerida per J. Linderski, és que *cetaes* sigui l'abreviació de *cetaes(tis)*. És rellevant que al santuari de les *Aquae Aponi* hi tenim documentat un teatre construït a inicis del s. I dC on s'hi podrien haver celebrat aquests *ludi*.³

Desconeixem quina és la naturalesa exacta de les exhibicions en què *Magurius Ferox* prengué part. M. Bonaria i R. Maxwell, han considerat possible que *Magurius* fos un actor de mim professional, en desenvolupar l'abreviació LUS de la l. 3 com a *lus(or)*, un terme que segons Maxwell podria tenir un sentit tècnic.⁴ Tanmateix, també és possible desenvolupar-hi el verb *lus(it)*:⁵ en aquest sentit, H. Leppin afirma que, en cas que *Magurius* fos un actor, no s'hi hauria dedicat professionalment, una hipòtesi acceptada per C. Zaccaria.

El cert és que diversos testimonis mostren que en les representacions dramàtiques dels *ludi Cetarii* hi participaven membres de l'aristocràcia local: concretament, tant Tàcit com Dió Cassi assenyalen que *Thrasea Paetus*, senador originari de *Patavium*, hi actuà en una tragèdia.⁶ És possible, doncs, que *Magurius Ferox*, que era *ingenuus* i pertanyia a la tribu *Fabia*, la pròpia del territori, fos un ciutadà de *Patavium* que participà en els *ludi Cetarii* no com a artista professional, sinó de forma amateur, com va fer *Thrasea Paetus*.⁷ La *grex Veturiana et iuniorum* a la qual pertanyia *Magurius* sembla reforçar aquesta hipòtesi, atès que no sembla ser una companyia professional

¹ Cf. Tac. *Ann.* 16.21.1, que parla de *ludis Cetastis*, i el gramàtic Carisi 1.125-126 (Keil), que s'hi refereix com a *Cetaria*. Quant al període de trenta anys entre edicions dels jocs, *vid.* Billanovich 1985, 130.

² Segons la llegenda, els jocs foren instituïts pel fundador de la ciutat, Antènor, potser després de matar un monstre marí que ocupava la regió.

³ *Vid.* Buchi 1987, 167.

⁴ *Vid.* p. 60 sobre el terme *lusor*, que trobem en la inscripció d'un possible actor de mim anònim: **RO 29/I**.

⁵ *Vid.* OLD s.v. 6.a: “to take part in a public entertainment or show”.

⁶ *Vid.* el passatge ja esmentat de Tàcit i D.C. 62.26.3-4, que sens dubte es refereix als *Cetaria*.

⁷ No coneixem cap altre *Magurius* a *Patavium*; tanmateix en tenim documentat un a *Tridentum*: *CIL V* 5034.

d'artistes, sinó una companyia amateur formada per *iuniores* de la ciutat, potser sota el patronatge d'un *Veturius*.¹

No és clar, però, a què fan referència els numerals *I II III* que apareixen a la l. 3, just després de *cetaes*. Atès que els *Cetaria* se celebraven cada trenta anys, és impossible que *Magurius* participés en tres edicions d'aquests jocs. F. Bücheler sosté que els numerals indiquen les posicions que assolí *Magurius* en uns certàmens celebrats durant els *Cetaria* (primer, segon i tercer lloc), tot i que la fórmula emprada a la inscripció és inusual. Tampoc sembla encertada la proposta de Linderski, segons la qual els numerals indicarien que *Magurius* interpretà diversos papers en un mim, els dels actors *primarum*, *secundarum* i *tertiarum partium*: les *partes* mai no apareixen expressades amb numerals.² Finalment, una altra possibilitat és que les tres xifres indiquin el nombre d'exhibicions en què *Magurius* participà durant uns mateixos *Cetaria*.³

Seguim sense conèixer en què consistien les *epideixeis* en què participà *Magurius*. És cert que el terme és emprat en algun document grec per referir-se a l'actuació d'actors de mim, concretament d'*homeristai*,⁴ però pot designar qualsevol mena d'espectacle. És possible que els objectes que *Magurius* oferí a les *Aquae Aponi* juntament amb la inscripció, *euras VIII et perticam uncinorum XII*, tinguin quelcom a veure amb les exhibicions en què participà: tanmateix, tampoc no és clar de quina mena d'objectes es tracta. El terme *euras* és també un hàpax: Bücheler l'identifica amb el mot εὐραί, que apareix en un passatge conflictiu de l'*Onomasticon* de Pòl·lux, i que fa referència a unes plaques de ferro que recobrien l'eix de fusta dels carros.⁵ Pel que fa a la *pertica uncinorum XII*, Bücheler proposa que pot ser la perxa (en grec κόντος) usada per un acròbata (κοντοπαϊκτης): els dotze ganxos haurien servit per afegir pesos a la perxa i fer més difícil l'actuació. Una altra explicació proposada per Bücheler és que la

¹ La paraula *grex*, normalment masculina, apareix aquí en femení, com a Lucr. 2.662 i *CIL* VI 10069 i 10072. El terme és emprat en diverses ocasions per referir-se a companyies de mim: *vid.* p. 120. Linderski sosté que els *Cetaria* eren una festa similar als *ludi saeculares*, en què se celebraria la successió generacional: hi haurien participat dos *grexes* de ciutadans de *Patavium*, els *seniores* i els *iuniores*, a la qual pertanyeria *Magurius*.

² *Vid.* p. 38-44 sobre les *partes*.

³ Segons A.W. Van Buren, els tres numerals farien referència a tres exhibicions d'animals marins, a partir del nom de la festa, derivat, com hem vist, del grec τὸ κῆτος, "monstre marí", però és una hipòtesi encara més fantasiosa que les anteriors.

⁴ **AEG 10.**

⁵ 1.142-147. Només dues famílies de mss. ofereixen aquesta lectura; la resta donen θύρα, que pot ser una simplificació de l'anterior.

pertica seria una barra fixada a la paret del santuari mitjançant unes peces de ferro (les *eurae*) perquè els visitants que volguessin banyar-se a la font termal poguessin penjar-hi la roba. Per acabar, també Linderski suggerí una explicació de l'ofrena: la *pertica* i les *eurae* formarien part del mecanisme d'obertura de les portes dels *carceres* d'un hipòdrom.

La qüestió, com es pot veure, és problemàtica. És possible que *Magurius* participés en una representació dramàtica similar a la de *Thrasea Paetus*, o fins i tot en un espectacle eqüestre, potser una versió local del *Lusus Troiae* en què hi participarien els *iuniores* de la ciutat.¹ El que sembla evident és que és altament improbable que *Magurius* fos un actor professional, i encara menys un actor de mim, per la qual cosa considero prudent excloure la inscripció d'entre els documents referents a mims.

Per últim, al final de la inscripció hi ha encara un altre element particular: es tracta d'una abreviació \bar{N} seguida de la xifra, en aquest cas *CCLIX*, una combinació que apareix en un total d'onze textos de *Patavium*, en inscripcions tant funeràries com sacres, sovint al final del text, tot i que de vegades també a l'inici del text o al lateral del monument. Mommsen creia que la \bar{N} era una abreviació de *n(umero)*, una hipòtesi seguida per altres estudiosos com Maxwell, tot i que el savi alemany desconeixia a què feia referència. Amb tot, W. Harris va demostrar que es tracta d'una referència al sistema de datació propi de la ciutat de Pàdua, l'era patavina: per tant, la \bar{N} es l'abreviació de *n(ostro) [scil. anno]*, seguida de l'any en qüestió.² No és clar quin és el primer any de l'era patavina: Harris proposà el 173 aC, després de la intervenció romana per posar fi a un enfrontament civil l'any 174 aC. S. Panciera defensà una altra data, el 89 aC, quan s'atorgà a les ciutats transpadanes el dret llatí.³ Finalment, J. Liu planteja una tercera data, el 49 aC, quan la ciutat rebé l'estatus de *municipium*. En funció de quina interpretació preferim, hauríem de datar la inscripció dels anys 89, 168 o 210 dC. La qüestió resta oberta, però sembla que la hipòtesi de Harris és la correcta: l'encreuament de la datació estimada de les inscripcions on apareix aquest sistema de datació a partir de criteris formals i formularis amb l'era de *Patavium* descarta que l'era comencés el 49 aC, mentre que Liu advoca amb arguments convincents contra la

¹ E. Buchi, sense mencionar el *lusus Troiae*, opina que pot tractar-se d'una mena de enfrontament armat entre joves de bona família que pertanyen a una mateixa "classe d'edat". Zaccaria també pensa en una mena de combats simbòlics entre *iuniores* o entre *iuniores* i *seniores*.

² Linderski accepta la hipòtesi de Harris, però proposa desenvolupar l'abreviació *natali die* i no *nostro anno*, una suggerència desenvolupada a Linderski 1983.

³ Panciera 2003.

proposta de Panciera. Per tant, l'inici del còmput l'hem de situar l'any 173 aC. La inscripció de *Magurius Ferox*, de l'any de l'era patavina de 259, podria ser per tant del 89 dC.

ACHAIA (ACH)

ACH 1. Llàntia amb escena de mim (μιμολόγοι)

Llàntia de terracota (l'editor no n'indica les dimensions), amb inscripció didascàlica *ante cocturam* a la part posterior i decorada amb tres figures masculines estants i descalces, l'una al costat de l'altra. La figura central és un home vell i calb, d'orelles, nas i panxa prominents i abillat amb una túnica curta d'esclau; a l'esquerra, un home jove, abillat amb un *himation*, sosté un rotlle amb la mà dreta i amenaça la figura central amb el puny esquerre; a la dreta, un home vell i amb cabell, abillat també amb un *himation*, fa el gest de marxar cap a la dreta mentre es gira vers la figura central. Fou trobada al vessant occidental de l'Acropolis d'Atenes; segons C. Watzinger, podria haver estat fabricada a Alexandria d'Egipte. Actualment es troba a l'Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο d'Atenes. Datació: finals del s. III aC.

Μιμολόγοι. (!)

Ἡ ὑπόθεσις

Εἰκυρά. (!)

1: μιμολόγοι / ὑπόθεσις / Ἐκυρα, BIEBER 1920.

Edicions: WATZINGER 1901 (im.).

Cf. CRUSIUS 1902, 385-387 (im.); HERZOG 1903, 35-38; REICH 1903, 553-555; SUDHAUS 1906, 247-277; CRUSIUS 1914, 146-147; BIEBER 1920, 176-178, nr. 187 (im.); NICOLL 1931, 128; *RE* XV.2 (1932), 1739, s.v. *mimos* (A. HERRMANN); ROBERT 1936, 239, n. 4; BIEBER 1961², 107 (im.); WIEMKEN 1972, 39; MAXWELL 1993, 215-220, nr. 69 (im.); CSAPO – SLATER 1995, 376, nr. 10; BENZ 1999, 58; ANDREASSI 2001, 9-10; CICU 2012, 27-29; DUNBABIN 2016, 122 (im.); TEDESCHI 2017, 262.

Traducció:

Mimologoi. Obra: *La sogra*.

Comentari:

Aquesta llàntia de terracota, datada per C. Watzinger de finals del s. III aC i decorada amb una escena teatral, és el document més antic conservat relacionat amb el mim. Mostra una escena formada per tres personatges masculins, tots ells sense màscara i calçat, un tret propi del mim:¹ al centre, apareix un home vell i calb amb faccions grotesques i amb una túnica d'esclau que representa el *μωρὸς φαλακρός*, el *stupidus calvus* llatí, un dels personatges més característics del mim;² les figures que l'envolten, un noi jove a l'esquerra i un vell a la dreta, abillats tots dos amb *himatia*, poden representar respectivament els personatges del *νεάνισκος* i el *γέρων*, un dels personatges més habituals de la comèdia antiga (l'*adulescens* i el *senex* de la comèdia llatina).³ L'escena formada per les tres figures, una d'elles en actitud violenta, troba paral·lels en altres representacions iconogràfiques de mim on també apareixen tres personatges, com una pintura de vori procedent d'Egipte amb una escena de mim formada per dues dones i un home,⁴ i especialment un dels relleus del púlpit del teatre de *Sabratha*, amb una escena mímica formada per una dona i un jove que sembla colpejar amb el puny la cara d'un esclau calb.⁵

La inscripció didascàlica de la part posterior de la llàntia, realitzada abans de la cocció de la peça, permet confirmar que es tracta d'una representació de mim: concretament, els tres actors són anomenats *μυμολόγοι*, un tecnicisme freqüent en la documentació epigràfica grega.⁶ Al mateix temps, la inscripció identifica també el títol de l'obra, *Εἰκυρά*, *La sogra*, que retrobem en les comèdies homònimes d'Apol·lodor de Carist i de Terenci. De la mateixa manera, Sofró havia també escrit un mim titulat *Πενθέρα*, sinònim d'*Ἐκυρά*. La coincidència és una mostra més que la comèdia i el mim compartien temes, personatges i recursos humorístics, i possiblement també evidència la influència mútua que exerciren aquests dos gèneres entre si.⁷ D'altra banda,

¹ Quant a l'absència de màscara, *vid.* p. 110. Els actors de mim solien actuar descalços: *cf.* Sen. *ep.* 8.8: *quam multa Publili non excalceatis sed cothurnatis dicenda sunt*. D'aquí el terme *planipes* amb què alguns s'hi referien: Iuv. 8.191 i escolis, Fest. 277, Diom. *gram.* 1.490.3, etc.

² *Vid.* p. 51-52 sobre els *stupidi*. *Cf.* **LYC 2**, amb un possible *stupidus* amb faccions grotesques

³ Coneixem un tipus de mim, el *νεανισκολόγος*, especialitzat precisament en la representació del personatge del *νεάνισκος*: *vid.* p. 53-54. En canvi, no tenim documentat cap especialitat relativa al personatge del *γέρων*.

⁴ **AEG 21**.

⁵ *Vid.* p. 51-52, amb altres possibles exemples.

⁶ *Vid.* p. 31-33.

⁷ *Cf.* la coincidència de molts dels títols dels mims de Laberi amb els de nombroses comèdies gregues i llatines: *vid.* l'edició i comentari dels fragments conservats de Panayotakis 2010.

és també rellevant l'ús del terme ὑποθέσις en relació amb l'argument o títol de l'obra: Plutarc usa aquest mateix terme en parlar d'obres de mim de certa complexitat escènica, en oposició als παίγνια, de caràcter més simple.¹

Curiosament, a l'escena representada en la llàntia manca el personatge que dona títol a l'obra, el de la sogra. Com proposa C. Panayotakis, és probable que la representació d'aquesta peça de mim requerís com a mínim quatre actors que interpretessin els tres personatges representats a la llàntia –el gendre, el sogre i un esclau?– i la sogra. Probablement aquest últim paper estaria representat per una μειμάς, tot i que les notícies d'actrius de mim són poc abundants en aquest període.²

Quant al propòsit de la llàntia, Watzinger assenyala que el dipòsit d'oli de la llàntia és massa petit com per haver estat pensada per il·luminar una cambra. És possible, com afirmen R. Maxwell i Panayotakis, que es tracti del “*souvenir*” d'una representació exitosa de l'*Hecyra* per part d'una companyia de mims.³ Tanmateix, a parer de Watzinger, la representació que commemora no hauria tingut lloc a Atenes, on fou trobada la llàntia, sinó a Alexandria d'Egipte, per la similitud de les lletres del text didascàlic amb la de la inscripció d'una hídria de finals del s. III aC trobada en una necròpoli alexandrina, una hipòtesi acceptada per L. Cicu.⁴

Watzinger data la llàntia de finals del s. III aC tant per criteris arqueològics com pel color roig fosc de la terrissa. Això fa que la llàntia sigui contemporània de l'*Hecyra* d'Apol·lodor de Carist i anterior a la de Terenci. També mostra, com assenyala Maxwell, que el mim al s. III aC ja hauria pres una forma prou evolucionada com per requerir quatre actors i tenir trets ben definits com el personatge del μωρὸς φαλακρός, els peus descalços i la manca de màscara, que retrobarem en èpoques posteriors.

¹ Plut. *Quaest. conv.* 8 (= *Mor.* 712e). D'altra banda, el terme παίγνιον apareix a **LYC 2**; el seu equivalent llatí pot haver estat *nugae*, que trobem a **R-IV 1** i potser a **RO 30/I**.

² Cf. sobre la qüestió.

³ Maxwell compara la llàntia amb una sèrie de motlles de pastissos del s. III dC, amb una escena còmica a la part anterior consistent en un home i una dona emmascarats en un sofà i, en la part posterior, les paraules *com(o)edia Pylades*: vid. Bieber 1961, 241-242, que interpreta que *Pylades* seria el títol de la *comoedia*, mentre que per a Sifakis 1966 *Pylades* i *Comoedia* són els noms dels dos actors representats a l'escena.

⁴ Els mims d'Alexandria tenien certa reputació, com a mínim al s. I aC: Cic. *Rab. Post.* 35: *audiebamus Alexandream, nunc cognoscimus. Illinc omnes praestigia, illinc, inquam, omnes fallaciae, omnia denique ab eis mimum argumenta nata sunt.* Cf. una obra de Laberi, titulada precisament *Alexandrea* (Panayotakis 2010, 107-110).

ACH 2. *Publius* ? (μαγωγός)

Dos fragment contigus d'una estela de pedra calcària ((20) x 31,5 x ?; lletres: 0,9-0,7). A la part esquerra hi ha traces d'una inscripció anterior. Tots dos fragments foren trobats el 1896 davant de l'entrada del *temenos* del santuari d'Apol·lo a Delfos. Quan edità la inscripció, L. Robert no va poder trobar el fragment superior (l. 1), però en coneixia el text per una còpia realitzada per P. Roussel. El fragment inferior (l. 2-16) és conservat al Αρχαιολογικό Μουσείο Δελφών. Datació: 84-60 aC.

- [- - -] ΩΚ [- - -]
[- - -] + Ω + ἐπὶ οὖν το[ύ] =
[τοις δεδόχθαι τᾷ π]όλει· ἐπαινέσαι Πόπ[λιον ?]
[- ca. 16 -] EXAIION μαγωγδὸν ἐ[πι]
5 [τε τᾷ ποτὶ τὸν θεὸ]ν εὐσεβεία καὶ ὀσι[ότα] =
[τι καὶ τᾷ περὶ τὸ ἐ]πιτάδευμα τέχνα
[καὶ προαιρέ]σει· δεδόσθαι δὲ αὐτῶι καὶ
[ἐκγόνοις] παρὰ τᾷς πόλιος προξενίαν,
[προμα]ντείαν, προδικίαν, ἀσυλίαν, ἀτέ =
10 [λ]ειαν καὶ γᾶς καὶ οἰκίας ἔνκτησιν καὶ
τὰ ἄλλα τίμια πάντα ὅσα καὶ τοῖς ἄλ =
λοισ προξένοις ὑπάρχει. Ἄρχοντος
Ἀγίωνος, βουλευόντων Πόλυ[τιμίδα]
[τ]οῦ Ἀθάμβου, Ἀβρο[μάχου τοῦ Ξενα]γῶ =
15 [ρ]α, Εὐκλείδα το[ῦ - - -, Στράτω] =
νος τοῦ Ἰατάδα.

4: [- - -] EXAIION vel -] EMAION, ROBERT: [- - -] Πωμαῖον, GARTON; [- - -]
Πτολ]εμαῖον fort. 14-15: τοῦ Ξενα]γῶ/[ρ]α, DAUX: τοῦ Ξεναγ]ῶ/[ρ]α,
ROBERT.

Edicions: ROBERT 1938, 7-11.

Cf. DAUX 1943, 68, nr. M18; SIFAKIS 1967, 104-105; GARTON 1972, 260, nr. 127; MAXWELL 1993, 209-210, nr. 64; GONZÁLEZ GALERA 2017a, 166; TEDESCHI 2017, 233, n. 1089.

Traducció:

... La ciutat ha decretat elogiar *Publius* (?) ... [fill de] ..., [nascut a] ..., *magodos* per la seva pietat i devoció envers el déu, per la seva destresa en el seu ofici i per la seva reputació; la ciutat li concedeix a ell i als seus descendents la *proxenia*, la precedència en les consultes a l'oracle, la precedència en judicis, el dret d'asil, l'exempció d'impostos, el dret d'adquisició de terres i una casa al territori i tots els altres privilegis de què gaudeixen els altres *proxenoi*. Decretat durant l'arcontat de *Hagion*, essent buleutes *Polytimidas*, fill d'*Athambos*, *Habromachos*, fill de *Xenagoras*, *Eukleidas*, fill de..., i *Straton*, fill de *Iatadas*.

Comentari

Aquest decret és l'única atestació documental coneguda d'un *μαγωγός*, artista sovint situat en l'òrbita del mim.¹ Malauradament, no se'ns ha conservat sencer el nom de l'artista, ja que només en tenim les tres primeres lletres, ΠΟΠ[- - -]. L. Robert provà de reintegrar la part perduda, proposant amb alguns dubtes la lectura Πό[πλιον]: la datació de la inscripció, d'època tardorrepublikana, possibilita la reconstrucció d'aquest *praenomen* llatí, tot i que sorprèn que l'únic *μαγωγός* conegut a través de l'epigrafia dugui un nom romà, essent la *μαγωγία* un espectacle típicament hel·lènic, documentat exclusivament en fonts gregues. Per aquest motiu, Robert postula un origen suditàlic o sicilià del *μαγωγός*, territoris de cultura grega sotmesos llargament al domini romà. Desafortunadament, tampoc no ha estat possible identificar l'*origo* de l'artista, de la qual només en tenim el final, acabat en [- - -]EXAION o potser [- - -]EMAION, que no coincideix amb cap altra *origo* coneguda.² Una altra opció possible i que proposem aquí és que aquesta paraula no sigui el final de l'*origo* sinó del *cognomen* de l'artista, que seria un ciutadà romà: així podríem pensar en un nom com *P. [nomen] Ptolemaios*, del

¹ Vid. p. 50-51 sobre els *μαγωδοί*.

² Per aquest motiu C. Garton proposa canviar la E per una Ω i reintegrar-hi [- - -]Ωμαῖον. Tanmateix, segons Robert la lletra E és segura.

qual hauríem perdut el *nomen*. En tot cas, seria interessant un origen italiota atesa la riquíssima tradició de teatre popular, especialment de mim, a la Magna Grècia.¹

D'altra banda, el decret és un document interessant per a l'estudi de la consideració social dels artistes en general, especialment d'aquells que actuaven en espectacles de caire més popular: el fet que la ciutat de Delfos concedís a aquest *μαγῶδός* els privilegis de *proxenia*, *promanteia*, *prodikeia* i *ateleia*, entre d'altres (l. 8-12), amb motiu de la seva pietat i devoció envers Apol·lo i la seva destresa i reputació (l. 4-7), implica la participació del *μαγῶδός* en una representació vinculada al culte d'Apol·lo al santuari de Delfos. La concessió d'aquests honors no és un cas únic, atès que tenim constància d'altres documents similars procedents de Delfos relatius a altres artistes,² sense oblidar els nombrosos privilegis de què gaudia la important associació dels *technitai* de Dionís tant a Delfos com en altres ciutats i santuaris del món antic.³ D'altra banda, també tenim constància de dos *βιολόγοι* que reberen diversos honors per part de nombroses ciutats d'Àsia Menor per llurs victòries en concursos celebrats a la regió.⁴

Amb tot, desconeixem la mena exacta de representació que valgué al *μαγῶδός* aquest honor. No sembla probable que l'artista competís en un dels *ἀγῶνες ἱεροί* celebrats al santuari, atès que els actors de mim i altres artistes considerats menors semblen haver-ne estat exclosos, però tal vegada sí que fou contractat per participar-hi o oferí la seva actuació al déu de forma gratuïta, com a mostra de devoció.⁵

La datació de la inscripció pot ser establerta amb certa precisió gràcies als noms de l'arcont i dels *buleutes* que consten al final del text i que apareixen en una altra inscripció dèlfica (*FDelphes* III, 3, l. 38 i 40), datada d'entre el 84 i el 60 aC.⁶

¹ Vid. González Galera 2017a, 160-162 per a un breu resum de la qüestió.

² Cf. *BCH* 1929, 35, un decret en honor a un *ὑδραυλός* anomenat Antipatros, que conté una formulació similar. D'altra banda, també tenim documents que mostren la participació d'artistes "menors" en els *Apollonia* de Delos, sense que sigui possible determinar si es tracta de competicions o de representacions contractades: vid. a tall d'exemple **ACH 9/D**, on hi apareixen il·lusionistes (*thaumatopoiói*), un ballarí (*orchestes*), titellaires (*neuropastai*) i un forçut (*rhomaistes*).

³ Sobre els *technitai* de Dionís, vid. els treballs de Le Guen 2001 i Aneziri 2003.

⁴ **AS 1** i **AS 2**. Vid. p. 117 sobre la qüestió.

⁵ Vid. p. 142-146 sobre la contractació mims i llur participació en concursos.

⁶ G. Daux, l'editor de *FDelphes*, datà aquesta segona inscripció en un primer moment del 68 aC ca., però posteriorment corregí aquesta datació, proposant en canvi els anys 84-60 aC (Daux 1936, 175 i 204).

ACH 3. Llei sagrada de *Gytheion*

Estela de pedra opistògrafa, fragmentada per la part superior ((64) x 70 x 15 cm; lletres: cm). Trobada a Gythion (antiga *Gytheion*), juntament amb una altra estela amb el text d'una carta de Tiberi (*SEG XI 922*), i conservada a l'Arxaiologiko Μουσειον Γυθειου. Datació: 15 dC.

-
- 1 [- - -] ἐπιτιθέτω [- - -]
 - 2 [ἐπι μὲν τὴν πρώτην θεοῦ Σεβαστοῦ Καίσα]ρος τοῦ πατρὸς, ἐπὶ δὲ τὴν ἐκ
δ[ε]ξιῶ[ν]
 - 3 [δευτέραν Ἰουλίας Σεβα]στῆς, ἐπὶ δὲ τὴν τρίτην Αὐτροκράτορος Τιβερίου
Κα[ίσα]=
 - 4 [ρος <θεοῦ> υἱ]οῦ Σεβαστοῦ, [τὰ]ς εἰκόνας παρεχούσης αὐτῷ τῆς πόλεως.
Προτιθέσ[θω]
 - 5 [δὲ κ]αὶ τράπεζα ὑπ' αὐτοῦ ἐν μέσῳ τῷ θεάτρῳ καὶ θυμιατήριον ἐπικείσθω
κα[ὶ]
 - 6 [μὴ] θυέτωσαν πρὶν εἰσιέναι τὰ ἀκροάματα ὑπὲρ τῆς τῶν ἡγεμόνων
σωτερία[ς]
 - 7 οἳ τε σύνοδοι καὶ αἱ συναρχαὶ πᾶσαι. Ἀγέτω δὲ τὴν μὲν πρώτην ἡμέραν θεοῦ
Καίσ[α]=
 - 8 ρος θεοῦ υἱοῦ Σεβαστοῦ Σωτῆρος Ἐλευθερίου, τὴν δὲ δευτέραν
Αὐτοκράτορος [Τι]=
 - 9 βερίου Καίσαρος Σεβαστοῦ καὶ πατρὸς τῆς πατρίδος, τὴν δὲ τρίτην Ἰουλίας
Σεβαστῆ[ς]
 - 10 τῆς τοῦ ἔθνους καὶ πόλεως ἡμῶν Τύχης, τὴν δὲ τετάρτην Γερμανικοῦ
Καίσαρος τῆς Ν[ί]=
 - 11 κῆς, τὴν δὲ πέμπτην Δρούσου Καίσαρος τῆς Ἀφροδείτης, τὴν δὲ ἕκτην Τίτου
Κοῖνκτίο[υ]
 - 12 Φλαμενίνου καὶ ἐπιμελείσθω [sc. ὁ ἀγορανόμος] τῆς τῶν ἀγωνιζομένων
εὐκοσμίας. Φερέ[ρε]τω δὲ καὶ πά=
 - 13 σης τῆς μισθώσεως τῶν ἀκροαμάτων <καὶ> τῆς διοικήσεως τῶν ἱερῶν
χρημάτων τὸν λόγον τῇ πόλ[ει]

- 14 μετὰ τὸν ἀγῶνα τῆ πρώτῃ ἐκκλησίᾳ· κἂν εὐρεθῆ νενοσφισμένος ἢ ψευδῶς
λογογραφῶν ἐξελε[γ]=
- 15 χθεῖς, μηκέτι μηδεμίαν ἀρχὴν ἀρξάτω καὶ ἡ οὐσία αὐτοῦ δημεύεσθω. ἼΩν δ' ἂν
ποτε δημευθῆ τὰ ὄντα,
- 16 ταῦτα χρήματα ἱερὰ ἔστω καὶ ἐξ αὐτῶν προσκοσμήματα ὑπὸ τῶν κατ' ἔτος
ἀρχόντων κατασκε[υ]=
- 17 ἀζέσθω. Ἐξέστω δὲ τῷ βουλομένῳ Γυθεατῶν παντὶ περὶ τῶν ἱερῶν ἐκδικεῖν
χρημάτων ἀθῶω [όν]=
- 18 τι. Ἐπεισαγέτω δὲ ὁ ἀγορανόμος μετὰ τὸ τὰς τῶν θεῶν καὶ ἡγεμόνων ἡμέρας
τελέσαι τῶν θυ=
- 19 μελικῶν ἀγῶνων ἄλλα[ς δύο] ἡμέρας τὰ ἀκροάματα, μίαν μὲν εἰς μνήμη
Γαῖου Ἰουλίου Ευρυκλέου[ς]
- 20 εὐεργέτου τοῦ ἔθνους καὶ τῆς πόλεως ἐν πολλοῖς γενομένου, δευτέραν δὲ εἰς
τειμὴν Γα=
- 21 ἴου Ἰουλίου Λάκωνος κηδεμόνος τῆς τοῦ ἔθνους καὶ τῆς πόλεως ἡμῶν
φυλακῆς καὶ σωτερίας[ς]
- 22 ὄντος. Ἀγέτω δὲ τοὺς ἀγῶνας ἀπὸ τῆς θεοῦ ἐν αἷς ἂν ἢ δυνατὸν ἡμέραις
αὐτῶ· ὅταν δὲ τῆς ἀρχῆς
- 23 ἐξίη παραδιδότω τῷ ἀντιτυγχάνοντι ἀγορανόμῳ διὰ γραφῆς δημοσίας τὰ εἰς
τοὺς ἀγῶνας χρησ[τή]=
- 24 ρια πάντα καὶ λαμβανέτω[[ι]] χειρόγραφον παρὰ τοῦ παραλαβόντος ἢ πόλις.
Ὅταν ὁ ἀγορανόμος τοῦ[ς]
- 25 [ἀγῶ]νας ἄγῃ τοὺς θυμελικούς, πομπὴν στελλέτω ἐκ τοῦ ἱεροῦ τοῦ
Ἀσκληπιοῦ καὶ τῆς Ὑγιείας[ς]
- 26 πομπευόντων τῶν τε ἐφήβων καὶ τῶν νέων καὶ τῶν ἄλλων πολειτῶν
έστεμμένων δάφν[ης]
- 27 στεφάνοις καὶ λευκὰ ἀμπεχομέν' ὦ'ν. Συμπομπευέτωσαν δὲ καὶ αἱ ἱεραὶ κόραι
καὶ αἱ γυναῖκες ἐγ
- 28 [τ]αῖς ἱεραῖς ἐσθῆσιν. Ὅταν δὲ ἐπὶ τὸ Καισάρηον (!) ἡ πομπὴ παραγένηται,
θυετώσαν οἱ ἔφοροι ταῦ=
- 29 [ρ]ον ὑπὲρ τῆς τῶν ἡγεμόνων καὶ θεῶν σωτερίας καὶ αἰδίου τῆς ἡγεμονίας
αὐτῶν διαμονῆς κα[ί]
- 30 [θ]ύσαντες ἐπανανκασάτωσαν τὰ τε φιδείτια καὶ τὰς συναρχίας ἐν ἀγορᾷ

- 31 [λ]έσουσιν τὴν πομπήν, ἢ μὴ θύσουσιν, ἢ θύσαντες μὴ ἐπανανκάσουσι
 θυσιάζων ἐν ἀγορᾷ τὰ
 32 [φ]ιδείτια καὶ τὰς συναρχίας, ἐκτεισάτωσαν ἱερὰς τοῖς θεοῖς δραχμὰς
 δισχιλίας. Ἐξέστω δὲ τῷ
 33 βουλομένῳ Γυθεατῶν κατηγορεῖν αὐτῶν. Οἱ ἔφοροι οἱ ἐπὶ Χαίρωνος
 στρατηγοῦ καὶ ἱερέως θε=
 34 οὔ Σεβαστοῦ Καίσαρος οἱ περὶ Τερέντιον Βιάδαν ἐγδότησαν τρεῖς γραπτὰς
 εἰκόνας τοῦ θε=
 35 οὔ Σεβαστοῦ καὶ Ἰουλίας τῆς Σεβαστῆς καὶ Τιβερίου Καίσαρος τοῦ Σεβαστοῦ
 καὶ τὰ διὰ θέατρον
 36 ἴκρια τῷ χορῷ καὶ θύρας μιμικὰς τέσσερας καὶ τῆ συνφωνίᾳ ὑποπόδια.
 Στησάτωσαν δὲ καὶ στή=
 37 λην λιθίνην χαράξαντες εἰς αὐτὴν τὸν ἱερὸν νόμον καὶ εἰς τὰ δημόσια δὲ
 γραμματοφυλάκια θέτω=
 38 σαν ἀντίγραφον τοῦ ἱεροῦ νόμου, ἵνα καὶ ἐν δημοσίῳ καὶ ἐν ὑπαίθρῳ καὶ
 πᾶσιν ἐν φανερωῖ κείμενος ὁ νό=
 39 μος [διηνε]κῆ τὴν τοῦ δήμος τοῦ Γυθεατῶν εὐχαριστίαν εἰς{ς} τοὺς
 ἡγεμόνας παρέχη πᾶσιν ἀνθρώ=
 40 ποῖς. Εἰ δὲ ἢ μὴ ἐνχαράξουσιν τοῦτον τὸν νόμον, ἢ μὴ ἀναθήσουσιν τὴν
 στήλην πρὸ τοῦ ναοῦ ἢ μὴ γράψουσιν τὸ ἀντίγραφον - - -]

1-2: [- - - τιθέτω ὁ αγορανόμος τρεῖς βάσεις, καὶ εἰκόνας] ἐπιτιθέτω, [ἐπὶ μὲν
 τὴν / κατὰ μέσον κειμένην θεοῦ Σεβαστοῦ Καί]σαρος, SEYRIG. 2: δ[ε]ξιῶ[ν],
 KOUGEAS: δ[ε]ξιᾶ[ς], SEYRIG. 3: [δευτέραν Ἰουλίας Σεβα]στῆς, KOUGEAS:
 [κατὰ μέσον κειμένην Ἰουλίας Σεβα]στῆς, SEYRIG: [δευτέραν Ἰουλίας τῆς
 Σεβα]στῆς, KORNEMANN. 6: [μὴ] θυέτωσαν, KOUGEAS: [ἐπι]θυέτωσαν,
 SEYRIG. 27: AMPEXOMENON, lapis. 39: [διηνε]κῆ, : [ἐνφαν]ῆ, KOUGEAS.

Edicions: KOUGEAS 1928, 16-19, nr. 2 (im.); KORNEMANN 1929, 6, 8-9, 20-31.

Cf. SEYRIG 1929, 84-101; AE 1929, 99; ROSTOVITZEFF 1930, 3-20; EHRENBERG – JONES
 1949, 80-81, nr. 102a; WILHELM 1951, 87-88; SEG XI 923; SEG XIII 257; SEG XVI

273; PRICE 1986, 210-211; SHERK 1988, 57-59, nr. 32; OLIVER 1989, 58-65, nr. 15; MAXWELL 1993, 264-267, nr. 103; CAMIA – KANTIRÉA 2010, 376-377 i 382-383; SEG LX 281; FLAMERIE DE LA CHAPELLE – FRANCE – NELIS-CLÉMENT 2012, nr. 210; TEDESCHI 2017, 255.

Traducció:

[... L'agorànom] situarà [... tres imatges ... al .. del centre, la del diví August], pare de Tiberi Cèsar, al ... de l'esquerra, la de Júlia Augusta, a la tercera, la de Tiberi Cèsar, fill d'August. Aquestes tres imatges li hauran estat proporcionades per la ciutat. A més, al mig del teatre haurà situar-hi una taula i un encenser. Abans que entrin els artistes, tots els membres del consell i magistrats cremaran encens a la salut dels prínceps.

L'agorànom dedicarà el primer dia de celebració al diví Cèsar August, salvador i llibertador, fill del déu; el segon, a l'emperador Tiberi Cèsar, August i pare de la pàtria; el tercer, a Júlia Augusta, Fortuna del nostre poble i ciutat; el quart, a la Victòria de Germànic Cèsar; el cinquè, a la Venus de Drus Cèsar; el sisè, a Titus Quinti Flaminí. Tindrà també cura del correcte comportament dels concursants. Retrà comptes a la ciutat de la contractació d'artistes i de les despeses dels fons sagrats en la primera assemblea celebrada després del concurs. Si es demostra que ha comès malversació o frau documental, no li serà permès d'exercir cap altra magistratura i se li confiscaran els béns. Els béns confiscats seran consagrats i destinats pels arconts en càrrec a finançar ornamentacions suplementàries i a tots els ciutadans de *Gytheion* els serà permès d'acusar-los impunement de malversar fons sagrats.

D'altra banda, l'agorànom, un cop celebrats els dies dedicats als déus i als prínceps, organitzarà l'actuació d'artistes durant dos dies de competicions escèniques, un en memòria de *C. Iulius Eurykles*, que fou benefactor del nostre poble i la nostra ciutat en moltes circumstàncies, i l'altre en honor de *C. Iulius Laco*, defensor de la seguretat i de la salut del nostre poble i de la nostra ciutat. Celebrarà també concursos en els jocs que organitzarà després dels de la deessa. Quan acabi el seu mandat, remetrà en un acte públic al nou agorànom tot el material del concurs, i la ciutat rebrà de la part receptora una acta signada.

Quan l'agorànom celebri els jocs escènics, farà sortir la processó del santuari d'Asclepi i Higea. La processó serà formada per tots els efebs i joves, així com per altres ciutadans

coronats amb llorer i abillats de blanc. També participaran en la processó les noies sagrades i les dones abillades amb vestits rituals. Quan la processó arribi a l'Augusteu, els èfors sacrificaran un brau per la salut dels prínceps i dels déus, i per l'eterna conservació del seu poder. Després del sacrifici, convidaran els col·legis i magistrats a fer un sacrifici a l'àgora. Si no participen en la processó o no fan el sacrifici o no obliguen els col·legis i magistrats a fer un sacrifici a l'àgora, seran obligats a pagar una multa de dos mil denaris en benefici dels déus, i a tots els ciutadans de *Gytheion* els estarà permès denunciar-los.

Els èfors, presidits per *Terentius Biadas* en aquest any en què *Chairon* és estrateg i sacerdot del diví Cèsar August, proporcionaran tres imatges pintades del diví August, Júlia Augusta i Tiberi Cèsar, fill d'August; i també, les plataformes del teatre per al cor, quatre portes per als mims i *scabilla* per als músics. Hauran també d'erigir una estela de pedra on faran gravar la llei sagrada i dipositaran a l'arxiu una còpia de la llei sagrada per tal que sigui manifesta i coneguda per tothom la devoció del poble de *Gytheion* pels prínceps. Si no fan gravar l'estela o no l'erigeixen davant del temple o no fan redactar [la còpia] ...

Comentari:

Llei sagrada per la qual s'instituíren a *Gytheion* el 15 dC els *Kaisareia*, festival en honor de la casa imperial.¹ En el decret, del qual hem perdut l'inici i el final, s'estableixen les diferents parts del festival i, en especial, el paper de l'agorànom en l'organització del mateix. Així, s'estipula que els sis primers dies del festival seran dedicats, respectivament, a August, Tiberi, Lívia, Germànic, Drus i Titus Quinti Flamíni, "alliberador" el 196 aC de la Grècia subjugada pels macedonis i de les ciutats lacedemònies dominades per Esparta (l. 7-12). Addicionalment, l'agorànom organitzarà dos dies de competicions escèniques (l. 18-19: ἀγῶνες θυμελικοί), dedicats a dos ciutadans espartans preeminents, *C. Iulius Eurycles* i *C. Iulius Laco*, pare i fill,² en les quals intervindran artistes de diferents especialitats (ἀκροάματα).³ De la mateixa manera, també hi participaran altres ἀκροάματα contractats per a l'ocasió, que no haurien participat en els ἀγῶνες (l 12-13: τῆς μισθώσεως τῶν ἀκροαμάτων).

¹ L'estela en qüestió fou trobada juntament amb una inscripció que conté una carta de Tiberi als ciutadans de *Gytheion* en agraïment per la institució dels *Kaisareia*: *SEG XI 922*.

² Sobre la important família dels *Euryclides* a la regió i el seu vincle amb la casa imperial, *vid.* Kantiréa 2007, 159-166.

³ Quant al significat d'aquest terme, *vid.* p. 33-34.

Tot i que no s'especifica les especialitzacions d'aquests dos grups d'artistes, més endavant s'estableix que els èfors proporcionaran a l'agorànom una sèrie de material necessari per a les representacions escèniques, que inclouen una tarima o plataforma per al cor que probablement hauria d'ésser instal·lada a l'orquestra (l. 35-36: τὰ διὰ θέατρον ἴκρια τῶ χορῶ), quatre portes per a les representacions de mim (l. 36: θύρας μιμικᾶς τέσσαρας) i ὑποπόδια per a la banda de músics (l. 36: τῆ συμφωνία ὑποπόφια), que poden ser o bé tamborets per seure mentre toquen o bé *scabilla* o κρούπεζα, un instrument de percussió tocat amb el peu i emprat tant en concerts com en representacions de dansa i de mim.¹

La referència a unes θύραι μιμικαί evidencia que entre els ἀκροάματα que participaren en el festival hi havia també actors de mim. Amb tot, no sabem si els mims participaren en els concursos o si formaven part dels artistes contractats per l'agorànom. Altres documents que regulen l'organització de festivals estableixen també una distinció entre els artistes admesos a concurs i els qui són contractats per a l'ocasió; en un fins i tot s'especifica que entre els artistes contractats hi ha actors de mim.² Basant-se en aquests documents, nombrosos estudiosos sostenen que als actors de mim els fou vedada la participació en concursos escènics fins a mitjans segle II dC i que per tant actuaven sempre contractats pels organitzadors del festivals a canvi d'un salari.³ En el cas de *Gytheion*, és curiós que siguin els èfors i no els propis actors de mim qui s'encarreguin de proporcionar a l'agorànom l'atrezzo necessari per a la representació dels mims, en aquest cas les quatre portes, cosa que podria indicar que els actors foren contractats per la ciutat i que, per tant, no participaren en el concurs. El fet que a les portes se les anomenin θύραι μιμικαί mostra que són unes portes especials per a la funció, diferents de les que sens dubte hi hauria a la *frons scaenae* del teatre de *Gytheion*.⁴ Tal vegada la representació dels mims no tenia lloc a l'escena del teatre sinó a l'orquestra. També és possible que la συμφωνία mencionada a la l. 36 formés part de la representació de mim.⁵

¹ Vid. els exemples que aporta R. Maxwell: Cic. *Cael.* 65 per al mim i Suet. *Cal.* 54.2 per a la pantomima. Sobre aquest instrument, vid. el treball de Bélis 1988.

² **LYC 1** i també **AR 2/I**.

³ Vid. una anàlisi de la qüestió a 142-146.

⁴ Vid. p. 106-110 sobre l'atrezzo emprat pels mims.

⁵ Vid. p. 110-111 sobre la música en el mim. Tedeschi suggereix que tant la tarima com les portes i els ὑποπόδια eren per a un mateix espectacle, però poden haver estat per a tres exhibicions diferents.

La inscripció data del 15 dC per criteris prosopogràfics: la festa dels *Kaisareia* fou instituïda, doncs, poc després de la mort d'August.

ACH 4. *Asiatikos* (ἀρχαιολόγος)

Fragment d'estela de marbre del Pentèlic fracturat pels quatre costats i molt desgastat ((19) x (8,5) x 12; lletres: 0,9), descobert prop de l'*Asklepieion* d'Atenes i conservat a l'Επιγραφικό Μουσείο de la ciutat. Datació: II-III dC.

[- - -]ΩΝ[- - -]
[ά]κροά[ματα]
[κ]ωμωδ[οί]
[Σ]τράτων
5 [Β]ασιλ(ι)κός (?)
ἀρχαιολό[γος]
[Α]σιατικός
[π]αρωδοί
[Α]ῦλος
10 [Ε]ύτύχη[ς]

2: [ά]κροά[ματα], *IG*, ROBERT, MAXWELL: [- - -]ΚΓΟΑ[- - -] vel [- - -]ΚΤΟΑ[- - -], MITSOS. 4: [Σ]τράτων, *IG*, ROBERT, MAXWELL: [Θηρ]άπων, MITSOS. 5: [Β]ασιλ(ι)κός, *IG*, ROBERT, MAXWELL: [- - -]ΣΙΑΚΟΣ, MITSOS. 6: ἀρχαιολό[γος], *IG* II², ROBERT, MAXWELL: ἀρχαιολό[- - -], *IG* III, ++ΧΑΙΟΛΟ[- - -], MITSOS. 8: [π]αρωδοί, ROBERT, MAXWELL: [κιθ]αρωδοί, *IG*, ΟΑΡΩΔΟΙ, MITSOS.

Edicions: *IG* III 1280c (W. DITTENBERGER) = *IG* II² 2153 (J. KIRCHNER).

Cf. ROBERT 1936, 235-238 i 251; MITSOS 1974, 120, nr. 6 (im.); ROBERT – ROBERT 1976, 214; MAXWELL 1993, 185-186, nr. 53; TEDESCHI 2017, 249.

Traducció:

[...] Artistes. Còmics: *Straton* i *Basilikos*. *Archaiologos*: *Asiatikos*. Parodistes: *Aulus*, *Eutyches*.

Comentari:

Aquesta estela, un dels pocs documents que menciona un *archaiologos*, fou clau perquè L. Robert descobrís que aquest terme designa una especialitat grega de mim, una hipòtesi confirmada per la troballa d'inscripcions d'altres *archaiologoi* clarament relacionades amb el món teatral.¹ Prèviament, J. Kirchner, un dels editors de l'estela, considerava que la inscripció contenia un llistat d'*epheboi* que participà en una sèrie de conferències i actes d'àmbit escolàstic, donant a *archaiologos* el significat d' "expert en història antiga",² però la menció en la inscripció de *komoidoi* i *paroidoi*³ indica que estem davant d'un context teatral i que, per tant, cal interpretar els *akroamata* de la l. 2 no en el sentit de "lliçó, conferència", sinó amb el d' "artistes", tal com proposa Robert.⁴

Així, la inscripció conté un llistat no d'*epheboi*, sinó d'artistes, que probablement participaren en diversos espectacles que tingueren lloc al Teatre de Dionís d'Atenes, al costat de l'*Asklepion*, on fou trobada l'estela. A la inscripció, l'*archaiologos*, de nom *Asiatikos*, és l'únic artista que apareix sense acompanyants, cosa que potser indica que va actuar sol; una altra possibilitat és que el text reculli solament el nom del cap de la companyia, ometent el de la resta de membres. En aquest sentit, una inscripció del teatre d'*Aphrodisias* de Cària suggereix que els *archaiologoi* també podien actuar en grup.⁵

Les reintegracions proposades per Robert han estat acceptades per la major part d'estudiosos, amb l'excepció de M. Mitsos, que discutí algunes de les restitucions, incloent la paraula ἀρχαιολό[γος], de la qual afirma que les dues primeres lletres són il·legibles. Mitsos també afirmà haver identificat dos altres fragments pertanyents a la mateixa estela: *IG II² 2176* i *IG III 2986*,⁶ dues peces molt fragmentàries que contenen

¹ Sobre el terme i els altres documents que el mencionen, *vid.* p. 45-46.

² Cf. *LSJ*, s.v. ἀρχαιολογία i una epístola de Teodor Estudita (*PG* 99.1580d): μετὰ καὶ τῆς ἀρχαιολόγου ἱστορίας). Maxwell 1993, 28-29 adverteix que la paraula ἀρχαιολόγος apareix amb encara una altra accepció a l'*Edictum de pretiis* 7; la seva traducció llatina és *antiquarius*, l'encarregat d'adobar llibres malmesos (*Cod Theod.* 14.9.2: *antiquarios ad bibliothecae codices componendos uel pro uetustate reparandos*). És possible que *antiquarius* en altres contextos tingui el significat d'expert en paleografia; cf. *Gloss. Lat* 2.21.8: *antiquarius* ἀρχαιογράφος καλλιγράφος.

³ Robert confirmà a través d'un calc de la inscripció que l'espai perdut de la l. 8 contenia una única lletra i que per tant calia rebutjar el [κίθ]αρφοδοί proposat per Dittenberger i Kirchner. Sobre els *paroidoi*, *vid.* Robert 1936, 151-154, que recull altres atestacions del terme.

⁴ *Vid.* *LSJ*, s.v. El terme *akroamata* / *acroamata* és emprat també amb aquesta accepció en altres inscripcions recollides en aquest treball: *vid.* p. 33-34.

⁵ **AS 6.**

⁶ Els dos texts són, segons les reintegracions de Mitsos: *IG II² 2176*: - - - - - / [E]ύτυχ+[- - -] / [H]ρακλείδης[- - -] / [E]λευσίν[ιως - - -] / [O]ύλιπος T[- - -] / [Δ]όκιμος Χ[- - -] / [- - -]ΩΝ Ν ΑΡΓΥΡ[- - -] 420

senyals llistats de noms. Tanmateix, J. i L. Robert rebateren amb arguments convincents tant les correccions de Mitsos com la unió dels tres fragments, que pertanyen a inscripcions diferents.

La inscripció que ens ocupa data dels segles II o III dC per la forma de les lletres.

ACH 5/I. Apollonios (μῖμος ?)

Decret. Estela de marbre (40 x 77 x 11; els editors no n'indiquen l'alçada de les lletres), Trobada a l'*Asklepieion* d'Epidaure (*Achaia*); desconec on es troba actualment. La mateixa estela conté dues inscripcions anteriors: *IG IV*² 98 (s. III aC) i *IG IV*² 99, II (s. II aC). Datació: s. II – I aC.

Ἐπὶ ἀγωνοτέτα τῶν Ἀσκληπιείων καὶ Ἀπολλωνίων Σωστράτου τοῦ Πατρο=
κλείδα κατάδικοι οἱ γενόμενοι τῶν τεχνιτᾶν

διὰ τὸ μὴ ἀγωνίζασθαι κεκομισμένοι τὸν μισθὸν

[[MI[-ca. 7-8-]ΩNI+Σ [-ca. 10-11-]ου Λίνδιος μ[ν]ᾶν]]

5 [[ξ[ξ]. (vac.) τραγωιδὸς Ἰππόσ[τρατος] Κα[ύ]κωνος Κνί[διος μνᾶν]]

[[ξξ.] (vac.) κωμοιδὸς (!) Διονύσιος Διονύσιου Ῥόδιος μνᾶν

τεσσάρων.

1: καὶ Ἀπολλωνίων, s.l. 4-5: [[MI[-ca. 7-8-]ΩNI+Σ [-ca. 10-11-]ου Λίνδιος
μ[ν]ᾶν]] / [[ξ[ξ]. (vac.) τραγωιδὸς Ἰππόσ[τρατος] Κα[ύ]κωνος Κνί[διος
μνᾶν]], *IAsklepieion* (fort. μῖ[μ]ο[ς] Ἀπ[ολλ]ώνι[ος]: [[- - - - -]] / [[- - - - -]],
IG. 6: [[ξξ.], *IAsklepieion*: [[- -]], *IG*.

Edicions: *IG IV*² 1.99, II (VON GAERTRINGEN); *IAsklepieion* 44 (W. PEEK).

Cf. STEFANIS 1988, 70, nr. 287; MAXWELL 1993, 271-272, nr. 105.

Traducció:

Durant la presidència de *Sostratos*, fill de *Patrokleides*, sobre els jocs d'Asclepi i d'Apol·lo foren sancionats els artistes següents per no haver-hi actuat tot i haver-ne cobrat un salari: el mim (?) *Apollonios*, fill de [...] de Lindos, sis mines. L'actor tràgic *Hippostratos*, fill de *Kaukon*, de Cnidos, sis mines. L'actor còmic *Dionysios*, fill de *Dionysios*, de Rodes, quatre mines.”

Comentari:

En aquest decret els organitzadors dels *Asklepieia* i *Apollonia* d'Epidaure anuncien una sanció econòmica per a tres artistes que no assistiren als festivals, tot i haver estat contractats per actuar-hi. L'*agonothetes*, en tant que organitzador del festival, era el

responsable de la contractació dels artistes que hi participaven fora de concurs; per assegurar-ne l'assistència, era habitual que l'organitzador del festival preveïés sancions econòmiques per als qui no acudissin a la cita.¹

Dels artistes sancionats en aquesta inscripció (l. 4-7) s'esmenta en primer lloc l'especialització, seguit del nom, patronímic i procedència. Tanmateix, les l. 4-5 van ser suprimides, per la qual cosa només és plenament llegible les referents al tercer artista (l. 6-7), un *komoidos* rodi anomenat *Dionysios*, multat amb quatre mines. H. von Gaertringen no provà de reintegrar les dues línies suprimides, però W. Peek notà que havien subsistit prou traces de lletres com per restituir-ne part del text perdut, especialment a la l. 5, on apareix un *tragoidos* cnidi, de nom *Hippostratos*, sancionat amb sis mines. La lectura de la l. 4 és més insegura: l'especialitat del primer artista comença per $\mu\iota$ - i el seu nom acaba en $-\omega\nu\iota\varsigma$, motiu pel qual Peek suggereix la possibilitat de reintegrar-hi $\mu\tilde{\iota}[\mu]\omicron[\varsigma]A\pi[\omicron\lambda\lambda]\acute{\omega}\nu\iota[\omicron]\varsigma$, amb la qual cosa el primer artista seria un actor de mim de Lindos anomenat *Apollonios*, sancionat també amb sis mines. Certament, atès l'espai disponible, les traces subsistents i el context, la restitució $\mu\tilde{\iota}[\mu]\omicron[\varsigma]$ sembla l'única possible; per tant, és probable que la lectura de Peek sigui correcta. L'argument de R. Maxwell en contra de restituir-hi $\mu\tilde{\iota}[\mu]\omicron[\varsigma]$ no és prou sòlid: l'estudiós assenyala que el verb $\acute{\alpha}\gamma\omega\nu\acute{\iota}\xi\alpha\sigma\theta\alpha\iota$ de la l. 3 indica que els artistes sancionats a la inscripció havien de competir en el festival i al·lega que en l'època de la inscripció, dels segles II o I aC, als actors de mim no se'ls estava permès de participar en competicions escèniques² i que per tant, el primer artista no podria haver estat un $\mu\tilde{\iota}\mu\omicron\varsigma$. Tanmateix, com ha demostrat recentment W. Slater, el verb $\acute{\alpha}\gamma\omega\nu\acute{\iota}\zeta\omicron\mu\alpha\iota$ no sempre té el sentit de “competir”: sovint és un sinònim d' $\acute{\epsilon}\pi\iota\delta\epsilon\acute{\iota}\kappa\nu\mu\iota$, “exhibir-se o actuar fora de concurs”;³ així doncs, l' $\acute{\alpha}\gamma\omega\nu\acute{\iota}\xi\alpha\sigma\theta\alpha\iota$ de la inscripció no implica necessàriament que el mim actuà en un concurs, sinó que pot haver estat contractat per actuar al festival. En conseqüència, l'ús d'aquest verb a la inscripció que ens ocupa no és un obstacle perquè el primer artista sigui, efectivament, un actor de mim.

¹ Cf. *IG IV*² 99, II, una altra de les inscripcions de la mateixa estela, que conté també una sanció similar, en aquest cas contra uns atletes que no acudiren al festival.

² *Vid.* p. 142-146 sobre la qüestió.

³ Slater 2007, 34-35, amb diversos exemples.

La inscripció data dels segles II o I aC; von Gaertringen la situa per error als segles I – II dC.¹

¹ Vid. *IAsklepieion* 44, que indica que la inscripció només pot ser una mica posterior a una de les altres inscripcions de la mateixa estela, *IG IV*² 99, II, del s. II aC.

ACH 6/I. *Menophila* (θεάτρια)

Columna de marbre de l'Himet, parcialment trencada a la part superior (llarg. 48; diam. 17; lletres: 1,8). Trobada a Atenes, en la paret d'una casa moderna prop de l'Església dels Sants Apòstols i conservada al Μουσείο της Αρχαίας Αγοράς. Datació: I aC.

Μηνοφ[ίλης]

θεατρίας.

1: Μενοφ[ίλας], MERITT.

Edicions: MERITT 1968, 295-296, nr. 42 (im.).

Cf. SEG XXV 306; BRADEEN 1974, 163, nr. 913; LEFKOWITZ – FANT 1992, 217, nr. 310; FERTL 2005, 188.

Traducció:

De *Menophila*, actriu.

Comentari:

Inscripció funerària d'una dona anomenada *Menophila*, de la qual se'ns diu que era θεάτρια. Aquest terme és la forma femenina de θεατής, que té generalment el significat d' "espectador" (vid. LSJ s.v.), però tal com assenyala B. Meritt, aquest sentit està fora de lloc en un context funerari: sens dubte θεάτρια fa referència aquí a una artista escènica, potser una actriu de mim, ja que tenim ben documentada l'actuació de dones en aquest gènere teatral.¹ El terme θεάτρια no apareix en cap altra font amb aquest sentit, però Meritt addueix amb encert un passatge dels *Anecdota* de Procopi,² on l'historiador usa el terme συνθεατρίας per referir-se a les antigues companyes de l'emperadriu Teodora, que de jove havia estat actriu de mim. De la mateixa manera, el lèxic d'Hesiqui defineix ήθολόγος, una especialitat de mim, amb el terme θεατριστής, un hàpax de formació similar a θεάτρια.³

Meritt data la inscripció del s. I aC amb dubtes.

¹ Vid. p. 64-65 sobre la qüestió.

² Procop. HA 9.26: ἐς μέντοι τὰς συνθεατρίας ἀγριώτατα εἰώθει ἐς ἀεὶ σκορπιαίνεσθαι.

³ Sobre els *etholoi*, vid. p. 48-49.

ACH 7/I. Anònima

Fragment dret d'una placa de marbre pentèlic (19,5 x (19) x 0,7; lletres: 15,5-1,2; restes de pintura vermella en les lletres). Trobada a la vessant occidental de l'Acroòpoli d'Atenes, a l'est del *Baccheion*. Datació: II dC.

[- - -] εἰμὶ θανούσης, ἢ ΠΟ=
[- - -] γ θεάτροις ἐφά=
[νη - - -] Ἰ πινυτῆ. Πάση
[- - - ἀ] ρθῖσ' (!) ἀρέσσασα ἐπὶ
5 [- - - Μοιρῶ] γ ἔνθα μίτοις Ε=
[- - -] ΜΑ κεῖμαι ((*hedera*)) Ἰ=
[- - - - -]

Edicions: *IG II/III*² 13145-13146 (J. KIRCHNER); PEEK 1957, 53, nr. 188.

Cf. STEFANIS 1988, 508, nr. 3022; MAXWELL 1993, 149-150, nr. 37.

Traducció:

Jo sóc [el sepulcre] ... d'una difunta que ... apareixia als teatres ... per la seva prudència ... per tota ... elevada delità ... Aquí jec ... els fils de les Moires ...

Comentari:

Aquesta inscripció funerària arranjada en forma de quatre hexàmetres pertanyia a una artista anònima que, com advertiren I. Stefanis i R. Maxwell, pot haver estat una actriu de mim. En efecte, la part del text conservada conté alguns dels tòpics recurrents en els *carmina* sepulcralcs d'actors de mim, com la referència a les actuacions en teatres (l. 2 θεάτροις)¹ i al delit que causava amb els seus espectacles (l. 4 ἀρέσσασα).² Tanmateix, també podria haver estat una ballarina o una altra mena d'artista.

¹ Vid. p. 91-92.

² Vid. p. 94

La reintegració de la part perduda proposada per W. Peek no deu allunyar-se gaire del text original:

[Ἡδείης τάφος] εἰμὶ θανούσης, ἢ πο[τε ἀγητή]
[έ]ν θεάτροις ἐφάνη κάλλει καὶ πινυτῆ.
Πάση [εὐκλείη δ'ά]ρθῖσ' ἀρέσσασα ἐπὶ [πᾶσι]
[Μοιρῶ]ν ἔνθα μίτοις ἐ[λέγων θέ]μα κεῖμαι ἰ[δοῦσιν].

La inscripció data del s. II dC per la forma de les lletres.

ACH 8/D. *Antipatros* (ῥωμαιστής)

Estela de marbre (els editors no n'indiquen les dimensions), procedent de Delos. De les 22 línies del text, només se'n reproduïxen aquí les 14 primeres, que inclouen un llistat dels artistes participants als *Apollonia* de Delos; la resta s'ocupa d'altres aspectes de l'organització del festival. Datació: 171 aC.

- 1 ἐπ' ἄρχοντος Θεοδώρου τοῦ Θεοδώρου ὑγεία ἐγένετο [καὶ εὐτηρία καὶ οἶδε
ἐξορήγη]=
- 2 σαν εἰς Ἀπολλώνια· παίδων, Φωκαεὺς ΕΧΕ[- - -]
- 3 ΤΟΥ, Φωκαεὺς Φωκαίεως· ἐνίκων Φωκαεὺς ++++++ εἰς Διονύ[σια·
παίδων- - -]
- 4 Τηλεμνήστου ΤΣ+Λ++ΜΣ[- - -]
- 5 Τέλλις· κωμωιδῶν ΛΙΙ[- - -]
τίγονος Ξενο[ρ]άτου [- - -]
Θεόξενος μέτοικος Λ[- - -]
ΝΙΑ Ἀριστοκλῆς Α[- - - κω]=
μωδοί· Θεόδωρος Λ[- - -]
- 10 ωπας Θαρσύνων· [τραγωιδοί - - -]
ἀναξ· κιθαρωιδοί· +Ο[- - -]
θοκλῆς ΛΠΛΣ+++Σ[- - -]
κλείδης ΛΙΙ+++ΛΛ[- - - ῥωμα]=
ἰστής· Ἀντίπατ[ρος - - -]

11: κιθαρωιδοί, *IG*: [- - -]ΑΡΙΣ[- - -], BRINCK; κιθαρισταί, CAPPS.

13-14: [- - - ῥωμα]/ιστής, CAPPS, *IG*: [- - -]/ ις της, HAUVETTE-BESNAULT;

[- - - κιθαρ]/ιστής, BRINCK.

Edició: HAUVETTE-BESNAULT 1883, 119-121, nr. 11; *IG* XI.2 132 (F. DÜRRBACH).

Cf. BRINCK 1885, 203-204, nr. 97; CAPPS 1900, 121-122; *SEG* III 620; MAXWELL 1993, 253-254, nr. 96.

Traducció:

Durant l'arcontat de *Theodoros*, fill de *Theodoros*, hi ha hagut salut i prosperitat. Les persones següents finançaren cors per als *Apollonia*: un cor infantil, el foceu ... el foceu, fill d'un foceu, *Xenon* ..., de *Telemnestos* ..., *Aristokles* ... [i els que van competir en honor al déu]: actors còmics: *Theodoros* ... *Tharsynon*; [actors tràgics]: ...; citaredes: ...; *rhomaistes*: *Antipatros*.

Comentari:

Inscripció en motiu de la celebració dels *Apollonia* de Delos, on es recullen diversos aspectes de l'organització del festival, entre els quals els artistes que hi participaren.¹ A les l. 13-14 apareix una categoria d'artista acabada en -ιστής, que E. Capps reintegrà com a [ρωμα]ιστής, al·legant que la lectura prèvia de A. Brinck, [κιθαρ]ιστής, era invàlida perquè a la l. 11 ja apareixien uns *kitharistai*; tanmateix F. Dürrbach indicà que a la l. 11 s'hi llegeix *κιθαρωιδοί* i no *κιθαρισραί*, per la qual cosa les dues opcions són possibles.

Alguns estudiosos han considerat els *rhomaistai* una categoria d'actor de mim, especialitzat en la imitació de personatges romans, però un estudi recent ha demostrat que, en realitat, es tracta d'artistes que fan exhibicions de força (< gr. ῥώμη).² Per tant cal excloure'ls d'entre les especialitzacions d'actors de mim.

La inscripció data de l'any 170 aC gràcies a la menció de l'arcont epònim.

¹ Un dels *komoidoi* esmentats a la inscripció, *Tharsynon*, apareix en una altra inscripció dèlia, **ACH 9/D**.

² *Vid.* p. 67-68.

ACH 9/D. *Agathodoros* (ῥωμαιστής)

Diversos fragments d'un pilar de marbre. El suport conté també tres altres inscripcions (*IG XI.2*, 122, 123 i 124). Provenent de Delos, els editors no indiquen el seu lloc de conservació. Se'n reproduïxen aquí només les l. 71-80 de la inscripció. Datació: 169 aC.

- καὶ οἶδε ἡγωνίσαντο [τῶι θεῶι· ἀύλητή]ς· Περιγένης·
ένίκα μετὰ χόρου Καλ[λί]σ[τρ]α[τος ? - - -]ΟΥ Νίκανδρος·
[τ]ραγωιδοὶ· Μενέδημος, Εὐκράτης [- - -]
+ΩΝ Φίλων, Αὐτοκράτης, ΛΓΜ[- ca. 8 - κιθαριστ]αί·
75 [Κ]ριτόξενος, Ἱεροκλῆς· μετ[ᾶ] χορο[ῦ, Στρά]των ?, Ἐ[ρμ]ῶ=
ναξ· κιθαρωιδοὶ· Διονύσιο[ς, Δ]ράκων, Δημήτρ[ιο]ς· κ[ω] =
μωιδοὶ· Θάρσύνων, Ἡρό[στρ]ατος, [- ca. 8 -]ΟΣ· ἀ[ύλωι] =
δὸς· Ἀθηνίκων· θαυματ[οπο]ιο[ί· - - -]ΟΣ Ζ[ώ]ι[λος ?]
δῖς, Ἄρτωμῶ δῖς, Ἄρτεμ[ίδ]ωρο[ς] δ[ῖς ?], Ἀπο]λλώ[νιος δῖς ?]·
80 ὄρχηστής· Σῶσος δῖς· νευροσπά[σται· - - -]
ΣΙΩΝ· ῥωμαῖστής· Αγαθόδωρος.

Edició: PARIS 1885; *IG XI.2* 133.

Cf. SEG III 621; *SEG XXXV* 883; MAXWELL 1993, 250-252, nr. 94.

Traducció:

Les persones següents competiren en honor del déu: flautista: *Perigenes*; va vèncer amb un cor *Kallistratos* [...] *Nikandros*; actors tràgics: *Menedemos*, *Eukrates* [...] *Philon*, *Autokrates* [...]; citaristes: *Kritoxenos*, *Hierokles*; amb un cor: *Straton* (?), *Hermonax*; citaredes: *Dionysios*, *Drakon*, *Demetrios*; actors còmics: *Tharsynon*, *Herostratos* [...]. Cantants acompanyats de flauta: *Athenikon*. Prestidigitadors: [...], *Zoilos* (?) dues vegades, *Artomo* dues vegades, *Artemidoros* dues vegades (?), *Apollonios* dues vegades (?); ballarí: *Sosos* dues vegades; titellaires: [...]; *rhomaistes*: *Agathodoros*.

Comentari:

Es tracta d'un llistat d'artistes que participaren als *Apollonia* de Delos de l'any 169 aC. Els artistes es troben repartits en categories: hi trobem actors còmics¹ i tràgics, músics (flautistes, citaristes), cantants, un ballarí i altres artistes menors, com prestidigitadors (*thaumatopoiói*), titellaires (*neuropastai*) i un *rhomaistes*, anomenat *Agathodoros*. Els *rhomaistai* han estat considerats per diversos estudiosos una categoria d'actors de mim especialitzats a imitar personatges romans, però un estudi recent ha demostrat que es tracta d'artistes especialitzats en exhibicions de força (< gr. ῥώμη).² Cal excloure'ls, doncs, de les inscripcions d'actors de mim.

La inscripció és datada de l'any 169 aC, gràcies a la menció de l'arcont epònim a l'inici del text.

¹ Un d'aquests *komoidoi*, *Tharsynon*, apareix en una altra inscripció dèlia similar, **ACH 8/D**.

² *Vid.* p. 67-68.

ACH 10/D. [- - -]goras (ῥωμαιστής)

Onze fragments d'una placa de marbre, dels quals se'n reproduïxen aquí només els fragments a –l'encapçalament; (48) x (20); lletres: 0,7 cm– i d –on apareix un *rhomaistes*; (18) x (25); lletres: 0,7 cm–. Els onze fragments foren trobats el 1881 i el 1911 al *Sarapieion* de Delos. Datació: 100 – 75 aC.

Fragment a:

[Ἀγαθεῖ τῦχει τοῦ δήμου] τοῦ Ἀθηναίων καὶ τοῦ δήμου τ[οῦ Ῥω]=
[μαίων· ὁ ἱερεὺς τοῦ Σαράπιδ]δος Ἄρτε[μί]δωρος Ἀπολλο[δώρου]
Λαμπτρεὺς ἀνέγραψεν] το[ὺς συμβε]βλημένους [τῶν θεραπευ]=
[τῶν - - - κ]αὶ τὸν π[- -].

Fragment d:

[- - -]E[- - -]
[- - -]ΑΙΟΣ ΣΟΦ[- - -]
[Ἀπολ]λοφάνης Ἀπολλ[- - -]
[- - -]ΠΕΣΣΟΣ καὶ ὑπε[ρ - - -]
5 [Ἀπολλ]ώνιος Φολοῦ[ιος - - -]
[- - -]ΡΩΝ Πάτρωνο[ς - - -]
[- - -]ΤΩΝ Ἀρίστων[ος - - -]
[- - -]ΓΟΡΑΣ ῥωμα[ι]στής
[Ἄντ]ίοχος, Σέλ[ευ]κος οἱ [- - -]
10 [- - -]ΩΝ Διοκλέους [- - -]
[Ἀλέ]ξανδρος Ἀπο[λλ - - -]
[Ἀπο]λλόδωρος [- - -]
[- - -]ΑΣ
[- - -]++

Edició: *IDelos* 2618 (P. ROUSSEL).

Cf. ROBERT – ROBERT 1983, 183; MAXWELL 1993, 254-255, nr. 97.

Traducció:

Fragment a: A la bona fortuna del poble d'Atenes i del poble de Roma. El sacerdot de Sarapis, *Artemidoros*, fill d'*Apollodoros*, de *Lamptrai*, ha fet inscriure els noms dels que han contribuït ...

Fragment d: (diversos noms), [...]goras, *rhomaistes* [...], (diversos noms).

Comentari:

La inscripció recull el nom de diverses persones que contribuïren al santuari de Sarapis a Delo, entre els quals trobem alguns professionals del món escènic, com un estucador (probablement d'escenaris)¹ i també un *rhomaistes* (fr. d, l. 8), del qual només hem conservat la part final del seu nom, *-goras*. Diversos estudiosos han considerat els *rhomaistai* una categoria d'actors de mim, especialitzats a imitar personatges romans (< gr. ῥωμαῖζω), però un estudi recent ha demostrat que el terme es refereix a artistes especialitzats en exhibicions de força (< gr. ῥώμη).² Per tant cal excloure'ls d'entre les especialitzacions d'actors de mim.

La inscripció data del primer quart del segle I aC per criteris prosopogràfics.

¹ Vid. fr. b, l. 36: Κάρπος κονιάτης. En un altre fragment que pot pertànyer a la mateixa inscripció apareix un pintor d'escenaris (τοπογράφος): *IDelos* 2618bis, l. 17 (*G. Lucretius Aphrodisius*).

² Vid. p. 67-68.

AEGYPTUS (AEG)

AEG 1. Pagament en efectiu a μῖμοι

Fragment de l'anvers d'un full de papir escrit en quatre columnes de text (30 x (21,7) cm), procedent de la necròpoli de *Bousiris* (Abusir el-Melek) però escrit a *Herakleopolis* (Ihnasya el-Medina) pel mateix escrivà de *BGU* XIV 2374 i 2436. El revers conté unes anotacions molt mal conservades, fetes per la mateixa mà de *BGU* XIV 2432-2434. Publicat el 1980, és conservat a la col·lecció papiràcia dels Staatliche Museen zu Berlin. Datació: primera meitat del s. I aC.

Col. 1

- [- -]+ ὁμολογεῖ
[- - -] (τάλαντα) γ'
[- - -] (τάλαντον) α'
[- - -]πεγ(- - -) Γω'
5 [- - -] (τάλαντον) α'
[- - -] ,β
[- - -] ,α
[- - -] (τάλαντον) α'
[- - -] +
10 [- - -]+++ χ(αλκοῦ) (τάλαντα) ζ' ,α
[- - -] ,γω
[- - -]+ ,γω
[- - -]
[- - -] (τάλαντα) ιβ' ,ασ'
15 [- - -] ἄ φέρει δὲ ,δ
[- - -]ων ρδ (χαλκοὶ) ἀν(ὰ) ,σ (τάλαντα) ,γω'
[- - -]+α θέωνος (δραχμαὶ) δ' ,αλ'

Col. 2

- μαχαιροφόροι[ς τοῦ] Ἡρακ[λε]ίδου [- - -]
ἐγλογιστοῦ (!) [- - -]+[- - -]
20 καὶ ἐν τῇ ἐορτῇ [- - -]
ὑπηρέταις συνε[- - -]+++[- - -]υ θωὺθ ιθ'

	[- -]++[- - -]+[- - -]	
	νομάρχου ὁμοίως	φ'
	Τρωγοδύταις Κάστορος	,α
25	μαχαιροφόροις τ[οῦ] Ἡρακλείδου γεωτέρου	
	τοῖς παρὰ Σωσίλου	,α
	θυρωροῖς Μα+ασίου	,ατ'
	μίμοις Κάστορος	φ'
30	κίστης	φ'
	διέδρων	,ασ'
	μαχαιροφόροις παραδόσεως	,αω'
	γίνεται (τάλαντα) ε' ,βυ'	

Col. 3

	π++++++ δ+++ιομα++	
35	ὑπὸ τὴν ε++++ιν	ἀργ(υρίου) λε'
	καὶ ἐν τῇ ἐορτῇι	λε'
	γενεσίοις αὐτῶι	νβ'
	Ἡρακλείδηι ἐορτῆς	λζ'
	τιμὴν χηνὸς γενεσίοις	
40	Ἡρακλείδηι νεωτέρωι	ιβ'
	γίνονται ἀργ(υρίου) (δραχμαὶ)	ροε'
	ῶν χα(λκοῦ)	,ςρκε'
	γίνεται (τάλαντον) α' ἄδφκε'	
	ῶν ἀπὸ τιμῆς [- -]αγου	
45	χαλκοῦ +τκε'	
	καταλείπεται τὰς [- - -]κειμένας	
	χαλκοῦ (τάλαντα) β' ,δσ'	

Col. 4

	περὶ ῶν +++α(- - -)	τοξ'
	Ἀριστίππου	πεξ' ((ἄρουραι))
50	Πτολλίωνος	ξβ' ((ἄρουραι))
	Ἀρχιβίου Π+α(- - -)	λβ' ((ἄρουραι))

Ἀρχιβίου Χειπῶ(- - -)	κς'
Διονυσίου Ἀρποχύψ(ιος)	
Ἀνδρομάχο[υ]	κ
55 Ἡρακλείδου Ψεναρ(- - -)	ιθ' ((ἄρουραι))
(γίνονται) (- - -)	τξθ'

Edicions: *BGU* XIV 2428 (W.M. BRASHEAR).

Cf. PERPILLOU-THOMAS 1995, 230; MARESCH 1996, 82-84; SALMENKIVI 2002, 48; TEDESCHI 2002, 131, n. 203; TEDESCHI 2011, 101, nr. 38; TEDESCHI 2017, 238.

Traducció:

Col. 1: (molt malmès, comptes en que es realitzen pagaments per l'import de diversos talents).

Col. 2: per als policies d'*Herakleides* ...; per al comptable ...; i per al festival ...; per als assistents ... el 12 de *Thouth* ... igualment, per al nomarca, 500; per als troglòdites de *Kastor*, 1000; per als policies d'*Herakleides* el jove a càrrec de *Sosilos*, 1000; per als porters de *Ma[.]asios*, 1300; per als mims de *Kastor*, 500; per a la cistella, 500; per als sofàs, 1200; per als policies (encarregats ?) del lliurament, 1800. Això fa en total: cinc i 2400.

Col. 3: ... 35 dracmes d'argent; i per al festival, 35; a ell, pel seu aniversari, 52; a *Herakleides* pel festival, 37; preu de l'oca per a l'aniversari; per a *Herakleides* el jove, 12. Això fa en total 175 dracmes d'argent, és a dir, 6125 dracmes de bronze; en total 10525 dracmes de bronze ...

Col. 4: ... 375; d'*Aristippos*, 85 aures; de *Ptollion*, 62 aures; d'*Archibios P...*, 32 aures; d'*Archibios Cheipo...*, 26; de *Dionysios Harpochypsios*; d'*Andromachos*, 20; d'*Herakleides Psenar...*, 19 aures. Això fa en total ... 369.

Comentari:

Relació d'una sèrie de despeses tant de caire públic com privat. La nostra comprensió del papir és limitada: ens manca el context i les sumes realitzades al final de cada secció no es corresponen amb el total de despeses. D'altra banda, a la columna 4 no apareixen pagaments, sinó un llistat d'extensions de camps de conreu en aures.

Entre les despeses públiques, trobem un seguit de pagaments realitzats a policies o funcionaris armats (l. 18, 25 i 32: μαχαροφόροις), porters (l. 28: θυρωροῖς) i un nomarca (l. 23). Per contra, entre les despeses de caire privat trobem algunes entrades referents a una festa d'aniversari (l. 37 i 39). D'altra banda, és difícil de determinar si algunes de les despeses s'han de relacionar amb un esdeveniment públic o privat, com la èορτή esmentada a les l. 20 i 36. Tal vegada hem de relacionar amb aquesta èορτή el pagament a uns μῖμοι Κάστορος (l. 29), que poden haver actuat tant en una celebració pública com privada (per exemple, en la festa d'aniversari). No sabem qui és el *Kastor* associat amb els mims: pot haver estat el dirigent o el propietari de la companyia de mim.¹ Potser cal identificar-lo amb el *Kastor* que apareix a la l. 24 (Τρωγοδύταις Κάστορος): si és així, aquest grup de troglòdites, habitants d'una regió d'Etiòpia, podrien haver estat també artistes.² Per últim, a continuació dels mims, el papir esmenta uns pagaments per a una cistella (l. 30: κίστης) i uns sofàs de dues places (l. 31: διέδρων) que potser formaven part de l'atrezzo que els mims necessitaven per a llur espectacle, tot i que no és possible confirmar-ho.³

W.M. Brashear data el papir del segle I dC, però com ha indicat E. Salmenkivi es tracta d'un error: l'autor del papir l'és també de *BUG XIV 2374* i *2436*; el primer fou escrit entre el 88 i el 81 aC, durant la segona part del regnat de Ptolemeu IX.

¹ Cf. casos similars: **AEG 14**, **LUS 1**, **NARB 1** i **NARB 2**. *Vid.* p. 120 sobre la qüestió.

² És possible que es tracti d'una mateixa persona; a les l. 25-26 i 38/40 l'autor del papir té cura de distingir un *Herakleides* d'un *Herakleides* jove.

³ Per exemple, nombroses fonts ens parlen de la importància de la cistella en l'anomenat "mim de l'adulteri", en què l'amant, sorprès pel marit de la seva estimada, solia amagar-se dins d'una cistella: Iuv. 6.41-44 i *schol. ad loc.* Sobre l'atrezzo dels mims en la documentació epigràfica i papiràcia, *vid.* p. 106-110.

ΑΕΓ 2. *Herneimias* (μείμνος)

Fragment d'*ostrakon* (8 x 12 cm; l'editor no dóna l'alçada de les lletres) de procedència desconeguda, conservat al Departament de Papirologia de la Universitat de Varsòvia.
Datació: 8 aC.

Διαγέγραπ(τα) ἐπὶ τὴν Κεφά(λωνος) τρά(πεζαν) [- - -]
διὰ Ἡρνεῖμῖο(υ) μείμ(ου) τοῦ κιμβαλ(ιστοῦ) (!) [- - -]
(ἔτους) κγ' Καίσαρος Μ(- - -) κς'.

Edicions: MANTEUFFEL 1936, 48, nr. 1.

Cf. SB V 8249; MAXWELL 1993, 109-110, nr. 8; TEDESCHI 2017, 234.

Traducció

Ha estat cancel·lat (el deute) al banc de *Kefalon* ... mitjançant *Herneimas*, mim del cimbalista ... l'any 23 de Cèsar, el 26 de Meshir (o Mesori).

Comentari:

Rebut que documenta una operació bancària en què intervé un actor de mim, *Herneimias*. No és clar el significat del verb διαγράφειν, tot i que apareix sovint en documents bancaris. R. Bogaert recull quatre possibles significats del terme:¹ 1) un pagament entre dues parts en què el banc intervé com a intermediari; 2) un dipòsit al banc; 3) una transferència bancària; 4) una cancel·lació de deute. En el document que ens ocupa, G. Manteuffel considera que es tracta de la segona opció, mentre que R. Maxwell opta per la quarta: διαγράφω vol dir literalment “ratllar, fer una línia a través d'una cosa”, d'aquí “eliminar un nom d'una llista” i “cancel·lar un deute”.

Pel que fa a *Herneimias*, Manteuffel apunta la possibilitat que sota l'abreviació μείμ(- - -) s'amagui un patronímic, però troba més probable que sigui l'abreviació de μείμου. Tant ell com Maxwell interpreten que *Herneimias* era mim i cimbalista: seria el primer document que atesta un artista que és mim i músic. Maxwell considera que potser es tracta d'una especialitat de mim característica d'Egipte però sembla una

¹ Vid. la discussió a Bogaert 1968, 50-54.

interpretació excessiva, com també ho és la de G. Tedeschi, per a qui *μεῖμος καὶ κυμβαλιστής* seria una perífrasi per una categoria de mim poc documentada, el *μαγῳδός*:¹ certament, molts actors de mim poden haver estat artistes polivalents, capaços de dur a terme diverses menes d'espectacles;² d'altra banda la combinació de músic i actor de mim deuria ser força freqüent, si tenim en compte que la música, i també els instruments de percussió, era un element ben present en les representacions de mim.³

Amb tot, aquesta no és l'única interpretació possible de la l. 2 de l'*ostrakon*: l'expressió Ἡρνεϊμίου μείμου τοῦ κυμβαλιστοῦ, en què els dos substantius no estan enllaçats per un καὶ, pot suggerir que τοῦ κυμβαλιστοῦ no és una segona aposició d'*Herneimias*, sinó l'inici d'un segon sintagma, complement del nom d'*Herneimias*, que introduiria una segona persona, un *κυμβαλιστής* de qui hauríem perdut el nom, atès que l'*ostrakon* presenta una fractura just després del terme *κυμβαλιστής*. Així, obtindríem la lectura διὰ Ἡρνεϊμίου(υ) μείμου(ου) τοῦ κυμβαλ(ιστοῦ) [τινός], segons la qual *Herneimias* seria un actor de mim que pertanyeria a una companyia dirigida per un *kymbalistes* anònim.⁴

L'última línia de l'*ostrakon* dóna la data precisa en què fou escrit el rebut: el vint-i-tresè any del regnat d'August, és a dir, el 8 aC. No és possible identificar el nom del mes: la abreviació M(- -) pot correspondre tant al mes de Meshir com al de Mesori.

¹ Sobre els *μαγῳδοί*, *vid.* p. 50-51.

² Cf. **R-X 1**, inscripció de la *mimas Bassilla*, coneguda pel seu talent *ἐν μείμοις εἶτα χοροῦσι*.

³ *Vid.* p. 110-111 sobre la qüestió. Cf. per exemple, *POxy III 413r*, amb el guió del mim *Charition*, que presenta indicacions per als músics: *vid.* Andreassi 2001a, 18.

⁴ Cf. **R-I 19/I** per a una possible companyia, dirigida potser per un *lyristes*.

AEG 3. *Hamarion* (μῖμος)

Inscripció parietal (6 x 15 cm; lletres: 2,5-2 cm), gravada al temple d'Isis a *Philae* (actual FtIa), al piló sud de l'accés meridional al temple, a l'oest de la porta lateral, i conservada *in situ*. Datació: s. I-III dC.

Ἄμαρῖων
μῖμος

1: Ἄμαρῖων, *CIG*, TEDESCHI.

Edicions: GAU 1822, pl. XI, nr. 19; LETRONNE 1848, 187, nr. 132; *CIG* III 4908; *IPhilae* 252 (im.).

Cf. *SB* 8407; VANDONI 1964, 71, nr. 64; MAXWELL 1993, 107-109, nr. 7; TEDESCHI 2011, 123, nr. 62; TEDESCHI 2017, 249.

Traducció:

Hamarion, mim.

Comentari:

Aquesta inscripció és una de les moltes que foren gravades pels visitants del santuari d'Isis a *Philae* a les parets del temple. L'autor de la inscripció fou un actor de mim anomenat *Hamarion*, un nom únic que A. Bernard a *IPhilae* feu derivar de l'epítet de les dues divinitats protectores de la Lliga aquea, *Zeus Hamarios* i *Atena Hamaria*, documentats en una inscripció d'època imperial procedent d'*Hermoupolis parva* (actual Darmanhour), ciutat situada al delta del Nil:¹ així, segons aquest estudiós, el mim *Hamarion* podria pertànyer a una família d'origen aqueu establerta al Delta que hauria conservat aquest culte local.

Pel que fa a la presència d'aquest mim a *Philae*, *Hamarion* pot haver estat un pelegrí que va deixar constància de la seva visita al santuari a les parets del temple, com van fer tantes persones a *Philae*, però Bernard proposà una altra explicació, prou interessant, segons la qual *Hamarion* hauria estat un actor contractat pel temple, sia de

¹ Vid. el comentari de Bernard a *IPhilae* 252.

forma permanent o temporal, per tal de participar en les festivitats d'Isis. Certament és una hipòtesi atractiva, oimés si tenim en compte que aquesta inscripció no és l'única relativa a un artista trobada als temples de *Philae*, ja que hi tenim constància d'un altre mim, a més d'un *romaistes* i dos *cinaedi*,¹ i també el fet que tenim notícies de representacions dramàtiques relacionades amb el culte d'Isis, especialment amb el mite de la resurrecció d'Osiris.² D'altra banda, altres documents epigràfics semblen confirmar el lligam entre els mims i el culte d'aquesta divinitat egípcia.³

Bernand no proposa cap datació per a aquesta inscripció. Probablement pertany a l'època imperial, entre els segles I i III dC.

¹ Es tracta, respectivament, d'**AEG 4** (mim) **AEG 31/D** (*rhomaistes*), *IPhilae* 154 (*cinaedus*) i 155 (*cinaedus*).

² *Vid.* Plut. *de Is. et Osir.* 27 (= *Mor.* 361d).

³ *Vid.* p. 157 sobre la qüestió.

AEG 4. Anònim (μῖμος)

Inscripció parietal (18 cm de llarg; lletres: 2 cm), gravada en un dels murs del recinte del temple d'Isis a *Philae* (actual Fīla) i conservada *in situ*. Datació: s. I-III dC.

[- - -]ΟΥ μῖμος

[- - -] προσκεκύ[νηκα].

Edicions: *IPhilae* 277.

Cf. MAXWELL 1993, 122, nr. 19; TEDESCHI 2017, 249, n. 1180.

Traducció:

..., fill de ..., mim, ... revereix (la deessa).

Comentari:

Un actor de mim, de qui hem perdut el nom i la major part del patronímic, gravà aquesta inscripció a les parets del temple d'Isis a l'illa de *Philae*, un dels santuaris més importants d'Egipte. Molts peregrins deixaven constàcia del seu pas gravant el seu no a les parets de l'edifici, com a mostra de llur devoció envers la deessa;¹ tanmateix, aquesta no és l'única inscripció d'un artista trobada al santuari, ja que també hi trobem les d'un altre actor de mim, *Hamarion*, un *rhomaistes* i dos *cinaedi*.² Aquest fet va dur A. Bernard, editor d'*IPhilae*, a proposar que tal vegada aquests artistes havien estat contractats per treballar, de forma permanent o temporal, pel temple d'Isis, per prendre part en alguna de les festivitats celebrades en honor a la dea.³

Bernard no proposa cap datació per a aquesta inscripció, però és probable que dati d'època imperial.

¹ En aquesta mena d'inscripcions és habitual l'ús del verb προσκυνέω, com ara aquí. Cf. per exemple *IPhilae* 253, amb una altra fórmula: Ἀρεῖος τὸ προσκύνη{α}μα τῶ[ν τέκν]ων (?).

² Vid. **AEG 3** (*mimos*), **AEG 31/D** (*rhomaistes*), *IPhilae* 154 (*cinaedus*) i 155 (*cinaedus*).

³ Vid. p. 157 sobre la qüestió.

AEG 5. Comptes d'una festa religiosa amb esment d'un μῆμος i un ὀμηριστής

Dos fragments (a: (8,9) x (6) cm; b: (11,1) x (6,6) cm) suposadament d'un mateix full de papir provinent d'*Oxyrhynchus* (actual El Bahnasa), conservats als Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brusel·les. Els fragments a i b semblen haver estat escrits per la mateixa persona, tot i que les lletres en el primer fragment són més grans que en el segon. Datació: II dC.

a)

(᾿Ων) ἀπεδόθη

Μεχ(εῖρ) κγ'

μίμω (δραχμαὶ) υφς,

ὀμηριστῆ (δραχμαὶ) υμη,

5 καὶ ὑπὲρ μου[σ]ι[κῶν (δραχμαὶ) - - -]

[ό]ρχηστῆ [(δραχμαὶ)] ρ[-]δ

b)

ἀπέλ[αβ(ομεν ?) πα]ρὰ τοῦ ἔξη(γητοῦ) (δραχμαὶ) μβ'

παρὰ τοῦ κοσμητ(οῦ) (δραχμαὶ) νγ (ἡμιωβέλιον)

/ (δραχμαὶ) φ (ὀβολός).

10 (᾿Ων) ἀνηλ(ώθησαν) κωμασταῖς Νεῖλ(ου) (δραχμαὶ) κ

κωμασταῖς θεῶν (δραχμαὶ) νς

ἵπποκόμοις (δραχμαὶ) ις

ἱεροδούλ(οις) ιδ ὀβ(ολοὶ) πδ

πλου(- - -) ἱεροδού(λ - - -) (δραχμαὶ) κ

15 κήρυκι (δραχμαὶ) η

σαλπικτῆ (δραχμαὶ) δ

παιδίοις ἀρίστου ὀβ(ολοὶ) ς

παλμῶν ὀβ(ολοὶ) ς

/ (᾿Ων) (δραχμαὶ) ρκδ ὀβ(ολοὶ) ρς.

20 [- -]+α(- - -) πανκρατ(ιαστῆ) (δραχμαὶ) +[- - -]

[- -]ανωνι ἀνταγ(ωνιστῆ) (δραχμαὶ) [- - -]

[- -]+γι πύκτῆ μη+(- - -) ![- - -]

5: μου[σ]ι[κῶν, MITTEIS – WILCKEN, VANDONI): μου[σ]ι[κῆς, *POxy* MAXWELL, *Sel. Pap.* 7: ἀπέλ[αβ(ομεν) ? , *Sel. Pap.*): ἀπ++[- - -, *POxy*, MITTEIS – WILCKEN, VANDONI. 14: ἱεροδοῦ(λ - - -), MITTEIS – WILCKEN, VANDONI: ἱεροδοῦλ(οις), *POxy*.

Edicions: *POxy* III 519.

Cf. MITTEIS – WILCKEN 1912, I 571-572, nr. 492; *Sel. Pap.* II 402; JOHNSON 1936, 694, nr. 423; VANDONI 1964, 45, nr. 36; MAXWELL 1993, 127-128, nr. 23 (només fr. a); PERPILLOU-THOMAS 1993, 228; PERPILLOU-THOMAS 1995, 229-230; TEDESCHI 2002, 176-177, nr. 25; BURNET 2003, 247-248, nr. 182; TEDESCHI 2011, 110-111, nr. 48, TEDESCHI 2017, 232, n. 1085.

Traducció:

Fragment a: “... D’aquesta suma se’n va pagar el 23 de *Mecheir* a un mim 496 dracmes; a un *homeristes*, 448 dracmes, i pel que fa als músics, ... dracmes; a un pantomim, 1[.]4 dracmes ...”

Fragment b: “... hem rebut de l’exegeta 42 dracmes; del cosmeta, 53 dracmes i mig òbol. En total, 500 dracmes i un òbol. D’aquesta suma se’n va pagar als portadors de la imatge del déu Nil 20 dracmes; als portadors de la imatge dels déus, 56 dracmes; als palafreners, 16 dracmes; als 14 esclaus del temple, 84 òbols; per a la navegació (?) dels esclau(s ?) sagrat(s ?), 20 dracmes; al pregoner, 8 dracmes; al trompetista, 4 dracmes; als nens de l’esmorzar, 6 òbols; per als de les palmes (?), 6 òbols. En total 124 dracmes, 96 òbols. Al ... pancraciasta, ... dracmes; al ... competidor, ... dracmes; al ... púgil ...”

Comentari:

Sembla que els dos fragments de paper pertanyien a un mateix llistat dels costos derivats de l’organització d’un festival celebrat a Oxirrinc en honor del déu Nil durant el segle II dC, ja que ambdós semblen haver estat escrits per la mateixa mà. Al fragment a, molt breu, consta un seguit de pagaments efectuats el 23 de Mechir (17 o 18 de febrer) a una sèrie d’artistes: un actor de mim (l. 3), un *homeristes* (l. 4) –que no és un recitador d’Homer, com pensen els editors de *POxy* i *Sel. Pap.*, sinó un tipus de mim–,¹ un grup de músics (l. 5) i un *orchestes* (l. 6), és a dir, un pantomim. D’aquests, qui rep la

¹ Vid. p. 54-46 sobre els *homeristai*.
444

quantitat més elevada és el mim, amb un total de 496 dracmes, mentre que l'*homeristes* en rep 448 i el pantomim, al voltant d'un centenar de dracmes. En canvi, no se'ns ha conservat la xifra pagada als músics.

El fragment b, més extens, és també més variat: hi consten unes aportacions econòmiques per part de magistrats municipals, de les quals se'ns conserven només les de l'exegega (l. 7) i el cosmeta (l. 8), que aporten respectivament 42 dracmes i 53 dracmes i mig òbol; la suma total de 500 dracmes i un òbol (l. 9) ens indica que hem perdut bona part del text corresponent a aquestes aportacions. El papir segueix amb un altre pagament a persones implicades en la festa, des de personal religiós fins a un pregoner i un trompetista (l. 10-19): aquesta part dels comptes se'ns ha conservat sencera, amb una despesa total de 124 dracmes i 96 òbols. A continuació, apareix una sèrie interrompuda de pagaments a atletes: un pancraciasta (l. 20), un competidor indeterminat (l. 21) i un púgil (l. 22); no se'ns han conservat les quantitats rebudes per cadascun d'ells.

El papir ens dona una bona mostra de la complexitat de l'organització d'un festival religiós en una ciutat provincial com Oxirrinc i de la varietat dels actes que hi tenien lloc, des de processons de les estàtues dels déus, fins a representacions teatrals a càrrec de mims i *homeristai*, actuacions de músics i pantomims i competicions d'atletes.¹ Un altre document d'Oxirrinc, datat d'entre els segles II i III dC, conté una llista similar per a un altre festival del Nil en què apareixen de nou un *mimos* i un *homeristes*, a banda de nombrosos atletes, un pregoner i altres professionals del món escènic i atlètic.² Malauradament, hem perdut la part del papir corresponent al pagament del mim i l'*homeristes*, per la qual cosa no podem comparar la quantitat de diners rebuda pels dos artistes. Certament sorprèn la xifra extraordinària que reberen el mim i l'*homeristes* en el document que ens ocupa, 496 i 448 dracmes respectivament, molt per sobre de les 8 dracmes que cobrà el pregoner i també del pantomim, que cobrà també una xifra elevada, d'entre 104 i 194 dracmes, però encara lluny del les sumes rebudes pel mim i l'*homeristes*. Tanmateix, aquesta diferència tan notable podria indicar que el mim i l'*homeristes* en qüestió no actuaren sols, sinó al capdavant d'una companyia d'actors més nombrosa: així, el mim i l'*homeristes* esmentats al papir en serien els caps. Això

¹ Sobre la participació de mims en festes religioses, *vid.* p. 155-156.

² *Vid.* AEG 8.

explicaria que rebessin una quantitat de diners tan elevada: en efecte, alguns documents demostren que les companyies de mims podien arribar a ser molt nombroses.¹

El fet que tant aquí com en l'altre document esmentat *mimoi* i *homeristai* apareguin separats indica que hom considerava diferents aquestes dues categories de mim, tal vegada per l'alt grau d'especialització dels *homeristai*, mentre que els *mimoi* podien representar diversos tipus d'espectacles. Tanmateix, el vincle entre *mimoi* i *homeristai* devia ser estret, tal com demostra un paper que documenta una companyia encapçalada per un *biologos* i un *homeristes*.²

El paper data del s. II dC per criteris formals.

¹ Vid. p. 120-126 sobre la qüestió.

² Vid. AEG 12.

ΑΕΓ 6. Llistat d'artistes, entre els quals un μῖμος

Fragment de full de paper (9,8 x 8,1 cm) provinent d'*Oxyrhynchus* (actual El Bahnasa) i conservat a la Sackler Library de la University of Oxford. Datació: II dC.

	Κάνωπος	κιθαρωδός
	[Θ]ξαγένης	κωμωδός
	[- - -]ίων	μῖμος
	[- - -]ος	ὄρχηστής
5	[- - -]ς	κω[μωδός]
	[- - -][[χος]]	
	[- - -]ανδρ++[- - -]	
	[- - -]+++	

Edicions: *POxy LXXIV 5013* (M. SATAMA, im.).

Cf. TEDESCHI 2011, 110, nr. 47.

Traducció:

Kanopos, citareda. *Theagenes*, actor còmic; ...*ion*, mim; ...*os*, pantomim; ..., actor còmic
...

Comentari:

Fragment d'un llistat d'artistes on apareixen dos actors còmics, un citareda, un actor de mim i un pantomim; amb tota seguretat, el document originalment recollia el nom i l'especialitat d'altres artistes, que avui dia hem perdut.

No és clar el propòsit d'aquest document: clarament no es tracta d'una factura, ja que no s'esmenten quantitats de diners i a més els noms dels artistes apareixen en nominatiu i no en datiu, com és habitual en papirs d'aquesta mena. D'altra banda, s'esmenta cada un dels artistes pel seu nom, un fet inusual en les factures, on hom no es refereix mai a l'artista pel seu nom sinó per la seva especialització,¹ fet que suggereix

¹ Vid. **ΑΕΓ 1**, **ΑΕΓ 5** o **ΑΕΓ 15**, entre d'altres.

que l'autor del document pretenia individualitzar cada un dels artistes esmentats. M. Satama proposa que el fragment és part d'un document fiscal, on s'esmenten diverses persones que haurien de pagar un impost, cosa que explicaria per què el nom de la l. 6 ha estat ratllat, o bé que és un llistat dels membres d'una associació o club d'artistes.¹ Una altra possibilitat és que es tracti un document d'una companyia integrada per artistes de diverses especialitats, on es recullen els membres que actuaran en una celebració concreta.² De la mateixa manera, també podria ser un document elaborat per l'organització d'un festival, en què s'esmenten els artistes que hi participaran.

El document data del s. II dC per les seves característiques formals.

¹ *Vid.* un llistat de membres d'un *ordo adlectorum scaenicorum* a **R-I 10**.

² Sobre aquesta mena de companyies, *vid.* p. 120-121. Les companyies d'artistes podien arribar a ser molt nombroses; quan eren contractades, seleccionaven quins artistes hi actuarien: *cf.* **SYR 3 i**, en un context militar, **RO 21 i RO 22**.

AEG 7. Pagament en efectiu a artistes, entre els quals un σκηνικός

Fragment final d'un full de paper (7,9 x 9,4 cm) escrit només per l'anvers, de procedència desconeguda i conservat a la Kölner Papyrussammlung de la Universität zu Köln. Datació: II-III dC?

	[- - - - -]	
	[- - -]	[- - -] π .´
	[μελο]πο(ιῶ) (?)	(δραχμαὶ) πη´
	παλλιὰτ(οις)	(δραχμαὶ) κδ´
	ποδαρίοις	(δραχμαὶ) νβ´
5	ὑποβολεῖ	(δραχμαὶ) δ´
	πρωταύλη	(δραχμαὶ) κ´
	ἄρμονικῶι θυ(μελικῶ)	(δραχμαὶ) η´
	σκαηνικῶ[ι] (!)	(δραχμαὶ) μη´
	αύληταῖς	(δραχμαὶ) π´
10	γ(ίνονται) (δραχμαὶ)	,αχρβ´

1: traces, *PKöln*. 2: [-]++π+(- - -) (δραχμαὶ) πη, *PKöln*. 3: π++++τ(- - -), *PKöln*.

7: ἄρμονικ+ι+, *PKöln*. 8: σκληνιόλω, *PKöln*. 10: (δραχμαὶ) ᾿Γχιβ, *PKöln*.

Edicions: *PKöln* IX 368 (G. AZZARELLO); BÉLIS (inèdit, im.).

Cf. TEDESCHI 2011, 118, nr. 55; TEDESCHI 2017, 248.

Traducció:

... als ..., 8[.] dracmes; al compositor (?), 88 dracmes; als cantants, 24 dracmes; als flautistes amb *scabillum*, 52 dracmes; a l'apuntador, 4 dracmes; al flautista principal, 20 dracmes; al mestre de solfeig, 8 dracmes; a l'actor, 48 dracmes; als flautistes, 80 dracmes. Total: 1692 dracmes.

Comentari:

Es tracta de la part final d'una factura que conté diversos pagaments a un seguit d'artistes esmentats per llur especialitat, entre els quals trobem un *scaenicus*. La primera

edició del document, realitzada per G. Azzarello a *PKöln* el 2011, presenta nombrosos problemes que posteriorment A. Bélis ha solucionat, en proposar una nova lectura per a gran part del text.¹

La part conservada del document recull un total de nou pagaments: del primer només en tenim de forma parcial la xifra de dracmes pagades, al voltant de vuitanta, però hem perdut l'artista a qui anaven destinades. El segon pagament, un total de 88 dracmes, foren per a un artista del qual només s'ha conservat part del nom de la seva especialitat, un [- - -]πο(- - -), que pot ser la part final d'un terme compost de -πο(ιός): tenint en compte l'espai disponible per al primer element, d'aproximadament 4 lletres, Bélis proposa [μελο]ποι(ῶ), διθυ(ραμβο)πο(ιῶ), o fins i tot [τραγ](ικός) πο(ιητῆς) o [κωμ]ικός πο(ιητῆ).² A la l. 3, Azzarello proposa la lectura παλλιιάτ(- - -), confirmada per Bélis, que faria referència no a actors de *palliatae*, sinó a un grup de cantants acompanyats d'un *choraules*, tal com es dedueix d'un passatge de les *Fabulae* d'Higini.³ Segons el document, els *palliatoi* reberen un total de 24 dracmes.

Per a la l. 4, tant Azzarello com Bélis llegeixen ποδαρίοις, però discrepen en el significat del terme, un *unicum* en textos grecs format per ποδ- “peu” i el sufix llatí -*arius*, molt productiu per crear noms d'ofici i emprat també per parlants grecs d'època hel·lenística i imperial.⁴ Azzarello considera que es tracta d'una mena de ballarí, mentre que Bélis adverteix que un glossari antic equipara el terme llatí *podarii* amb ποδοψόγοι, és a dir, flautistes amb *scabillum*, un instrument de percussió que es tocava amb el peu. Aquest grup de *podarioi* rebé un total de 52 dracmes.

D'altra banda, també a la l. 5 hi ha acord en la lectura però no en el significat del terme ὑποβολεύς, una paraula documentada només en Plutarc,⁵ que Azzarello interpreta com l'equivalent al llatí *monitor*, un apuntador que recorda les línies als actors, mentre que per a Bélis seria un mestre de dicció i instructor d'actors. Tanmateix, el passatge deixa clar que es tracta d'un apuntador, que en aquest papir rep una suma de

¹ El treball de Bélis, inèdit, és disponible a <https://bit.ly/2Kogyhd>.

² Altres opcions, com [σκευο]πο[ιῶ], serien excessivament llargues.

³ 274.7: *His quoque ludis, Pythaulēs, qui Pythia certaverit, septem habuit palliatos, qui voce cantaverunt, unde postea appellatus est Choraules.*

⁴ Cf. els exemples adduïts per Azzarello: καμηλάριος i σκοπελάριος.

⁵ Plut. *praec. ger. reip.* 17 (= *Mor.* 813e): τοὺς ὑποκριτάς, πάθος μὲν ἴδιον καὶ ἦθος καὶ ἀξίωμα τῶ ἀγῶνι προστιθέντας, τοῦ δ' ὑποβολέως ἀκούοντας.

4 dracmes. La l. 6 no presenta problemes de lectura: fa referència a un πρωταύλης, flautista principal, que rep 20 dracmes.

Quant a la l. 7, hi apareix el terme ἀρμονικῶι, que novament és documentat només en Plutarc i que designa un mestre de solfeig, encarregat de proporcionar al cor el to adequat. Les dues lletres que segueixen són probablement l'abreviació de θυ(μελικῶ), com apunta Bélis, en referència a la θυμέλη o orquestra, l'espai on se situava el cor.

A la l. 8 les dues editores del paper tornen a estar en desacord. Azzarello hi llegeix σκληνιόλω, que considera un error per σκρινιόλω, diminutiu de *scrinium*, “escriny, armariet per guardar-hi llibres i material d'escriptura”. Segons Azzarello, la confusió entre les consonants líquides ρ i λ seria un indicatiu que el paper procediria del *nomos* d'*Arsinoites*, ja que és un tret dialectal característic d'aquesta zona; tanmateix, a la l. 4 (ποδάρσιος) no trobem aquesta confusió. Per contra, Bélis hi llegeix el terme σκαηνικῶ[ι], que s'adiu molt millor amb el contingut del paper. Segons Bélis, aquest terme es referiria a un pantomim, però no té en compte que el mot emprat per designar aquest tipus d'artista sol ser ὄρχηστῆς, mentre que σκαηνικός és un terme genèric que sovint és emprat en connexió amb actors de mim;¹ per tant, és molt probable que aquest σκαηνικός, que rep un total de 48 dracmes, hagi estat un mim. Curiosament, l'autor del document escriu σκαηνικῶι en comptes de σκαηνικῶι, potser per influència del llatí *scaenicus*: l'ús del terme ποδάρσιος a la l. 4 pot ser també una interferència llatina. D'altra banda, la l. 9 documenta un pagament de 80 dracmes a un grup d'*auletai*, segurament els flautistes que acompanyaven el *protaules* de la l. 6 en la seva actuació.

Finalment, a la l. 10 del document apareix la suma total de dracmes pagada al conjunt d'artistes, 1692, una quantitat molt elevada que indica que els artistes probablement actuaren en una festivitat pública.² El fet que els pagaments que se'ns han conservat sumin només entre 404 i 413 dracmes ens dóna una idea de la quantitat de text que hem perdut. Si analitzem les quantitats que rep cada grup d'artistes, trobem que qui rep una suma més elevada és el probable compositor, amb 88 dracmes (l. 2), seguit del *scaenicus* amb 48 dracmes (l. 8) i el *protaules* amb 20 dracmes (l. 6). Les xifres contrasten amb les de l'apuntador, amb 4 dracmes (l. 5) i el mestre de solfeig, amb 8 dracmes (l. 7). Desconeixem quants artistes componien el grup de *palliatoi*, *podarii* i

¹ Vid. p. 34-35.

² Azzarello edita γχιβ', "3612 dracmes", tot i que en la traducció reproduceix 1692 dracmes. És possible que la primera xifra sigui un error.

auletai, però aquests darrers sens dubte reberen una quantitat menor que la del *protaules*.

Azzarello data el paper d'entre els segles II i III, basant-se en la similitud de la lletra d'aquest document amb la de dos papirs d'*Arsinoites*, *PHeid* IV 297 (171-176 dC) i *PTurner* 32 (201-211 dC). Tanmateix, com hem vist més amunt, no podem determinar si el aquest document prové també de la mateixa regió, per tant la datació és insegura. Béllis no en fa cap proposta.

ΑΕΓ 8. Pagament a un μεῖμος i un ὀμηριστής

Factura. Fragment d'un full de papir ((20,4) x (15,5) cm) procedent d' *Oxyrhynchus* (El Bahnasa, Egipte) i preservat a la University Library de Cambridge. Datació: II-III dC.

Col. 1:

	Λόγ(ος) (δραχμῶν)	υ'
	ἱερεῦσι	(δραχμαὶ) ξ'
	Νεΐλω	(δραχμαὶ) κ'
	θρόνῳ	(δραχμαὶ) κ'
5	ἵπποκόμ(οις)	(δραχμαὶ) +'
	{κ}ήρυκι	[- - -]
	ξυστάρχ(η)	[- - -]
	Ἦρειῶνι	[- - -]
	Σεουήρῳ	[- - -]
10	βελλαρεΐνῳ	[- - -]
	βραβευταῖς	[- - -]
	πανκρατ(ιαστῶν) (!) ζε[ύγ(ει) - - -]	[- - -]
	σφαιρομάχ(οις)	[- - -]
	ἄλ(λω) ζεύγ(ει) παν[κρατ(ιαστῶν) (!) - - -]	
15	Κώφῳ πύκ(τη)	[- - -]
	φύλ(αξι) θεάτ[ρου - - -]	[- - -]
	ῥάντα[ις - - -]	[- - -]
	παν+[- - -]	[- - -]
	μανγαναρ[ίῳ - - -] (!)	[- - -]
20	αύλητ[ῆ - - -]	[- - -]
	ἱεροδ[ούλος - - -]	[- - -]
	ερ[- - -]	[- - -]
	τ[- - -]	[- - -]

Col. 2:

	κ+[- - -]	[- - -]
25	μεΐμῳ [- - -]	[- - -]

ὀμηριϛ[τῆ ---]

[---]

6: ἰήρυκι, *papyrus*. 10: βελλαρείνω, TEDESCHI 2002: Βελλαρείνω
vel βελλαρείνω, *POxy*. 13: σφαιρομάχ(οις), *POxy*: σφαιρομαχ(όντων)
vel σφαιρομαχ(οῦσι), POLIAKOFF. 19: μανγαναρ[ίω, TEDESCHI 2002:
μανγανα+[- - -], *POxy*.

Edicions: *POxy* VII 1050 (A.S. HUNT).

Cf. JOHNSON 1936, 694-695, nr. 424; VANDONI 1964, 47-48, nr. 39; POLIAKOFF 1986, 91; MAXWELL 1993, 128-129, nr. 24; PERPILLOU-THOMAS 1993, 228; PERPILLOU-THOMAS 1995, 229-230; TEDESCHI 2002, 177-178, nr. 26; TEDESCHI 2011, 116-117, nr. 54; TEDESCHI 2017, 232, n. 1085, i 239.

Traducció:

Col. 1: “Compte de 400 dracmes. Als sacerdots, 60 dracmes; per al déu Nil, 20 dracmes; per al tron, 20 dracmes; als palafraners, [...] dracmes; al pregoner, [... dracmes]; al cap dels atletes, [... dracmes]; a *Horeion*, [... dracmes]; a *Severus*, [... dracmes]; a l'encarregat del tendal, [... dracmes]; als jutges, [... dracmes]; a la parella de pancraciastes, [... dracmes]; als púgils, [... dracmes]; a l'altra parella de pancraciastes, ...; a *Kophos*, el púgil, ... ; als guàrdies del teatre, ... ; als aspergidors, ... ; a ... ; a l'operari de la maquinària escènica, ... ; al flautista, ... ; als esclaus del temple, ... ; ...

Col.a 2: ... al mim, ... ; a l'*homeristes* ...

Comentari:

Llistat de les despeses d'una festa pública celebrada a Oxirrinc, probablement en honor del déu Nil.¹ En aquesta llista apareixen, entre d'altres, un seguit de pagaments relacionats amb competicions atlètiques i representacions escèniques que tingueren lloc al teatre de la població durant la festa. Així, a la primera columna conservada, entre les l. 6 i 20, apareixen diversos professionals relacionats amb aquests dos àmbits, com un pregoner (l. 6: κῆρυξ), un cap d'atletes (l. 7: ξυστάρχης), un possible encarregat del

¹ Part dels pagaments són per al personal religiós (l. 2 i 21) o per a objectes usats en la processó (l. 4). Cf. **ÆG 5**, que també conté una sèrie de despeses per a un festival en honor del déu Nil celebrat a Oxirrinc i en el qual també hi participen actors de mim.

velarium del teatre (l. 10: βελλαρεῖνος),¹ jutges de les competicions (l. 11: βραβευταί), pancrasiastes (l. 12 i 14: παγκρατιασταί), rúgils (l. 13: σφαιρομάχοι; l. 15: πύκτης), guàrdies de teatre (l. 16: φύλακες θεάτρου), aspergidors (l. 17: ῥάνται), un operari de la maquinària escènica (l. 19: μαγγανάριος) i un o més flautistes (l. 20: αὐλητής). El llistat segueix a la segona columna, malauradament molt malmesa, conserva tanmateix les referències a un μεῖμος (l. 25) i un ὀμηριστῆς (l. 26). És significatiu que en un document similar del s. II dC, que recull les despeses d'un altre festival en honor del déu Nil a Oxirrinc, reapareguin molts dels professionals esmentats en aquest paper, com els atletes, el pregoner i, especialment, un *mimos* i un *homeristes*, juntament amb un grup de músics i un pantomim,² fet que demostra la participació reiterada d'aquests artistes en els festivals religiosos de la ciutat.³

Precisament, en tots dos documents hom separa el *mimos* de l'*homeristes*, fet que indica que hom considerava que pertanyien a dues categories de mim diferents, probablement per l'alt grau d'especialització dels *homeristai*, que duïen a terme representacions d'episodis dels cicles homèrics, mentre que els *mimoi* podien representar diversos tipus d'espectacles.⁴ La pèrdua de les quantitats de diners que reberen del *mimos* i l'*homeristes* del document que ens ocupa ens impedeix comparar aquestes sumes amb els d'**AEG 5**, en què cobren els dos artistes cobraren 496 i 448 dracmes respectivament. D'altra banda, la menció d'un grup de jutges no implica necessàriament que s'hi celebressin competicions teatrals, sinó que sembla probable que es tracti dels àrbitres de les competicions atlètiques.

A.S. Hunt data el paper d'entre els segles II i III dC per criteris formals.

¹ G. Tedeschi (2002) proposa derivar el terme βελλαρεῖνος de *velarium*, mentre que A.S. Hunt el relaciona, no sense dubtes, amb el mot *bellaria*.

² Vid. **AEG 15**.

³ Vid. p. 155-156 sobre la participació de mims en festes religioses.

⁴ Sobre els *homeristai*, vid. p. 54-56. Un altre document distingeix entre *homeristai* i *mimoi*: **AEG 5**; tanmateix un altre mostra una companyia d'actors encapçalada per un *biologos* i un *homerista*, fet que demostra un lligam estret entre totes dues especialitats: **AEG 12**.

ΑΕΓ 9. Llistat d'espectacles, entre els quals una ἠθολογία

Ostrakon íntegre (6,5 x 6 cm) procedent del dipòsit d'*ostraka* del temple d'*Ermuthis* a *Narmuthis* (actual Medínet Mâdi), descobert el 1938 i preservat al Musée Égyptien du Caire. El text va ser escrit a la meitat inferior de l'*ostrakon*; la part superior és buida, potser per escriure-hi la traducció en demòtic o hieràtic, segons els editors. Datació: finals de II-III dC.

ἠθολογίας (!)
καὶ ὄρχιστρικὰ (!)
καὶ ἔταρία (!)
καὶ κιθαρῶτ=
5 ἰα (!)
λβ'

Edicions: MESSERI – PINTAUDI 2002, 215-216, nr. 3 (im.).

Cf. KRAMER 2003, 319; SB XXVIII 16928; TEDESCHI 2002, 179, nr. 27; TEDESCHI 2011, 119, nr. 56; TEDESCHI 2017, 236.

Traducció:

Espectacle d'*ethologoi* i espectacle de pantomima i espectacle d'heteres i cant acompanyat de cítara. 32.

Comentari:

Aquest és un dels 1555 *ostraka* demòtics, grecs i bilingües descoberts intactes l'any 1938 en dos grans recipients d'argila al *temenos* del temple d'*Ermuthis*, divinitat principal de *Narmuthis*. El contingut dels *ostraka*, dels quals se n'ha publicat només una part, és molt heterogeni, però sembla que pertanyien a l'arxiu del temple.¹

L'*ostrakon* que ens ocupa menciona una sèrie d'espectacles de caire divers: ὄρχιστρικὰ (per ὄρχηστρικὰ), hàpax que pot indicar tant una exhibició de dansa com

¹ Vid. Messeri – Pintaudi 2002, 210, n. 4: gran part dels *ostraka* trobats en aquest arxiu fan referència a l'escola del temple, la instrucció de novicis i les relacions del temple amb autoritats estatals, altres centres religiosos i la societat local. Cf. també Pintaudi – Sijpesteijn 1989, que donen més informació, amb bibliografia, sobre aquesta important troballa.

de pantomima (ὄρχησις); ἐταρία (per ἐταιρία), que aquí implica un espectacle d'heteres; κιθαρωτία (per κιθαρωδία), també un hàpax, que es refereix a un concert de cítara; i, encapçalant el llistat, el terme ἠθολογίας (per ἠθολογία) que, considerant els altres espectacles esmentats a l'*ostrakon*, sens dubte fa referència a una exhibició d'ἠθολόγοι, una categoria d'actors de mim poc freqüent, especialitzats en la imitació de caràcters determinats.¹ Aquesta accepció del terme ἠθολογία no està documentada enlloc més.

La xifra apuntada al final de l'*ostrakon*, λβ', "32", escrita per la mateixa mà que la resta del text, pot ser el cost derivat de la representació d'aquests espectacles. El fet que no es desglossi la xifra per a cada actuació suggereix que els artistes implicats en cada una de les actuacions pot haver format part d'una mateixa companyia que hauria cobrat de forma conjunta i no separada.² La pertinença de l'*ostrakon* a l'arxiu del temple pot indicar que aquestes actuacions tingueren lloc durant un festival en honor a *Ermuthis*.³

G. Messeri i R. Pintaudi no fan cap proposta de datació de l'*ostrakon*, mentre que B. Kramer el situa entre els segles II i III dC.

¹ Sobre els *ethologoi*, *vid.* p. 48-49. Com adverteixen els editors, és clar que aquí l'*ethologia* no es refereix a l'exercici retòric d'esbossar el caràcter d'un personatge tipus (el *χαρακτηρισμός* grec).

² Sobre les companyies integrades per artistes de diverses especialitats, *vid.* p. 120-121.

³ *Vid.* p. 155-156 sobre altres actuacions de mim en festes religioses. Per contra, G.Tedeschi (2002, 2011 i 2017) creu que es tracta d'entreteniments per a una festa privada.

ΑΕΓ 10. Actuació d' òμηρισταί

Fragment d'un full de paper ((16,4) x (5,6) cm) escrit per l'anvers; al revers presenta unes traces d'escriptura il·legibles. Es desconeix el lloc exacte de la troballa; actualment és conservat a la col·lecció de papirs de la biblioteca de la Universitetet i Oslo. Datació: III dC.

λόγ(ος) ++ δωριμαί[- - -]
+
ιθ'
κ{δ}γ' ε++ορ[-]φα
5 κδ'
κε'
κς'
κζ'
κη' δωριμαία
10 λ'
Παχών ιδ' επίδ[ιξις] (!)
ις' απόδιξις (!) òμηρι[στῶν]
ιθ' άγών ποιητῶν
κ'
15 κβ'
κγ'
κδ'
κε'
κζ' δωριμαία (!)
20 κη' {δωριμ[α]ία}
κθ' δω[ρι]μαία
Πασῖνι β' +
ζ'
η'
25 ιδ'
ις'

ιζ'
'Επιφ(ι) γ'

11: ἐπίδ[ιξις], TEDESCHI 2002: ἐπι+[- - -], *POsl*.

Edicions: *POsl* III 189v (L. ADMUNSEN – S. EITREM).

Cf. VANDONI 1964, 30, nr. 13 (l. 11-13); MAXWELL 1993, 207-208, nr. 62 (l. 11-13); PERPILLOU-THOMAS 1993, 224; PERPILLOU-THOMAS 1995, 229; TEDESCHI 2002, 179, nr. 28; TEDESCHI 2011, 120, nr. 58 (l. 11-13); TEDESCHI 2017, 232, n. 1085.

Traducció:

Compte de dies festius (?). [*Pharmouthi*]: 19; 23: [...]; 24; 25; 26; 27; 28: dia festiu (?); 30. *Pachon*: 14: declamació; 16: exhibició d'*homeristai*; 19: competició de poetes; 20; 22; 23; 24; 25; 27: dia festiu (?); 28; 29, dia festiu; *Paoini*: 2 [...]; 7; 8; 14; 16; 17; *Ephiphi*: 4; [...].

Comentari:

Aquest fragment de papir conté un calendari que comprèn els mesos egipcis de *Pharmouthi*, *Pachon*, *Paoini* i l'inici del mes d'*Ephiphi*, moment en què s'acaba la part que hem conservat del text. Atès que no hi apareixen tots els dies d'aquests mesos, sinó només uns dies determinats, els editors del text, L. Admunsen i S. Eitrem, proposen que es tracta del calendari dels festivals d'alguna ciutat indeterminada d'Egipte, tot i que desconeixem per quin motiu el calendari comença amb el mes de *Phamouthis*, el vuitè de l'any egipci. En total, s'han conservat les entrades corresponents a 26 dies, dels quals en només set s'especifica algun esdeveniment.

El text comença amb un encapçalament, λόγ(ος) ++ δωριμαῖ[- - -], en què hi apareix el terme δωριμαία, que es repeteix en les l. 9, 19, 20 i 21, corresponents al 18 de *Pharmouthi* i al 27, 28 i 29 de *Pachon*.¹ No és clar el significat aquí d'aquest mot: Admunsen i Eitrem consideren que és un adjectiu derivat del verb δωρέω “oferir, regalar” i l'equiparen al llatí *gratuitus*, potser en referència a una δωριμαία ἡμέρα, que podria indicar un dia festiu, com assenyala R. Maxwell. En canvi, les l. 11-13

¹ A la l. 20 l'autor del document escrigué per error aquest terme, ja que posteriorment el ratllà.

documenten per als dies 14, 16 i 19 de *Pachon* tres actes culturals, presumiblement celebrats durant una mateixa festivitat: el primer acte és una ἐπίδειξις, probablement una declamació retòrica o potser una exhibició d'un grup indeterminat d'artistes; el segon és una ἀπόδειξις ὁμηριστῶν, és a dir, l'actuació d'un grup d'*homeristai*, que no són rapsodes, com pensen Admunsen i Eitrem, sinó un tipus d'actor de mim especialitzat en la representació de mims de temes homèrics;¹ finalment, la tercera activitat és un concurs poètic, un ἄγων ποιητῶν. El fet que s'empri la paraula ἀπόδειξις en referència als *homeristai* i no ἄγων indica que aquest grup d'actors no participà en un concurs, sinó que probablement foren contractats per actuar-hi.² De fet, no tenim constància de la participació d'*homeristai* en concursos;³ en canvi, són freqüents els documents que recullen la contractació d'aquesta mena d'artistes.⁴ D'altra banda, el 23 de *Pharmouthi* (l. 4) té lloc un esdeveniment el nom del qual no podem reconstruir (ε++ορ[-]φα).

Els editors del paper daten el document del segle III dC per la forma de les lletres.

¹ Sobre els *homeristai*, àmpliament documentats a Egipte i en altres regions de l'Imperi, *vid.* p. 54-56.

² Perpillou-Thomas considera que *epidexis* i *apodeixis* són paraules equivalents, representacions d'artistes menors.

³ *Vid.* p. 142-146 sobre l'admissió d'actors de mims a concursos.

⁴ *Cf.* **AEG 5**, **AEG 8** i **AEG 12**.

AEG 11. Comptes de dos festivals on són esmentats ὀμηρισταί

Fragment d'un full de paper (l'editor no n'indica la dimensió), escrit per l'anvers, mentre que el revers conté restes d'una factura posterior. De procedència desconeguda, fou adquirit el 1928 a Medinet-el-Fayyum (antiga *Arsinoe*), per la qual cosa és probable que provingui d'aquesta ciutat. Actualment és preservat al British Museum. Datació: finals del s. III dC.

- ὕ(πὲρ) λη]μμάτων ἐνεχ(θέντων) καὶ ὕ(πὲρ) ἰ[δίου λόγου]
[Ἄμε]συσίων τῶν κυρ[ω]θ[έντων - - -]
[- - -]κλαρίῳ [έ]λθόντι ἐκ [- - -]
ὕ[(πὲρ) ὕ]πολόγω (!) [- - -]
5 κ[ήρ]υκι ὁμοίως [- - -]
σαλπικτῆ ὁμοίως [- - -]
αἵματος μόσχου [- - -]
Ἥρωνι ὁμοίως [- - -]
Σφόγγῳ ὁμοίως [- - -]
10 κωμωδῶ ὁμοί(ως) [- - -]
(γίνονται) ἐπ(- - -) (δραμχαῖ) τπ' (ῶν) νε[- - -]
[τ]οῖς Σαραπείοις ὁμοί(ως) νομ[- - -]
[σ]υνηθείας ὁμοίως [- - -]
ἀναλόγω ὀρχηστοῦ [- - -]
15 [-]ηραρίῳ ὁμοί(ως) [- - -]
[Ἄ]μοιτᾶ εἰς σὺλ[- -]ιμου [- - -]
[Ἥ]ρωνι τειμή[σαντο]ς (!) [- - -]
πανκλυστῆ [- - -]
[θυρ]ωρῶ Σαραπείου [- - -]
20 [Σαραπ]ίῳ καὶ Ἄμοιτᾶ παγκ[ρατιασταῖς - - -]
[άλι]πταις (!) γ' τιμήματος [- - -]
[κ]ωμωδῶ ὁμοί(ως) [- - -]
κήρυκι ὁμοίως [- - -]
ξένια κυνόπου (!) [- - -]

- 25 ἀνδρεοκαταμάκτη [- - -]
 ὀμηριστῆ τιμή(ματος) [- - -]
 τῷ τοῦ ὄρχηστοῦ δραματοθ[έτη - - -]
 ἀναγνώστη Σαραπᾶ [- - -]
 [ἀλλ]ω ὀμηριστῆ [- - -]
- 30 [- - -]γύλλω τιμή(ματος) [- - -]

1: [ἰδίου λόγου], TEDESCHI 2002: ι[- - -], WORMALD). 2: [Ἀμε]ϋσιών, TEDESCHI 2002: [Διο]γυσιών (?), WORMALD. 15: ὀμοί(ως), WORMALD: ὀμοίως, TEDESCHI 2002. 16: [Ἀ]μοιτᾶ, WORMALD: [Ἀ]μοιτᾶ, TEDESCHI 2002. 17: τειμή[σαντο]ς, WORMALD: τειμή[σαντο]ς, TEDESCHI 2002. 21: [ἀλί]πταις, WORMALD: [ἀλεί]πταις, TEDESCHI 2002. 27: δραματοθ[έτη - - -], SB, LEWIS, TEDESCHI 2002: δραματοθ[- - -], WORMALD. 28: ἀναγνώστη, TEDESCHI 2002: ἀναγνωστῆ, WORMALD.

Edicions: WORMALD 1929.

Cf. SB IV 7336; VANDONI 1964, 56-57, nr. 44; LEWIS 1981, 80; MAXWELL 1993, 208, nr. 63 (l. 26-29); PERPILLOU-THOMAS 1993, 134-135, 230-231; PERPILLOU-THOMAS 1995, 229; TEDESCHI 2002, 179-181, nr. 29; TEDESCHI 2011, 124-125, nr. 65; TEDESCHI 2017, 233, n. 1085.

Traducció:

Entrades registrades i comptes dels *Amesysia* ja conclòses: a ..., vingut de Comptes: a l'herald, igualment ... ; al trompetista, igualment ... ; de la sang de vedella, ... ; a *Heron*, igualment ... ; a *Sphongos*, igualment ... ; a un actor còmic, igualment ... Total: 380 dracmes, de les quals 55 Per a la festa de Sarapis, igualment ... ; de la remuneració habitual, igualment ... ; salari del ballarí, ... ; a ..., igualment ... ; a *Amoitas* per ... ; a *Heron* en pagament ... ; a l'oficiant del temple, ... ; per al custodi del temple de Sarapis, ... ; per a *Sarapion* i *Amoitas*, pancraciastes ... ; a tres ungidors, en pagament ... ; a un actor còmic, igualment ... ; a un pregoner, igualment ... ; regals del del rostre de gos (Anubis?) ... ; a aquell qui neteja els apartaments dels homes (?) ... ; a un

homeristes, en pagament ... ; al coreògraf del ballarí, ... ; a *Sarapas*, recitador ...; a un altre *homeristes* ..., ; a ... en pagament ...

Comentari:

Aquest full de papir conté part de la llista de despeses derivades de l'organització de dos festivals en una ciutat indeterminada d'Egipte, probablement *Arsinoe*, al *nomos* d'*Arsinoites*. Les dues festes en qüestió són els *Amesysia*, en què se celebrava el naixement d'Isis (l. 1-11), i un altre festival dedicat probablement a Sarapis, esmentat en una part del papir conservat de forma parcial (l. 12-30). En tots dos llistats hem perdut la xifra de les despeses corresponents a cada entrada, però sí que se'ns ha conservat majoritàriament el nom dels conceptes: aquests són de naturalesa diversa, des d'elements emprats en les cerimònies de culte (l. 7: αἵματος μόσχου) i personal religiós (l. 18: πανκλυστή, l. 19: [θυρ]ωρῶ Σαραπείου, i potser l. 24: κυνόπου, persona que duia una màscara del déu Anubis, i potser l. 25: ἀνδρεοκαταμάκτη, terme de significat obscur, però que sembla ser en part la transliteració d'un mot egipci),¹ fins a diversos atletes i artistes que participaren en competicions i exhibicions associades als dos festivals, un fet que retrobem en altres documents similars que recullen les despeses de diferents festivitats religioses.² Així, en el papir que ens ocupa, trobem en la part corresponent als *Amesysia* un pregoner (l. 5: κήρυξ) i un trompetista (l. 6: σαλπικτής) que també poden haver participat en el cerimonial religiós, i un κωμωδός (l. 10), mentre que per al festival de Sarapis hi trobem un pantomim (l. 14: ὀρχηστής), el seu coreògraf (l. 27: δραματοθέτης τοῦ ὀρχηστοῦ), un recitador (l. 28: ἀναγνώστης, que potser recitava el *libretto* de la pantomima), dos *homeristai* diferents (l. 26 i 29)³ i, com en el festival anterior, un pregoner (l. 23) i un actor còmic (l. 22).

El fet que en el papir es distingeixin clarament un *homeristes* de l'altre i que, per tant, cobressin de forma separada, evidencia que no actuaren junts, sinó que probablement formaven part de companyies diferents. Curiosament, cap dels artistes citats en aquest document és esmentat pel nom, mentre que el papir sí que ens dóna el nom dels dos pancraciastes que participaren en els *Sarapieia* (l. 20): tal vegada l'autor del papir coneixia personalment aquests dos atletes, mentre que els artistes poden haver vingut d'una altra localitat. Hi ha un altre element en el text que suggereix aquesta

¹ Vid. Perpillou-Thomas 1993, 135.

² Vid. p. 155-156 sobre la participació d'artistes, especialment de mims, en festivitats religioses.

³ Sobre aquesta especialitat de mim, vid. p. 54-56.

possibilitat: a la l. 26 s'esmenta un ὀμηριστῆ τιμή(ματος), un terme aquest darrer que reapareix a la l. 30, conservada parcialment, i que generalment té el significat de “sobresou, complement salarial”: F. Wormand considera que aquí τίμημα pot referir-se al salari de l'*homeristes* per la seva actuació al festival sumat a les dietes o despeses del viatge que hauria fet l'artista des de la ciutat on es trobava fins al lloc on se celebrà el festival. En aquest sentit, és interessant tenir present un altre document egipci, la carta que uns magistrats d'*Evergetis* que preparaven una festa en honor a Cronos enviaren a un *biologos* i un *homeristes* d'una altra localitat perquè participessin al festival a canvi d'un salari acordat (μισθοὺς) i τὰ τεύματα, possiblement les dietes del viatge.¹

Wormald data el paper de finals del segle III dC per la forma de les lletres.

¹ Vid. **AEG 12**. Sobre la qüestió, *vid.* p. 142-143. *Cf.* també **AEG 17** i **18**.

AEG 12. *Aurelius Euripus* i *Aurelius Sarapas* (βιολόγος i ὀμηριστής)

Full de paper (25,9 x 7,2 cm) escrit a *Evergetis* (probablement *Cynopolis*, actual El Qays) i trobat a *Oxyrhynchus* (El Bahnasa); conservat a la Bodleian Library de la University of Oxford. Datació: finals del s. III dC.

Αύρηλιοι Ἄγαθος γυ(μνασιάρχης)
ἔναρχος πρύτανις καὶ
Ἑρμανοβάμμων ἐξηγ(ητής)
καὶ Δίδυμος ἀρχιερεὺς
5 καὶ Κοπρίας κοσμητῆς
πόλεως Εὐεργέτιδος
Αύρηλίοις Εὐριπᾶ βιολό=
γω καὶ Σαραπᾶ ὀμηριστῆ
χαίρειν.

10 ἐξαυτῆς ἤκετε, καθῶ[ς]
ἔθος ὑμῖν ἐστὶν συνπα=
νηγυρίζειν, συνεορτάσον=
τες ἐν τῇ πατρώᾳ ἡ[μῶν]
ἐορτῇ γενεθλίῳ τοῦ Κρόνου

15 θεοῦ μεγίστου ἀνα++++[-]
τῶν θεωριῶν ἅμ' αὐ[ρ]ιον
ἧτις ἐστὶν ἰ ἀγομ[έν]ων
ἐπὶ τὰς ἐξ ἔθους ἡμ[έρ]ας,
λαμβάνοντες το[ῦς] μισ=

20 θοὺς καὶ τὰ τείμια (!).
σεσημ(είωμαι).

(m²:) Ἑρμανοβάμμων ἐξηγ(ητής)
ἐρρωῶσθαι ὑμᾶς εὐχομαι.

(m³:) Δίδυμος ἀρχιερ(εὺς) ἐρρωῶσθ(αι) ὑμᾶς εὐχομαι.

25 (m⁴:) Κοπρίας ἐρρωῶσθαι ὑμᾶς
εὐχομαι.

1: γυ(μνασιάρχης), *POxy*: γυ(μνασιαρχήσας), DECROLL. 15: ἀναγομέν[ων], TEDESCHI 2002. 21: σεσημ(είωμα), WILCKEN apud MITTEIS – WILCKEN: σεσημ(ειώμεθα), *POxy*.

Edicions: *POxy* VII 1025 (A.S. HUNT).

Cf. MITTEIS – WILCKEN 1912, I, 572-573, nr. 493; HUNT – EDGAR 1934, 438, nr. 359; VANDONI 1964, 39, nr. 26; LEWIS 1983, 105; MAXWELL 1993, 191-194, nr. 56; PERPILLOU-THOMAS 1993, 107-109; PERPILLOU-THOMAS 1995, 229-230; LITINAS 1994, 144 i 147; CSAPO – SLATER 1995, 376, nr. 9; DECROLL 1997, 90, n. 286; TEDESCHI 2002, 168-169, nr. 19; TEDESCHI 2011, 80, nr. 21; TEDESCHI 2017, 232-233, n. 1085, 244, n. 1155, i 250.

Traducció:

Aurelius Agathos, gimnasiarca i prítani en funcions, i *Aurelius Hermanobammon*, exegeta, i *Aurelius Didimos*, summe sacerdot, i *Aurelius Koprias*, cosmeta de la ciutat d'Evergetis, a *Aurelius Euripas*, *biologos*, i *Aurelius Sarapa*, *homeristes*, salut.

Veniu de seguida, tal com soleu fer, per assistir al festival i celebrar la nostra festa ancestral, l'aniversari de Cronos, el més gran déu, [...]. Els espectacles començaran dema, el dia 10, i duraran el nombre habitual de dies, i rebreu salaris i regals.

Signo jo (*sc. Agathos*).

(segona mà) *Hermanobammon*, exegeta. Espero que estigueu bé.

(tercera mà) *Didimos*, summe sacerdot. Espero que estigueu bé.

(quarta mà) *Koprias*. Espero que estigueu bé.

Comentari:

Carta enviada per quatre magistrats de la ciutat d'Evergetis al *biologos Aurelius Euripas* i a l'*homeristes Aurelius Sarapas* perquè assisteixin i participin en les celebracions de la festa de Cronos d'una ciutat anomenada *Evergetis*, probablement *Cynon*, al *nomos* de *Busiris*.¹

¹ Vid. p. 155-156 sobre la representació de mims en festes religioses. Sobre la identitat de la ciutat, *vid. infra*.

El contingut de la carta palesa que tots dos artistes actuaven de forma regular en els jocs escènics organitzats per a aquesta festa (l. 10-12 i 19), quelcom que també evidencia la familiaritat amb què els magistrats de la ciutat es dirigeixen a *Euripas* i *Sarapas*, que amb tota seguretat encapçalaven una companyia d'actors.¹ La carta ens dóna un seguit de detalls interessants sobre l'organització de representacions escèniques a Egipte: els magistrats organitzadors de la festa fan saber als actors que la celebració començarà l'endemà, el dia 10 d'un mes indeterminat i que durarà el nombre habitual de dies; d'altra banda, els actors rebran τούς μισθοὺς καὶ τὰ τίμια: el primer terme fa referència als honoraris dels artistes per llur actuació,² mentre que el significat de τίμια en aquest text és incert: per a A.S. Hunt i R. Maxwell són “regals”, però també és possible que es tracti de dietes o despeses de viatge per als actors,³ que llavors probablement es trobaven a *Oxyrhynchus*, ciutat on fou trobada la carta i on la companyia pot haver tingut la seva seu.

Precisament, la troballa de la carta a *Oxyrhynchus* permet determinar quina és la ciutat d'*Evergetis* esmentada a la missiva, ja que se'n coneixen diverses a Egipte amb aquest nom. Tenint en compte que els magistrats demanen als actors que hi acudeixin immediatament (l. 10) ja que el festival comença l'endemà (l. 16), és evident que *Evergetis* no podia ser gaire lluny d'*Oxyrhynchus*: no pot ser, doncs, *Ptolemais Evergetis*, l'opció defensada per F. Perpillou-Thomas i G. Tedeschi,⁴ el patró de la qual era *Sobek* / Cronos, però que es troba a 100 kilòmetres d'*Oxyrhynchus*. Sens dubte, té raó N. Litinas en afirmar que l'*Evergetis* del text és la ciutat també anomenada *Cynopolis*, probablement corresponent a l'actual El Qays, situada a només 30 kilòmetres d'*Oxyrhynchus*, la divinitat principal de la qual era Anubis/Cronos, en honor del qual se celebrà la festa esmentada al papir.⁵ La proximitat entre les dues ciutats també permet explicar la familiaritat dels magistrats amb els dos actors i la reiterada assistència d'aquests al festival d'*Evergetis*.

¹ Sobre les companyies de mims, *vid.* p. 120-126. La documentació egípcia mostra que no era infreqüent que *homeristai* i *mimoi* o, en aquest cas, *biologoi*, participessin en un mateix festival: *cf.* **AEG 5** i **AEG 8**

² No se n'especifica la quantitat, ja que els artistes ja han participat abans al festival i, per tant, ja la coneixen. Sobre els pagaments dels actors de mim en la documentació papiràcia, *vid.* p. 142-143.

³ *Cf.* **AEG 11**, amb un altre possible cas (τίμημα).

⁴ *Vid.* Tedeschi 2017, 244, n. 1155.

⁵ *Vid.* Litinas 1994, esp. 147. *Cf.* Plut. *de Is. et Osir.* 44 (= *Mor.* 44e): ἐνίοις δὲ δοκεῖ Κρόνος ὁ Ἄνουβις εἶναι.

D'altra banda, el fet que siguin els principals magistrats de la ciutat els qui contacten amb els artistes i el to deferent que empren són, com assenyala Maxwell, una mostra del prestigi dels actors de mim, si més no en territoris de parla grega, on amb freqüència reben honors municipals.¹

El paper data de finals del s. III dC. Totes les persones esmentades en la carta tenen el *nomen Aurelius*, cosa que certament permet situar la missiva amb posterioritat a la *Constitutio Antoniniana* de 212 dC, per mitjà de la qual hom concedí la ciutadania romana a tota persona lliure de l'Imperi.

¹ Cf. **AS 1** i **AS 2**, dos *biologoi* que reberen ciutadanes i càrrecs honorífics de diverses ciutats. Sobre la qüestió, *vid.* p. 117.

AEG 13. Distribució de vi a μῖμοι

Full de paper escrit per ambdues cares (11 x 25 cm), procedent de l'arxiu de *Theophanes, a Hermopolis* (El Ashmunein) i conservat a la John Rylands Library de la University of Manchester. Datació: 317-323 dC.

Anvers:

	Διόσκ(ορος) + ἀναλώματ(α) ῶν	κνιδ(ίωv) v'
	τοῖς μαγίροις (!)	κνίδ(ια) β'
5	πλακουντᾶσ(ι) εἰς ἄρτυσιν τοῖς μαγίροις ++ καὶ τὰ σι+[-]θέντα εἰς ὑπηρεσί(αν) (- - -)	κνίδ(ιον) α' α' ιβ'
	[-] εἰς τὸ ἐ[ξα]ρτιστήρ(ιον) παρεδρίο(ις) στρατηγ(οῦ)	α' η'
10	ἀλλ(α) ὄψῃ φαμηλία Ὑπερχαίου Ἀνδρέα ὁμοί(ως) Ὀλυμπίῳ ἐξαρτιστ(ῆρι) Ἴερας +++	β' γ' α' β' α'
15	Ἀρτεμίδωρος (!) ἀρτοκ(όπῳ) βοηθοῖς Γελλ[ί]ου μίμμοις (!) (vac.) Πινοῦτι καὶ νεκρ[- - -]αῖρ(- - -) ἐν[[θ]] Ψάει ὁμ(οίως)	β' δ' α'
20	τοῖς Ἀπολλ(- - -) !+υ+++ πατήρ (!) Διοσκόρου	δ' κνίδ(ιον) α'

Al final de l'anvers, en sentit invers:

τοῖς ἀκροβάτ(αις)	οἶνο(υ) κνίδ(ια) δ'
τῆι παρεδρία (!) στρατηγ(οῦ)	δ'

	ἡμῖν παρεδρ(εύουσιν)	δ'
25	Διοσκόρω καὶ Ἐρ(μῆ)	α'

Revers:

	Πελοῦτι	α'
	πλακουντ(ᾶσι)	α'
	μαγίροις (!)	β'
	ἔξαρτιστ(ῆρι)	β'
30	εἴσσικιαρ(ίους) (!)	β'
	εἰς ἴρωσιν (!)	η'
	Σιλβανῶ ἰδίω(ς)	α'
	τ(οῖς) παρεδρίους	[[η]] ι'
	τῶ(ῖς) π[α]ιδαρίοι[ς]	α'
35	τ[- ca. 5 -]οις++	α'
	α+[- ca. 4 -]	α'
	βι[- - -]	α'
	+[- - - ὀ]μοί(ως)	β'
	α[- - -]	β'
40	+[- -]αρ[-]α	[[α]] β'
	ἡν[ιό]χ[ο]ις	α'
	κε[- - -]	α'
	βε+[-]κ[-]ο[- -] ἰδ(ίως)	α'
	η'+ [- - -]	β'

6: ἄρτυσιν, DARIS: ἄρτησιν, *PRyl*.

Edicions: *PRyl* IV 641 (CH. ROBERTS).

Cf. VANDONI 1964, 57, nr. 45; DARIS 1989, 92-93; MAXWELL 1993, 131-132, nr. 26; PERPILLOU-THOMAS 1995, 230; MATTHEWS 2006, 79 i 164; TEDESCHI 2011, 127-128, nr. 69.

Traducció:

Anvers: *Dioskoros*. Despeses de 50 *knidia*, dels quals als cuiners, 2 *knidia*; als pastissers, 1 *knidion*; per al condiment dels cuiners, 1; [...] al servei, 12; per a l'oficina, 1; per als assistents del prefecte, 8; per al vespre, 2; als esclaus d'*Hyperchaios*, 3; a *Andreas*, igualment 1; a *Olympios*, el proveïdor, 2; a *Keras ...*, 1; al forner *Artemidoros*, 2; als ajudants de *Gellius*; als mims, 4; a *Pinus* i a ... , 1; a *Psais*, igualment; als ... d'*Apoll*[...], 4; al pare de *Dioskoros*, 1 *knidion*.

Al final de l'anvers: Als acròbates, 4 *knidia* de vi; al personal del prefecte, 4; a nosaltres els assistents, 4; a *Dioskoros* i a *Hermes*, 1.

Revers: A *Pelous*, 1; als pastissers, 1; als cuiners, 2; al proveïdor, 2; als salsitxers, 2; per als sacerdots, 8; a *Silvanus*, com a assignació pròpia, 1; als assistents, 10; per als nens, 1; ... 1; ... 1; ... 1; ... igualment 2; ... 2; als aurigues, 1; ... 1; ... com a assignació pròpia, 1; ... 2.

Comentari:

Aquest paper prové forma part de l'arxiu de *Theophanes*, un advocat d'*Hermopolis* d'inicis del segle IV dC, que probablement era membre de l'equip del prefecte d'Egipte.¹ L'arxiu conté tota mena de papirs: documents públics, segurament reaprofitats per *Theophanes* i el seu equip com a paper en brut, i també documentació privada, com cartes, itineraris de viatges, relacions de despeses i *memoranda*. El paper que ens ocupa pertany a aquest darrer grup: és un compte de les quantitats de vi (mesurades en *knidia*, una unitat àmpliament emprada en l'Egipte tardoantic) distribuïdes a diverses persones en ocasió de la visita del prefecte d'Egipte a la finca de *Theophanes*.

Els receptors de les distribucions, realitzades probablement per *Dioskoros*, l'administrador esmentat a la l. 1, són en bona part membres del casal de *Theophanes* que prepararen el banquet celebrat en honor del prefecte: cuiners (l. 4 i 27), pastissers (l. 5 i 28), un forner (l. 15) i salsitxers (l. 29). Un altre grup de beneficiaris són el personal del propi prefecte, que potser també ajudaren a organitzar la visita (l. 9 i 23). D'altra banda, entre els receptors de les distribucions trobem també tres grups d'artistes:

¹ Sobre aquest arxiu, cf. la introducció de Ch. Roberts a *PRyl* IV, p. 104-107.

mims (l. 17), acròbates (l. 22) i aurigues (l. 42), que sens dubte amenitzaren el banquet i la visita del prefecte.

Quant al motiu pel qual hom distribueix vi i no diners o un altre producte, R. Maxwell proposa que en el cas dels cuiners les distribucions són entregues de les provisions necessàries per preparar l'àpat del banquet, mentre que, en el cas dels artistes, es tracta de retribucions en espècie per llur actuació al banquet: els artistes haurien preferit aquest mitjà de pagament en comptes de diners en efectiu per la greu devaluació de la moneda a inicis del s. IV dC;¹ tanmateix, altres documents de l'arxiu de *Theophanes* documenten pagaments en moneda. L'explicació més raonable d'aquesta distribució és que es tracti d'una gratificació en espècie al servei del casal de *Theophanes* per l'èxit de l'organització de la visita del prefecte: així, els beneficiaris serien principalment els cuiners encarregats del banquet i també els artistes que s'encarregaren de l'entreteniment de la vetllada. D'aquesta manera, els acròbates, mims i aurigues no serien membres de companyies d'artistes contractades per a l'ocasió, sinó que *Theophanes* en seria el propietari: en efecte, moltes fonts demostren l'adquisició per part de grans famílies aristocràtiques de companyies d'artistes, tant per a l'entreteniment propi com per fer-ne negoci.² En aquest sentit, és rellevant que trobem documents similars de distribucions de vi a actors de mim en dos altres arxius de famílies importants d'Egipte.³

El fet que tant els mims com els acròbates rebessin una de les quantitats més altes, 4 *knidia* de vi, indica que potser es tractava d'un grup molt nombrós o bé és un reconeixement especial a la tasca realitzada.

Segons Ch. Roberts, la major part dels documents de l'arxiu de *Theophanes* daten d'entre els anys 317 i el 323 dC. La visita del prefecte d'Egipte a la finca de *Teophanes* hauria tingut lloc en aquest mateix període.

¹ Cf. **AEG 15**, que documenta un pagament de sis talents i 1000 dracmes a un grup de mims.

² *Vid.* p. 124-125.

³ **AEG 14** i **AEG 22**. Cf. **AEG 30/I**, que també podria documentar una distribució de vi a artistes.

AEG 14. Distribució de vi a μῖμοι

Dos fulls de paper d'un mateix còdex, escrits per ambdues cares, dels quals reproduïm aquí les l. 10-30 de l'anvers del primer full ((25,5) x (32,5) cm). Hom desconeix la procedència del còdex: segons l'editor, el seu origen podria ser *Hermopolis Magna* (El Ashmunein). És conservat actualment a la Österreichische Nationalbibliothek, a Viena. Datació: 320-321 dC.

10	[Μεχε]ῖρ ἰα' Ἀχιλλεῖ ἰατρῶ ἐν ἑορτῇ Ἀσκληπίων (!)	κν(ἴδια) ζ'
	[- - -]ι λ' ὁ[μοί(ως)] τῶ [α]ύτῶ ἐν ἑορτῇ Ὀμηρίων	κν(ἴδια) κ'
	[Φαρμο]ῦθι κζ' Σαραπίωνι μαγεῖρω	κν(ἴδια) ζ'
	[τῶ (αύτῶ) Σ]αραπίωνι μαγεῖρω	κν(ἴδια) β'
	τῶ (αύτῶ) Σαραπίωνι μαγεῖρω	κν(ἴδια) ζ'
15	[τῶ (αύτῶ) Σαραπ]ίωνι μαγεῖρω ὁμοί(ως)	κν(ἴδια) ζ'
	[-ca. 20-]φιχαν διαταγῆς	κν(ἴδιον) α'
	[-ca. 15- ὁμο]ίως	κν(ἴδια) β'
	[μίμ]οις Κα[λλ]ιβίου καὶ Λουκιανοῦ	κν(ἴδια) ιβ'
	τοῖς (αύτοῖς) μίμοις ὁμοίως διαταγῆς	κν(ἴδια) δ'
20	[-ca. 15-]ιου πρίγκιπος ὁμ(οίως)	κν(ἴδια) ζ'
	[ταρσι]καρίω ὑπὲρ δελματικῆς μεγά(λης)	κν(ἴδια) ζ'
	[-ca. 13-]+β'	κν(ἴδιον) α'
	[-ca. 13-]+α	κ[ν(ἴδι-) -]
	[-ca. 13-]+ης	[κν(ἴδι-) -]
25	[-ca. 30-]ω ὁμοί(ως)	[κν(ἴδι-) -]
	[-ca. 25-]τιν μίμοις ὁμοί(ως)	κν(ἴδια) ζ'
	[-ca. 25-]εδρου ὁμοίως	κν(ἴδια) γ'
	[-ca. 7-]+++[+ ζ'ό]φφ(ικιαλίω) τοῦ ἡγεμόνος	κν(ἴδια) β'
	[-ca. 7-]δίω ἰσικιαρίω ὁμοί(ως)	κν(ἴδια) γ'
30	[-ca. 7-]+η καὶ Διοσκουρίδη παραδόξω	κν(ἴδια) ζ'

10: ἰα', WORP: ιγ', *StudPal*. 18:Κα[λλ]ιβίου, TEDESCHI: Κα[- -]ιβίου, *StudPal*.

20: κν(ἴδια) ζ', SIJPESTEIJN: κν(ἴδια) δ', *StudPal*. 21: [ταρσι]καρίω, SIJPESTEIJN:

[- - -]ω, *StudPal*. 27:]εδρου, *StudPal*: παρέδρου vel προέδρου, TEDESCHI. 29:

ἰσικιαρίῳ, WORP: ἰωιτι+++ , *StudPal*; ὁμοί(ως), SIPESTEIN: ὁμοίως, *StudPal*.
30:]+η καὶ Διοσκουρίδη, SIPESTEIN:]ίδη, *StudPal*; παραδόξῳ, SHELTON:
Παραδόξῳ, *StudPal*.

Edicions: *StudPal* XX 85r, 10-30 (C. WESSELY).

Cf. WESSELY 1905, 27-28, nr. 33; SIPESTEIN 1962-1963, 3, n. 14; VANDONI 1964, 61, nr. 53; WORP 1976, 37; SHELTON 1989; MAXWELL 1993, 132-133, nr. 27; PERPILLOU-THOMAS 1993, 73; PERPILLOU-THOMAS 1995, 230; PERPILLOU-THOMAS 1995, 230; HARRAUER 2004, 65, nr. 87 (im.); TEDESCHI 2011, 129-130, nr. 70; TEDESCHI 2017, 240, n. 1136.

Traducció:

11 de *Mecheir*: al metge *Achilleus* en la festa d'Asclepi, 6 *knidia*; el dia 30, igualment, a la mateixa persona en la festa d'Homer, 20 *knidia*. 27 de *Pharmouthi*: al cuiner *Sarapion*, 6 *knidia*; al mateix cuiner, *Sarapion*, 2 *knidia*; al mateix cuiner, *Sarapion*, 6 *knidia*; al mateix cuiner, *Sarapion*, igualment 6 *knidia*; ... per manament, 1 *knidion*; ... igualment, dos *knidia*; als mims de *Kallibios* i *Lucianus*, 12 *knidia*; als mateixos mims, igualment per manament, 4 *knidia*; ... del *princeps*, igualment 6 *knidia*; al teixidor per una gran túnica dalmàtica, 6 *knidia*; 2 ... , 1 *knidion*; ... *knidia*; ... *knidia*;... igualment, ... *knidia*; ... als mims, igualment 6 *knidia*; a ... , igualment 3 *knidia*; al funcionari del prefecte, 2 *knidia*; al salsitxer, 3 *knidia*; a *Dioskourides*, (atleta ?) extraordinari, 6 *knidia*.

Comentari:

El passatge reproduït aquí és part del contingut de dos fulls d'un llibre de comptabilitat d'una important família egípcia que recull una sèrie de distribucions de vi a diferents professionals, realitzades al llarg dels anys 320 i 321 dC. Així, entre els beneficiaris de les distribucions trobem un metge que rep 6 *knidia* de vi en ocasió de la festa d'*Imhotep-Asklepios* de l'11 de *Mecheir* i 20 més per una festa d'Homer (l. 10 i 11), un cuiner (l. 12-15), un teixidor (l. 21) i un salsitxer (l. 29); també hi apareixen dos treballadors de l'administració provincial: un *officialis* del prefecte d'Egipte (l. 28) i un possible servent imperial (l. 20). D'altra banda, també hi trobem professionals de

l'espectacle: un *Dioskourides paradoxos*, que pot haver estat un atleta (l. 30),¹ i un grup de μίμοι Καλλιβίου καὶ Λουκιανοῦ, que reben tres distribucions de vi de 12, 4 i 6 *knidia*, respectivament (l. 18, 19 i 26).

Al contrari del que afirma R. Maxwell, aquestes distribucions no semblen pagaments en espècies per a un professional contractat, sinó gratificacions al personal de la casa per un servei especial o en ocasió d'una festa especial.² Altres documents recollits en aquest corpus i procedents dels arxius de grans famílies egípcies registren distribucions de vi similars a cuiners, artistes (entre els quals mims) i altres membres del servei de la casa en ocasió de la visita del prefecte d'Egipte o de l'aniversari del cap de la família.³ Sens dubte, en aquest cas ens trobem davant d'un cas similar, com ho demostren les dues distribucions en benefici del metge, realitzada el dia de dues festes importants, tot i que en el cas dels mims desconeixem quins foren els motius de les tres gratificacions.⁴ Si aquesta interpretació és correcta, els actors de mim, com el metge, els cuiners i potser l'atleta, haurien format part del casal de la família.⁵ En el cas dels mims, les dues persones que apareixen associades als actors, *Kallibios* i *Lucianus*, poden haver estat els dirigents de la companyia escènica.⁶

L'encapçalament del paper indica el document fou redactat entre la vuitena i la novena indicció, fet que permet datar-lo amb precisió d'entre el 320 i el 321 dC.

¹ El terme παράδοξος, referit diverses vegades a atletes, podria indicar atletes guanyadors en diverses categories o grups d'edat diferents: *vid.* Shelton 1989; *cf.* POxy LXXIX 5210, on es decreten una sèrie d'honors a un atleta ἱερονεϊκοῦ πλειστονεϊκοῦ παραδόξου. *Vid.* Tedeschi 2011, 129-130, n. 70: παράδοξος pot referir-se aquí a un artista extraordinari, tot i que no tenim cap altre paral·lel d'aquest ús del terme.

² *Vid.* la qüestió a p. 125. Per a Maxwell, la diferència en les quantitats distribuïdes als actors rauria en el fet que la primera (20 *knidia*) correspondria al salari acordat als artistes, mentre que les altres dues, considerablement menors (4 i 6 *knidia*) serien pagaments extres per unes actuacions inicialment no programades, explicant així el terme διαταγή que apareix a la l. 19 (i anteriorment a la l. 16, malauradament molt malmesa).

³ *Vid.* AEG 13 i AEG 22. *Cf.* AEG 30/I, que també podria documentar una distribució de vi a artistes.

⁴ Tal vegada els actors foren part de l'entreteniment organitzat per a la visita d'un convidat important, com en el cas de la visita del prefecte d'Egipte a AEG 13.

⁵ *Vid.* p. 124-125 sobre la propietat de companyies de mims per part de grans famílies aristocràtiques.

⁶ Algunes companyies de mims són esmentades pel nom del seu dirigent o propietari: *cf.* AEG 1, LUS 1, NARB 1 i NARB 2. *Vid.* p. 120 sobre la qüestió.

ΑΕΓ 15. Pagament en efectiu a μῆμοι, entre d'altres

Fragment d'un full de paper ((11,7) x (9,5) cm), escrit per ambdues cares: l'anvers conté una nominació d'una o més persones per a una litúrgia;¹ posteriorment el revers, reproduït aquí, fou reaprofitat per a un llistat de despeses. De procedència desconeguda, és conservat al Woodbrooke College de la University of Birmingham. Datació: IV dC.

	[- - -]	(τάλαντα) ρμ'
	τέκτοσι	(τάλαντα) ιβ'
	ἄρματοκολλη(τῆ)	(τάλαντα) ρε'
	θρυοτιλταῖς	(τάλαντα) ι'
5	πρυτάνεσι	(τάλαντα) ,αρς' (δηνάρια) ψν'
	ἐπὶ μετατ(- - -) κερμ(ατίου)	(τάλαντα) μ'
	Διοσκουρίδ(η) λογοπ(ράκτορι) βαλ(ανείων)	(τάλαντα) ε'
	σχοιnioπλόκ(οις)	(τάλαντα) οβ' (δηνάρια) ψν'
	μίμοις	(τάλαντα) ς' (δηνάρια) ,α
10	{θ}εωριῶν ἀχθει(σῶν)	(τάλαντα) υμη' (δηνάρια) ,αυμη'
	ἐπάθ(λοις) Καπιτωλιακ(οῦ) ἀγῶν(ος)	(τάλαντα) ριε'
	ζωγράφοις	(τάλαντα) ρκδ' (δηνάρια) φ'
	ὑπ(ἐρ) τι(μῆς) χρυσοῦ	(τάλαντα) ,δνδ' (δηνάρια) ψ'
	καὶ ἀπεστάλ(η) δι(ὰ) Ζωίλου	(τάλαντα) ρφςς' (δηνάρια) ,αψ'
15	ἐπὶ ἑκατοστιάων	(τάλαντα) σιε' (δηνάρια) ,α
	τι(μῆ) ἀσήμου	(τάλαντα) κα' (δηνάρια) ψ'
	τι(μῆ) χαρτῶν	(τάλαντα) ρ.ε' (δηνάρια) ,α
	,ςλ[[ρ]]κα' (δηνάρια) υμε'	

3: ἄρματοκολλη(τῆ), SCHMIDT, TEDESCHI: ἄρματοκολλισ(ταῖς), *PHarr.* 6: ἐπὶ μετατ(- - -) κερμ(ατίου), *PHarr.*, TEDESCHI: ἐπὶ μεταλ(λαγῆ) κερμ(ατίου), SCHMIDT. 7: λογοπ(ράκτορι) βαλ(ανείων), WHITEHORNE apud *POxy* L 3564, n. 1. 4, TEDESCHI: λογοπ(- - -) βαλ(- - -), *PHarr.*, λογοπ(οιῶ) βαλ(ανείου), SCHMIDT, λογοπ(ράκτη) βαλ(ανείων), BELL. 10: δεωριῶν ἀχθει, *PHarr.*: {θ}εωριῶν

¹ *Vid.* Gonis 1998, 262.

ἀχθει(σῶν), PERPILLOU-THOMAS, TEDESCHI. 11: ἐπάθ(λοις) Καπιτωλιακ(οῦ) ἀγῶν(ος), SCHMIDT, TEDESCHI: ἐπάρ(- - -) Καπιτωλιακ(- - -) ἀγῶν(- - -), *PHarr*; ἄπαρ(χής) Καπιτωλιακ(- - -) ἀγῶν(- - -), WILCKEN. 18: ,ςᾷ[[ρ]]κα΄, SCHUMAN, TEDESCHI: ,ςᾷρκα΄, *PHarr*.

Edicions: *PHarr* I 97v (J.E. POWELL).

Cf. SCHMIDT 1936, 127; WILCKEN 1937, 236; BELL 1938, 142; SCHUMAN 1938, 317; VANDONI 1964, 58, nr. 47; MAXWELL 1993, 125-127, nr. 22; PERPILLOU-THOMAS 1993, 223-224; PERPILLOU-THOMAS 1995, 230; GONIS 1998, 262; TEDESCHI 2011, 131, nr. 72; TEDESCHI 2017, 240, n. 1136.

Traducció:

... 140 talents; als fusters, 12 talents; als soldadors de carros, 105 talents; als recol·lectors de vímet, 10 talents; als prítans, 1106 talents i 750 denaris; per a canvi (?) de moneda, 40 talents; a *Dioskourides*, comptable dels banys, 5 talents; per als teixidors de vímet, 72 talents i 750 denaris; per als mims, 6 talents i 1000 denaris; dels espectacles oferts, 448 talents i 1445 denaris; per als premis dels jocs Capitolins, 115 talents; per als escenògrafs (?), 124 talents i 500 denaris; quant al preu de l'or, 4054 talents i 700 denaris; i van ser enviats mitjançant *Zoilos* 196 talents i 1700 denaris; per les centèssimes, 215 talents i 1000 denaris; preu de l'argent, 21 talents i 700 denaris; preu de fulls de paper, 1 talent i mig i 1000 denaris. Total: 6921 (talents) i 445 denaris.

Comentari:

Llistat de varies despeses d'una ciutat egípcia indeterminada. Almenys part de les despeses són relacionades de manera explícita amb l'organització d'uns *Capitolia* (l. 11), certamen musical, poètic i atlètic a imatge de la competició homònima instaurada a Roma el 86 dC per Domicià i reproduïda en diverses ciutats arreu de l'Imperi, també a Egipte.¹ És molt probable que la resta de despeses, entre les quals trobem pagaments a uns actors de mim (l. 9), una suma de diners relacionada amb θεωριῶν ἀχθεισῶν, “els espectacles oferts” (l. 10) i un pagament a uns ζωγράφοι, potser uns escenògrafs (l. 12),² també estigui relacionada amb l'organització d'aquests *Capitolia*. La contractació

¹ Cf. *POslo* III 85, *BGU* 1073 i *BGU* 1074, tots tres d'Oxirrinc.

² El terme ζωγράφος pot designar un escenògraf (*vid.* Biers – Geagan 1970), però també un simple pintor: *vid.* el comentari de Powell *ad loc.*, que cita *POxy* VI 896, i.4, que recull el pressupost d'un ζωγράφος per redecorar part d'unes termes d'Oxirrinc, i Maxwell 1993, 127 *cf.*

dels mims per a la festa implica que aquest actors no competiren al certamen, sinó que probablement actuaren fora de concurs, potser als entreactes dels espectacles principals.¹

D'altra banda, són significatives les enormes sumes de diners pagades als diferents professionals esmentats al paper, que evidencien la forta devaluació de la moneda durant el segle IV dC: per exemple, els actors de mim cobraren 6 talents i 1000. Amb tot, com advertí R. Maxwell, el sou dels mims és força inferior al d'altres professionals, com els ζωγράφοι, que cobraren 124 talents i 150 denaris.

Tant el text de l'anvers com del revers del paper daten del s. IV dC.

¹ Sobre la contractació d'actors de mim i llur participació en concursos, *vid.* p. 142-146.

ÆG 16. Μιμάδες ανώνιμες

Fragment d'un full de paper escrit per les dues cares (9 x 3,3 cm). Procedent de la ciutat d'*Oxyrhynchus* i servat a la Sackler Library de la University of Oxford. Datació: IV dC.

Anvers:

τῆς πόλεως ἐπ' ἀμφοδ[ου - - -]

Πραιτωρίου ἐν τῇ ρύμη τῆς

ἀποστάσεως τῶν μιμ[μ]άδων

ὀκλόκληρον ἀνάγκαιον τόπον

5 +++[- - -]+[- - -]+

Revers:

[- - -]+ς ἀπὸ τῆς Ὀξ[υρυγχιτῶν - - -]

Edicions: *POxy* LXXIX 5214 (N. GONIS).

Cf. TEDESCHI 2017, 254, n. 1230

Traducció:

Anvers: ... de la ciutat, al barri del Pretori, al carrer del magatzem de les actrius de mim, una habitació sencera de la planta superior ...

Revers: ... de la ciutat d'*Oxyrhynchus* ...

Comentari:

Es tracta de l'única menció d'actrius de mim (μιμάδες, aquí amb reduplicació de la segona μ) documentada en un paper. Sembla que aquest paper contenia un contracte de lloguer de l'habitació d'un edifici situat en un carrer conegut pel magatzem d'unes actrius de mim que hi havia en aquesta via.

La referència al magatzem de les actrius de mim és interessant. És possible que les actrius en fossin les propietàries, i que fos el lloc on emmagatzemaven l'utillatge escènic: en aquest cas, podríem pensar que es tracta d'una companyia formada exclusivament per dones.¹ El fet que les propietàries del magatzem haguessin donat nom al carrer podria indicar que la companyia d'aquestes actrius de mim era prou coneguda a Oxirrinc.

Les característiques formals del document permeten datar-lo del s. IV dC.

¹ Cf. altres possibles casos en **RO 1** i **RO 27/I**. Sobre la qüestió, *vid.* p. 125-156.

AEG 17. Entrega de carn a μῖμοι

Full de paper (17 x 5,5 cm) escrit pel revers. Provenent d' *Oxyrhynchus* (El Bahnasa) i conservat a la Sackler Library de la University of Oxford. Datació: V dC.

Φιλόξενος (vac.) Ἀπολλωνίῳ μαγίρω (!) χ(άριεν).

παράσχου τοῖς μίμοις κρέως λίτρας δέκα, (γίνονται) κρ(έως) λί(τραι) ι μ(όναι).

Χοιακ ιβ. (m²?:) ὁ αὐ(τὸς) σεσημ(είωμαι) κρ(έως) λί(τραι) δέκα μ(όνας).

Edicions: *POxy* LXXIX 5212 (N. GONIS).

Cf. REMIJSEN 2014, 206; TEDESCHI 2017, 241, n. 1139.

Traducció:

Philoxenos saluda *Apollonios*, carnisser.

Entrega deu lliures de carn als mims, en total només 10 lliures de carn.

12 de *Choiak*. Jo mateix signo la comanda de només deu lliures de carn.

Comentari:

Comanda realitzada per un *Philoxenos* a *Apollonios*, carnisser, perquè entregui deu lliures de carn a un grup de mims. Desconeixem les circumstàncies d'aquest encàrrec: només sabem que l'entrega s'havia de realitzar el dia 12 de *Choiak*, que es correspon al 8 o 9 de desembre. Tampoc no sabem qui fou *Philoxenos*, la persona que encarregà el lliurament: N. Gonis adverteix que aquest és un nom molt comú a Oxirrinc i que per tant no hi ha cap necessitat d'identificar-lo amb un *vir spectabilis* homònim que apareix en un paper de la ciutat,¹ però sens dubte el *Philoxenos* del document que ens ocupa era una persona de certa consideració social. Quant al carnisser, *Apollonios* és el receptor d'una altra comanda de carn, en aquest cas dues lliures destinades a un grup d'atletes.² Malauradament, en aquest segon document, trobat en una campanya diferent del primer, no hi consta el nom de l'emissor ni la data en què s'escrigué la carta, i per tant no sabem

¹ Cf. *SB* XVIII 13928, amb les correccions de Gonis 2002, 90.

² *POxy* LXXIX 5213: Ἀπολλωνίῳ μαγίρω (!)· δὸς τοῖς ἀθληταῖς / κρέως λίτρας δύο. La diferència entre la quantitat de lliures entregades a cada grup indica que els mims deuriem ser certament nombrosos.

si les dues comandes van ser efectuades per la mateixa persona, en moments diferents o per a un mateix esdeveniment.¹

D'altra banda, també desconeixem quina és la finalitat d'aquests lliuraments de carn.² Pot tractar-se de dietes pagades en espècie a una companyia de mims establerta en una altra ciutat contractada per actuar a Oxirrinc, ja que alguns documents semblen indicar que les despeses de viatge i de manteniment dels artistes podien ser pagades pels contractants.³ També pot tractar-se d'una gratificació en espècie als actors per part del propietari de la companyia, similar a les distribucions de vi a mims i altres membres del personal de grans casals aristocràtics com a recompensa per un servei ben realitzat o en ocasió de festes especials, una pràctica recollida en tres documents d'aquest corpus.⁴ En aquest sentit, és significatiu que el dia en què es realitzà aquesta comanda de carn, el 12 de *Choiak*, coincideix amb l'inici de la festivitat d'Osiris, en què se celebrava la resurrecció del déu,⁵ tot i que la datació tardana del paper, del s. V dC, dificulta poder establir una relació entre aquesta festa i el lliurament de carn.⁶

Gonis data el paper del s. V dC. L'altra comanda de carn destinada a un grup d'atletes data del mateix període.

¹ Diversos documents mostren mims i atletes participant en un mateix esdeveniment: **AEG 5**, **AEG 8**, **AEG 11**, **AEG 20**, **AEG 23**, **AEG 27** i potser **AEG 26**.

² Cf. **AEG 18**, que documenta un lliurament potser d'animals a actors de mim.

³ **AEG 11**, **AEG 12** i potser **AEG 18**. *Vid.* p. 142-143 sobre la qüestió.

⁴ **AEG 13**, **AEG 14** i **AEG 22**. Cf. **AEG 30/I**, que també podria documentar una distribució de vi a artistes. *Vid.* sobre la qüestió.

⁵ Nombrosos documents suggereixen la participació d'actors de mim en les cerimònies del culte d'Isis i, per extensió, d'Osiris, potser en forma de representacions dramàtiques d'episodis mítics: *vid.* p. 157.

⁶ Cf. **AEG 22**, que documenta una distribució de vi al mes de desembre, tot i que en aquest cas sembla que el motiu fou una celebració de caràcter privat.

AEG 18. Lliurament d'animals (?) a μῖμοι

Fragment d'un full de papir escrit pel vers ((28,8) x (8,5) cm). Procedent d'*Oxyrhynchus* (El Bahnasa) i conservat a la Washington University Papyri Collection. Datació: V-VI dC.

	/ μίμοις	ζω(- - -) [-ca.?-]
	/ βουκωλικ[οῖς] (!)	ζ[ω(- - -)] ι´
	/ Μαρκέλλα	ζω(- - -) β´
	/ Χρύσου	ζω(- - -) β´
5	/ Ἀρκαδία	ζω(- - -) β´
	/ Μαρία ΚΕΚΛΟΙΚΗΑ	ζω(- - -) δ´
	[/] Ἄσενᾶ	ζω(- - -) β´
	[/] +ΙΑ Ὀγξυρυχι(- - -) (!)	ζω(- - -) β´
	/ [-]+ΛΑΣ	ζω(- - -) β´
10	/ ὄρχιστρία (!)	ζω(- - -) β´
	/ Θέκλα	ζω(- - -) β´
	/ Κοκίνη (!)	ζω(- - -) +´
	/ Ἡνέα (!)	ζω(- - -) β´
	/ προποσίτω	ζω(- - -) β´
15	/ σιγουλαρίου (!)	ζω(- - -) β´
	/ ὄργαναρίω	ζω(- - -) β´
	/ πανδουριστῆ	ζω(- - -) α´

6: fortasse κε (!) Κλουικηα (!) pro καὶ Γλαυκία, *PWash*. 14: προποσίτω vel προποσίτω(ρι) (!), *PWash*.

Edicions: *PWash* II 95 (K. MARESCH – Z.M. PACKMAN, im.).

Cf. PERPILLOU-THOMAS 1993, 74-75; PERPILLOU-THOMAS 1995, 227 i 230; BAGNAL 1996, 269, n. 60; TEDESCHI 2002, 181-182, nr. 31; TEDESCHI 2011, 133, nr. 74.

Traducció:

Als mims, ... animals (?); als seguidors de Dionís, 10 animals (?); a *Marcella*, 2 animals (?); de *Chrysas*, 2 animals (?); a *Arkadia*, 2 animals (?); a *Maria*, ... 4 animals (?); a *Asenas*, 2 animals (?); a ... d'*Oxyrhynchus*, 2 animals (?); a ... , 2 animals (?); a la ballarina, 2 animals (?); a *Thekla*, 2 animals (?); a *Kokinne*, ... animals (?); a *Aeneas*, 2 animals (?); al mestre de vi (?), 2 animals (?); al *singularius*, 2 animals (?); a l'organista, 2 animals (?); al tocador de pandura, 1 animal (?).

Comentari:

Document comptable que recull una lliurament de naturalesa incerta a un seguit d'homes i dones, alguns dels quals són esmentats pel nom¹ i d'altres per llur ofici. D'aquests, molts estan relacionats amb el món artístic: uns actors de mim (l. 1), una ὀρχήστρια (l. 10), un *organarios* (l. 16), i un *panduristes* (l. 17). També hi apareixen uns βουκολικοί (l. 2), terme que amb tota probabilitat designa els membres d'un culte dionisiac o osiríac,² la qual cosa suggereix que aquesta distribució pot haver tingut lloc en el context d'una cerimònia o festa religiosa.³

D'altra banda, al llistat es mencionen dos termes de significat obscur, προπόσιτος (l. 14) i σιγγουλάριος (l. 15). K. Maresch i Z.M. Packman, els editors del paper, rebutgen que προπόσιτος sigui una variant de πραιπόσιτος i proposen en canvi que es tracta d'un derivat de πρόποσις, "l'acte de beure abans d'un àpat o de beure a la salut d'algú"; en aquest sentit, Du Cange recull al seu glossari el terme *propositor* (s.v.), amb el sentit de "mestre de vi", per la qual Maresch i Packman no descarten la lectura προποσίτω(ρι) en comptes de προποσίτω, que certament s'adiria amb el context festiu del paper. Quant a σιγγουλάριος, els editors assenyalen que aquest terme apareix en altres documents d'Oxirrinc del segle III dC en endavant, amb el significat

¹ Alguns d'aquests noms es troben en altres documents d'Oxirrinc; d'altres, són únics. Κοκίνη (l. 12) és potser una forma femenina de Κόκκινος; Ἦνέα (l. 13) no sembla estar documentat, però pot ser una variant ortogràfica d'Αινέας. A la l. 8, hem perdut la lletra inicial del nom, potser Λία, Μία o Χία, seguit possiblement de l'*origo* Ὀξυρυγχείτης. Cf. el comentari *PWash II*, 95 *ad loc.*

² Cf. *LSJ*, s.v. Π.1 i *IG II²*, 1368, l. 122-123: ἱερεύς, ἀνθιερεύς, / ἀρξίβακχος, ταμίας, βουκολικός. *SB VI* 9409 documenta una ἡορτή (!) βουκό(λων), que Perpillou-Thomas 1993, 74-75 relaciona amb un culte d'Osiris-Apis. Tant Dionís com Osiris-Apis eren adorats sota la forma d'un toro i per tant el nom s'escau als seguidors de totes dues divinitats.

³ *Vid.* p. 155-156 per a altres exemples. Tanmateix, R.S. Bagnal es mostra escèptic davant d'aquesta possibilitat.

de “recaptador d’impostos”,¹ però admeten que potser té aquí una altra accepció: el mot *singularis* pot designar també un oficial menor de l’administració provincial que forma part de l’entorn d’un governador.²

Sens dubte, la part més obscura d’aquest document és la naturalesa d’allò que hom distribuï a aquestes persones. L’abreviació ζω(- - -), que trobem només en un altre papir,³ podria ser l’abreviació de ζῶα, “animals”. La distribució d’aliments no és quelcom infreqüent en la documentació papiràcia: aquest mateix corpus diversos exemples de lliuraments de vi o de carn a artistes com a regal per alguna ocasió especial o potser com a pagament en espècie per una actuació o com a dietes.⁴ En el cas que ens ocupa, pot tractar-se d’animals vius: tenim els paral·lels de *PMert* I 40, on hom regala porcells a diverses persones en motiu d’un aniversari, i *POxy* XVII 2139, on hom distribueix aus. De la mateixa manera, a *POxy* XVI 2047 hom reparteix a dos *singulares* diversos aliments: una mesura de *propoma* (beguda servida abans d’un àpat), deu *knidia* de vi, sis gallines, setze lliures de carn i trenta llesques de pa blanc. No sabem a quina mena d’animals es fa referència en el nostre document, però potser eren aus; a la majoria de persones se’n lliuraren dos, amb alguna excepció: *Maria*, que en rebé quatre (l. 6)⁵ i el *pandouristes*, que en rebé només un (l. 17). El fet que els *boukolikoi* en rebessin deu pot indicar que el grup estava format per cinc persones; malauradament, hem perdut la quantitat destinada als mims.

Els editors del papir daten el document dels s. IV o V per la forma de les lletres i l’aspecte general del papir. En canvi, Bagnal afirma que és probablement del segle VI dC, mentre que Tedeschi (2002 i 2011) el situa entre els segles V i VI dC.

¹ Cf. *PHamb* III, 230, l. 13, amb comentari i bibliografia al respecte.

² Vid. *CPR* XIV, 39, amb comentari.

³ *POxy* XX 2269, col. 2, l. 17. L’editor descarta que ζω- sigui un error ortogràfic per διω-, σω- o ψω-.

⁴ Distribucions de vi: **AEG 13**, **AEG 14**, **AEG 22** i potser **AEG 30/I**. Lliurament de carn: **AEG 17**. Sobre la qüestió, *vid.* p. 124-125.

⁵ Tanmateix, els editors del papir assenyalen que a la l. 6 podria haver-hi dues persones, si interpretem el ΚΕΚΛΟΙΚΗΑ com κε Κλουικηα, és a dir, και Γλαυκία: en aquest cas, *Maria* i *Glaukia* haurien rebut cada una dos animals.

AEG 19. Programa de circ amb representacions de mim

Fragment d'un full de paper ((13) x (14) cm), provinent d'*Oxyrhynchus* (El Bahnasa) i actualment conservat a la Sackler Library de la University of Oxford. Datació: V-VI dC.

μῖμον
ἄθλον
μῖμον
αβλατον
5 [ἄθλο]ν

Edicions: *POxy* LXXIX 5216 (M. MOUNTFORD).

Cf. REMIJSSEN 2014, 206; GONZÁLEZ GALERA 2017b, 44.

Traducció:

... Μῖμ. Cursa. Μῖμ. *Ablaton* (?). Cursa. [...].

Comentari:

Molt segurament es tracta del fragment d'un programa de circ, on s'enumeraven les diverses curses de carros –anomenades aquí ἄθλα¹ de la jornada i els espectacles representats als interludis, entre cursa i cursa. Coneixem diversos documents d'aquesta mena, alguns en un estat de conservació millor, i tots mencionen actuacions de mim als interludis, a més d'exhibicions d'altres artistes.² En el cas que ens ocupa, trobem la paraula μῖμον dues vegades (l. 1 i 3), que se'ns dubte es refereix aquí a l'espectacle i no a l'actuació d'un únic mim.³ El fet que, tant aquí com en altres documents, es recullen dues actuacions de mim en una mateixa jornada és un indicatiu de la popularitat d'aquest tipus d'espectacle.

¹ Cf. **AEG 20**, on també és emprat.

² **AEG 20**, **AEG 23**, **AEG 24**, **AEG 25**, **AEG 26** i **AEG 27**. *Vid.* p. 103-134 per a una anàlisi conjunta d'aquests documents.

³ Cf. **AEG 23**, on s'esmenten uns μῖμοι. D'altra banda, només un altre programa de circ dóna el nom dels espectacles en acusatiu: **AEG 24**. Als altres apareixen sempre en nominatiu.

Quant al terme ἀβλατον (l. 4), que apareix tot just després del segon μῖμον, es tracta d'un *unicum* de significat obscur.¹ M. Mountford el relaciona amb el participi *ablatus*, del verb llatí *aufero*: segons l'editor potser es tracta del títol d'aquesta segona peça de mim (*El raptat ?*), o bé indica que l'actuació ha estat cancel·lada o fins i tot podria al·ludir a una entrega de premis.² Tanmateix, el fet que hom emprí un terme d'origen llatí suggereix que es tracta d'un tecnicisme, potser relacionat amb les curses.³ Una altra possibilitat és que es tracti d'un terme grec que designi a altra mena d'espectacle no documentat fins ara i que hauria tingut lloc després de la representació del segon mim.⁴

Mountford data aquest paper d'entre els s. V i VI dC per la forma de les lletres i per comparació amb els altres programes de circ, especialment **AEG 20**, **AEG 23** i **AEG 24**.

¹ La lectura és segura: només la B és dubtosa però les alternatives, una K o una Y segons M. Mountford, no aporten cap altra solució.

² Cf. *LS s.v.* A, B i C per a aquests tres possibles significats, respectivament.

³ Cf. l'ús del terme μίσσος, del llatí *misus*, per referir-se a les curses de carros a **AEG 23**.

⁴ Cf. **AEG 20**, que mostra tres espectacles en un mateix interludi.

AEG 20. Programa de circ amb representacions de mim

Fragment d'un full de papir escrit per l'anvers (l'editor no n'indica les dimensions). D'origen desconegut, prové probablement d'*Oxyrhynchus* (El Bahnasa) o d'*Antinoopolis* (El-Shaikh Ebada), i és conservat a l'Istituto Papirologico Girolamo Vitelli, a Florència. Datació: finals del s. V – VI dC.

[Αγα]θῆ τύχη
[ν]ῖκαι
[α' ᾗθλ]ον
[πο]μπή
5 [κ]αλοπέκται (!)
μῖμος
[β' ᾗθ]λον
ἀθληταί
[γ' ᾗ]θλον
10 μῖμος
+++

2: [ν]ῖκαι, cf. **AEG 23** et **AEG 24**: [ν]ῖκαι, *PBingen*. 3: [α' ᾗθλ]ον, MORELLI, TEDESCHI: [βᾗ]ον (?), *PBingen*. 7: [β' ᾗθ]λον, MORELLI, TEDESCHI: [(?) ᾗθ]λον, *PBingen*. 9: [γ' ᾗ]θλον, MORELLI, TEDESCHI: [(?) ᾗ]θλον, *PBingen*.

Edicions: *PBingen* 128 (G. MENCI, im.).

Cf. MORELLI 2001, 206, nr. 8 (= *PHarrauer* 56); TEDESCHI 2002, 185, nr. 33; ROUECHÉ 2007, 62; ROUECHÉ 2009, 178; TEDESCHI 2011, 137, nr. 76; REMIJSEN 2014, 206; TEDESCHI 2017, 241, n. 1138; GONZÁLEZ GALERA 2017b, 44.

Traducció:

A la bona fortuna. Victòries (?). Primera cursa. Processó. Acròbates. Mím. Segona cursa. Atletes. Tercera cursa. Mím. ...

Comentari:

Inici d'un programa de circ en què es detallen els diversos actes que tingueren lloc durant la jornada, incloses les curses de carros i els espectacles representats als interludis, entre els quals trobem dues representacions de mim. En desconeixem la procedència, però és probable que provingui d'Oxirrinc, com els altres programes de circ coneguts fins ara.¹

Generalment, els programes de circ presenten una estructura similar. Com en altres casos, el paper que ens ocupa està encapçalat per una invocació a ἀγαθῆ τύχη (l. 1), seguida per la paraula NIKAI, de significat discutit (l. 2). G. Menci considera que es tracta del subjuntiu νικᾷ, el subjecte de la qual seria l'ἀγαθὴ τύχη, mentre que per a J.R. Rea, editor d'un dels altres programes de circ (**AEG 23**), seria el nominatiu νῖκαι, en referència a les estàtues de la deessa Victòria erigides al circ en honor als emperadors regnants, una pràctica documentada a Roma i que tal vegada s'estengué a les províncies: potser la paraula νῖκαι indica una processó d'aquestes estàtues pel circ abans d'iniciar les curses.²

Tot seguit, s'enumeren fins a tres curses de carros (ἄθλα),³ intercalades per diversos espectacles a tall d'interludis: el primer consisteix en una processó (l. 4 πομπή), que curiosament té lloc després de la primera cursa i no abans;⁴ una exhibició de trapezistes (l. 5 καλοπαίκται)⁵ i, per últim, una representació de mim (l. 6 μῦμος): en aquest cas, la paraula μῦμος es refereix segurament a l'espectacle i no a l'actuació d'un únic actor. El segon interludi consistí en una competició d'atletes (l. 8 ἀθληταί);⁶ finalment, del darrer interludi conservat només en tenim un únic espectacle, que de nou torna a ser una peça de mim (l. 10). Probablement el programa era més llarg: **AEG 23**,

¹ La institució responsable de la troballa excavà només a Oxirrinc i *Antinoopolis*. Quant als altres programes coneguts, *vid.* **AEG 19**, **AEG 23**, **AEG 24**, **AEG 25**, **AEG 26** i **AEG 27**. *Vid.* p. 103-104 per a una anàlisi conjunta d'aquests documents.

² *Vid.* **AEG 23**.

³ *Cf.* **AEG 19**, on també és emprat. G. Menci prefereix reintegrar [βαῖ]ον en comptes d' [ἀ'ἄθλ]ον a la l. 3: el mot βαῖον, i amb menys freqüència βᾶιν, és un terme pres del neo-egipci *b'i*, "palma", emprat de forma habitual en fonts bizantines per referir-se a les curses de circ (*vid.* notes a *PBingen* 128 *ad loc.* i Perpillou-Thomas 1993, 188-189, que recull altres usos del terme), però l'ús d'ἄθλον inequívoc a les l. 7 i 9 fa molt versemblant que també aquí haguem de llegir-hi ἄθλον.

⁴ Aquesta circumstància es repeteix en dos dels programes de circ dels quals hem conservat l'inici: **AEG 23**, **AEG 24**. També s'esmenta una πομπή a **AEG 26**, però no sabem si tingué lloc abans o després de la primera cursa.

⁵ També apareixen καλοπαίκται en altres programes de circ: **AEG 23** i **AEG 24**. *Cf.* també **AEG 22**.

⁶ *Cf.* **AEG 23**, **AEG 26** i **AEG 27**, on també apareixen atletes.

l'únic programa conservat de forma íntegra, recull sis curses de carros i cinc interludis, xifra que ens pot donar una idea aproximada de la part perduda en el paper que ens ocupa. El fet que tant aquí com en altres programes s'indiquin dues representacions de mim en una mateixa jornada de circ és indicatiu de la popularitat d'aquest entreteniment.

Menci data el paper de finals del s. V o del VI dC per la forma de les lletres.

AEG 21. *Helladia*

Pinta de vori d'elefant amb dues fileres de pues, decorada amb una escena de mim tallada a la part central per davant i per darrere i emmarcada per una inscripció en totes dues cares (17,5 x 6,5 cm; lletres: 0,4-0,3 cm). Fou trobada probablement a *Antinoopolis* (El-Shaikh Ebada) i es troba al Musée du Louvre, París. Datació: finals del s. V – VI dC.

Anvers:

((*crux*)) Νικᾶ ἡ τύχη ((*crux*))

Ἑλλάδιαι

Revers:

κἔ (!) Βενέτων.

((*crux*)) Ἀμήν. ((*crux*))

2: Ἑλλάδιαι, RUTSCHOWSCAYA.

Edicions: DAIN 1933, 186-187, nr. 217; RUTSCHOWSCAYA 2000 (im.).

Cf. CAMERON 1973, 74; MALINEAU 2003, 163-164 (im.); STARKS 2008, 112, n. 7; WEBB 2008, 62-63 (im.); DUNBABIN 2016, 94 (im.); GONZÁLEZ GALERA 2017b, 47; Tedeschi 2019, 6.

Traducció:

Visca la sort d' *Helladia* i la dels blaus! Amén.

Comentari:

En aquesta pinta de vori hi ha representada una escena formada per dues dones i un home, tots tres dempeus. Al centre, sota un arc sostingut per dues columnes, s'alça una dona amb el cabell recollit i abillada amb un vestit de mànigues llargues i llarg fins als peus, amb vores decorades; la dona sosté amb la mà esquerra una banda ampla que li creua el pit i alça la mà dreta sostenint un objecte triangular, potser un mocador. A la dreta, l'altra dona també amb el cabell recollit i una túnica llarga similar però sense banda recolza la mà esquerra a la cintura mentre alça la dreta, tot mirant la figura

central. A l'esquerra, un home jove que a diferència de les altres es mostra de perfil, mirant cap al personatge central: l'home, amb el cabell llarg tapant-li les orelles, duu una túnica curta d'esclau, sense mànigues i que no arriba als genolls i calça una sandàlia al peu dret, mentre que l'esquerre el té descalç.¹ L'home pren o diposita amb la mà dreta un objecte cilíndric sobre un tamboret, mentre alça l'esquerra a l'alçada del cap. Tots tres personatges tenen la boca oberta; això, sumat a la gesticulació de les mans, indica que es tracta d'una escena dialogada.

Quant a la inscripció que emmarca l'escena, l'expressió $\nu\kappa\tilde{\alpha} \eta \tau\acute{\upsilon}\chi\eta$ és molt habitual en les aclamacions vinculades als espectacles de circ.² En aquest cas l'aclamació va dirigida a una dona, *Helladia*, i a un dels equips habituals del circ, la *factio veneta*, o blava. A. Dain suggerí que *Helladia* fou la propietària de la pinta, però no explicà per què al text s'estableix un lligam entre aquesta dona i la *factio* de circ. Per contra, A. Cameron es fa ressò d'un suggeriment de L. Robert, segons el qual *Helladia* no fou la propietària de la pinta, sinó la dona representada al centre de l'escena, una proposta acceptada per tots els estudiosos posteriors.³ En efecte, la composició de l'escena indica que el personatge central és la protagonista, tant pel lloc destacat que ocupa com pel fet que els altres dos personatges estan orientats cap a ella.

És clar, doncs, que *Helladia* era una artista vinculada, segons sembla a la *factio veneta* d'*Antinoopolis* o potser d'alguna altra ciutat de més importància. Algunes fonts literàries evidencien la pertinença d'artistes a les *factiones* de circ en època tardana, quelcom confirmat per nombrosos documents epigràfics, papiracis i iconogràfics, que palesen que als interludis entre les curses de circ tenien lloc espectacles de mim, trapezistes i altres entreteniments.⁴ Pel que fa a l'escena tallada a la pinta, la major part dels estudiosos que s'han ocupat d'aquest objecte coincideixen a dir que es tracta d'una

¹ Segons K. Dunbabin, amb el peu dret l'home estaria tocant un *scabillum*, un instrument de percussió, però no ho sembla pas. La posició de l'home, que recolza a terra només la part anterior del peu i aixeca el taló, és precisament contrària a la manera de tocar l'instrument, tal com demostren les nombroses figuracions de *scabillarii* en què aquests músics recolzen a terra el taló i alça la part anterior del peu: cf. els diversos exemples recollits a Bélis 1988.

² Dain, el primer editor de la pinta, i Cameron en donen diversos exemples. *Vid.* una de les inscripcions recollides en aquest treball, comentada més avall i que també està relacionada amb el món circense, on apareix també aquesta expressió: **AS 4**.

³ Cameron afirma sobre *Helladia* "*surely she is the dancing-girl depicted on one side of it*", però l'estudiós no va tenir ocasió de veure una fotografia de la pinta, que només coneixia per la descripció succinta de Dain: per aquest motiu desconeixia que la pinta l'escena estava tallada per davant i per darrere.

⁴ *Vid.* p. 103-104 sobre la qüestió.

escena de pantomima:¹ l'única excepció és M.H. Rutschowskaya, que admet la possibilitat que sigui una escena de mim. Diversos elements indiquen que es tracta d'un mim: la composició de l'escena, l'absència de màscara,² la posició de les tres figures que suggereix una escena dialogada, el seu abillament, especialment el de l'home, amb túnica curta d'esclau i un peu descalç, i l'*atrezzo* tenen més similituds amb altres representacions iconogràfiques de mim que de pantomima.³

Així, en la nostra opinió, *Helladia* hauria estat una actriu de mim associada a la *factio veneta* del circ d'*Antinoopolis*, de la mateixa manera que una inscripció parietal d'*Aphrodisias* de Cària documenta un grup de mims de la *factio prasina*.⁴ Sens dubte fou una artista de gran popularitat, cosa que demostra la supervivència del mim fins i tot en època cristiana. Desconeixem si la pinta fou fabricada per encàrrec o si es tracta d'un *souvenir*: el nivell de detall de les figures és notable i sembla suggerir que representa una escena concreta. Rutschowskaya proposa que la pinta fou regalada a la pròpia *Helladia* en recompensa per una actuació memorable i posteriorment l'actriu hauria fet gravar la inscripció.

Tampoc no coneixem en quin context fou trobada la pinta però, com indica Rutschowskaya, és molt probable que provingui d'un aixovar funerari: és habitual trobar objectes d'aquesta mena en necròpolis egípcies tardanes, dipositades sobre el pit dels difunts; moltes presenten una decoració generalment de temes cristians, tot i que no falten les escenes mitològiques i, fins i tot, lúdiques, com combats de gladiadors.⁵

¹ Vid. Dain, per a qui la figura central és una “*danseuse en repos*”. Cameron al·ludeix que coneixem diversos pantomims amb el nom d'*Helladius* i que Lleonci Escolàstic dedicà un epigrama a una *pantomima* anomenada *Helladia* (*Anth. Pal* 16.284: εἰμὶ μὲν Ἑλλαδίη Βυζαντιάς, ἐνθάδε δ'ἔστην / ἤχι χοροστασίην εἶαρι δῆμος ἄγει, / ὀππόθι πορθμῶ γαῖα μερίζεται· ἀμφοτέραι γὰρ / ἄντυγες ὀρχηθμοὺς ἦνεσαν ἡμετέρους), que, segons V. Malineau i R. Webb, seria la mateixa *Helladia* de la pinta. També K. Dunbabin interpreta que es tracta d'una escena de pantomima, amb l'artista principal al centre, una assistent a la dreta i un músic a l'esquerra (però *vid. supra* sobre la figura masculina), mentre que per a R. Webb les dues altres figures serien membres del cor. Recentment, G. Tedeschi ha defensat també que es tracta de la pantomima *Helladia* coneguda per l'epigrama de l'*Anthologia Palatina*.

² Contra l'opinió de J.H Starks, segons el qual el personatge central sembla dur la màscara típica de la pantomima, amb la boca tancada.

³ Cf. **ACH 1**. Sobre l'utilatge emprat pels mims, *vid.* p. 106-110.

⁴ Vid. **AS 3**. És possible que hi hagi hagut competicions entre els mims d'una i altra facció: sobre els concursos de mims, *vid.* p. 142-146.

⁵ Vid. Rutschowskaya 2000, 239.

D'aquestes pintes decorades, només la d'*Helladia* presenta una inscripció didascàlica que permet identificar l'escena i la protagonista.¹

Tant Dain com Rutschowskaya daten la pinta de finals del s. V o del VI dC.

¹ D'altra banda, d'*Antinoopolis* prové també una altra pinta de vori sense decoració, amb el text Νικῆ ἢ τύχη Εύσεβίου ((*crux*)), que potser també cal relacionar amb el món del circ: *vid.* Rutschowskaya 2000, 239, amb imatge.

AEG 22. Distribució de vi a μῖμοι

Fragment de grans dimensions d'un rotlle de paper que contenia com a mínim cinc *kollemata* de text (extensió dels *kollemata* 2-6: (172,5) x (31,5) cm). Procedent d'*Oxyrhynchus* (El Bahnsa), és conservat a la British Library, a Londres. De les 309 línies conservades en reproduïm aquí les l. 37-43 del tercer *kollema*. Datació: 565-566 dC.

- 37 τοῖς ἐξῆς ἐγ[γ]ραμμ(ένοις) ἐν τοῖς αἰσί(οις) βρωμμαλ(ίους) (!) τ[οῦ]
δεσπότου ἡμῶν τοῦ ὑπερφυεστ(άτου) Ἀπίωνος Ἀθῦρ κη' ἰνδ(ικτίονος)
ιδ' οἴν(ου) δι(πλᾶ) λγ'
- 38 οὕτως.
- 39 τοῖς βουκκελλαρ(ίους) δι(πλᾶ) ιβ', τοῖ[ς σ]παδαρ(ίους) δι(πλᾶ) η', τοῖς
Γόθθ(οις) δι(πλᾶ) δ',
- 40 τοῖς μαγε[ί]ρ(οις) δι(πλᾶ) ς', τοῖς πανδουρ(ισταῖς) δι(πλᾶ) β', τοῖς
στρώκτορ(σι) δι(πλοῦν) α', τα προκ(εῖμεν)α.
- 41 τοῖς ἐξῆς ἐγγεγραμμ(ένοις) ὑπὲρ καλανδικ(ῶν) ιδ' ἰνδ(ικτίονος) οἴν(ου)
δι(πλᾶ) ιβ'
- 42 οὕτως.
- 43 τοῖς μίμ(οις) τῶν β' ἐργαστηρ(ίων) δι(πλᾶ) η', τοῖς καλοπέκτ(αις) (!) δ', τὰ
προκείμ(ν)α.

Edicions: *POxy* XXVII 2480r, III 37-43 (J. POMAR).

Cf. GASCOU 1976, 195, n. 2; MAXWELL 1993, 129-130, nr. 25; PERPILLOU-THOMAS 1993, 260-262; PERPILLOU-THOMAS 1995, 230; ALSTON 2002, 314; SARRIS 2006, 173; TEDESCHI 2011, 141, nr. 80; HICKEY 2012, 108-109; TEDESCHI 2017, 241, n. 1139.

Traducció:

A les persones escrites a continuació en ocasió dels propicis *Brumalia* del nostre senyor, el meravellós Apió, el 28 d'*Athyr* de la catorzena indicció, 33 *dipla* de vi de la manera següent: als *bucellarii*, 12 *dipla*; als *spatharii*, 8 *dipla*; als gots, 4 *dipla*; als cuiners, 6 *dipla*; als tocadors de pandura, 2 *dipla*; als trinxadors de carn, 1 *diploun*. Que es faci de la manera dita suara.

A les persones escrites a continuació com a gratificació de l'any nou de la catorzena indicció, 12 *dipla* de vi de la manera següent: als mims de les dues companyies, 8 *dipla*; als acròbates, 4. Que es faci de la manera dita suara.

Comentari:

Aquest extensíssim paper registra els comptes d'una sèrie de distribucions de vi realitzades al llarg dels anys 565 i 566 a diverses persones vinculades amb una de les famílies egípcies més poderoses del segle VI dC, la família dels Apions.¹ Aquest, com altres papirs similars, documenta les distribucions periòdiques de vi que les grans famílies locals solien fer entre els membres del seu casal (entre els quals actors de mim) com a gratificació pel seu servei o com a regal en festes especials.² Aquest és el cas del passatge del paper reproduït amunt: les línies 37-43 recullen distribucions de vi, en aquest cas en *dipla*, una mesura de líquids, en dues ocasions festives. La primera, l'anomenada αἴσια Βρωμάλια τοῦ δεσπότης ἡμῶν τοῦ ὑπερφουεστάτου Ἀπίωνος, és sens dubte una festa de caire privat vinculada amb el senyor de la família, en concret Apió III, cònsol ordinari del 539 dC,³ que tingué lloc el 28 del mes d'*Athyr* (24 de desembre), durant els *brumalia*, el solstici d'hivern. La segona festa correspon al primer de gener de 566 dC, en què es distribuïen *dipla* de vi com a καλανδικά, és a dir, regals de cap d'any.

Els beneficiaris d'aquestes donacions són una sèrie de persones vinculades laboralment a la família: en el cas dels *Brumalia*, es tracta, en primer lloc, de soldats privats (*bucellarii*, *spatharii* i gots) que devien custodiar les propietats de la família.⁴ A continuació, es documenten distribucions a cuiners, *panduristai* i, per últim, una donació a uns στρωκτόρσι, és a dir, *structores*, que no són aquí constructors o paletes, sinó molt probablement els servents encarregats de presentar els plats durant un banquet o de trinxar la carn.⁵

Pel que fa als regals d'any nou, els beneficiaris són unes altres persones, relacionades enterament amb l'àmbit de l'entreteniment i l'espectacle. En primer lloc es reparteixen 8 *dipla* de vi a dos *ergasteria* d'actors de mim i, a continuació, quatre *dipla*

¹ Vid. Sarris 2006, 17-24 i Alston 2002, 313-316 sobre aquesta família.

² Cf. **AEG 13**, **AEG 14** i potser **AEG 30/I**.

³ Segons *POxy XXVII*, p. 182, el cònsol del 539 és Apió II, però vid. Sarris 19 i 23.

⁴ Sobre els *bucellarii*, vid. l'estudi de Schmidt 1994.

⁵ Vid. *OLD*, s.v. Cf. Petr. 35.2, on un *structor* disposa els plats representant un zodíac.

més a uns *kalopaiktai*, és a dir, uns trapezistes. L'ús del terme ἐργαστήριον en relació a actors de mim o a artistes en general és inusual. Segons J. Gascou, aquest mot faria referència a dues corporacions d'actors de mim a Oxirrinc, que haurien estat contractades per a actuar en un banquet a casa dels Apions el dia de cap d'any: la distribució de vi seria un salari en espècies i no una gratificació, una hipòtesi compartida per F. Perpillou-Thomas i a la qual també hi arribà R. Maxwell. Tanmateix, el terme καλανδικά indica clarament que els *dipla* de vi distribuïts a mims i *kalopaiktai* són regals, no un sou.¹ Per aquest motiu, ens sembla més probable que ἐργαστήρια faci referència a dues companyies d'actors de mim de condició servil de les quals Apió n'hauria estat el propietari: la família les hauria emprat tant per al seu propi entreteniment com per fer-ne negoci, llogant-ne els serveis a tercers, una pràctica habitual i ben documentada.² En aquest cas, les dues companyies de mims podien haver actuat, juntament amb els *kalopaiktai*,³ en els espectacles organitzats per a la festa de cap d'any a la residència dels Apions i, com a gratificació, haurien rebut vuit i quatre *dipla* de vi respectivament.⁴

Les referències internes del paper permeten datar-lo d'entre els anys 565 i 566 dC.

¹ Cf. cf. PSI XIV 1428.12–13, on un amo és informat dels καλανδικά lliurats al seu propi servei: τὰ καλανδικά εἰς λόγον τῶν οἰκετῶν ὑμῶν.

² Cf. AEG 13, AEG 14 i potser AEG 30/I. Vid. p. 124-125 sobre companyies d'actors de mim en propietat de grans famílies aristocràtiques romanes.

³ No és l'únic document que recull actuacions de mims i *kalopaiktai* en un mateix esdeveniment: vid. AEG 19, AEG 20, AEG 26 i AEG 27.

⁴ Cada companyia de mims hauria rebut quatre *dipla*, la mateixa quantitat, doncs, que els *kalopaiktai*. La xifra és considerablement superior a la dels *panduristai* i trinxadors de carn de la distribució anterior (l. 40), que reberen respectivament dos i un *diploun* de vi. Això pot indicar la diferent consideració que tenien els professionals o, amb més probabilitat, que els mims i *kalopeiktai* formaven un grup més nombrós que els altres.

ΑΕΓ 23. Programa de circ amb representació de mim

Full de paper (16 x 30 cm), provinent d'*Oxyrhynchus* (El Bahnasa) i conservat a la Sackler Library de la University of Oxford. Datació: VI dC.

- ((*chrismon*)) Ἀγαθῆ Τύχη
νῖκ[α]ι
ἀ μίσσος ἡνιόχων
πομπή
5 καλοπ[α]ῖ[κτα]ι βοκ[άλιοι]
β' μί[σσο]ς ἡνιόχ[ων]
[ο]ῖ καλοπαῖκται βοκάλιοι
γ' μίσσος ἡνιόχων
δóρκος καὶ κύνες
10 δ' μίσσος ἡνιόχων
μῖμοι
ε' μίσσος ἡνιόχων
ξυστός
ς' μίσσος ἡνιόχων
15 (m2:) διευτύχει.

Edicions: *POxy* XXXIV 2707 (J.R. REA).

Cf. CAMERON 1973, 250; CAMERON 1976, 213-214; MAXWELL 1993, 124-125, nr. 21; PERPILLOU-THOMAS 1995, 230; MENCİ 2000 (= *PBingen* 128); TEDESCHI 2002, 185-186, nr. 34; ROUECHÉ 2007, 62; TEDESCHI 2011, 138, nr. 77; REMIJSSEN 2014, 206; TEDESCHI 2017, 241; GONZÁLEZ GALERA 2017b, 44.

Traducció:

A la bona Fortuna. Victòries (?). Primera sortida d'aurigues. Processó. Trapezistes cantants. Segona sortida d'aurigues. Els trapezistes cantants. Tercera sortida d'aurigues. Gasela i gossos. Quarta sortida d'aurigues. Mims. Cinquena sortida d'aurigues. Competició atlètica. Sisena sortida de carros.

(segona mà) Que vagi bé!

Comentari:

Programa de circ conservat íntegrament. Consta de dues parts: el programa pròpiament dit, amb els espectacles celebrats durant la jornada, escrit en lletra cancelleresca (l. 1-14) i una subscripció realitzada per una mà diferent, en caràcters cursius (l. 15).

A la primera part hi trobem els elements habituals en els programes de circ: una enumeració de les curses i espectacles oferts entre cursa i cursa en una jornada circense a Oxirrinc.¹ Com és habitual en aquesta mena de documents, encapçala el papir la invocació a ἀγαθῆ τύχη (l. 1), seguida de la paraul νῆκαι, d'interpretació difícil, que segons l'editor del papir, J.R. Rea, podria fer referència a una processó d'estàtues de la dea Victòria erigides al circ en honor als emperadors regnants, una pràctica documentada a Roma i que hauria estat exportada a les províncies.² A continuació, són enumerades sis curses de carros sota el nom μίσσος ἡνιόχων, on trobem manllevat el terme llatí *missus*, emprat aquí amb un sentit tècnic, "sortida de carros".³ D'altra banda, són referits també els espectacles oferts entre cursa i cursa, a tall d'interludis: així, entre la primera i la segona cursa trobem la processó circense (l. 4: πομπή)⁴, seguida d'una exhibició de trapezistes cantants (l. 5: καλοπαῖκται βοκάλιοι);⁵ al segon interludi trobem de nou una exhibició dels mateixos trapezistes (l. 7), mentre que al tercer interludi té lloc una lluita entre una gasela i una gossada (l. 9). Al quart interludi, trobem una actuació de mims (l. 11: μῖμοι), un espectacle present en tots els altres programes de circ i que en demostra la popularitat.⁶ Precisament, en aquests altres documents apareix sempre el singular μῖμος, motiu pel qual alguns estudiosos consideren que es tracta de l'actuació d'un únic actor. Tanmateix, és probable que aquí μῖμος designi no l'actor, sinó l'espectacle; en el cas que ens ocupa, el plural μῖμοι pot referir-se al conjunt d'actors que intervengueren en l'espectacle o en la representació de diverses peces de

¹ Vid. **AEG 19**, **AEG 20**, **AEG 24**, **AEG 25**, **AEG 26** i **AEG 27**. Vid. p. 103-104 per a una anàlisi conjunta d'aquests documents.

² Cf. *HA Sept. Sev.* 22.3. Rea també admet que potser té quelcom a veure amb les victòries de la jornada anterior. Per contra, segons G. Menci, NIKAI podria ser el subjuntiu del vebr νικάω, el subjecte del qual seria ἀγαθῆ τύχη: vid. **AEG 20**.

³ Cf. **AEG 19** i **AEG 20**, on s'empra el terme ἄθλον en comptes de μίσσος.

⁴ Com en altres documents, la πομπή no té lloc abans de la primera cursa, com esperaríem, sinó després: cf. **AEG 20**, **AEG 24**. També s'esmenta una πομπή a **AEG 26**, però no sabem si tingué lloc abans o després de la primera cursa.

⁵ Sobre els καλοπαῖκται al circ, vid. **AEG 20** i **AEG 24**; cf. també **AEG 22**. Quant als βοκάλιοι, un altre mot manllevat del llatí (*vocalis*), cf. **AEG 25**, **AEG 26** i **AEG 27**. Pel que fa al significat d'aquest mot, vid. *LS*, s.v. *IB*.

⁶ Altres documents evidencien el lligam entre mims i faccions de circ en època tardana: **AEG 21** i **AS 4**.

mim, com les documentades a *PBerol* 13927, que recull diversos títols de παίγνια o peces breus de mim.¹ M. Mountford suggereix que tal vegada al circ hi tenien lloc competicions entre actors de mim, una hipòtesi certament interessant, atès que tenim documentada la pertinença de mims a les diferents *factiones* de circ.² Per últim, el cinquè interludi consistí en una competició entre atletes (l. 13: ξύστος), un espectacle també habitual en els programes de circ.³

Pel que fa al propòsit d'aquest document, el text, com el d'altres programes de circ, està escrit en una lletra cancelleresca, gran i ampul·losa, que fa pensar que es tracta d'un document escrit per un funcionari municipal encarregat de l'organització dels jocs.⁴ La subscripció διευτύχει, escrita per una segona persona en lletra cursiva,⁵ pot ser com apunta Rea el vist-i-plau d'un superior encarregat de revisar i sancionar el programa dels jocs.

Rea data el paper del s. VI dC, una datació confirmada posteriorment per Mountford, editor d'altres programes de circ editats recentment (**AEG 25**, **AEG 26** i **AEG 27**).

¹ *Vid.* p. 107-110.

² M. Mountford a *POxy* LXXIX, p. 182. *Cf.* **AEG 21** (una mima de la *factio veneta*) i **AS 4** (uns mims de la *factio prasina*). Sobre les competicions de mim, *vid.* p. 142-146.

³ *Cf.* **AEG 19**, **AEG 26** i **AEG 27**.

⁴ *Vid.* p. 103-104.

⁵ La mateixa subscripció, escrita per una segona mà, apareix també a **AEG 26**, l'altre dels programes de circ del qual se'ns ha conservat la part final.

ΑΕΓ 24. Programa de circ amb representació de mim

Sis fragments d'un full de paper (7,8 x (19) cm), de provenença desconeguda i conservat a l'Österreichische Nationalbibliothek, Viena. No és segura la posició de l'últim fragment (l. 9-10), ja que les línies de fractura no coincideixen perfectament amb la part inferior de la l. 8. Datació: VI dC.

((*crux*)) ἀγαθῆ τύχη
νίκη
πομπή
καλοπαίκτη (!)
5 μῖμον
νευροβάτην
καλευρῖτας
[-ca. 5-]+Σ
σχοινοβάτην
10 E[-]H[-ca. 6-]

4: καλοπαίκτη<ς>, καλοπαίκτη<ν>, καλοπαίκτ'αι' *vel* καλοπαίκτ'ας', *PHarrauer*: καλοπαίκτης, ROUECHÉ 2007. 5: μῖμον, *PHarrauer*: μῖμος, ROUECHÉ 2007. 6: νευροβάτην, *PHarrauer*: νευροβάτης, ROUECHÉ 2007. 7: καλευρῖτας, *PHarrauer*: καλευρῖται, ROUECHÉ 2007. 9: σχοινοβάτην, *PHarrauer*: σχοινοβάτης, ROUECHÉ 2007.

Edicions: *PHarrauer* 56 (F. MORELLI, im.).

Cf. TEDESCHI 2002, 186-187 nr. 35; ROUECHÉ 2007, 62; ROUECHÉ 2009, 178; TEDESCHI 2011, 139, nr. 78; REMIJSSEN 2014, 206; TEDESCHI 2017, 241, n. 1138; GONZÁLEZ GALERA 2017b, 44, n. 6.

Traducció:

A la bona fortuna. Victòria. Processó. Trapezistes. Mim. Equilibrista. Xancaires. Funàmbul. [...].

Comentari:

Programa de circ conservat de manera parcial.¹ Com en els altres programes dels quals n'hem conservat l'inici,² encapçala el paper la invocació a l'ἀγαθή τύχη (l. 1), seguida de la paraula νίκη (l. 2), que en els altres documents apareix en plural (νίκα) i que potser fa referència a una processó d'una estàtua de la deessa Victòria erigida en honor de l'emperador regnant.³

Tot seguit, en alguns dels programes de circ coneguts, s'enumeren les curses de carros que tindran lloc durant la jornada, intercalades amb espectacles variats a tall d'interludi. Tanmateix, en el paper que ens ocupa, així com en alguns altres,⁴ s'ometen les curses i es recullen solament els interludis: una processó (l. 3: πομπή), una exhibició d'un trapezista (l. 4: καλοπαῖκτη<v>),⁵ una representació de mims (l. 5: μῖμον, on aquest terme fa referència probablement a l'espectacle, i no a l'actuació d'un únic μῖμος), un equilibrista (l. 6: νευροβάτην), uns xancaires (l. 7: καλευρίτας) i un funàmbul (l. 9: σχοινοβάτην),⁶ a més de dos altres espectacles dels quals hem perdut el nom (l. 8 i 10).⁷ F. Morelli proposa dues explicacions possibles de l'omissió de les curses: que les aquestes apareguessin més avall, en la part perduda del programa, una hipòtesi molt improbable atès que en altres documents la primera cursa té lloc sempre entre la νίκη/νίκα i la πομπή, o que aquests jocs no fossin de circ, sinó que consistien enterament en representacions de mims, acròbates i altres artistes, sense curses de carros. Aquesta segona hipòtesi també presenta problemes, atès que les similituds d'aquest paper amb els programes on sí que s'esmenten explícitament curses de carros són evidents: hi trobem el mateix encapçalament, la mateixa disposició del text i també molts dels espectacles, incloent-hi la *pompa*, les exhibicions d'acròbates i els mims, uns paral·lelismes que fan pensar que aquest document és també un programa de circ; a més, **AEG 26**, un programa conservat de forma gairebé íntegra i que tampoc no esmenta les curses de carros, evidencia que l'omissió no és deguda a la pèrdua de text. És

¹ Vid. p. 103-104 per a una anàlisi conjunta dels programes de circ.

² Cf. **AEG 20**, **AEG 23** i **AEG 26**.

³ Vid. **AEG 23** sobre la qüestió.

⁴ Vid. **AEG 26** i també **AEG 25** i **AEG 27**, tot i que l'estat tan fragmentari d'aquests dos darrers documents ens impedeix saber amb certesa si també ometien les curses.

⁵ També en trobem a **AEG 20** i **AEG 24**; cf. també **AEG 22**.

⁶ Aquest és l'únic paper on trobem documentats aquests tres termes: vid. el comentari de Morelli *ad. loc.*

⁷ Morelli proposa [μίσσο]ς per a la l. 8, terme emprat a **AEG 23** per a les curses de carros, però és molt improbable que la primera cursa hagi tingut lloc tan tard: vid. *infra*. Quant a la l. 10, Morelli suggereix la lectura κ[ρ]η[μνοβάτης], una altra mena d'equilibrista poc documentat: vid. Daremberg – Saglio (1877-1919) II.2, 1362-1363, s.v. *funambulus*.

possible que el motiu d'aquesta omisió sigui el fet que el nombre de les curses era potser sempre fix¹ i que, per tant, aquesta era una dada coneguda pel destinatari del programa; no obstant això, l'omisió no ens permet saber en quin interludi tingué lloc cada espectacle, atès que altres programes demostren que en cada intermedi podien representar-se un, dos o fins i tot tres espectacles.²

Pel que fa al propòsit d'aquest document, la lletra cancelleresca en què fou escrit suggereix que es tracta d'un text escrit per un funcionari de la ciutat d'Oxirrinc; l'omisió de les curses indica que es tracta probablement d'un document d'ús intern, potser elaborat pels organitzadors de les curses.³

Morelli data el programa de circ del s. VI dC per la forma de les lletres.

¹ **AEG 23** estableix un total de sis curses.

² *Cf.* **AEG 20**.

³ *Vid.* p. 103-104.

AEG 25. Programa de circ amb actuacions de mims i ήθολόγοι

Fragment d'un full de paper ((19,5) x (10,2) cm), provinent d'*Oxyrhynchus* (El Bahnasa) i conservat a la Sackler Library de la University of Oxford. Datació: VI dC.

μῖμος

βοκάλιοι

γυροπασιοι

ήθολόγοι

Edicions: *POxy* LXXIX 5217 (M. MOUNTFORD).

Cf. REMIJSSEN 2014, 206; TEDESCHI 2017, 241, n. 1138; GONZÁLEZ GALERA 2017b, 44, n. 6.

Traducció:

... Mim. Cantants. Mim. *Gyropasioi* (?). *Ethologoi*.”

Comentari:

Fragment de paper pertinent molt probablement a la part final d'un programa de circ, ateses les similituds formals i de contingut amb documents d'aquesta mena.¹ Els programes de circ conservats solen contenir un llistat de les curses d'una jornada i els espectacles que s'hi representaran als intermedis; tanmateix, alguns d'aquests programes ometen les curses i refereixen només els intermedis. Aquest sembla ser el cas del paper que ens ocupa, on trobem un total de quatre espectacles: una representació de mim (l. 1: μῖμος), una exhibició de cantants (l. 2: βοκάλιοι),² una exhibició de γυροπασιοι, un hàpax de significat obscur que amb tota seguretat designa una categoria

¹ Vid. **AEG 19**, **AEG 23**, **AEG 24**, **AEG 25**, **AEG 26** i **AEG 27**. Vid. p. 103-104 per a una anàlisi conjunta d'aquests documents.

² Cf. **AEG 23**, **AEG 26** i **AEG 27**. Pel que fa al significat d'aquest mot, un manlleu del llatí *vocalis*, vid. LS, s.v. I.B.

d'artistes (l. 3)¹ i, finalment, una exhibició d'ήθολόγοι, una especialitat de mim poc documentada (l. 4).²

La paraula μῖμος, que com en la major part dels programes de circ apareix en singular, probablement fa referència a l'espectacle representat, i no a l'actuació d'un únic actor de mim. D'altra banda, el fet que l'autor del document estableixi una distinció entre μῖμος i ήθολόγοι implica que hom els considerava dos tipus diferents d'espectacle, potser deguda a l'alt grau d'especialització d'aquests darrers, l'espectacle dels quals consistia en la imitació de caràcters típus, en oposició als μῖμοι, que escenificaven obres dramàtiques d'una complexitat major.³

Desconeixem si, com en altres programes de circ dels quals hem conservat la part final,⁴ aquest també tenia una subscripció escrita per una segona mà amb la paraula διευτύχει: en els altres casos, la subscripció separada per uns quants centímetres de la resta de text, per la qual cosa podria estar a la part perduda del paper.⁵

M. Mountford data el document paper del segle VI dC per la forma de les lletres i per comparació amb els altres programes de circ, especialment **AEG 20**, **AEG 23** i **AEG 24**.

¹ M. Mountford suggereix que es tracta d'un derivat de γύρος "cercle" o "moviment circular": podria ser una forma alternativa de *γυροβασιος, "que camina en cercles", potser una mena de gimnasta artístic que feia rodes i altres acrobàcies, o fins i tot un contorsionista.

² Vid. p. 48-49.

³ Cf. **AEG 5** i **AEG 8**, dos casos similars en què hom distingeix un *homeristes* d'un *mimos*.

⁴ Cf. **AEG 23** i **AEG 26**.

⁵ Sobre el significat d'aquesta subscripció i el propòsit d'aquests programes de circ, vid. p. 103-104.

AEG 26. Programa de circ amb representacions de mim

Programa de circ. Full de paper força malmès, escrit a l'anvers i provinent d'*Oxyrhynchus* (El Bahnasa, Egipte). Actualment es troba a Sackler Library de la University of Oxford. Dimensions: 12,5 x 29,7 cm. Datació: VI dC.

Ἀγαθῆ τύχη

νί[κη]

πομ[πή]

γ[υ]μ[νικόν ?]

5 μῖμ[ο]ς

[- ca. 2 -]++[- ca. 2 -]

[γυ]μνικό[v ?]

μῖμος

βουκάλοι (!)

10 [- ca.8 -]

(m²:) [δι]ευτύ[χει]

Edicions: *POxy* LXXIX 5215 (M. MOUNTFORD, im.).

Cf. REMIJSSEN 2014, 206; TEDESCHI 2017, 241, n. 1138; GONZÁLEZ GALERA 2017b, 44, n. 6.

Traducció:

A la bona fortuna. Victòria. Processó. Competició gimnàstica (?). Mím. ... Competició gimnàstica (?). Mím. Cantants. ...

(segona mà) Que vagi bé!

Comentari:

Programa de circ encapçalat, com tots els altres documents similars dels quals hem conservat l'inici,¹ per una invocació a l'ἀγαθὴ τύχη (l. 1), seguit de la paraula νίκη o νῖκαι (l. 2), que pot fer referència a una processó d'estàtues de la deessa Victòria

¹ AEG 20, AEG 23 i AEG 24. Sobre els programes de circ, *vid.* p. 103-104.

dedicades a l'emperador regnant, una pràctica documentada a Roma i que tal vegada s'estengué a les províncies.¹

Generalment, els programes contenen una llista de les curses de carros que tindran lloc durant la jornada, intercalades per una sèrie d'espectacles diversos representats entre cursa i cursa, a tall d'interludis. Amb tot, l'autor ha omès aquí la referència a les curses, una circumstància que retrobem en altres programes;² per tant, només tenim el llistat d'espectacles secundaris, sense saber, tanmateix, en quin interludi es representà cadascun. Els espectacles referits al document són els habituals en altres programes de circ: una processó (l. 3: πομπή), que els programes que refereixen les curses sempre situen després de la primera carrera,³ dues possibles competicions o exhibicions atlètiques (l. 4 i 7: γυμνικόν),⁴ dues representacions de mims (l. 5 i 8: μῖμος), en què l'ús del singular indica probablement que el terme és usat per referir-se a l'obra de mim i no a l'actuació d'un únic actor, i una exhibició de cantants (l. 9: βοκάλιοι).⁵ Les l. 6 i 10 esmentaven dos altres espectacles, però el seu estat fragmentari ens impedeix reconstruir-ne el text. Tant aquest document com altres programes recullen dues actuacions de mim en una mateixa jornada, prova de la popularitat d'aquest espectacle.⁶

El tipus de lletra del text, gran i estilitzada, evidencia que es tracta d'un document redactat per un funcionari d'Oxirrinc. L'omissió de les curses pot ser deguda al fet que es tracta d'un document d'ús intern dels organitzadors dels espectacles en què es només recullen els diferents espectacles que tindran lloc als intermedis, un llistat que potser havia d'ésser aprovat per un superior, que hauria donat el seu vist-i-plau amb la subscripció διευτύχει, escrita per una mà diferent al final del document.⁷ Els nombrosos paral·lelismes tant pel que fa a la forma com pel contingut del document amb programes de circ on s'esmenten les curses de carros fa difícil pensar que aquests espectacles poden haver tingut lloc en un altre espai diferent del circ de la ciutat.

M. Mountford data el paper del s. VI dC per la forma de les lletres.

¹ Vid. AEG 23.

² Vid. AEG 24 i també AEG 25 i AEG 27, tot i que l'estat tan fragmentari d'aquests dos darrers documents ens impedeix saber amb certesa si també ometien les curses.

³ Cf. AEG 20 i AEG 23.

⁴ Cf. AEG 19, AEG 23 i AEG 27.

⁵ Cf. AEG 23, AEG 25 i AEG 27. Pel que fa al significat d'aquest mot, un manlleu del llatí *vocalis*, vid. LS, s.v. IB.

⁶ Vid. AEG 19, AEG 20 i AEG 27. També AEG 25, on en un mateix programa apareixen *mimos* i *ethologoi*.

⁷ La mateixa subscripció apareix a AEG 23. Sobre el propòsit d'aquests programes, vid. p. 103-104.

AEG 27. Programa de circ amb representacions de mim

Full de papir molt malmès, del qual es conserven un fragment gran i set més petits (fr. 1: (11,2) x (8,4) cm), provinent d'*Oxyrhynchus* (El Bahnasa) i servat a la Sackler Library de la University of Oxford. Datació: VI dC.

Fr. 1:

γυμνικο[- - -]
μῖμος [- - -]
βουκάλιο[- - -] (!)
ΔΙ+[-]++[- - -]

Fr. 2:

βολή
[-]+++++[- -]+++ΟΝ[- - -]

Fr. 3:

μῖμ[ο - - -]

Fr. 4:

ΑΙ+++[- - -]
++ΑΓΙΖΙΝ[- - -]

Fr. 5:

[- - -]++[- - -]

Fr. 6:

[- - -]++[- - -]

Fr. 7:

[- - -]+++[- - -]

Fr. 8:

[- - -]++[- - -]

Edicions: *POxy* LXXIX 5218 (D. OBBINK).

Cf. REMIJSSEN 2014, 206; TEDESCHI 2017, 241, n. 1138; GONZÁLEZ GALERA 2017b, 44, n. 6.

Traducció:

Fr. 1: ... Competició gimnàstica. Mim. Cantants. ...

Fr. 2: Llançament. ...

Fr.3: Mim. ...

Fr. 5-8: ...

Comentari:

Full de paper conservat en un estat molt fragmentari. Pel contingut i les seves característiques formals és molt probable que sigui un programa de circ, com altres documents similars més ben conservats.¹ Els programes de circ contenen un llistat dels espectacles organitzats per a una jornada de circ: generalment s'enumeren les curses de carros, intercalades per diversos espectacles a tall d'interludis, tot i que en alguns programes hom omet les curses. Aquest sembla ser també el cas del paper que ens ocupa, que en els diversos fragments conservats recull diferents espectacles i cap cursa:

¹ *Vid.* p. 103-104 per a una anàlisi conjunta d'aquests programes de circ.

una competició atlètica (fr. 1, l. 1: γυμνικόν),¹ dues representacions de mim (fr. 1, l. 2 i fr. 3: μῖμοι), una exhibició de cantants (βοκάλιοι)² i, possiblement, una altra competició atlètica (fr. 2, l. 1: βολή), consistent potser en un llançament de javelina o de disc. S'han conservat traces de lletres pertinents a altres línies del paper, però no ha estat possible desxifrar-ne el contingut.³

Com podem veure, el paper documenta dues representacions de mim per a una mateixa jornada de circ, un fet que trobem també en altres programes.⁴ D'altra banda, tant aquí com en la majoria de programes, μῖμος apareix en singular: probablement el terme és emprat per referir-se a l'espectacle, i no a l'actor.⁵

D. Obbink data el paper del s. VI dC.

¹ Cf. **AEG 19**, **AEG 23** i **AEG 26**.

² Cf. **AEG 23**, **AEG 25** i **AEG 26**. Pel que fa al significat d'aquest mot, un manlleu del llatí *vocalis*, *vid. LS*, s.v. *IB*.

³ D. Obbink descarta que fr. 1, l. 4 contingui l'inici de la subscripció διευτύχει que trobem escrita al final de dos programes de circ: **AEG 23** i **AEG 26**. D'altra banda, també descarta que fr. 4, l. 1 sigui l'inici de la invocació ἀγαθή τύχη, que trobem en l'encapçalament de diversos programes: **AEG 20**, **AEG 23**, **AEG 24** i **AEG 26**.

⁴ *Vid.* **AEG 19**, **AEG 20** i **AEG 26**. També **AEG 25**, on en un mateix programa apareixen *mimos* i *ethologoi*.

⁵ L'excepció és **AEG 23**, on apareix el plural μῖμοι.

AEG 28. Llistat de treballadors, entre els quals σκηνικοί

Full de paper escrit pel vers, conservat íntegrament (14 x 6,2 cm). D'origen desconegut, possiblement d'*Herakleopolis* (Ihnasya el-Medina), es conserva a l'Österreichische Nationalbibliothek, Viena. Datació: VII-VIII dC.

	ΝΕΟΥΟΟΙΕ ΝΕΙΗΒΤ ΝΠΠΡ ^α	Δ
	ΝΕΟΥΟΟΙΕ Ν[Ε]ΜΝΤ ΝΠΒΕΝ ^ε	Β
	ΝΕΟΥΟΟΙΕ ΝΕΜΝΤ ΝΠΠΡ ^α	Β
	ΝΕϞΑΖΤϞΟΟΥΝ	α
5	ΝΕϞΑΝΚΡΑΜΠΙΤΗϞ	α
	ΝΕϞΑΝΟΡΝ ^ε	α
	ΤΕΖΡΥΜΗ ΝΠΒΕΝ ^ε	Δ
	ΝΕΨΟΟϞ	Β
	ΝΕϞΚΗΝ ^κ ΝΠΜΕΡΟϞ ϞΝΔΥ	α
10	ΝΕΚΟΥΙ ΟΥΩΖΕ ΝΠΜΕΡΟϞ ϞΝΔΥ	Β
	ΝΕϞΑΝΔΥ ^χ	Γ
	ΝΕΨΟΤ ^ε	α
	ΝΕϞΑΝΚΑΔ[ΔΜΟϞ]	Β
	ΓΙ/ ΕΡΡ ^ϛ Δ[ΟΙ/] ΚϞ	

Edicions: *CPR* XII 11 (M.R.M. HASITZKA, im.).

Traducció:

Els camperols de la part oriental de *Prasinon* (?), 4; els camperols de la part occidental de *Veneton*, 2; els camperols de la part occidental de *Prasinon* (?), 2; els saquers, 1; els carboners, 1; els pollastraires, 1; els del carrer de *Veneton*, 4; els pastors, 2; els *skenikoi* dels dos barris, 1; els petits pescadors dels dos barris, 2; els venedors de llànties, 3; els comerciants, 1; els cistellers, 2. Total de treballadors. La resta, 26.

Comentari:

Aquest papir copte conté un llistat de treballadors amb diversos oficis, des de camperols i pastors fins a artesans i comerciants. A cada un d'aquests grups correspon una xifra, que no sembla correspondre a un pagament sinó al nombre de treballadors aportat per cada col·lectiu, un total de 26 persones (l. 14), tot i que en desconeixem el propòsit. Entre aquests professionals hi trobem uns $\sigma\kappa\eta\eta\kappa^{\kappa} \text{ \textit{NPTMERO}\textit{C} \textit{C}\textit{N}\textit{A}\textit{Y}}$ (l. 9), és a dir, uns “*skenikoi* dels dos μέρᾱ”.¹ Tenint en compte que a les l. 1, 2, 3 i 8 apareixen uns treballadors procedents de les “parts occidentals” i “orientals” de *Prasinon* i de *Veneton*”, M.R.M. Hasitzka interpreta que la paraula μέρος fa referència aquí a dos barris d’una ciutat, possiblement al μέρος πράσινον i al μέρος βενέτον de la ciutat d’*Herakleopolis*. Tanmateix, és difícil comprendre per què els treballadors, entre els quals els *skenikoi*, apareixen classificats segons el barri al que pertanyen. Una altra explicació és que μέρη faci referència aquí a les *factiones prasina* i *veneta*, els dos grans equips del circ: diversos documents testimonien la pertinença d’actors de mim a les *factiones*,² tot i que això no explica la relació entre els camperols i els equips.

Hasitzka data el papir d’entre els segles VII i VIII dC, ja en època bizantina o àrab. És el document més antic referent a *skenikoi*, una bona mostra de la pervivència del mim a Egipte, possiblement fins i tot sota el domini àrab.³

¹ Sobre el terme *skenikos*, que molt sovint apareix referit a actors de mim, *vid.* p. 34-35.

² *Vid.* p. 103-104.

³ És ben possible que el mim grec, amb una tradició tan rica a Egipte, hagi influït en l’obra de dramaturgs egipcis com Ibn Daniyal a través de mims representats en àrab. *Cf.* Badawi 1982, 100-101.

ΑΕΓ 29/Ι. Σκηνικός ἀνὸνιμ (?)

Fragment d'un full de papir molt malmès ((3,2) x (17,5) cm), que conté tres textos, escrits per mans diferents: el primer, a l'anvers, és il·legible; els altres dos, al revers, són reproduïts aquí. Fou descobert a *Oxyrhynchus* (El Bahnasa) i és preservat a la Sackler Library de la University of Oxford. Datació: 103 – 107 dC.

m¹:

ἀντίγραφ[ον - - -]

[Ο]ύίβιος Μάξιμος - - -]

[σ]τρατηγ++[- - -]

παραγγιλ[αι - - -]

5 διατετα[γμένα - - -]

[- ca. 4 -]ΛΟΙΣ[- - -]

[- ca. 4 -]ΕΜ+[- - -]

[- ca. 4 -]+ΤΩ[- - -]

[-]++Κ+ΡΙ[- - -]

10 διεταξα[- - -]

γὰρ αὐτῶ +[- - -]

σκηνικω[- - -]

τὴν ἐμὴν [- - -]

ἔδ<ε>ι σέ μοι[- - -]

m²:

15 ΑΙΑΝΤΙΜΗΚ[- - -]

νέα φρόνησις [- - -]

ου ῥαδίως τοδ+[- - -]

στείχοντος [- - -]

Ἑλλησι ΘΥΜ[- - -]

4: παραγγιλ[αι, TEDESCHI): παραγγιλ[, *POxy*. 5: διατετα[γμένα, TEDESCHI):
διατετα[, *POxy*. 17: οὔ vel ού, *POxy*, TEDESCHI. 18: ῥαδίως, *POxy*: ῥαδίω[,
TEDESCHI.

Edicions: *POxy* XLII 3024 (P.J. PARSONS).

Cf. TEDESCHI 2011, 107, nr. 44.

Traducció:

Primera mà: Còpia. *Vibius Maximus* ... a l'estrateg ... haver-te comunicat ... l'edecte ...he decidit ... del senyor ... car li ... a l'actor (?) ... la meva ... calia que tu em ...

Segona mà: Àiax ... nou pensament ... no fàcilment ... procedint ... ànim als grecs ...

Comentari:

Aquest paper, que conté un text ara il·legible a l'anvers, fou reutilitzat a principis del segle II dC per copiar-hi una carta de *C. Vibius Maximus*, prefecte d'Egipte entre els anys 103 i 107 dC, adreçada segons sembla a un estrateg (l. 1-14).¹ De l'epístola només se'ns conserva l'inici de cada línia, cosa que afecta greument la comprensió del document. Tanmateix és possible reconèixer-hi algunes paraules, entre les quals σκηρικω (l. 12), que segons P.J. Parsons pot referir-se a uns actors o a representacions dramàtiques (σκηρικῶ o σκηρικῶ[v]). Parsons opina que l'assumpte de la carta pot ser una sèrie de privilegis concedits a una important associació d'actors, els Artistes de Dionís, integrada principalment per tràgics i còmics i de la qual els mims estaven exclosos.² La carta és anterior a un edicte d'Adrià on precisament es detallen aquests privilegis,³ però Parsons defensa que ja August o Claudi els haurien pogut confirmar alguns dels privilegis amb què comptaven els Artistes de Dionís des d'època hel·lenística, com el dret d'ἀσυλία i d'ἀτέλεια, entre d'altres.

Posteriorment, algú reaprofità de nou el paper, aquest cop per copiar-hi el que sembla un text dramàtic, potser d'una tragèdia no identificada amb Àiax com a protagonista (l. 15-19). El text, perdut en gran part, sembla reforçar la hipòtesi de Parsons segons la qual el document hauria pertanyut a una companyia d'actors tràgics, membres dels Artistes de Dionís, tot i que és cert que algunes fonts documenten mims

¹ Sembla que el destinatari és un i no més estrategs perquè a la l. 14 hom llegeix ἔδ<ε>ι σέ μοι, amb un pronom personal de segona persona en singular.

² Sobre aquesta associació en època hel·lenística, *vid.* el treball d'Aneziri 2003. Manca un estudi aprofundit sobre els Artistes de Dionís durant el període romà: Aneziri 2009, 220-223 fa una síntesi breu de la qüestió.

³ *Vid.* *POxy* XXVII 2476.

de temàtica mitològica.¹ Resta oberta, doncs, la possibilitat que σκηνικῶ faci referència a un actor de mim, tot i que aquest terme té sovint un significat genèric que impedeix precisar la categoria de l'artista al qual es refereix.²

Vibius Maximus, autor original de la carta, fou prefecte d'Egipte entre el 103 i 107 dC; el paper data, doncs, d'aquest període.

¹ Tert. *Apol.* 15.1: *Dispiciate Lentulorum et Hostiliorum venustates, utrum mimos an deos vestros in iocis et strophis rideatis: "moechum Anubin" et "masculum Lunam" et "Dianam flagellatam" et "Iovis mortui testamentum recitatum" et "tres Hercules famelicos irrisos"*. Vid. també 153-155.

² Vid. p. 34-35.

ÆG 30/I. Possible entrega de vi a actors (θεατρικοί ?)

Fragment pertinent a dos fulls de papir contigus d'un mateix rotlle ((10,2) x (7) cm), procedent de l'arxiu d'*Hieroninos*, a *Theadelphia* (prop de l'actual Birket Qarun), i preservat a l'Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, a Berlin. Datació: mitjans s. III dC.

Col. 1:	Col. 2:
Κόλ(λημα) ι]α'	Κόλ(λημα) ιβ' [- - -]
[- - -]δι]αστολεῖ	Π(αρά) Ἀλυπίου [- - -]
[- - -]ωτη	Μαξίμω δ[ιαστολεῖ - - -]
[- - -]τοπαρε	δὸς κεκε[λευσμένος - - -]
5 [- - -]υγον	5 θεατρικῶ[ν (?) - - -] ἐκ]
[- - -]ρεμαι	διαταγῆς [- - -]
[- - -]κλε	Ὅξυρυγχ(- - -) +[- - -]
[- - -] δύο.	[-]+[- -]++[- - -]
- - - - -	- - - - -

Edicions: *PBerl.Sarisch* 10 (P. SARISCHOULI, im.)

Cf. PINTAUDI 1998-1999; KRUIT (en KRUIT –WORP 2000, 122-125); TEDESCHI 2011, 123, nr. 64.

Traducció:

Col. 1: Pàgina 11. ... a l'administrador ...

Col. 2: Pàgina 12. Per part d'*Alypios* ... a *Maximos*, administrador ... dóna per ordre ... dels actors (?) ... per manament ... mesures de vi (oxirrincs) ...

Comentari:

Document de l'anomenat arxiu d'*Heroninos*, una extensa col·lecció formada per 430 cartes i factures relacionades amb l'administració d'una gran finca privada situada al *nomos* d'*Arsinoites* (El Fayyum).¹ El propietari n'era *Aurelius Appianus*, cavaller romà i *exegetes* d'Alexandria; el *Heroninos* que ha donat nom a l'arxiu en fou un dels administradors. El document que ens ocupa contenia diverses pàgines de paper (κολλήματα) encolades, de les quals se'ns ha conservat part de l'onzena i la dotzena.

El text de l'onzena pàgina està molt malmès, però sembla una carta dirigida a un administrador, el διαστολεύς. D'altra banda, la dotzena pàgina, millor conservada que l'anterior, conté també una carta a un διαστολεύς anomenat *Maximos* escrita per *Alypios*, que altres documents de l'arxiu permeten d'identificar com l'administrador en cap de la finca. En aquesta missiva, *Alypios* sembla encarregar una comanda (l. 2: δός κεκελευσμένος) probablement de vi, mesurat en Ὀξυρυγχίτιον (l. 7) segons N. Kruit, una unitat que apareix de forma predominant a l'arxiu d'*Heroninos*. Els beneficiaris d'aquesta entrega podria ser un grup d'actors, els θεατρικῶν –o potser un únic actor, θεατρικῶ–, que apareixen a la l. 5 del text. Coneixem altres papirs similars, procedents sempre d'arxius de grans famílies egípcies, que documenten distribucions de vi a actors de mim i a altres membres del personal de la casa com a gratificació pel seu servei o en ocasió d'una festa especial.² És possible que, en aquest cas, ens trobem davant d'una situació similar, tot i que en cap altre document trobem la paraula θεατρικοί emprada en lloc de μῖμος.

El conjunt de papirs de l'arxiu data de mitjans del s. III dC.

¹ Vid. una breu introducció sobre l'arxiu a Rathbone 1988, 157; per a un tractament més extens, vid. Rathbone 1991 i 2009.

² Vid. AEG 13, AEG 14 i AEG 22. Sobre la qüestió, vid. p. 125.

ΑΕΓ 31/D. [- - -]no (ῥωμαιστής)

Gravat sobre una pedra solta (30 x 47 x 35 cm; l'editor no indica la mida de les lletres), trobada a l'habitació nord del temple de Harendotef a *Philae* (actual Fīla). Datació: finals del s. I aC.

[- - -]γῶ ῥωμαῖσ=
τῆς ἥκω τὸ π=
ροσκύνημα ὦ=
δε τῆς μητρός,
5 ὦδε.

1-2: ῥωμαῖσ/τῆς, ROBERT – ROBERT: ρωμαίό/της, ROCCATI. 5: ΩΔΕ, ROCCATI.

Edició: ROCCATI 1981, 439, nr. 4 (im.).

Cf. ROBERT – ROBERT 1983, 182-184, nr. 475; MAXWELL 1993, 255, nr. 98.

Traducció:

[...]no, *rhomaistes*, he vingut per adorar aquí la mare, aquí.

Comentari:

La inscripció, gravada en el temple d'Horus Harendotef de l'illa de *Philae*, dóna testimoni de la visita al santuari d'un *rhomaistes* de qui només se'ns ha conservat la part final del nom, *-no*.¹ Alguns estudiosos, encapçalats per L. Robert, han considerat els *rhomaistai* una categoria d'actors de mim, especialitzats en la imitació de personatges romans (< gr. ῥωμαῖζω), però un estudi recent ha demostrat que el terme es refereix a artistes especialitzats en exhibicions de força (< gr. ῥώμη).² Per tant cal excloure'ls d'entre les especialitzacions d'actors de mim.

Nombrosos peregrins visitaven el santuari de *Philae* i hi deixaven constància del seu pas. És particularment interessant que aquest *rhomaistes* no sigui l'únic artista documentat entre les inscripcions dels temples de l'illa: hi trobem també dos actors de

¹ No es tracta, com va creure A. Roccati, d'un ῥωμαῖότης, que tradueix com a “*Romano (?)*”.

² Vid. p. 67-68.

mim i dos *cinaedoi*,¹ cosa que suggereix una participació d'aquests artistes en les festes del culte d'Isis.²

A. Roccati data la inscripció de finals del s. I aC, per la seva similitud amb una altra inscripció de l'any 10 aC.³

¹ Actors de mim: **AEG 3** i **AEG 4**. *Cinaedi*: *IPhilae* 154 i 155.

² *Vid.* p. 157 sobre la qüestió.

³ *IPhilae* 141.

AFRICA PROCONSULARIS (AFR)

AFR 1. *Archimimi* anònims

Urna cinerària doble de pedra amb forma rectangular (60 x 80 x ? cm; lletres: 4-3,5 cm). Descoberta a l'interior de l'anomenat monument "à auges" d'*Ammaedara* (Haïdra, Tunísia), on havia estat reutilitzada, i preservada *in situ*. L'urna presenta dos camps epigràfics, a) i b), corresponents presumiblement als dos difunts sebollits. Les últimes línies dels dos camps formen una mateixa oració. Datació: II-III dC.

a) [- - - - -]

[*Fe*]l̄iç̄i[*anus*, -*a*? *vixit*]

a(*nnis*) *X*, *m*(*ensibus*) *V*[- - -]. *Ar*=

chimimi parentes

b) [- - - - -]

[- - - - -]

[- - -] *h*(*ic*) *s*(*itus*, -*a*).

pii poșușeruñt.

Edicions: *Haïdra* III 45 (im.).

Cf. *AE* 2009, 1746; *MIGAYROU* 2018, 127, nr. 2.

Traducció:

a) "*Felicianus* (?) visqué 10 anys, 5 mesos ..."

b) "... està enterrat/-da aquí."

a+b) "Llurs pares, *archimimi*, els sebolliren pietosament."

Comentari:

Aquesta inscripció, la primera a documentar *archimimi* a l'Àfrica,¹ presenta una superfície molt erosionada, en la qual només les últimes línies són ben llegibles. Pel que sembla, es tracta de la sepultura de dos germans enterrats pels seus pares, que eren *archimimi*. Del primer germà, començant per l'esquerra, tenim part del nom, que els editors de *Haïdra* reconstrueixen com a *Felicianus/-a*, tot i que també són possibles altres opcions, com ara *Licinianus*, -*a*; i la fórmula que indica l'edat en què morí, parcialment conservada, ja que hem perdut la part corresponent als dies. Probablement

¹ Fins ara només hi teníem documentat un *archimimus*, *Masculas*, per una font del segle V dC, Víctor de Vita (*de persec. Vandal.* 1.47 = *PL* 58.199-200).

hem perdut la fórmula *h(ic) s(itus, -a)*, que és l'únic element conservat referent al difunt del segon camp epigràfic.

Pel que fa a les dues darreres lletres de la línia 2 d'a) i l'última línia d'a) i b), aquestes formen una sola oració: *ar/chimimi parentes // pii posueruñt*. La lectura *archimimi* és clara: segons sembla, els pares del difunt serien un matrimoni format per dos *archimimi*. Amb tot, sorprèn que se'ns digui l'ofici dels pares i no el seu nom, tret que aquest es trobés a l'inici del text, part avui dia il·legible, tot i que no sembla que hi hagués l'espai necessari. Tanmateix, no sembla que hi hagi una altra explicació possible: és molt improbable que *archimimi* sigui un genitiu singular i que es refereixi al difunt del registre esquerre, ja que el fet que aquest visqués només 10 anys fa pensar que no pot haver esdevingut *archimimus* tan jove.¹

Per tant, aquesta inscripció documenta un matrimoni format per un *archimimus* i una *archimima*, que haurien estat els dirigents i actors principals de llur companyia: certament no resulta estrany que els actors d'una mateixa companyia desenvolupessin vincles d'aquesta mena, si tenim en compte la vida itinerant dels artistes i el fet que la professió dels mims era oberta a homes i dones.² L'ofici del mim també podia transmetre's de pares a fills, com ho evidencien alguns testimonis literaris:³ no seria estrany doncs que d'haver sobreviscut els fills del matrimoni haguessin esdevingut també actors de mim.

A *Ammaedara*, situada en un nus de comunicacions entre Cartago i *Theveste*, hi havia el campament de la *legio III Augusta*, fins que durant el regnat de Vespasià la legió fou traslladada a aquesta darrera ciutat. Va ser llavors quan *Ammaedara* obtingué l'estatus de colònia i fou poblada per veterans de l'exèrcit.⁴ La ciutat disposava d'un teatre, construït o tal vegada reparat durant el regnat de Septimi Sever.⁵

La inscripció data d'entre els segles II i III dC per les seves característiques formals.

¹ Tenim documentats actors de mim infants, com la petita *Adaugenda* (RO 24), de deu anys i mig, però cap d'aquests no és *archimimus*. Vid. p. 73-74.

² Vid. p. 72-73 per a altres possibles exemples de matrimonis entre mims.

³ Vid. per exemple, Cic. *Verr.* 2.3.78; 2.5.31; 2.5.81, sobre *Tertia*, actriu de mim, filla del també mim *Isidoros*. A partir del segle IV dC, l'ofici de mim esdevingué per llei hereditari: *CTh* 15.7.2. Sobre la qüestió, vid. p. 115-116.

⁴ Cf. Duval 1982, 637-641.

⁵ Sobre el teatre, vid. Baratte – Duval 1974, 36-38; Lachaux 1978, 35-37; Duval 1982, 648. Cf. *ILTun* 460 = *AE* 1927, 30.

AQUITANIA (AQ)

AQ 1. *Tabella defixionum* contra un actor de mim

Làmina de plom opistògrafa (9 x 7 cm; no consta l'alçada de les lletres). Trobada el 1887 en un pou, a deu metres de profunditat, d'una vil·la romana a Rom (antic *vicus Raraunum*), juntament amb una quinzena de tauletes de plom anepígrafes, algunes de les quals enrotllades i travessades per claus. Actualment és custodiada al Musée de Raraunum, a Rom. Datació: finals del segle II – III dC.

anvers:		revers:
	<i>Apeci alligato Tr[i]=</i>	<i>ne uoteat (!) im<m>ol[a] =</i>
	<i>nemeton Caticno=</i>	<i>re. Aquanno te tor=</i>
	<i>n, nudato Seneciolu=</i>	<i>q<u>eto. Nana te com=</i>
	<i>m Asedem Trition</i>	<i>cruciato (!). Sosio de Eu=</i>
5	<i>neocarionon Didon=</i>	15 <i>molpo mimo ne eni=</i>
	<i>em{m}. Sosio deliria</i>	<i>tuisse poteat. Ebri=</i>
	<i>Sosio pyra Sosio</i>	<i>a vi mon<n>an (!) age=</i>
	<i>cottidie doleto.</i>	<i>re nequeat {i}in eq<u>o=</i>
	<i>Sosio loqui nequeat.</i>	<i>leo. Ne voteat (!) im<m>ol=</i>
10	<i>Sosio de Maturo et Eri=</i>	<i>are. Sosio de Fotio m=</i>
	<i>dunna ne cluisse, Sosio</i>	<i>imo ne adem{t}isse</i>
		<i>victoriam voteat (!) [- - -]</i>
		20 <i>V[- - -].</i>

Anvers (l. 1-11): *ape ci alli carti / eti heiont Cati cnato / na demtis sei Dotu/cias e demtiont / [e]ti cartaont Dibo/na sosio de uipia / sosiso +++ pra sosio / gouisa şu eioti eți /sosio pouira hejoți / sua demtia+oape / dunt na uouse [- - -], JULLIAN, HAAS.*

Revers (l. 12-24): *te uorauimo / ehza atat ote heh/zo atant atecom/priato sosio derti/mo ipommio ateh(o) / tisse pote atepri/auimo atant ate/ont ezatim ezo/zia te uorauimo / ape sosio derti/imo na demtis s(i)e / dertiim o+q+++q+q, JULLIAN, HAAS.*

Edicions: JULLIAN 1898; EGGER 1962 (im.).

Cf. HAAS 1961 (im.); GUYONVARG'H 1962; EGGER 1964; GARCÍA RUIZ 1967; VERSNEL 1985; LEPPIN 1992, 51, n.8; GAGER 1992, 74-75, nr. 16; MAXWELL 1993, 316-318, nr. 109; ALLAIN – FAUDUET 1994, 184; KROPP 2008, nr. dfx 4.3.4/1.

Traducció:

Apecius, lliga Trinemetos i Cactinos, subjecta Seneciolus, Asedis, Tritius, Neocarinus, Dido. Turmenta Sosio amb deliris, turmenta Sosio amb febres, turmenta Sosio cada dia. Que Sosio no pugui parlar. Que Sosio no pugui vèncer Maturus ni Eridunna, que Sosio no pugui fer sacrificis. Que Aquannus et turmenti, que Nana et torturi. Que Sosio no pugui superar el mim Eumolpus. Que no sigui capaç d'alçar la dona sobre el poltre amb força èbria (?). Que no pugui fer sacrificis. Que Sosio no pugui aconseguir una victòria contra el mim Photius ...

Comentari:

El 1887 hom descobrí una vil·la romana situada a l'antic *vicus Raraunum*, una *statio* en el territori del poble gal dels pictons, a mig camí entre *Mediolanum Santonum* (Saintes) i *Limonum Pictonum* (Poitiers). Al costat de l'edifici principal hi havia un pou antic, de vint metres de profunditat, que contenia també una quinzena de làmines de plom, totes anepígrafes tret d'una, una *defixio* aparentment escrita en llengua celta que, segons el seu primer editor, C. Jullian, constituïa un dels documents més importants en aquesta llengua. Naturalment, davant d'una troballa tant important, nombrosos lingüistes i especialment O. Haas, estudiaren el text i aportaren noves lectures i millores del text, confirmant que es tractava d'un text cèltic.¹ Amb tot, posteriorment s'ha demostrat que el text de la *defixio* no és celta, sinó un llatí correcte amb alguns trets de la parla popular:² en aquest redescobriment del text va tenir un paper clau R. Egger, que el 1962 transcrivé de nou i reedità la inscripció, que conté tots els elements característics d'aquesta mena de documents.

¹ Vid. Egger 1962, 434 per a un resum de les diferents aportacions d'aquests estudis al text de la *defixio*.

² Aquestes han estat estudiades per Egger 1962, 441-444 i García Ruiz 1967, però cal advertir que aquest darrer estudiós confon l'origen del text: no ve de Roma, sinó de Rom, com hem vist. Alguns d'aquests trets són força peculiars, com el *ne voteat = ne possit*.

No es tracta, doncs, d'una *defixio* celta sinó d'una execració llatina, on hom invoca, això sí, divinitats celtes: *Apecius*, *Aquannus* i *Nana*.¹ A la *defixio* apareixen també noms personals d'origen celta (els femenins *Asedis*, *Eridunna* i els masculins *Cactinos*, *Neocarinos*, *Trinemetos*, *Tritios*),² llatí (*Maturus* i *Seneciolus*), grec (*Sosio*, *Eumolpus* i *Photius*)³ i semita (*Dido*). La presència predominant de noms celtes, així com la invocació a divinitats celtes, indica que l'autor del text, així com la majoria de les víctimes de la maledicció, són locals. Amb tot, la dada més rellevant per a l'objecte d'aquest treball és que a la *defixio* hi apareixen actors de mims: l'hem d'afegir, doncs, a les *defixiones* referents a artistes teatrals.⁴ En efecte, s'explicita que dues de les persones esmentades, *Eumolpus* i *Photius*, eren *mimi*; els dos actors, però, no són víctimes de la maledicció, ans al contrari, l'objectiu de la *defixio* és precisament perjudicar un rival d'aquests, *Sosio*. En efecte, tot i que l'execració va dirigida també contra altres persones, com *Trinemetos*, *Cactinos* i *Eridunna*, és *Sosio* qui s'endú el gruix de la maledicció. Entre els turments que l'autor de la *defixio* demana per a *Sosio* – que pateixi deliris, febre, dolors i que no pugui parlar ni oferir sacrificis—⁵ n'hi ha quatre que són particularment interessants:

1. 1. 10-11: *Sosio de Maturus et Eridunna ne cluisse*

2. 1. 15-17: *Sosio de Eumolpo mimo ne enituisse voteat (!)*

3. 1. 17-20: *Ebria vi mon(n)an (!) agere nequeat in eq<u>oleo*

4. 1. 21-23: *Sosio de Fotio mimo ne adem{t}isse victoriam voteat (!)*

En les imprecacions 1, 2 i 4, l'autor del text demana explícitament que *Sosio* no venci *Maturus* i *Eridunna*, *Sosio* no pugui superar el mim *Eumolpus* i no venci el mim *Photius*. El fet que *Sosio* competeixi amb els mims *Eumolpus* i *Photius* evidencia que *Sosio* també és un actor de mim, i que probablement *Maturus* i *Eridunna*, contra els quals també competeix *Sosio*, també ho siguin. Això vol dir que segurament cinc de les dotze persones esmentades a la *defixio* són actors de mim, i no hem de descartar que els

¹ Vid. Egger 1962, 448-449 sobre aquestes tres divinitats.

² Egger 1962, 446-447 i especialment Guyonvarch'h 1962 fan una anàlisi d'aquests antropònims celtes.

³ *Photius* no es troba documentat enlloc més; potser una forma construïda a partir del femení *Photis*. Cf. les formes *Photion* o *Photus*, poc habituals però documentades en inscripcions urbanes: Solin 2003², 745, també sobre *Photis*. En una de les dues inscripcions que documenta *Photus* el nom apareix en genitiu, *Photi*: podria ser tant el genitiu de *Photus* com de *Photius*.

⁴ Vid. el recull que en fa Gager 1992, 49-77, on aplega *defixiones* contra artistes, atletes i aurigues.

⁵ Sobre el significat d'aquesta última expressió, vid. Versnel 1985.

altres també ho siguin. És destacable que les persones esmentades a la *defixio* es divideixen en dos grups: el dels perjudicats per la maledicció i el dels beneficiats. Entre els perjudicats hi ha *Trinemetos*, *Cactinos*, *Seneciolus*, *Asedis*, *Tritios*, *Neocarinos*, *Dido* i, sobretot, *Sosio*. Entre els beneficiats, en canvi, hi ha *Maturus*, *Eridunna*, *Eumolpus* i *Photius*. Tots dos grups són heterogenis, integrats per homes i dones, i noms d'origen celta, llatí o grec.¹ Egger va proposar que aquestes dotze persones formaven part d'un mateix *grex* d'actors, dividit en diverses *factiones* que competirien entre elles. No seria pas estrany que entre els membres d'una mateixa companyia sorgissin enemistats; el verb *eniteo*, “distingir-se, brillar per sobre d'algú”, podria suggerir en aquest sentit alguna mena de competició entre els mims d'una mateixa companyia, però el *ne adem{t}isse victoriam voteat* de la quarta imprecació implica clarament un context agonístic, d'una victòria d'un actor contra un altre en un concurs, cosa que fa pensar que es tracta de dues companyies diferents, que actuaven en una mateixa regió i competien entre elles.²

Quant a la imprecació 3, *ebria vi mon(n)an (!) agere nequeat in eq<u>oleo*, aquesta és la més enigmàtica de totes. Segurament cal interpretar-la en clau teatral: la paraula *monan*, és a dir, *monnam* és un hipocorístic per mare, muller;³ així és possible que, tal com plantegen Egger i R. Maxwell, *monnam agere* vol dir “interpretar el paper d'una dona”, un personatge que apareixeria embriagat (*ebria vi*)⁴ i a sobre d'un poltre (*in eq<u>oleo*). La proposta d'Egger implica, doncs, que la imprecació fa referència a un aspecte concret de l'actuació del mim *Sosio*, que potser interpretaria en els seus espectacles una dona embriagada dalt d'un poltre, un paper que li hauria donat certa fama. H.S. Versnel, en canvi, proposa una explicació diferent, tot interpretant *monnam agere* en un sentit literal, és a dir, pujar una dona dalt d'un poltre, potser un número que formava part de l'espectacle mímic de *Sosio*, tot i que la seva explicació no és del tot convincent. Una altra possibilitat és que *ebria vi* no faci referència al personatge d'una

¹ Vid. Guyonvarc'h 1962 per a un estudi dels antropònims celtas presents a la *defixio*.

² Sobre la participació de mims en concursos, *vid.* p. 142-146.

³ Cf. *CIL IX 3215: Caeciliae Festivae coniugi carissimae monnae quae vixit...*

⁴ L'ebrietat, i especialment el personatge de l'*anus ebria*, és una figura present en la comèdia i també en el mim, com ho evidencia un fragment del *Salinator* de Laberi (52 Panayotakis: *non mammosa, non annosa, non bibosa, non procax*, que descriu una dona totalment oposada al tòpic de la vella dipsòmana), així com en la cultura popular: cf. les estàtues de la Vella embriagada, de la qual es conserven dues còpies romanes als Musei Capitolini i a la Glyptothek de Munic; la dona del moliner que turmenta l'ase Luci en les *Metamorfosis* d'Apuleu, *virosa ebriosa* (*Apul. Met.* 9.14), o la descripció que fa Ovidi dels assistents a la festa d'Anna Perenna a Roma (*Fast.* 3.542): *senem potum pota trahebat anus*.

dona embriagada, sinó a la impossibilitat de *Sosio* d'interpretar el personatge a causa dels efectes de l'alcohol, com a resultat de la maledicció.

És evident, doncs, que l'autor de la *defixio* pretenia que *Sosio* no aconseguís vèncer els seus rivals. Una altra imprecació, *Sosio loqui nequeat* (l. 9) té com objectiu impedir que *Sosio* pugui parlar, una execració habitual en aquesta mena de textos, on hom sovint demana a una divinitat o éssers màgics que “nuïn o tenallin” la llengua d'un adversari, però que adquireix una importància especial en el cas d'un artista per a qui la veu és un instrument fonamental. No sabem, però, qui era l'autor del text: pot haver estat un membre de la companyia rival de *Sosio* o, una possibilitat que no podem descartar, un seguidor d'uns actors de mim enfrontats amb *Sosio*. En aquest sentit, la làmina de Rom podria trobar paral·lels en nombroses *defixiones* contra aurigues, fetes per seguidors dels equips rivals.¹

Si la *defixio* fou obra d'un actor d'una companyia rival, aquest hauria fet aquest ritual d'imprecació per evitar la victòria del grup contrincant, del qual *Sosio*, atesa la posició destacada que té en la imprecació, era potser l'*archimimus*. *Vicus Raraunum*, la *statio* d'on procedeix el plom, és un lloc de pas entre les ciutats de *Mediolanum Santonum* (Saintes) i *Limonum Pictonum* (Poitiers); també passava per aquesta localitat la carretera a *Portus Namnetum* (Nantes). La companyia d'actors de mim de què formava part l'autor de la *defixio* sens dubte era una companyia itinerant, que viatjava cap a un dels nuclis urbans de la regió per assistir a una competició dramàtica, on s'hauria d'enfrontar a la companyia de *Sosio*.² La presència de noms indígenes reforça, com hem vist abans, que bona part dels actors de la companyia devien ser d'origen local, un cas anàleg, com adverteix Maxwell, a la companyia de mims atestada en una pintura mural de *Dura Europos*, on molts dels actors tenen noms semites.³ La *defixio* de Rom és, així, un document preciós de l'arrelament del teatre popular llatí, especialment del mim, en zones provincials, al mateix temps que palesa l'existència de concursos de mim a Aquitània.

Quant a la data de la *defixio*, Jullian, que com hem vist hi llegia un text celta, opinà que no podia ser més recent del s. III, per la forma de les lletres, especialment les *m*, que trobava similars a les del s. IV dC. Gager també la situa a finals del s. III dC i Kropp

¹ Gager 1992, 44, n. 26.

² Sobre la mobilitat de les companyies de mim, *vid.* p. 121-122.

³ *Vid.* SYR 3.

entre els s. III i IV dC, mentre que Egger, seguit per Versnel, la data de finals del s. II o de principis del III dC.

AQ 2. Aurelius Paedocaeus (scaenicus)

Estela de pedra calcària mutilada en el coronament ((124) x 76 x 36 cm; lletres: 4,5-4 cm) i reutilitzada com a part dels fonaments de la *Tor Gracilis*, una de les torres de les muralles del segle tercer de Bordeaux (antiga *Burdigala*), on fou trobada el 1867. Conservada al Musée d'Aquitaine a Bordeaux. Datació: primera meitat del s. III dC.

Al coronament:

[*D(is) M(anibus)*]

A la motllura superior:

êt memoriâe

Al camp epigràfic:

Aur(elii) Paedo=

caei, scaeni=

ci, negotiat=

oris, d(e)f(uncti) an(norum)

LXXV.

Edicions: ROBERT 1879, 223-226, nr. 2 (im.); *IRB* I 80; *CIL* XIII 642 (O. HIRSCHFELD); *ILA Bordeaux* 68 (im.).

Cf. SPRUIT 1969, 65, nr. 31; KNEIBL 1977, I 89 i 285; LEPPIN 1992, 178, n. 55.

Traducció:

Als déus Manes i a la memòria d'*Aurelius Paedocaeus, scaenicus* i empresari, mort als 75 anys.

Comentari:

L'estat de conservació d'aquesta inscripció funerària és bo, tot i la fractura del coronament de l'estela i la mala qualitat de les lletres. Es tracta del monument funerari d'*Aurelius Paedocaeus, scaenicus negotiator* sebollit a *Burdigala*. El primer a tractar a bastament la inscripció fou P. Robert, que el 1877 ja advertí de les dificultats que presentava la interpretació de les paraules *scaenici negotiatoris*, l'ofici del difunt.

Robert indicà que el més natural és considerar *scaenicus* com un adjectiu qualificatiu de *negotiator*, i que per tant *Paedocaeus* seria un marxant d'objectes escènics o potser un agent teatral o reclutador d'actors, adduint el paral·lel d'una inscripció d'*Arelate* que documenta un *M. Iulius Olympus, negotiator familiae gladiatoriae*.¹ Tanmateix, el mateix Robert advertí un seguit de problemes en aquesta interpretació, el primer dels quals és la inversió de l'ordre habitual de la construcció, ja que *negotiator* sempre va seguit de l'adjectiu qualificatiu, i no precedit per aquest, com a *negotiator frumentarius, cretarius, vinarius, lanarius, materarius, sagarius*, etc., formes documentades àmpliament en l'epigrafia llatina. D'altra banda, com hom pot veure en els exemples citats suara, els adjectius que complementen *negotiator* solen formar-se amb el sufix *-arius* i no pas *-icus*. En tercer lloc, el terme habitual per designar l'ofici d'agent teatral és *locator scaenicorum* i no *scaenicus negotiator*, raó per la qual Robert s'inclina per l'opció que es tracti d'un marxant d'utilitatge escènic, tot i que el problema d'un *scaenicus negotiator* en comptes del que esperaríem en aquest cas, *negotiator scaenarius*,² persisteix.

Robert, no satisfet amb aquestes explicacions, encara en proposà d'altres: des de considerar *scaenicus* un segon *cognomen* del difunt o fins i tot un etnònim, suposant un origen traci, del poble dels *Caenici*, al qual el lapidari hauria afegit per error una S inicial.³ Amb tot, com el mateix Robert reconegué, aquestes alternatives eren encara menys satisfactòries que l'explicació inicial.

Els estudiosos que posteriorment s'han ocupat de la inscripció han reproduït la hipòtesi que *Aurelius Paedocaeus* era un agent teatral: així, O. Hirschfeld comenta breument que "*vocabula scaenici negotiatoris cum Roberto iungenda videntur esse*", una explicació que P. Kneißl,⁴ H. Leppin i els editors d'*ILA*, L. Maurin i M. Navarro Caballero, accepten sense reserves. Només C. Jullian a *IRB* formulà una altra explicació: que *Aurelius Paedocaeus* hagués exercit dues professions diferents al llarg de la seva vida, la de *scaenicus* i la de *negotiator*, dissociant els dos termes; el mateix Jullian, però, no estava gaire convençut de la seva proposta, de la qual només se'n feu ressò J. Spruit, tot i que pot ser l'explicació més encertada de la qüestió. El mot

¹ *CIL XII 727*.

² Cf. *CIL VI 9794*, la inscripció urbana d'un *pictor scaenarius*, pintor d'escenografia teatral.

³ Cf. Plin. *Nat.* 4.19.6, que cita una regió anomenada *Caenica*, i Liv. 38.40 i Str. 13.4, que parlen d'un poble anomenat *Caeni* o Καίνοι.

⁴ No he pogut consultar l'obra de Kneißl, una tesi doctoral de difícil accés, però em faig ressò de la seva opinió citada per Leppin (1992), 178, n. 55.

scaenicus és un terme genèric que sovint s'emptra per designar actors, i especialment actors de mim.¹ D'altra banda, sabem per altres inscripcions que els actors de teatre podien acabar al capdavant d'una companyia i fer de directors o d'agents teatrals,² per la qual cosa no sembla incompatible que *Aurelius Paedocaeus* hagi estat *scaenicus* i *negotiator* al llarg de la seva vida. Falta l'adjectiu o el substantiu que precisaria el sentit de *negotiator*, però atesa la seva experiència com a actor sens dubte fou un *negotiator scaenicorum*, en què el terme *scaenicorum*, deduïble pel context, hauria estat omès. *Aurelius Paedocaeus* pot haver estat, doncs, un actor que, després d'una llarga carrera sobre els escenaris, hagi exercit també d'agent teatral de la seva companyia.

Quant al nom d'aquest actor, *Paedocaeus*, que hom troba en altres inscripcions sota les formes *Peduceus* o *Paeducaeus*,³ és un nom d'origen grec, segons Robert compost de πᾶς i δοκέω, que curiosament apareix en sempre com a *nomen* i no *cognomen*.⁴ Per aquest motiu, Jullian planteja la possibilitat que *Aurelius* sigui un *praenomen* i que *Paedocaeus* sigui el *nomen* del difunt, proposant, doncs, que *scaenicus* sigui el *cognomen*; però l'estudiós adverteix que l'aparició d'*Aurelius* com a *praenomen* és molt limitada i que el *cognomen Scaenicus* és també molt estrany.⁵ El més probable és que *Aurelius* sigui el *nomen* i *Paedocaeus* el *cognomen*; el difunt podria haver estat un llibert o bé hauria rebut la ciutadania romana gràcies a la *Constitutio Antoniniana* del 212 dC, com tants altres *peregrini*.

Els editors d'*ILA* daten la inscripció de la primera meitat del segle III dC, atenent criteris formularis i la tipologia del monument funerari, que pertany a la sèrie d'esteles anomenades “à la pomme de pin” d'època severiana.

¹ Vid. p. 34-35.

² Cf. **MAC 2**, de *T. Vttiedius Venerianus, archimimus Latinus i officialis i promisthota*; i **R-I 21/I**, de *M. Aurelius Plebeius, locator, scribe i magister perpetuus corporis scaenicorum Latinorum*, i amb tota seguretat també actor.

³ *AE* 1977, 441 (*Lugdunum*)

⁴ Cf. Jullian a *IRB*, p. 201. Kajanto 1965 no el recull al seu llistat de *cognomina* llatins.

⁵ Kajanto 1964 no en recull cap cas. En una altra inscripció que recull una actriu de mim, *Ar+[- - -] Candida*, la paraula *scaenica* ha estat considerat erròniament un *cognomen* i no l'ofici de la difunta: **RO 14** (Gregori 2005, 9-10, nr. 3).

ARABIA (AR)

AR 1. *Amazonios* (βιολόγος)

Bloc de basalt fracturat per la part esquerra decorat en la part superior amb una mitja lluna amb les banyes mirant cap amunt i una tabula ansata al centre (dimensions de la *tabula*: (21) x 41 x ? cm; lletres: 7-5 cm). Les l. 1-2 del text es troben a banda i banda de la mitja lluna; les l. 3-6 són incises a la *tabula ansata*. El bloc fou reutilitzat en la construcció de la ciutadella medieval de Busra al-Sham, Síria (antiga *Bostra*), bastida sobre l'antic teatre de la ciutat: W.H. Waddington la veié sobre una de les finestres del castell, a l'esquerra de l'entrada, mentre que E. Littmann la trobà al fossat del castell. Datació: III dC.

En la part superior:

Εἷς		Ἀμήν.
[Θ]εός.	((luna dimidia))	Καλῶς.

En la *tabula ansata*:

Κτίσ᾽ μ᾽ α
Ἀμαζονί=
ο᾽ υ᾽ βιολό=
γ(ου).

1-2: om. *PAES*. 2: καλός ?, *WADDINGTON*. 3: Κτίσνα, lapis. 5-6: Ἀμαζονί/ο᾽ υ᾽ βιολό/γ(ου), *PAES*: AMAZONI/OX BIOΛΟ/Γ(OY), lapis, Ἀμαζονί/ο(υ) βιολό/γ(ου), *IGLS*, Ἀμάζου Ὀχβόλο[υ], *WADDINGTON*.

Edicions: *WADDINGTON* 1870, 464, nr. 1918; *PAES* III A, 241, nr. 549 (E. LITTMANN, dibuix de l. 3-6); *IGLS* XIII.1 338, nr. 9407 (M. SARTRE, im.).

Cf. ROBERT 1936, 241; SARTRE 1985, 174; MAXWELL 1993, 189-191, nr. 55; WEISS 1999, 47; TEDESCHI 2017, 250.

Traducció:

Un sol déu. Amén. Ben (mereixedor ?). Tomba d' *Amazonios*, *biologos*.

Comentari:

Inscripció funerària d'*Amazonios, biologos*.¹ M. Sartre (*IGLS*) i R. Maxwell consideren que l'actor era cristià a partir de les fórmules εἷς θεός i ἀμήν que encapçalen el text i que trobem en altres inscripcions funeràries cristianes de Síria;² tanmateix, Z. Weiss advertí que aquestes fórmules apareixen amb més freqüència en inscripcions jueves, motiu pel qual considera més probable que *Amazonios* hagi estat jueu.³ La manca de signes cristians o jueus ens impedeixen saber del cert la religió de l'actor,⁴ però el document és un nou exemple de l'existència d'actors de mim judeo-cristians, tot i l'oposició de la jerarquia eclesiàstica i rabínica a aquest tipus d'espectacle.⁵

D'altra banda, no és habitual trobar el terme κτίσμα emprat a la inscripció referit a un monument funeràri, motiu pel qual Littmann considera que l'epígraf, trobat al lloc de l'antic teatre de *Bosra*, pot haver pertanyut a una construcció relacionada amb aquest edifici d'espectacles. Tanmateix, com hem vist abans, la fórmula εἷς θεός és habitual en inscripcions funeràries i per tant l'epígraf d'*Amazonios* molt probablement pertanyia al seu monument sepulcral.

Desconeixem quina fou la ciutat natal d'*Amazonios*: Sartre (1985) considera que era un actor itinerant que morí a *Bosra* mentre visitava la ciutat,⁶ potser per assistir-hi als *Dousaria Actia*, festivals celebrats en honor del déu local *Dousares*,⁷ tot i que l'estudiós francès descarta la possibilitat que un actor judeo-cristià hagi participat en uns jocs pagans.

Pel que fa a la datació del text, la fórmula εἷς θεός apareix en inscripcions d'entre els s. III i VI dC. Sartre considera que la inscripció d'*Amazonios* ha d'ésser anterior a l'any 367 dC, quan entrà en vigor una llei de Teodosi que prohibia el bateig a actors de mim.⁸ Deixant de banda el fet que *Amazonios* pot haver estat jueu i no cristià, el cert és que aquesta llei permetia als actors de mim batejar-se al lloc de mort i, per tant, podríem trobar símbols cristians en les inscripcions funeràries de mims. D'altra banda, aquesta llei no devia complir-se estrictament, com ho demostren les nombroses notícies i

¹ Sobre aquesta especialitat de mim, *vid.* p. 46-48.

² *Cf. IGLS IV 1625* (Apamene de Síria, 368-369 dC): εἷς θεός. ἀνηγέρθη τὸ κτίσμα Σιλουα[ν]οῦ / διὰ ΙΧΘΥΣ ἐν ἔτι πχ'.

³ *Vid.* Weiss 1999, 47, n. 151 amb bibliografia al respecte; també di Segni 1994, 108-109.

⁴ El nom *Amazonios*, habitual en inscripcions gregues i llatines, tampoc no ens permet resoldre la qüestió.

⁵ *Vid.* p. 162-163 per a altres exemples.

⁶ Quant a la mobilitat dels actors de mim, *vid.* p. 121-122.

⁷ Sobre aquesta festa, *vid.* Sartre 1985, 156-158.

⁸ *CTh* 15.7.1.

documents d'actors de mim cristians en època tardana.¹ Per les característiques de la inscripció és probable que l'epígraf dati del s. III dC.

¹ Cf. **RO 25**, la inscripció del mim *Vitalis*, enterrat a la basílica de San Sebastiano fuori le mura.

AR 2/I. Decret dels Artistes de Dionís en honor d'un agonòteta

Base cilíndrica de pedra, coronada per dues cornises motllurades (alçada: 90 cm; ø: 53 cm; lletres: 3-1,5 cm). Les l. 1-2 de la inscripció estan gravades a la cornisa superior; les l. 3-5, a la inferior; les l. restants es troben al cos de la base. Fou trobada a l'extrem occidental de l'escena del teatre meridional de *Gerasa* (actual Jerash, Jordània).
Datació: 105-114 dC.

En la cornisa superior:

- 1 [T]ίτρον Φλάουιον Φλαοίου Φλάκου υἱὸν Κυρί[να Γερρηνὸν - - - τὸ]ν
αἰ[ρέσει]ι
- 2 τῆς πόλεως πρώτως ἀγωνοθέτην γενόμενον ἀγῶν[ος - - -] ἔ[νια]υσίου.

En la cornisa inferior:

- 3 Ψήφιζμα (!) τῆς ἱερᾶς συνόδου τῶν [ἀπὸ τ]ῆ[ς οἴκο]υμέν[ης περι] τὸν
Διόνυσον καὶ τὸν κύριον ἡμῶν Αὐτοκράτορα]
- 4 Νέρουαν Τραιανὸν Καίσαρα Σεβαστὸν Γερμανικὸν Δακικ[ὸν τεχνειτῶν
ἱερoneικῶν στεφανειτῶν]
- 5 καὶ τῶν τούτων συναγωνιστῶν. (vac.) Ἐπεὶ Τίτον Φλάουιον Γερρηνὸν
ἄ[νδρα - - -] ἀξιόλογον φιλοκαίσαρα

Al cos central:

- 6 καὶ φιλόπατριν, ἐγνωσμένον πᾶσιν ἡγεμόσιν καὶ ἐπιτρόποις ἐκ τῆς ἑαυτοῦ
πρὸς πάντας φιλοτείμου καὶ μεγα=
- 7 λόφρονος συναναστροφῆς, ἐχειροτόνησεν ἀγωνοθέτην ἢ πόλις Ἀντιοχέων
τῶν πρὸς τῷ Χρυσορόα
- 8 οὗ αὐτῆ ἐψηφίσατο ἄγειν ἀγῶνος πρώτου ἑνιαυσίου ὑπὲρ σωτηρίας τοῦ
κυρίου ἡμῶν Αὐτοκράτορος Νέρουα
- 9 Τραιανοῦ Καίσαρος Σεβαστοῦ Γερμανικοῦ Δακικοῦ, ἄξιον κρείνασα τῆς
πορφύρας τὸν ἄνδρα διὰ τὴν περι
- 10 αὐτὸν ἀρετῆν· ὁ δὲ διὰ τὴν ὑπερβάλλουσαν αὐτοῦ πρὸς τε τὸν οἶκον τῶν
Σεβαστῶν εὐ[σέβε]ϊαν καὶ διὰ τὴν πρὸς τὴν πατρίδα
- 11 φιλόστοργον εὖνοϊαν ἀναδεξάμενος τὰ στέμματα μετὰ πάσης προθυμίας
οὐ μόνον [τάς] π[ρ]ογονικὰς φιλοτειμίας ὑπερ=

- 12 ἔβαλεν ταῖς πρὸς τὴν πόλιν αὐτοῦ λειτουργίαις καὶ τῇ πρὸς τὴν σύνοδον καθ’
 ἓνα καὶ κοιν[ῆ] φιλοτειμία ἀλλὰ καὶ πολλῶν
- 13 ἀγνοθετῶν τῶν σφόδρα εἰς ἡμᾶς φιλοτειμότατα ἀναστραφέντων
 ἐμειμήσατο τὴν προθυ[μί]αν· ἡγνοθέτησε γὰρ ἐμπειρό=
- 14 τερον τῶν πολλάκι προστάντων ἀγνοθεσίας, ὡς δοκεῖν ἡμᾶς μὴ νῦν
 πρῶτον αὐτὸν ἀγνοθη[ετ]εῖν ἀλλ’ ἐκ πολλῶν χρόνων ἐντρα=
- 15 φέντα τῇ πορφύρα εἰδημόνως τὰ προσήκοντα τοῖς ἀγῶσιν ἐπιτελεῖν· μετὰ
 γὰρ τῆς ἐν τοῖς θέμασιν αὐτοῦ ἀγνείας πολλάκι μὲν
- 16 τὴν σύνοδον κατὰ κοινὸν βασιλικαῖς ἐστιάσεσιν ὑπεδέξατο, διηνεκῶς δὲ τὸν
 καθ’ ἓνα τῶν τε ἡττηθέντων καὶ στεφθέντων
- 17 οὐ διέλιπεν ἐστιῶν καὶ διὰ παντὸς τοῦ ἀγῶνος γυμνασιαρχῶν· ἔδοξεν
 ἀναστῆσαι αὐτοῦ ἀνδριάντα ἐν ᾧ πρῶτος ἡγνοθέτησε
- 18 θεάτρῳ ἐπιγραφὴν ἔχοντα τὴν ἐξ ἔθους τῆς συνόδου, ἐφ’ ᾧ οἱ τε
 ἀγων[ιζ]όμενοι πάντες καὶ οἱ κατὰ καιρὸν θεατρίζοντες
- 19 εἰσφέρωσιν ἐπάνανκες (!) στεφάνους τῷ ἀνδριάντι· ὃς δ’ ἂν μὴ εἰσενέγκῃ
 ἀποτεινέτω ζημίας ἐν ἀγῶνι μὲν
- 20 τῇ συνόδῳ δηνάρια εἴκοσι πέντε, ἐν θεωρίᾳ δὲ τῇ πόλει ὁμοίως. Ἔδοξε κατὰ
 πόλιν αὐτὸν ἀναγγέλλεσθαι.

1: [Τ]ίτον, KRAELING: [Τίτ]ον, JONES. υἱὸν, KRAELING: υἱὸν, JONES. Κυρί[να
 Γερρηνὸν - - - τὸ]ν, KRAELING: Κυρί[να Γερρηνὸν ἄνδρα ἀξιόλογο]ν ?, JONES.
 2: ἀγῶν[ος - - -], KRAELING: ἀγῶν[ος νέου], JONES. 3: τῶν [ἀπὸ τ]ῆ[ς
 οἰκο]υμέν[ης, KRAELING: τῶν ὑ[πὲρ τ]ῆ[ς οἰκο]υμέν[ης, JONES. 4: Γερμανικὸν,
 KRAELING: Γερμανικὸν, JONES. 5: ἄ[νδρα - - -] ἀξιόλογον, KRAELING: ἄ[νδρα
 ἐκ προγόνων ?] ἀξιόλογον, JONES. 9: τὴν, KRAELING: τὴν, JONES.
 10: εὐ[σέβε]ϊαν, KRAELING: εὐσέβειαν, JONES. τὴν πρὸς, KRAELING: τὴν πρὸς,
 JONES. 11: μόνον [τὰς] π[ρ]ογονικὰς, KRAELING: μόνον [τὰς πρ]ογονικὰς,
 JONES. 12: λειτουργίαις, KRAELING: λειτουργίαις, JONES. καὶ κοιν[ῆ]
 φιλοτειμία, KRAELING: κ[α]ὶ [κοινὸν] φιλοτειμία, JONES. 13-14: ἐμπειρό/
 τερον, KRAELING: ἐμπειρ/ότερον, JONES. 14: ἀγνοθη[ετ]εῖν, KRAELING:
 ἀγνοθη[ετ]εῖν, JONES. 16: ἐστιάσεσιν, KRAELING: ἐστιάσεσιν, JONES. 17:
 γυμνασιαρχῶν, KRAELING: γυμνασιαρχῶν, JONES. 17: ἀναστῆσαι, KRAELING:

ἀναστῆσαι, JONES. 18: ἀγων[ιζ]όμενοι, KRAELING: ἀγωνιζόμενοι, JONES. καὶ οἱ, KRAELING: καὶ οἱ, JONES. 19: ἐπάνανκες, KRAELING: ἐπάναγκες, JONES. ἀποτεινέτω, KRAELING: ἀποτεινέτω, JONES.

Edicions: JONES 1928, 153-156, nr. 14 (im.); KRAELING 1938, 442-444, nr. 192 (im.).
Cf. ABEL 1930, 309-310; CADBURY 1930; SEG VII 825; POLAND 1935, 141-143; ROBERT 1937, 320, n. 11; ROBERT 1939, 735-738, nr. 3; JONES 1970, 247-248, nr. 112; MAXWELL 1993, 261-264, nr. 102; BRU 2011, 199-200, n. 160.

Traducció:

Titus Flavius Gerrhenos, fill de *Flavius Flaccus*, de la tribu Quirina, ... elegit per primera vegada i per decisió de la ciutat agonòteta dels jocs ... anuals.

Decret de l'Associació sagrada universal dels artistes vencedors en concursos sagrats i coronats al servei de Dionís i del nostre senyor, l'emperador Nerva Trajà Cèsar August Germànic Dàcic, i els seus associats als jocs. Atès que *Titus Flavius Gerrhenos*, home ... il·lustre i devot del Cèsar i de la seva pàtria, conegut per tots els prefectes i procuradors per la seva cooperació servicial i generosa amb tothom, ha estat escollit per la ciutat dels antioqueus del *Chrysorhoas* agonòteta dels primers jocs anuals que havien decidit celebrat per a la seguretat del nostre senyor, l'emperador Nerva Trajà Cèsar August Germànic Dàcic, en jutjar aquest home digne de la porpra per la seva virtut; atès que ell, per la seva incommensurable pietat envers la casa imperial i la seva benevolència plena d'afecte envers la seva pàtria, ha acceptat la corona de tot cor i no només ha sobrepassat la munificència del seus avantpassats en els serveis oferts a la ciutat i en la seva generositat envers l'associació individualment i en general, sinó que també ha igualat l'entusiasme de molts agonòtetes que s'han comportat amb nosaltres de la forma més generosa possible; atès que ha exercit el càrrec d'agonòteta amb més perícia que molts altres que tenien una llarga experiència en aquest càrrec de tal manera que no ens semblava que fos agonòteta per primera vegada, ans que acomplia tot aquells aspectes del joc amb l'experiència de qui ha dut la porpra moltes altres vegades; i que a més de la seva imparcialitat a l'hora de repartir els premis, ha ofert a l'associació sencera banquets dignes de la reialesa i durant tot el temps que ha presidit els jocs no ha deixat d'organitzar banquets i de satisfer les peticions de tothom, vençuts i vencedors; ha estat decretada l'erecció al teatre on ha exercit per primera vegada el càrrec d'agonòteta d'una estàtua amb la inscripció habitual de la companyia, i que tots els

536

concurants i els qui hi actuïn en altres ocasions (θεατρίζοντες) han d'oferir sempre corones a l'estàtua. Qui manqui a aquesta obligació haurà de pagar a l'associació vint-i-cinc denaris com a compensació en cas que participi en un concurs, o a la ciutat, en cas que participi en una exhibició. S'ha decidit que se'l proclami com a benefactor (de l'associació) en totes les ciutats.

Comentari:

Base d'estàtua erigida pels Artistes de Dionís a un dels seus benefactors, *T. Flavius Gerrhenos*, membre d'una important família de *Gerasa*¹ i que fou agonòteta en uns jocs escènics celebrats a la ciutat. Els Artistes de Dionís (οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται), documentats des del s. III aC, eren una important i prestigiosa associació d'actors tràgics, còmics, músics i dramaturgs amb seu a diverses ciutats de la Mediterrània, incloses Atenes, Alexandria, *Nemausus* i Roma.²

Era habitual que els Artistes de Dionís erigissin monuments als teatres en honor dels seus benefactors, una pràctica seguida per altres associacions similars:³ en el cas que ens ocupa, la inscripció detalla a més altres honors per a *T. Flavius Gerrhenos*, particularment l'obligació de tots els artistes que actuessin al teatre d'oferir una corona a l'estàtua de l'agonòteta, amb la imposició d'una multa per als qui manquessin a aquest deure. És interessant la distinció que s'estableix al decret entre dos tipus d'artistes, οἱ ἀγωνιζόμενοι πάντες i οἱ κατὰ καιρὸν θεατρίζοντες. Els primers són els artistes admesos a les competicions (ἀγῶνες), mentre que els segons són, com va veure L. Robert, artistes que no participaven en els concursos, sinó que foren contractats per actuar al teatre de *Gerasa*: aquesta distinció es manté més avall, quan s'indica que els participants ἐν ἀγῶνι que no ofereixin una corona a l'estàtua de *Gerrhenos* hauran de pagar la multa a l'associació dels Artistes de Dionís, mentre que els qui actuïn ἐν θεωρίᾳ l'hauran de lliurar a la ciutat: el terme θεωρία, contraposat a ἀγων, és emprat per referir-se a exhibicions no competitives.

En el text del decret no s'especifica en què poden consistir les exhibicions dels κατὰ καιρὸν θεατρίζοντες, però el fet que aquests haguessin de pagar una multa a la

¹ Jones 1928, 155 recull altres membres de la família: un Φλαοίου Φλάκκου Δη[μητρίου], que pot haver estat fill de *Gerrhenos*, i Τ. Φλ. Φλάκκ[ον] Φλάκκου υἱὸν Κυρ[ίνα] Κερσίλοχο, potser un nét.

² Vid. Aneziri 2003, l'estudi complet més d'aquesta associació.

³ Vid. SIC 3/I i SIC 4/I, dues esteles erigides al teatre de Siracusa pels τεχνῖται περὶ τὴν ἰλαρὰν Ἀφροδίτην.

ciutat i no als Artistes de Dionís suggereix que, a diferència dels altres, no pertanyien a l'associació, tot i que estaven igualment sotmesos als decrets d'aquesta. Atès que els mims no eren admesos als Artistes de Dionís, és probable que entre els οἱ κατὰ καιρὸν θεατρίζοντες hi hagués actors de mim, com apuntà L. Robert (1939):¹ en aquest sentit, és interessant el paral·lel que ofereix una inscripció d'*Oenoanda*, a Lícia, on s'estableix el calendari dels *Demostheneia*, uns jocs escènics de tres setmanes amb ἀγῶνες de poetes, actors i músics i finalment θεωρία i παραμισθώματα, espectacles d'artistes contractats per a l'ocasió consistents en μεῖμοι καὶ ἀκροάματα καὶ θεάματα.² Els actors de mim, doncs, no foren admesos en els ἀγῶνες dels *Demostheneia* sinó que foren contractats pels organitzadors del festival, una situació similar a la que trobem al decret de *Gerasa*. Alguns estudiosos han vist en aquests documents la prova que els actors de mim no podien participar en concursos teatrals, si més no fins a mitjans s. II dC.³

La província d'*Arabia* fou annexionada el 105-106 dC. A.H.M. Jones proposà que el festival a què faria referència la inscripció pot haver estat instaurat per celebrar la creació de la nova província. L'absència de l'adjectiu *Optimus* en la titulatura de Trajà indica que el decret no és anterior al 114 dC.

¹ Sobre l'ús del verb θεατρίζω, R. Maxwell n'aporta diversos exemples, alguns d'ells clarament associats al mim, com *Suda s.v.* σκηνή: αὕτη δέ ἐστὶν ὁ τόπος ὃ ἐκ σανίδων ἔχων τὸ ἕδαφος ἀφ'οὗ θεατρίζουσιν οἱ μῖμοι. Altres estudiosos han proposat explicacions diverses del terme θεατρίζοντες: segons A.H.M. Jones, serien també membres dels Artistes de Dionís perquè altrament no haurien estat sotmesos a la multa de l'associació, però com adverteix R. Maxwell, la multa dels θεατρίζοντες és destinada a la ciutat, no als Artistes. Maxwell recull altres hipòtesis: la de H.J. Cadbury, segons el qual els θεατρίζοντες són espectadors, ambaixadors religiosos que haurien assistit als jocs, i la de F. Poland, per a qui serien turistes que visitaven el teatre.

² **LYC 1.** Cf. una situació similar a **ACH 3**, on es distingeix també entre els ἀκροάματα que participen en un concurs i els que són contractats.

³ *Vid.* p. 142-146 per a una anàlisi de la qüestió.

ASIA (AS)

AS 1. *Ti. Claudius Philologos Theseus* (βιολόγος)

Base de marbre blanc blavós d'estàtua amb dues inscripcions gravades per mans diferents: una a la part frontal i l'altra al lateral dret (92 x 54 x 48 cm;¹ lletres de la part frontal: 3 cm; lateral dret: 2,5-2,2 cm). Trobada en la plaça situada davant del teatre d'*Ephesus*. Desconec on es troba actualment, podria ser *in situ*. Datació: segona meitat del segle II dC – III dC.

Part frontal (*IEph* 1135):

- [Τι]β(έριον) Κλ(αύδιον) Φιλολό[γον]
[Θη]σέα, μόνον καὶ πρῶτον
[βι]ολόγων Ἀθηναίων π[ατέρα,]
[Μ]αραθώνιον καὶ Ἐφέσι[ον]
5 [κα]ὶ Μάγνητα ἀπὸ Μαιά[νδρου]
[κα]ὶ ἄλλων πολλῶν π[όλεων]
[π]ολείτην (!) καὶ βουλευ[υτήν,]
[νει]κήσαντα ἀγ[ῶνας - - -]
[το]ῦς ὑπο[γ]εγ[ρ]α[μμένους·]
10 [έν - - -] ἰβ', ἐν Β[- - -]

Lateral dret (*IEph* 1135a):

- [Τ]ερεντία Φλαβιανῆ
Ἐκατωνύμφ τρις Βάρω
Ούηδία Παλλάδι
[Ο]στίω Μητροδώρω
5 [Ἴου]λία Μοδέστη
[Κανει]νία Σεουήρα
[- - -]Ω Γαίω.
[- - -]ΛΙΩ Ἄρτεμιδώρω
[Κερριν]ία Κιμβερίδι

¹ Mesures segons *IEph*. Keil, el primer editor de la inscripció en dóna unes de diferents: 82 x 54 x 43 cm.

10 [Αύρηλί]ω Μαρείνω
[- - -]ἸΩ Αρτεμι=
[δ]ώρω
[- - -]Ω Σ]τρατονείκω

Part frontal: 2: πρῶτον, KEIL: πρῶτον, *IEph.* 9: [το]ύς, KEIL: [το]ύς, *IEph.*
10: [έν Ἀσία] ιβ', έν Β[ειθυνία?], KEIL: [έν - - -] ιβ', έν Β[- - -], *IEph.*

Edicions: KEIL 1945; *IEph* 1135 (H. ENGELMANN – D. KNIBBE – R. MERKELBACH).

Cf. ROBERT – ROBERT 1946-1947, 348, nr. 181; MAXWELL 1993, 197-200, nr. 58;
TEDESCHI 2017, 249-250.

Traducció:

Part frontal: *Tiberius Claudius Philologos Theseus*, primer i únic pare dels *biologi* d'Atenes, del dem de Marató, ciutadà i buleuta d'Efes, de Magnèsia del Meandre i de moltes altres ciutats, vencedor en els concursos escrits a continuació: a ... 12 vegades, a Bitínia (?) ...

Lateral dret: A *Terentia Flaviana*, a *Hecatonymos Varus III*, a *Vedia Pallas*, a *Hostius Metrodoros*, a *Iulia Modesta*, a *Caninia Severa*, a ... *Gaius*, a ...*lius Artemidoros*, a *Cerrinia Kimberis*, a *Aurelius Marinus*, a ...*ius Artemidoros*, a ...*ius Stratoneikos*.

Comentari:

Base d'estàtua amb dues inscripcions realitzades per mans diferents: una a la part frontal i una altra al lateral. La inscripció de la part frontal indica que l'estàtua fou dedicada, probablement per la ciutat d'Efes, a un ciutadà atenès del dem de Marató anomenat *Ti. Claudius Philologos Theseus*, un actor de mim que fou ciutadà i buleuta honorífic de nombroses ciutats, entre les quals la mateixa Efes i Magnèsia del Meandre. Els laterals de la inscripció estan malmesos; J. Keil proposà una reintegració de les parts perdudes que ha estat acceptada pels estudiosos posteriors, excepte en els punts indicats a l'aparat crític.

Una de les parts perdudes del text afecta la professió de *Philologos Theseos*, indicada a les l. 2-3, on hom diu que fou μόνων καὶ πρῶτον [- -]ολόγων Ἀθηναίων π[- - -]. En aquest sentit, coneixem els noms de diverses especialitats de mim compostes

de -λόγος, com ara βιολόγος, ἠθολόγος, μιμολόγος, ἀρχαιολόγος o νεανισκολόγος:¹ d'aquestes, Keil proposà de reintegrar-hi [βι]ολόγων, una opció preferible a les altres, que resultarien excessivament llargues per a l'espai disponible. Una altra possibilitat, la de restituir-hi el terme [ἠθ]ολόγος, sembla menys probable, si ens atenim a la poca freqüència amb què apareix aquest mot en la documentació.

Pel que fa a un altre buit a la inscripció, π[- - -], Keil rebutjà reintegrar-hi π[ολείτην], que seria redundant (apareix ja a la l. 7) i excessivament llarg,² i proposà en canvi π[ατέρα], servint-se del paral·lel proporcionat per **R-I 10**, que documenta un *archimimus* a qui els membres del seu *collegium*, els *adlecti scaenorum*, donaren el títol de *primum omnium ... patrem*. Una altra opció és π[οιητήν],³ que implicaria que *Philologos Theseus* era autor de peces de mim: Keil admet que hi ha traces després de la Π que podrien correspondre a una Ο, però rebutjà aquesta possibilitat adduint que aquest ús aniria contra el “*Sprachgebrauch ..., der die Verfasser von Mimen nicht als ποιηταί, sondern als μιμογράφοι bezeichnet*”, quelcom que tanmateix no és del tot cert.⁴

Amb tot, la formulació del text suggereix que el terme perdut és un títol: per tant, π[ατέρα] sembla l'opció més adient. Això implica que *Philologos Theseus* fou un prestigiós actor de mim atenès a qui un col·lectiu de βιολόγοι Ἀθηναῖοι li hauria concedit, per primera vegada en la història d'aquest grup, el títol honorífic de πατήρ.⁵ Molt probablement els βιολόγοι Ἀθηναῖοι eren una associació d'actors establerts a Atenes, segurament prou coneguda fora de la ciutat, atès que són esmentats en la inscripció efèsia.

D'altra banda, els honors retuts per diverses ciutats a *Philologos Theseus* per les seves victòries en nombrosos concursos troben un paral·lel evident en una base d'estàtua similar dedicada per ἡ βουλή καὶ ὁ δῆμος de Tralles a un altre *biologos*, *Flavius Alexandros Oxidas*, vencedor també en nombroses competicions i *buleuta i gerousiastes* de diverses ciutats.⁶ Totes dues inscripcions evidencien la participació

¹ Vid. p. 25-68.

² Fins i tot amb la monofongació d'ει en ι seria necessari que les dues últimes lletres estiguessin unides en nexa.

³ Les dues últimes lletres també haurien d'estar unides en nexa per cabre a l'espai disponible.

⁴ Cf. **RO 13** i Plin *HN* 8.209: *Publili mimorum poetae*. Vid. també Cic. *Pro Gallio* fr. (= Hieron. *Ep.* 52.8), on s'empra la paraula *poeta* referida probablement a un mimògraf. També **RO 13**, que documenta un *secundarum* anònim que pot haver estat *poeta*.

⁵ Sobre els *collegia* d'actors de mim i els càrrecs i títols que en podien rebre membres, vid. p. 127-141.

⁶ **AS 2**.

d'actors de mim en concursos si més no en els segles II i III dC, quelcom negat per diversos estudiosos,¹ i també el prestigi que un actor de mim podia atènyer al món grec, fins al punt de ser honorat públicament per diverses ciutats, algunes de les quals tan importants com Efes.² Sens dubte, per a la concessió d'aquests honors també influí la condició jurídica de tots dos *biologoi*, que pel seu nom eren ciutadans romans.³

Malauradament, en el cas de *Philologos Theseus* no se'ns ha conservat en bon estat el llistat de concursos de què el *biologos* fou vencedor, que començava a la l. 10. És possible que, com proposa Keil, en funció de l'espai disponible les 12 victòries que apareixen en primer lloc tinguessin lloc ἐν Ἀσίᾳ: el fet que l'estàtua fos erigida per la ciutat d'Efes indica que molt probablement aquest *biologos* fou guanyador dels κοινὰ Ἀσίας, una competició vinculada al culte imperial celebrada en diverses ciutats de la província, entre les quals Efes, on juntament amb Pèrgam i Esmirna tenien lloc els κοινὰ Ἀσίας τὰ μεγάλα,⁴ mentre que les altres victòries del *biologos* recollides al final de la l. 10 poden haver tingut lloc ἐν Βειθυνίᾳ, o potser ἐν Παμφυλίᾳ o ἐν Κιλικίᾳ, com admet el propi Keil. En qualsevol cas, el fet que un βιολόγος atenès hagi estat honorat per ciutats com Efes i Magnèsia del Meandre palesa que l'actor degué participar en concursos de diverses ciutats de la província d'Asia i és una bona mostra de la mobilitat dels artistes al món antic.⁵

Quant a la inscripció del lateral dret de la base, gravada per un lapidari diferent, aquesta conté un llistat de dotze noms d'homes i dones en datiu, dels quals onze són ciutadans romans. Keil relacionà aquesta inscripció amb la de *Philologus Theseus*, interpretant que les persones esmentades eren membres del *collegium* dels βιολόγοι Ἀθηναῖοι, quelcom poc probable, car no coneixem cap associació d'actors integrada per homes i dones.⁶ Contràriament, els editors de *IEph* han pogut demostrar que totes les persones esmentades són prítanis de la ciutat d'Efes en temps de Còmode conegudes per

¹ Vid. p. 142-146 sobre la qüestió.

² Vid. altres exemples a p. 117.

³ És interessant que tots dos tinguin dos *cognomina*. En el cas de *Philologus Theseus*, Keil assenyala que *Theseus* és un nom molt comú al dem de Marató, d'on el *biologos* era originari. *Philologos* pot haver estat el seu nom artístic; un altre actor, probablement també de mim, du el mateix nom: AS 12/I. Sobre els noms artístics, vid. p. 75-81.

⁴ Sobre aquesta festa, vid. Moretti 1954. El *biologos Flavius Alexander Oxoidas* també fou guanyador de nombroses edicions dels κοινὰ Ἀσίας; vid. AS 2. Quant al lligam entre el mim i el culte imperial, vid. p. 161-162.

⁵ Vid. p. 121-122. Cf. AS 2: aquest altre *biologos* participà en concursos celebrats a Asia i Lycia et Pamphylia.

⁶ D'altra banda, tots els βιολόγοι documentats són homes. Vid. p. 46-48.

altres inscripcions, per la qual cosa cal descartar que siguin artistes. El fet que la inscripció fos gravada per un lapidari diferent suggereix que cal dissociar les dues inscripcions: no sabem, però, quina fou gravada primer; el fet que la base fos trobada davant del teatre de la ciutat podria indicar que la inscripció del *biologos* és posterior i que s'hauria erigit al costat del lloc on hauria obtingut la seva victòria en un concurs.

La inscripció de *Philologus Theseus* data de la segona meitat del s. II dC o del s. III dC, atenent les característiques formals del monument.

AS 2. *Flavius Alexandros Oxeidas* (βιολόγος)

Base cilíndrica de marbre d'estàtua (alçada: 88 cm; Ø: 53 cm; alçada de les lletres: 3,5 cm; *litterae minutae*: l. 4: segona O de βιολόγον; l. 12: Ω), vista al teatre de *Tralles* (actual Aydın) per P. Le Bas i W. Waddington. Uns anys més tard, J.R. Sterrett la documenta a la ciutat veïna de Kōşk sense la l. 1 de la inscripció, per la qual cosa cregué erròniament que es tractava d'una còpia de la primera, però es tracta de la mateixa inscripció. Actualment es conserva a l'Aydın Arkeoloji Müzesi, a Aydın. Datació: finals del s. II dC – III dC.

Ἡ βουλή καὶ ὁ δῆμος
ἐτείμησεν Φλά(βιον) Ἀλέ=
ξανδρον Ὀξειδαν
Νεικομηδέα, βιολόγον,
5 ἀσιονεϊκῆν (!), διὰ τε τῆν
τοῦ ἔργου ὑπεροχῆν καὶ
τὸ κόσμιον τοῦ ἦθους, ἦει=
κήσαντα δὲ ἐν Ἀσίᾳ ἀγῶνας
ιη', ἐν Λυκίᾳ δὲ καὶ Παμφυλίᾳ
10 κς', βουλευτῆν δὲ Ἀντιοχέ=
ων καὶ Ἡρακλεωτῶν, γερου=
σιαστῆν δὲ Μειλήσιων.

3: ΟΞΕΙΔΑΝ, lapis: ΞΕΙΔΑΝ, LE BAS – WADDINGTON, 'Z'εῖ'λ'αν, O'CONNOR.

4: βιολόγ<ο>ν, LE BAS – WADDINGTON, O'CONNOR.

Edicions: LE BAS – WADDINGTON 1847-1877, III, nr. 1652b; STERRETT 1888, 4-5, nr. 1; *ITralleis* 110 (F.B. POLJAKOV, im.).

Cf. REICH 1903, 825; O'CONNOR 1908, 97, nr. 206; ROBERT 1936, 244-248; KEIL 1945, 10; MAXWELL 1993, 200-202, nr. 59; SLATER 1995, 281, n. 65; DUMONT – GARELLI-FRANÇOIS 1998, 179; WEBB 2012, 235; DUNBABIN 2016, 117; TEDESCHI 2017, 249 i 252.

Traducció:

El consell i el poble han honorat *Flavius Alexandros Oxeidas* de Nicomèdia, *biologos*, vencedor dels jocs d'Àsia, per la superioritat de la seva art i per la rectitud del seu comportament, essent vencedor en 18 competicions a Àsia i 26 a Lícia i Pamfília, i buleuta d'Antioquia (del Meandre) i d'Heraclea (Salbace) i membre de la gerúsia de Milet.

Comentari:

Base de l'estàtua erigida per la ciutat de *Tralles* a un actor de mim de Nicomèdia, el *biologos Flavius Alexander Oxeidas*, al teatre de la localitat.¹ L'actor, ciutadà romà, té un doble *cognomen*, *Alexander* i *Oxeidas*: aquest darrer nom, particularment rar, podria ser un nom artístic.² Els motius de la dedicació de l'estàtua són recollits al text de la inscripció: la superioritat de l'artista en la seva art (l. 5-6: τῆν τοῦ ἔργου ὑπεροχὴν) i la rectitud del seu comportament (l. 7: τὸ κόσμιον τοῦ ἥθους); el fet que es ressalti aquesta última qualitat, que trobem també expressada en la inscripció d'una possible actriu de mim, pot ser una reacció a la consideració generalment negativa en què hom tenia aquests artistes.³ Per contra, la superioritat de *Oxeidas* en el seu ofici és evidenciada per les seves nombroses victòries obtingudes en diversos concursos celebrats a Àsia Menor al llarg de la seva carrera: fou ἀσιονίκης (l. 5), és a dir, guanyador dels κοινὰ Ἀσίας, una competició vinculada al culte imperial celebrada en diverses ciutats de la província d'Àsia, entre les quals la pròpia *Tralles*, on tenia lloc una versió menor de la festa.⁴ Més endavant, a les l. 7-9, s'especifica que *Oxeidas* fou el guanyador en divuit ἐν Ἀσίᾳ ἀγῶνες, probablement en referència a les diferents edicions locals dels κοινὰ Ἀσίας. De la mateixa manera, el *biologos* també fou el vencedor de vint-i-sis ἐν Λυκίᾳ καὶ Παμφυλίᾳ ἀγῶνες (l. 9-10), de nou en referència a diversos concursos celebrats en aquesta província veïna. En aquest sentit, és interessant el paral·lel que ens proporciona una altra base d'estàtua erigida a un *biologos* anomenat *Ti. Claudius Philologos Theseus*, en aquest cas per la ciutat d'Efes.⁵ Com *Oxeidas*, *Philologos Theseus* també fou vencedor en diverses competicions, probablement als

¹ Sobre els *biologoi*, *vid.* p. 46-48.

² *Vid.* altres exemples de noms artístics a p. 75-81.

³ *Vid.* **BITH 2/I**. *Vid.* sobre la consideració social dels actors de mim, *vid.* p. 113-119.

⁴ En oposició als κοινὰ Ἀσίας τὰ μεγάλα que se celebraven a Efes, Pèrgam i Esmirna. Sobre aquestes competicions, *vid.* Moretti 1954.

⁵ *Vid.* **AS 1**.

κοινὰ Ἀσίας i potser també en concursos celebrats a *Bithynia* o una altra província de la regió. Totes dues inscripcions són una prova magnífica de la mobilitat d'actors de mim¹ i de la participació en concursos, si més no en els s. II i III dC, un aspecte força polèmic en les discussions sobre mim antic.²

D'altra banda, la inscripció d'*Oxeidas* és, com la de *Philologos Theseus*, també un exemple del prestigi que alguns actors de mim podien arribar a atènyer malgrat els forts prejudicis de l'època contra els qui exerciren aquesta professió. Aquesta estàtua no és l'únic honor retut a *Oxeidas*, que d'altra banda fou admès a la βουλή d'Antioquia del Meandre i de *Herakleia Salbake* i també a la γερουσία de Milet, ciutats també situades a la província d'*Asia* i, en el cas de Milet, on també se celebrava una versió menor dels κοινὰ Ἀσίας. També en aquest punt les similituds entre les inscripcions d'*Oxeidas* i de *Philologos Theseus* són evidents, ja que aquest segon fou ciutadà honorífic i buleta d'Efes, Magnèsia del Meandre καὶ ἄλλων πολλῶν πόλεων. Aquests honors contrasten amb la situació de molts altres actors de mim, generalment esclaus o lliberts, especialment a Occident;³ només trobem casos similars en les estàtues erigides en diverses ciutats d'Itàlia a pantomims cèlebres que foren lliberts imperials i que reberen *ornamenta decurionalia*,⁴ i una excepció sorprenent, un *archimimus* que fou decurió a *Bovillae*.⁵

L. Robert datà la inscripció de finals del s. II o d'inicis del III dC per la forma de les lletres.

¹ Vid. p. 121-122. Curiosament, tot i ser originari de Bitínia, a la inscripció només s'esmenten victòries a les províncies d'Àsia i Lícia i Pamfília.

² Vid. p. 142-146 sobre la qüestió.

³ Vid. p. 82-87 per a la condició jurídica dels actors de mim.

⁴ Cf. a tall d'exemple *CIL* V 5889 (*pantomimo honorato splendidissimis civitatibus Italiae ornamentis decurionalibus ornato*), *CIL* XIV 2113 (*ornamentis decurionat(us) decreto ordinis exornato et allecto inter iuvenes*), *AE* 1888, 126 (*honorato Puteolis d(ecreto) d(ecurionum) ornamentis decurionalibus et duumviralibus*).

⁵ **R-I 10.**

AS 3. *S. Iulius Paralos* (μειμολόγος)

Fragment d'una estela de marbre blau grisós ((38) x (34) x 1 cm; lletres: 2 cm; curiosament totes les Σ estan invertides), trobat a Tepecik, prop d'Izmir (antiga *Smyrna*) i conservat a l'Izmir Arkeoloji Müzesi. Datació: època imperial.

Σέξ{σ}τος'Ιού=
λιος Πάραλος
μειμολόγος,
χαῖρε.

Edicions: FONTRIER (1884-1885), 27, nr. 250; *ISmyrna* 468 (G. PETZL, im.).

Cf. *IGRRP* IV 1450; ROBERT 1936, 239; MAXWELL 1993, 215, nr. 68; TEDESCHI 2017, 250.

Traducció:

Sextus Iulius Paralos, mimologos, adéu.

Comentari:

Inscripció funerària del *mimologos S. Iulius Paralos*.¹ Els seus *tria nomina* mostren que l'actor era ciutadà romà. No se n'indica l'origen, però la llengua de la inscripció i el seu *cognomen*, *Paralos*, suggereixen que devia ser de parla grega, potser originari de la mateixa *Smyrna*.²

Els editors no proposen cap datació de la peça, que probablement és d'època imperial.

¹ Sobre els *mimologoi*, *vid.* p. 31-33.

² *Paralos* és un nom força comú a tot el món grec: *vid.* *LGPNI* 360 i II 359-360.

AS 4. Μῖμοι de la *factio prasina*

Esgrafiati (lletres: 4-1 cm) inscrit a l'estucat de la paret sud de l'habitació 1 del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària (actual Geyre), sota la inscripció AS 5, i conservat *in situ*. Datació: IV – VI dC.

Νικᾷ ἡ τύχη
τῶν Πρασίνων
κ(αὶ) τ' ὧν μίμω'ν τοῦ
Πρασίνου.

3: TÔN MIMON, titulus.

Edicions: ALA 182; ROUECHÉ 1993, 16, nr. 1.iii (im.); *I Aph* 2007, 8.104 (im., Ch. ROUECHÉ).

Cf. CAMERON 1976, 276; MAXWELL 1993, 122-123, nr. 20; GONZÁLEZ GALERA 2017b, 47.

Traducció:

Visca la sort dels verds i dels mims de l'equip verd!

Comentari:

Es tracta d'una de les moltes inscripcions gravades a les parets de les cambres del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias*.¹ Aquesta conté una aclamació a la *factio prasina*, un dels quatre equips tradicionals del circ, i també als mims de la mateixa *factio*. El lligam entre els actors de mim i el circ és un fenomen tardà però ben documentat, especialment a través de les fonts papiràcies, que mostren, entre d'altres artistes, actors de mim actuant als interludis del circ.² La inscripció d'*Aphrodisias* és una mostra del pes creixent de les *factiones* de circ en època tardana en l'organització d'espectacles al teatre,³ que trobem també en les inscripcions gravades a les grades del teatre d'*Aphrodisias*, que revelen que la *cavea* estava dividida entre els seguidors de la

¹ Sobre les inscripcions del teatre d'*Aphrodisias*, *vid.* p. 101-102.

² *Vid.* p. 103-104.

³ *Vid. ibid.* Les *factiones* semblen haver substituït en època tardana el paper tradicionalment reservat a les associacions d'actors pel que fa a l'organització dels espectacles teatrals.

factio prasina, que n'ocupaven el sector septentrional, i els de la *veneta*, situats a la part meridional.¹

L'existència dels mims de la *factio prasina* implica necessàriament que a *Aphrodisias* també hi hauria mims de la *factio veneta*.² Atesa la forta rivalitat existent entre aquestes dues *factiones*, és probable que també hi hagués competicions dramàtiques al teatre entre els mims de les dues *factiones*.³ El fet que la inscripció fos gravada al *postscaenium* del teatre indica que probablement l'autor fou un dels actors de l'equip verd, que haurien pogut tenir llurs camerinos al sector septentrional del *postscaenium*, el més proper a la part de la *cavea* reservada als seus seguidors; mentre que els mims de la *factio veneta* haurien pogut ocupar les cambres meridionals, properes al sector de la *cavea* ocupat pels seus. Amb tot, no sembla correcta la hipòtesi de R. Maxwell, que planteja que també l'escena estava dividida en dues parts i que cada equip de mims hauria actuat només per al seu sector de públic.

Ch. Roueché a *I Aph* data la inscripció d'entre els s. IV i VI dC.

¹ Vid. Roueché 1993, 99-100.

² De fet, una pinta d'ivori decorada procedent probablement d'*Antinoopolis* i decorada amb una escena de mim menciona una actriu de mim, *Helladia*, de la *factio veneta*: **AEG 21**.

³ Sobre els concursos de mim, *vid.* p. 142-146.

AS 5. *Pardalas* (μειμολόγος) i *Philistion*

Inscripció parietal (lletres: 7-4 cm, amb restes de pintura vermella; part de les lletres de l'esquerra poden haver estat esborrades expressament) gravada a la paret sud de l'entrada de l'habitació 1 del *postscaenium* del teatre d'Afrodísias de Cària (actual Geyre), damunt la inscripció **AS 4**. Conservada *in situ*. Datació: època imperial.

Παρδαλᾶ μειμολόγου
Σύρου σκεύη μετὰ Φιλιστίωνα.

Edicions: ROUECHÉ 1993, 16, nr. 1.1.ii; *I Aph* 2007, 8.9 (CH. ROUECHÉ, im.).

Cf. ROUECHÉ 1992, 158; TEDESCHI 2017, 250.

Traducció:

Utilatge de *Pardalas*, *mimologos* siri, després de *Philistion*.

Comentari:

Aquesta inscripció és una de les moltes gravades a les parets del *postscaenium* del teatre d'Afrodísias de Cària:¹ es tracta de l'assignació de l'habitació on fou trobada a dos o potser tres actors perquè hi guardessin l'utilatge escènic (σκεύη). Un d'aquests actors és un *mimologos* anomenat *Pardalas*, nom d'origen semític:² és probable que el Σύρου que apareix a la l. 2 sigui l'adjectiu que indica l'origen sirià de l'actor i no el nom d'un altre actor. A la inscripció apareix un segon artista, *Philistion*, de qui no se'n diu l'especialitat però que pot ser també un *mimologos*.³ En una altra inscripció de la mateixa habitació apareix de nou un *Philistion* que podria ser la mateixa persona.⁴ El sintagma μετὰ Φιλιστίωνα, amb el nom en acusatiu, planteja un problema d'interpretació: podem considerar que el sintagma té un sentit temporal, “després de *Philistion*”, que indicaria que potser *Pardalas* ocupà un lloc prèviament assignat a *Philistion*, o bé podem pensar que es tracta d'un error per μετὰ Φιλιστίωνος, que indicaria que l'espai era compartit per tots dos actors. Tampoc no podem descartar que

¹ Vid. una anàlisi conjunta de les troballes a p. 101-102.

² *Pardalas* era també el nom d'un pantomim cèlebre, vid. *CIL XI 7767* i Leppin 1992, 270.

³ El nom de *Philistion* remet al famós mimògraf homònim, que visqué en temps d'August. Vid. Cicu 2012, 55-58 i cf. **LYC 2**.

⁴ **AS 10/I**.

part de la inscripció fos escrita posteriorment, ja que Ch. Roueché assenyala la possibilitat que hi hagin intervingut dues mans diferents.

Ch. Roueché data la inscripció d'entre els segles I i VI dC.

AS 6. Ἀρχαιολόγοι ἀνὸνιμοι

Inscripció parietal (lletres: 5-4 cm; un forat realitzat posteriorment ha destruït part de les lletres) gravada a la paret del passadís del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària (actual Geyre), a l'esquerra de l'entrada de l'habitació 3. Conservada *in situ*.
Datació: època imperial.

Τόπος [ἀρ]χεολόγων (!).

Edicions: ROUECHÉ 1993, 17, nr. 1.3.i; *I Aph* 2007, 8.15 (CH. ROUECHÉ).

Cf. TEDESCHI 2017, 249, n. 1181.

Traducció:

Lloc dels *archaiologoi*.

Comentari:

Inscripció gravada a la paret del *postscaenium* del teatre d'Afrodísias de Cària, juntament amb moltes altres inscripcions d'artistes.¹ La inscripció marca el lloc assignat a un grup d'*archaiologoi*, un tipus d'actor de mim poc freqüent,² dels quals no se'ns diu el nom. El fet que l'espai fos assignat a diversos *archaiologoi* i no a un de sol suggereix que aquests actors actuaven en grup i podrien haver format part d'una mateixa companyia.

Ch. Roueché data la inscripció d'entre els s. I i VI dC.

¹ Vid. p. 101-102 sobre les inscripcions del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias*.

² Sobre els *archaiologoi*, cf. p. 45-46.

AS 7. *Ioulianos* (νεανισκολόγος)

Inscripció gravada a la part superior de la superfície d'un bloc de pedra solt (49 x 72 x 33 cm; lletres: 4-3 cm) que originàriament formava part del mur nord de l'entrada de l'habitació 5 del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària (actual Geyre). A la part inferior de la mateixa superfície hi ha la inscripció **AS 15/I**. Servat a l'Afrodisias Müzesi. Datació: època imperial.

[Ιου]λιανοῦ νεα=
[νισ]κολόγου
[σκε]ύη.

Edicions: ROUECHÉ 1993, 18, nr. 1.5.iii; *I Aph* 2007, 8.20 (Ch. ROUECHÉ, im.).

Cf. ROUECHÉ 1992, 158; TEDESCHI 2017, 250.

Traducció:

Utilatge de *Ioulianos*, *neaniskologos*.

Comentari:

Aquesta inscripció de és una de les moltes gravades al *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària.¹ El bloc de pedra on es troba formava part de l'entrada de l'habitació 5 del *postscaenium*; la inscripció indicava quin actor podia emprar aquest espai per emmagatzemar-hi l'utilatge escènic. L'actor en qüestió és *Ioulianos*, un *neaniskologos*, un tipus d'artista extremadament poc freqüent i que segurament hem de relacionar amb el mim.²

La inscripció de la part inferior del bloc (**AS 15/I**) ha estat realitzada clarament per una mà diferent i per tant no està relacionada amb la de *Ioulianos*.

Ch. Roueché data la inscripció d'entre els s. I i VI dC.

¹ Una interpretació conjunta de les troballes a p. 101-102.

² Vid. p. 53-54 sobre els *neaniskologoi*. Pel que fa a les fonts epigràfiques, només els trobem documentats en una altra inscripció, **LYC 3**.

AS 8. *Demetrios* (ὁμηριστής)

Inscripció parietal (lletres: 4-3 cm; traces de pintura vermella i d'inscripcions anteriors), gravada a la paret nord de l'entrada de l'habitació 6 del *postscaenium* del teatre d'Afrodísias de Cària (actual Geyre), en una superfície prèviament allisada. Preservada *in situ*. Datació: època imperial.

Ἐγενήσθη Ἀλέξανδρος.

Δημητρίου ὁμηριστοῦ

διασκεύη.

A[[-ca.9-]]Σ.

4: fort. A[[λέξανδρο]]ς.

Edicions: ROUECHÉ 1993, 18, nr. 1.6.i; *I Aph* 2007, 8.21 (CH. ROUECHÉ, im.).

Cf. ROUECHÉ 1992, 158; TEDESCHI 2017, 232.

Traducció:

Va representar el paper d'*Alexandros* (?). Utilatge de *Demetrios*, *homeristes*.
Alexandros (?)

Comentari:

Es tracta d'una de les moltes inscripcions de mim descobertes a les habitacions del *postscaenium* del teatre d'Afrodísias de Cària.¹ El text assigna la cambra on fou gravat a un *homeristes* anomenat *Demetrios* perquè hi pogués guardar l'utilatge escènic (διασκεύη).² Sembla ser que la inscripció va ser gravada en diferents fases: en una primera, s'haurien inscrit els mots Δημητρίου (l. 2) i διασκεύη (l. 3), en lletres quadrades. Posteriorment, s'hauria afegit en lletra cursiva el mot (l. 2) i també la l. 1, encabida a dalt de tot. No és clar si la l. 4, parcialment esborrada, pertany al mateix conjunt o si forma part d'una inscripció anterior: atès que la línia comença amb una A i acaba amb una Σ, no podem descartar que continguéssim el terme Ἀλέξανδρος que trobem a la l. 1 i que, per tant, formi part de la mateixa inscripció.

¹ Vid. una interpretació conjunta de les troballes a p. 101-102.

² Sobre els *homeristai*, vid. p. 54-56.

Precisament, quant al significat d'aquesta primera línia, Ch. Roueché proposa dues possibles explicacions: que signifiqui “va esdevenir *Alexandros*” o potser “va néixer amb el nom *Alexandros*”, o que calgui entendre el verb ἐγενήσθη amb el sentit de “representar el paper d'*Alexandros*”: en aquest cas, l'*homeristes Demetrios*, un actor especialitzat en la dramatització d'episodis homèrics, hauria pogut representar el paper de Paris Alexandre a l'escena.

Roueché data la inscripció d'entre els s. I i VI dC.

AS 9. Βιολόγοι ανònims

Inscripció gravada en la cantonada superior esquerra d'un bloc de pedra solt (53 x 23 x 17 cm; lletres: 5,5-5 cm), trobat fora de context a *Aphrodisias* de Cària (actual Geyre). Probablement pertany a la sèrie d'inscripcions pocedents del *postscaenium* del teatre de la ciutat. Preservada a l'Afrodisias Müzesi. Datació: època imperial.

Τόπος βιολ[όγων - - -]
Η[[+++++ΟΥ]] καὶ +[- - -]
(vac.) ΝΕΙΟΥ (vac.) [- - -]
- - - - -

1: βιολ[όγου], ROUECHÉ 1993, *I Aph*.

Edicions: ROUECHÉ 1993, 18-19, nr. 1.7; *I Aph* 2007, 8.22 (Ch. ROUECHÉ, im.).

Cf. TEDESCHI 2017, 250.

Aquesta inscripció, trobada fora de context arqueològic, pertany per la seva tipologia i contingut al conjunt d'inscripcions gravades a les parets i a les llindes de les habitacions del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias*.¹ La inscripció marcava l'habitació assignada a un grup de *biologi*, una especialitat d'actors de mim ben documentada:² probablement cal reconstruir a la l. 1 el terme βιο[λόγων] en plural i no βιο[λόγου] en singular com fa Ch. Roueché, si tenim en compte que a la l. 2 apareix un καὶ que segurament coordinava el nom de les dues persones que ocupaven la cambra.³ El primer nom, del qual conservem la primera i les dues darreres lletres, i tal vegada també el segon nom, foren esborrat posteriorment, potser perquè els *biologi* van deixar de fer ús de la cambra.

Roueché data la inscripció d'entre els s. I i VI dC.

¹ Vid. una interpretació conjunta de les troballes a p. 101-102.

² Sobre els *biologi*, vid. p. 46-48.

³ Cf. també AS 6, que menciona un τόπος ἀρχαιολόγων, també en plural.

AS 10/I. *Philistion* (μειμολόγος ?)

Inscripció parietal (lletres: 7-5 cm; hi ha traces d'inscripcions anteriors) gravada a la paret nord de l'entrada de l'habitació 1 del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària (actual Geyre), sobre una superfície irregular. Conservada *in situ*. Datació: època imperial.

Φιλιστίωνος
διασκεύη.

Edicions: ROUECHÉ 1993, 16, nr. 1.1.i (im.); *I Aph* 2007, 8.8 (im.).

Traducció:

Utilatge de *Philistion*.

Comentari:

Una de les múltiples inscripcions provinents del *postscaenium* del teatre d'Afrodisias de Cària.¹ El text assigna l'habitació on fou gravat a un actor anomenat *Philistion*, perquè hi guardés l'utilatge escènic. En una altra inscripció de la mateixa cambra es menciona un *Philistion* juntament amb un *mimologos* anomenat *Pardalas*:² és possible que es tracti de la mateixa persona, que també hauria pogut ser *mimologos*.³

Ch. Roueché data la inscripció d'entre els segles I i VI dC.

¹ Vid. p. 101-102 per a una anàlisi conjunta de les troballes epigràfiques del *postscaenium* del teatre.

² AS 5.

³ El nom de *Philistion* remet al del cèlebre mimògraf homònim, que visqué en temps d'August. Vid. Cicu 2012, 55-58 i cf. LYC 2.

AS 11/I. *Autolykos*

Inscripció parietal (lletres: 8-5,5 cm) gravada a la cara exterior de la llinda de l'habitació 3 del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària (actual Geyre). Conservada *in situ*. Datació: època imperial.

((*corona*)) ((*palma*))

Αύτολύκου διασκεύη ἄμαχα
νεμεακοῦ ἄμαχα.

Edicions: ROUECHÉ 1993, 17, nr. 1.3.ii (im.); *I Aph* 2007, 8.16 (CH. ROUECHÉ, im.).
Cf. WEBB 2012, 235.

Traducció:

Utilatge invencible d'*Autolykos*, guanyador dels jocs Nemeus (?). Invencible!

Comentari:

Aquesta és una de les inscripcions gravades a les parets de les cambres situades al *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària.¹ La inscripció marca el lloc assignat a un actor, *Autolykos*, perquè hi guardés el seu utilatge escènic, qualificat d'ἄμαχα, “invencible”. Desconeixem quina era l'especialitat d'*Autolykos*, però és probable que fos un mim, com la major part dels actors documentats en les inscripcions del *postscaenium*.

A la l. 2 apareix un mot, Νεμεακοῦ, que com indica Ch. Roueché (1993) pot ser interpretat de diverses maneres. D'una banda, podria ser el nom d'un segon actor, l'utilatge del qual també seria considerat ἄμαχα, com en el cas d'*Autolykos*. Amb tot, també és possible que νεμεακοῦ sigui un adjectiu, que indiqui el lloc d'origen d'*Autolykos*, la ciutat de Nemea.² Una tercera possibilitat, apuntada per Ch. Roueché, és que νεμεακοῦ indiqui que *Autolykos* participà en un dels diversos Νέμεα o Νέμεια celebrats en diverses ciutats gregues, a imitació dels jocs panhel·lènics celebrats a

¹ Vid. p. 101-102 per a un tractament conjunt de les inscripcions.

² En aquest sentit, cf. **AS 5**, també del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias*, que documenta un *mimologos* d'origen sirià, *Pardalas*.

Nemea.¹ *Autolykos* hauria eixit vencedor d'aquests jocs, fet que explicaria tant el qualificatiu d'ἄμαχα amb què es refereix dues vegades al seu utilatge com a la corona –en efecte, els *Nemea* eren ἀγῶνες στεφανῖται– i la palma dibuixades damunt de la inscripció. Si és així, la participació d'un possible mim als *Nemea* és excepcional, atès que hom generalment considera que els actors de mim estaven exclosos dels ἀγῶνες ἱεροὶ i que només podien participar en els ἀγῶνες θεματῖται, de menor prestigi.² En aquest sentit, altres inscripcions del *postscaenium* documenten actors vencedors en altres concursos, un dels quals també un ἄγων ἱερὸς (un ὀλυμπιονίκης),³ així com un ἄσιονίκης,⁴ a més d'un altre artista amb διασκεύη ἄμαχα.⁵

Roueché data la inscripció d'entre els s. I i VI dC.

¹ Vid. *RE* XVI (1937), 2327, s.v. Νεμέα 4 (K. Hanell)

² Vid. p. 142-146 sobre aquesta qüestió.

³ **AS 12/I**, també amb διασκεύη ἄμαχα. El tipus de lletra d'aquesta inscripció és molt similar a la d'*Autolykos*, fins al punt que l'autor pot haver-ne estat el mateix.

⁴ **AS 15/I**. Cf. **AS 2** i també **AS 1**, dos altres guanyadors dels κοινὰ Ἀσίας. Sobre aquesta competició, vid. Moretti 1954.

⁵ **AS 13/I**

AS 12/I. *Kapyras* i *Philologos*

Inscripció parietal (lletres: 7,5-4 cm; signes d'interpunció circulars a la l. 1) gravada en la cara exterior del llindar de la porta de l'habitació 4 del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària (actual Geyre) i conservada in situ. Datació: època imperial.

Καπυρᾶ διασκεύη ἄμαχα
καὶ Φιλολόγου ὀλυμπιονεΐ-
κου.

Edicions: ROUECHÉ 1993, 17 nr. 1.4; *I Aph* 2007, 8.17 (CH. ROUECHÉ, im.).

Cf. WEBB 2012, 235; DUNBABIN 2016, 117, n. 20.

Traducció:

Utilatge invencible de *Kapyras* i *Philologos*, guanyador dels jocs Olímpics.

Comentari:

És una de les moltes inscripcions d'actors gravades a les entrades de les cambres del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària.¹ Indicava l'espai reservat a dos actors, *Kapyras* i *Philologos*,² perquè hi guardessin el seu utilatge escènic, qualificat d'ἄμαχα, “invencible”, un adjectiu que retrobem en dues altres inscripcions del *postscaenium*.³ Aquest adjectiu molt probablement al·ludeix a la victòria aconseguida pels actors en concursos dramàtics, especialment en el cas de *Philologos*, de qui es diu que fou ὀλυμπιονίκης, vencedor en uns dels Ὀλύμπια que se celebraven en diverses ciutats gregues, a imitació de les famoses competicions panhel·lèniques que tenien lloc a Olímpia.

¹ Vid. p. 101-102 per a un tractament conjunt de les inscripcions.

² El nom del primer només es troba atestat aquí i podria ser un nom artístic: segons Ch. Roueché, podria derivar de l'adjectiu καπυρός “clar, nítid”, que trobem en alguns textos relacionats amb el teatre popular: cf. *Anth. Pal.* 7.414 on s'empra per descriure el riure de Rintó de Siracusa, un autor de *phlyakes* (però aparentment diferent de Rintó de Tarant) i també Ath. 15.697b, en parlar de cançons llicencioses. També *Philologos* “loquaç” pot haver estat un nom artístic: una inscripció d'Efes documenta un βιολόγος amb dos *cognomina*, un dels quals és *Philologos*, que pot haver estat també un nom artístic: **AS 1**. Sobre els noms artístics dels actors, vid. p. 75-81.

³ **AS 11/I** i **AS 13/I**.

No sabem, però, si *Kapyras* i *Philologos* foren actors de mim, un fet probable atès que la major part dels actors documentats al *postscaenium* del teatre ho eren. L'admissió d'actors de mim a concursos, especialment a ἀγῶνες ἱεροὶ οὐ στεφανῶνται com els jocs olímpics, és un fet discutit,¹ però tenim documentada la participació d'actors de mims en concursos menors, com els κοινὰ Ἀσίας celebrats en diverses ciutats de la província d'Asia.² En aquest sentit, les inscripcions del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* revelen el nom d'un altre possible actor de mim que fou guanyador en els κοινὰ Ἀσίας, mentre que un altre artista, de nou potser un mim, probablement fou guanyador d'uns Νέμεα.³

El fet que *Kapyras* i *Philologos* compartissin el camerino suggereix que poden haver estat membres d'una mateixa companyia. Tanmateix, sembla que la part referent a *Philologos* podria haver estat afegida posteriorment: Ch. Roueché nota que les lletres de la l. 1 són quadrades i gravades amb cura, molt similars a les de **AS 11/I**, mentre que les de les l. 2 i 3 són irregulars, embotides en el poc espai disponible.

Roueché data la inscripció d'entre els s. I i VI dC.

¹ Vid. p. 142-146 sobre la qüestió.

² **AS 2** i **AS 1**. Sobre aquests jocs, vid. Moretti 1954.

³ Vid. **AS 15/I** i **AS 11/I**. També pot haver estat guanyador d'un concurs l'actor documentat en una altra inscripció del *postscaenium* del teatre, **AS 13/I**, que, com els anteriors, també tenia uns διασκεύη ἄμαχα.

AS 13/I. *Neikanor*

Inscripció parietal (lletres: 5-3 cm; traces de pintura vermella) gravada en un bloc de la paret de l'entrada de l'habitació 5 del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària (actual Geyre), en una superfície allisada expressament. Conservada *in situ*. Datació: època imperial.

Νευκάνορος

διασκεύη

ἄμαχα.

Edició: ROUECHÉ 1993, 17, nr. 1.5.i; *I Aph* 2007, 8.18 (CH. ROUECHÉ, im.).

Traducció:

Utillatge invencible de *Neikanor*.

Comentari:

Aquesta és una de les moltes inscripcions gravades a les habitacions del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària que servien per indicar a quin actor havia estat assignada cada cambra per guardar-hi l'utilatge escènic.¹ En aquest cas, l'actor és *Neikanor*, l'utilatge del qual és definit amb l'adjectiu ἄμαχα, “invencible”, terme que suggereix que l'actor pot haver estat vencedor en algun concurs. Altres actors documentats al mateix *postscaenium* i que també tenien uns διασκεύη ἄμαχα foren vencedors en uns *Olympia* i probablement en uns *Nemea*.² Com la majoria dels actors testimoniats en les inscripcions del *postscaenium*, *Neikanor* pot haver estat també un actor de mim: la inscripció podria ser una nova mostra de la participació dels mims en concursos dramàtics.³

Ch. Roueché data la inscripció d'entre els s. I i VI dC.

¹ Vid. p. 101-102 per a una anàlisi conjunta dels documents epigràfics del *postscaenium*.

² AS 12/I i AS 11/I.

³ Vid. p. 142-146 sobre la qüestió.

AS 14/I. *Bassos* (I)

Inscripció gravada a la part inferior de la superfície d'un bloc de pedra solt (49 x 72 x 33 cm; lletres: 4-3,5 cm) que originàriament formava part del mur nord de l'entrada de l'habitació 5 del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària (actual Geyre). A la part superior de la mateixa superfície hi ha la inscripció **AS 7**. Servat a l'Afrodisias Müzesi. Datació: època imperial.

Βάσσου διασκεύη
ἀσιονείκου (!) καὶ
γυμνασιάρχου.

Edicions: ROUECHÉ 1993, 18, nr. 1.5.iv, i p. 25; *I Aph* 2007, 8.20 (im.).

Cf. WEBB 2012, 235; DUNBABIN 2016, 117, n. 20.

Traducció:

Utilatge de *Bassos*, guanyador dels jocs d'Àsia i gimnasiarca.

Comentari:

Inscripció gravada en un bloc de pedra que originàriament formava part de l'entrada de l'habitació 5 del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària. Com moltes altres inscripcions trobades al mateix indret, aquesta indicava la cambra assignada a un actor perquè hi guardés l'utilatge escènic:¹ l'actor en qüestió és *Bassos*, que pot ser el mateix *Bassos* d'una altra inscripció gravada a l'entrada de la mateixa cambra.² Desconeixem la seva especialitat, però és molt probable que fos un actor de mim, com la major part dels artistes documentats a les inscripcions del *postscaenium*.

Bassos sens dubte fou un actor prestigiós: fou ἀσιονίκης, vencedor en una de les edicions dels κοινὰ Ἀσίας, competicions celebrades en diverses ciutats de la província d'*Asia*, en les quals tenim constància que hi participaren actors de mim;³ d'altra banda, *Bassos* també fou *gymnasiarches*: no és clar si en aquest cas es tracta d'un càrrec

¹ Sobre les inscripcions del teatre d'*Aphrodisias*, *vid.* p. 101-102.

² **AS 14/I**.

³ Cf. **AS 2** i molt probablement també **AS 1**, que documenten βιολόγοι guanyadors d'aquests mateixos jocs. Sobre els κοινὰ Ἀσίας, Moretti 1954. Quant a la participació d'actors de mims en concursos, *vid.* p. 142-146.

municipal o bé d'una associació privada, com una *synodos* d'actors de mim.¹ Ch. Roueché (1993, 25) assenyala amb raó que teòricament els actors de mim eren exclosos de l'exercici de càrrecs públics, però en la pràctica la situació sembla haver estat diferent: precisament, dos altres actors de mim guanyadors dels κοινὰ Ἀσίας foren admesos a la βουλή i la γερουσία de diverses ciutats de la província d'Asia,² una situació que retrobem al Laci, a *Bovillae*, d'on un *archimimus* era decurió.³ Així doncs, amb aquests paral·lels no hem d'excloure que *Bassos* hagi estat *gymnasiarches* de la ciutat d'*Aphrodisias*, fet que resultaria indicatiu del prestigi i de la bona posició econòmica que podien assolir aquests artistes.⁴

Ch. Roueché data la inscripció d'entre els s. I i VI dC.

¹ Vid. Poland 1909, 401-402 amb diversos exemples de γυμνασιάρχαι de col·legis privats.

² Cf. de nou AS 2 i AS 1.

³ R-I 10.

⁴ Sobre la consideració dels actors de mim, vid. p. 113-119.

AS 15/I. Bassos (II)

Inscripció parietal (lletres: 5-3 cm; hi ha traces d'inscripcions anteriors) gravada en un bloc de la paret de l'entrada de l'habitació 5 del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària (actual Geyre), en una superfície allisada expressament. Conservada *in situ*.
Datació: època imperial.

Βάσσο(vac.)υ Λ

(vac.)

τῶ Κυρίῳ.

Edicions: ROUECHÉ 1993, 17-18, nr. 1.5.ii (im.); *I Aph* 2007, 8.19 (CH. ROUECHÉ, im.).

Traducció:

De *Bassos*, per al Senyor (?).

Comentari:

Una de les moltes inscripcions gravades a les parets del *postscaenium* del teatre d'*Aphrodisias* de Cària.¹ A diferència de les altres, no apareix cap referència als σκεύη o utillatge escènic que els actors guardaven a les cambres del *postscaenium*, sinó el nom en genitiu de *Bassos*, seguit d'una Λ de significat incert. A la part inferior, gravat d'una forma molt més superficial i a la vora de l'espai allisat per a la inscripció, trobem un sintagma en datiu, τῶ Κυρίῳ, que pot ser una invocació al déu cristià.²

Desconeixem quina era l'especialitat de *Bassos*, tot i que és probable que hagi estat un actor de mim, com la major part d'artistes documentats al *postscaenium* del teatre. En un bloc solt pertinent a l'entrada de la mateixa habitació trobem la inscripció d'un altre *Bassos* que també hi guardava el seu utillatge, de qui tampoc no en coneixem l'especialitat, però que fou ἀσιανείκης i γυμνασιάρχης:³ és possible que es tracti de la mateixa persona.

Ch. Roueché data la inscripció d'entre els s. I i VI dC. Si la l. 2 fa referència al déu cristià, podem acotar la datació de la inscripció entre els s. IV i VI dC.

¹ Vid. p. 101-102 per a una anàlisi conjunta de les inscripcions del *postscaenium* del teatre.

² Sobre actors de mim cristians, vid. p. 162-163.

³ AS 15/I.

AS 16/D. C. Volusius Bioticos

Ara de marbre blanc (115 x 225 x 10 cm; lletres: 4-1 cm), trobada al teatre d'*Aphrodisias* de Cària (actual Geyre) a nivell de superfície i preservada a l'*Aphrodisias Müzesi*. A la part central de l'ara, sota el text, hi ha el relleu d'una figura alada de perfil, mirant cap a l'esquerra i abillada amb una capa. Està molt desgastada i se n'ha perdut el cap, del qual no es conserva cap traça a la pedra: potser estava fet d'un altre material, com ara guix. La figura sembla haver estès una mà cap a l'esquerra, subjectant un objecte circular, potser una corona. Datació: època imperial.

Motllura superior:

ΙΣ[-]ΜΙΔΙΙ[- -]

Part central:

Γ(άτος) Βολ(ούσιος) Βιοτι=

(vac.)κ(vac.)ός (!).

Motllura inferior:

[- -]ΧΙ[- -]

Edicions: *I Aph* 2007, 8.212 (CH. ROUECHÉ, im.).

Traducció:

... *Gaius Volusius Bioticos* ...

Comentari:

Petit altar de marbre, trobat al teatre d'*Aphrodisias* de Cària i dedicat potser a una divinitat no identificada¹ per un home anomenat *C. Volusius Bioticos*. Ch. Roueché interpreta que βιοτικός (l. 2-3) és un nom d'ofici relacionat amb el mim, potser per la similitud entre aquest mot i βιολόγος, una especialitat ben documentada d'actor de mim.² Tanmateix, βιοτικός és sens dubte un error per Βιωτικός, un antropònim ben

¹ El seu nom podria haver estat inscrit a la l. 1: potser Ἴσιδι?

² Vid. p. 46-48 sobre els *biologoi*.

documentat¹ i és, per tant, és el *cognomen* de *C. Volusius*. Així doncs, hem de descartar la possibilitat que es tracti d'un actor de mim.

Roueché data la inscripció d'entre els s. I i IV dC.

¹ Cf. *Aphrodisias* 188 (Βιωτικός) i *SEG XXXI* 565 (Βειωτική), i també Solin 2003², 883, que recull dos *Biotici* i una *Biotica* a Roma.

AS 17/D. *Makedon*

Ara de marbre blanc (81 x 45 x ? cm; els editors no indiquen l'alçada de les lletres)
trobad a Hamiliti, prop de l'antiga *Stratonikeia*. Datació: II dC.

- Εἰκοστὸν πρῶτον πληρῶ[ν]
[ἔ]τος ἡμασιν ἑπτὰ τὰς ἀ=
[φ]ανεῖς ἀτραποὺς εἰς Αἶδ[ην]
[κ]ατέβην. Εἰμὶ δέ τις· Μακ[ε]=
5 [δ]ῶν, πάντων φίλος, οὐδεν[ὸς]
[έ]κθρός, πρῶτα παλαιστρε[ί]=
[τ]ης, εἶτα καὶ εὐτράπελος,
ἐν πάσαις Μούσαις πεφ[ι]=
[λ]ημένος. Ἡ δὲ Τύχη με
10 [τ]ῶν ἀτυχ[ῶν γ]ο[νέ]ων ἤρπα=
σεν αἰφνιδίως. Μὴ μέντοι
[π]αριῶν πενθῆ[ς] ἐμέ, μηδὲ
[ν]έοι [τ]όν βωμὸν στήσαντ[ες]
[λ]αῖ[νεον στέ]γετε· ὡς ἦ[ρω]
15 [π]έλ[αν]ον πυρί μο[ι θ]έτε καὶ σ[τε]=
[φ]ανοῦτε, τῆς ἀγαθῆς ψυχῆ[ς]
[μ]εμ[ημ]ένοι ὡς ἐν ὀνείροις·
[κ]οινὸς γὰρ θνητῶν ἐστι θ[ε]=
ὸς θάνατος.

12: [π]αριῶν πενθῆ[ς] ἐμέ, *GVI*: [-]ΑΓΙΑΝΠΩΝΩΝΙ+ΙΙ, CONZE – SCHUCHHARDT.

13: [ν]έοι [τ]όν, *GVI*: [-]ΕΟΙ[-]Ο+, CONZE – SCHUCHHARDT.

14: [λ]αῖ[νεον στέ]γετε· ὡς ἦ[ρω], *GVI*: [-]ΑΙ[- - -]ΙΕΤΕ· ὡς P[- - -], CONZE – SCHUCHHARDT.

15: [π]έλ[αν]ον πυρί μο[ι θ]έτε, *GVI*: [-]ΙΔΙ[- - -]ΟΙΠΥΚΙΜ ἴετε, CONZE – SCHUCHHARDT. 18-19: θ[ε]ὸς, *GVI*: [μόρ]ος, CONZE – SCHUCHHARDT.

Edicions: LECHAT – RADET 1887, 477, nr. 54; CONZE – SCHUCHHARDT 1899, 219-220, nr. 48.

Cf. *GVI* 985; STEFANIS 1988, 292, nr. 1598.

Traducció:

Havent complert el meu vigèsim primer any i set dies he davallat pel camí invisible de l'Hades. Qui sóc? *Makedon*, estimat per tothom i odiat per ningú, el primer a la palestra i també en enginy, ben apreciat en totes les arts. La fortuna m'ha arrabassat de sobte als meus desafortunats pares. Amb tot, caminant, no em planyis ni ploreu, joves, quan erigiu l'altar de pedra: feu-me libacions al foc com si fos un heroi i coroneu-me, recordeu aquesta ànima bona com si estigués dormint: comú a tots els mortals és el déu de la mort.

Comentari:

Inscripció funerària d'un jove anomenat *Makedon*. W. Peek a *GVI* ha restituit les parts perdudes del text, format per un *carmen* de cinc díctics elegíacs i un pentàmetre final, arranats de la forma següent:

Είκοστὸν πρῶτον πληρῶν ἔτος ἡμασιν ἑπτὰ
τὰς ἀφανεῖς ἀτραποὺς εἰς Αἴδην κατέβην.
Εἰμὶ δέ τις· Μακεδῶν, πάντων φίλος, οὐδενὸς ἐκθρός,
πρῶτα παλαιστρείτης, εἶτα καὶ εὐτράπελος,
5 ἐν πάσαις Μούσαις πεφιλημένος. Ἡ δὲ Τύχη με
τῶν ἀτυχῶν γονέων ἤρπασεν αἰφνιδίως.
Μὴ μέντοι παριῶν πενθῆς ἐμέ, μηδὲ νέοι τόν
βωμόν στήσαντες λαΐνεον στένετε·
ὡς ἦρω πέλανον πυρί μοι θέτε καὶ στεφανοῦτε,
10 τῆς ἀγαθῆς ψυχῆς μεμνημένοι ὡς ἐν ὀνείροις·
κοινὸς γὰρ θνητῶν ἐστι θεὸς θάνατος.

I. Stefanis plantejà la possibilitat que *Makedon* hagi estat un actor de mim, a partir dels v. 4-5: πρῶτα παλαιστρείτης, εἶτα καὶ εὐτράπελος, / ἐν πάσαις Μούσαις πεφιλημένος. És cert que la menció a les Muses és un tòpic recurrent en moltes inscripcions mètriques d'actors de mim,¹ i que també l'adjectiu εὐτράπελος pot al·ludir

¹ Vid. p. 97-98.

a l'humor enginyós propi d'aquests artistes,¹ però en canvi no cap referència a les escenes o teatres on actuà aquest suposat actor o altres motius molt presents en els *carmina* sepulcral de mims. En canvi, el que trobem és que *Makedon* destacà a la palestra, quelcom que fa més probable que el difunt hagi estat simplement un jove amb talent per a l'exercici físic i intel·lectual (d'aquí la referència a les Muses) que no pas un actor de mim.

Peek data la inscripció del s. II dC.

¹ *Vid.* p. 76-77 sobre noms artístics similars, basats en les qualitats de l'actor.

BELGICA (BELG)

BELG 1/D. *Lollius Geminus*

Estela de pedra calcària (74 x 47 x ? cm; els editors no indiquen l'alçada de les lletres; *litterae minutae*: I de *Lollio* i de *Gemino*). Gran part de l'estela l'ocupa el retrat del difunt, una figura dreta emmarcada per una motllura arquejada, vestida amb una túnica de caçador, que arriba fins als genolls i amb dues corretges que es creuen a l'alçada del pit. El noi, de cabells llargs arrissats, alça la mà esquerra fins al pit, mentre que amb la dreta sosté la corretja d'un gos assegut al seu costat. El text de la inscripció es troba repartit entre una *tabula ansata* situada a la part superior de l'estela (amb la fórmula *D(is) M(anibus)* gravada a les nanses de la *tabula*) i la motllura arquejada a sota de la *tabula*. Trobada a Langres, França (antiga *Andematunum*), al suburbi de les Franchises, i conservada al Musée d'Art et d'Histoire de Langres. Datació: segona meitat del s. II dC.

En la *tabula ansata*:

D(is) M(anibus).

Lolliô Gemi=

nô Gemêllûs

p(ater) p(onendum) c(uravit).

En la motllura arquejada:

5 *Derisori.*

Edicions: *CIL* XIII 5701 (C. ZANGEMEISTER).

Cf. BONARIA 1956, 152, nr. 1187; LEPPIN 1992, 14, n. 66; MAXWELL 1993, 238, nr. 85; *CAG* 52.2, 103-104 (im.) (M. JOLY); LE BOHEC 2003, 213, nr. 371; MANDER 2013, 250, nr. 421.

Traducció:

Als déus Manes. Per a *Lollius Geminus* el burleta, se n'encarregà el seu pare, *Gemellus*.

Comentari:

Aquest monument funerari prové de la ciutat d'*Adematunum*, capital del poble celta dels *Lingones*, situada a la *Gallia Belgica* fins que en època de Domicià passà a formar part de la *Germania Superior*. L'estela marca la sepultura del nen *Lollius Geminus*, que és anomenat *derisor*, “burlleta, bromista”. Alguns estudiosos, entre els quals M. Bonaria, M. Joly, J. Le Bohec i J. Mander, consideren que *derisor* designa una especialitat d'actor de mim, una proposta fonamentada en un epigrama de Marcial, on el poeta emprà aquest mot per definir un cèlebre *archimimus* de l'època anomenat *Latinus*;¹ per aquest motiu, hom ha considerat que tant *Lollius Geminus* com un altre *derisor* documentat en una inscripció urbana eren actors de mim.²

Amb tot, la paraula *derisor* no ha de ser considerada necessàriament una designació professional, com admet R. Maxwell. Segurament H. Leppin té raó en considerar que tant en la inscripció de *Lollius Geminus* com en l'epígraf de Roma el terme *derisor* és en realitat un *supernomen* o, millor encara, un *Kosewort*; per tant, *derisor* no al·ludiria a la professió del difunt, sinó a una característica del seu tarannà.³ Aquesta hipòtesi és reforçada pel retrat de *Lollius Geminus*, que mostra un noi jove abillat amb una *vestis venatoria* i acompanyat d'un gos, una representació de temàtica cinegètica que l'allunya dels retrats d'actors de mim que coneixem en monuments funeraris.⁴

C. Zangemeister data el text del segle I dC a partir de la forma de les lletres. Per contra, Le Bohec la situa a la segona meitat del s. II dC per la fórmula *Dis Manibus*, l'onomàstica i les abreviacions emprades a la inscripció.

¹ Mart. 1.4.5: *Qua Thymelen spectas derisoremque Latinum, illa fronte precor carmina nostra legas*. Sobre *Latinus*, vid. Leppin 1992, 253-254.

² **RO 45/D**.

³ Vid. p. 66-67 sobre la qüestió.

⁴ Cf. **LYC 2** o **R-IX**.

BITHYNIA ET PONTUS (BITH)

BITH 1/I. *Gemellos*

Estela de pedra calcària (84 x 50 x 12 cm; lletres: 2,5 cm) trobada prop del temple de *Zeus Amasios* a Ebimi, prop de l'antiga *Amasiea* del Pont (actual Amasya). F. Cumont la va veure el 1900 davant de la porta d'una granja local. Datació: II-III dC.

Κεῖμῃ Γέμελλος ἐγὼ
ὁ πολλοῖς θεάτροις
πολλὰ λαλήσας
καὶ πολλὰς ὁδοὺς
5 αὐτὸς ὀδεύσας,
κὲ (!) οὐκέτι μου στόμα
φωνά[ς] ἀπολύει,
οὐδὲ χειρῶν κρότος
ἔρχετε, ἀλλ' ἀποδοὺς
10 τὸ δάνιον πεπόρευμε (!).
Ταῦτα· πάντα κόνις.

11: Ταῦτα· πάντα κόνις, MAXWELL: Ταῦτα πάντα κόνις, CUMONT; ANDERSON
– CUMONT – GRÉGOIRE.

Edicions: CUMONT 1903, 277-278 (dibuix); ANDERSON – CUMONT – GRÉGOIRE 1910,
152-154, nr. 134 (dibuix).

Cf. STEFANIS 1988, 115, nr. 542; MAXWELL 1993, 140-142, nr. 31.

Traducció:

Aquí jec jo, *Gemellos*, després de xerrar molt en molts teatres i de caminar jo mateix per molts camins, i ja no surt de la meva boca cap paraula ni la segueix l'estrèpit dels aplaudiments, sinó que, pagat el deute, he marxat d'aquest món. Així és: tot és pols.

Comentari:

Inscripció funerària d'un actor, molt probablement de mim, anomenat *Gemellos*, amb un text amb ritmes mètrics, on s'hi barregen ritmes dactílics i coriàmbsics sense seguir un esquema determinat, i on trobem alguns dels tòpics que apareixen habitualment en les inscripcions mètriques d'actors de mim, com l'esment dels molts teatres on actuà *Gemellos* (l. 2: πολλοῖς θεάτροις)¹ i el favor de què gaudia entre el públic (l. 7-8: οὐδὲ χειρῶν κρότος ἔρχεττε).² A la inscripció també hi apareixen altres motius freqüents en la poesia funerària, com l'equiparació de la mort amb un deute saldat amb la natura (l. 9-10: ἀποδοῦς τὸ δάνιον πεπόρευμε)³ o l'expressió ταῦτα · πάντα κόνις, que retrobem en la inscripció funerària de la *meimas Bassilla*.⁴

Tot i que a la inscripció no s'especifica l'especialitat de *Gemellus*, el podem considerar molt probablement un actor de mim.⁵ Com apunta R. Maxwell, la l. 3 (πολλὰ λαλήσας) i la l. 6-7 (οὐκέτι μου στόμα φωνᾶς ἀπολύει) indiquen que l'acció de *Gemellus* consistia a parlar o recitar, cosa que permet excloure la pantomima;⁶ d'altra banda, l'elecció del verb λαλέω, "xerrar", d'ús col·loquial,⁷ per descriure l'actuació de l'actor sembla poc adequada per a un tràgic i sí en canvi per a un actor de mim o un còmic. No hem d'oblidar tampoc la gran popularitat del mim a l'Àsia Menor en els s. II i III dC de què data la inscripció, cosa que fa encara més probable que *Gemellus* hagi estat un actor de mim.

Desconeixem l'origen de *Gemellos*, que du un nom llatí, però tant la l. 2 (πολλοῖς θεάτροις) com les l. 4-5 (πολλὰς οὐδοῦς αὐτὸς ὀδεύσας) indiquen que fou un artista itinerant, que potser participà en les nombroses competicions que se celebraven a la

¹ Vid. p. 91-92.

² Vid. p. 94. Aquesta darrera expressió recorda a les últimes paraules d'August al llit de mort, en què, emulant un actor de mim, demanava als presents un darrer aplaudiment: *vid. Suet. Aug. 99* i D.C. 50.30.4.

³ Cf. diversos exemples recollits per F. Cumont: *IG XII.7*, 119-121: τὸ τέλος ἀπέδωκα; τὸ τέλος λυκάβαντι (*sc. χρώνω*) ἀπέδωκα, i *CIL VI 1693: debitum persolvit* als quals podem afegir encara el famós epitafi de *Seikilos (BCH 7, 277-278)*: τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.

⁴ **R-X 1.**

⁵ I. Stefanis i R. Maxwell ja assenyalen aquesta possibilitat, incloent la inscripció entre els possibles mims. No hi ha cap motiu per considerar, com fa F. Cumont (1903 i 1909) que *Gemellos* era un membre dels Artistes de Dionís, associació d'actors integrada principalment per còmics i tràgics i de la qual els mims semblen haver-ne estat exclosos: *vid. Aneziri 2003* sobre aquesta associació.

⁶ Cf. *IG IV 2124*, la inscripció d'un pantomim, on es diu que "parlava amb les mans": ἱστορίας δείξας καὶ χειρσὶν ἅπαντα λαλήσας.

⁷ Tot i que en època postclàssica esdevé un sinònim de λέγω (*LSJ, s.v. 3*).

regió.¹ Maxwell considera que *Gemellos* “*is a significant name*”, però creu improbable que sigui un nom artístic, atès que és un nom força habitual.²

R. Maxwell data la inscripció d'entre els s. II i III dC.

¹ Cf. **AS 2** i especialment **AS 1**, que potser menciona concursos a la província de *Bithynia et Pontus*. Sobre l'admissió d'actors de mim a competicions dramàtiques, *vid.* p. 142-146. Quant als actors itinerant, *vid.* p. 121-122.

² *Vid.* Kajanto 1965, 295, que recull 255 *Gemelli* només a *CIL*.

ΒΓΤΗ 2/Ι. Chrysopolis

Estela de marbre blanc amb coronament triangular (148 x 72 x 23 cm; lletres: 2-1,8 cm), trobada el 1982 a Bolu (antiga *Claudiopolis*), a la carretera cap a Mudurnu, i preservada al Bolu Müzesi. Datació: II-III dC.

Νεικαίης πάτρης με πο=
λεῖτιν ὀρᾶς παροδεῖτα
Χρυσόπολιν, τὸ πάλαι πολ=
λοῖς θέ'α'τροις ἀρέσασαν·
5 ἄνδρα δὲ Λονγεῖνον
ἐπὶ ξενίη προλιποῦσα
ὦδ' ἐλθοῦσ' ἔθανον προ=
πετῶς θερμοῖσι λυθεῖσα·
μοῦνος (!) Ἰουλιανὸς
10 δι' εὐσεβίην (!) δέ μ'ἔθαψε.
Λονγεῖνος Χρυσοπόλει
συνβίῳ μνήμης χάριν
ζήσάση κοσμίως ἔτη μῆ'.
Χάριετε.

4: ΘΕΛΤΡΟΙΣ, lapis.

Edicions: *IKlaudiuPolis* 17 (F. BECKER-BERTAU, im.).

Cf. STEFANIS 1988, 462, nr. 2639; MAXWELL 1993, 134-135, nr. 28; MERKELBACH – STAUBER 2001, 242, nr. 09/09/07 (im.); FERTL 2005, 178; TEDESCHI 2017, 254.

Traducció:

Contemples, vianant, una ciutadana de Nicea, la meua pàtria: *Chrysopolis*, que temps enrere va plaure molts teatres. Lluny del meu marit *Longinos*, he mort en terra estrangera, de sobte, després de relaxar-me als banys. *Ioulianos* és l'únic que m'ha pogut enterrar, empès pel seu respecte cap a mi. *Longinos* en memòria de *Chrysopolis*, la seva esposa, que va viure decentment 48 anys. Adéu.

Comentari:

Inscripció funerària de *Chrysopolis*, una possible actriu de mim. El text està format per cinc hexàmetres (l. 1-10)¹ i una part final en prosa (l. 11-14); la part mètrica està arranjada de la forma següent:

Νεικαίης πάτρης με πολεῖτιν ὀρᾶς παροδεῖτα
Χρυσόπολιν, τὸ πάλαι πολλοῖς θέατροις ἀρέσασαν·
ἄνδρα δὲ Λονγεῖνον ἐπὶ ξενίῃ προλιποῦσα
ὧδ' ἔλθοῦσ' ἔθανον προπετῶς θερμοῖσι λυθεῖσα·
5 μῶνος (!) Ἰουλιανὸς δι' εὐσεβίην (!) δέ μ' ἔθαψε.

En el text trobem diversos elements que evidencien que *Chrysopolis* era una artista: en concret, el v. 2 fa referència a l'aparició de *Chrysopolis* en múltiples teatres i del gaudi del públic, dos tòpics que retrobem amb freqüència en molts dels *carmina epigraphica* d'actors de mim i altres artistes.² D'altra banda, l'expressió πολλοῖς θέατροις (v. 1) indica que *Chrysopolis*, com tants d'altres companys d'ofici, era una artista itinerant.³ Nascuda a Nicea (v. 1), *Chrysopolis* va morir a *Claudipolis*, una ciutat no gaire llunyana de la seva pàtria, a la mateixa regió de Bitínia, després d'una estada a les termes de la ciutat. Probablement havia acudit a aquesta ciutat per motius laborals, fet que explicaria perquè no fou enterrada pel seu marit *Longinos*, que es trobava a Nicea en el moment de la mort de l'artista, sinó per un altre home anomenat *Ioulianos*: és probable que *Ioulianos* hagi estat un membre de la companyia de *Chrysopolis* i que per aquest motiu tingués cura en un primer moment del cos de la difunta;⁴ posteriorment, el marit *Longinos* s'encarregà de l'erecció del monument funeràri (l. 11-13). En aquesta part final de la inscripció, és destacable l'ús de l'adverbi κοσμίως per

¹ Segons F. Becker-Bertau, el tercer hexàmetre seria defectuós en mancar-li una síl·laba, motiu pel qual suggereix que el lapidari hauria comès una haplografia en suprimir un relatiu ὄν després de Λονγεῖνον. En canvi, R. Maxwell assenyala que a partir del s. III dC en endavant molts hexàmetres contenen una síl·laba breu al tercer peu seguida d'una cesura masculina, com aquí. Aquest mateix fenomen es repeteix al v. 5, on novament manca una síl·laba breu després de Ἰουλιανὸς.

² Vid. p. 91-92 i 94.

³ Vid. p. 121-122.

⁴ Cf. un cas similar a **R-X 1**, on una *meimas* és sebollida per altres membres de la companyia encapçalats per un *biologos*.

descriure la manera en què va viure *Chrysopolis*, que contrasta amb la concepció generalment negativa que a l'Antiguitat hom tenia de la conducta d'aquests artistes.¹

Quant a l'ofici de *Chrysopolis*, el text no indica quina fou l'especialització de l'artista: F. Becker-Bertau creu es tracta d'una ballarina, mentre que I. Stefanis i R. Maxwell admeten la possibilitat que hagi estat una actriu de mim. Certament, el fet que als 48 anys *Chrysopolis* encara seguís en actiu suggereix que tal vegada era una actriu de mim i no una ballarina, professió que exigia un esforç físic considerable. Maxwell considera que *Chrysopolis*, segons ell un nom inusual, pot haver estat un nom artístic, però el cert és que és un nom més habitual del que creu Maxwell,² i el fet que la difunta sigui esmentada només per aquest nom fa pensar que es tracta del seu nom real.

F. Becker-Bertau no proposa cap datació per a la inscripció; en canvi, R. Merkelbach i J. Stauber la situen sense cap dubte al s. II dC, mentre que Maxwell la data d'entre els s. II i III dC, segurament per les irregularitats mètriques que presenta.

¹ Cf. AS 2, que documenta l'erecció d'una estàtua a un *biologos* διὰ τὸ κόσμιον τοῦ ἥθους, entre d'altres motius.

² Cf. Solin 2003², 683-684, que en documenta 17 casos només a Roma.

ΒΙΤΗ 3/Ι. Ανώνιμ (βιολόγος ?)

Placa de marbre gris originàriament fixada a un monument funerari (probablement un sarcòfag) i retallada en un reaprofitament posterior per a una inscripció cristiana ((70) x (130) x 20 cm; lletres: 5 cm). Provenent d'Ereğli (antiga *Heraclea Pontica*), actualment es troba al pati del Karadeniz Ereğli Müzesi. Datació: època imperial.

[- - - - -]

[- - -]ΔΑ[-ca. 4-]ΛΕΟΝΙ τίνα Μουσῶν

[- - -]Σ ἡδὲ γέλωτι φίλον

[- - -] ἔτητυμῆς βιότιο

[- - - σ]κῶμμα κερασσάμενον

5 [- - - θ]υμιμάτιον κατὰ γαίης

[- - - τ]ύμβον ἐμὸν παρίοις.

Edicions: JONNES (1986), 98-99, nr. 3 (im.); *IK Heraclea Pont.* 61 (L. JONNES).

Cf. RODRÍGUEZ SOMOLINOS 1988; *SEG XXXVI* 1165 (H.W. PLEKET I R.S. STROUD); MERKELBACH – STAUBER 2001, 262, nr. 09/11/03.

Traducció:

... quin ... de les Muses ... amic del riure ... la veritat de la vida ... barrejant la broma ... una mica d'encens sobre la terra ... passa pel costat de la meva tomba.

Comentari:

Inscripció funerària de la qual conservem la part dreta del text, un *carmen* sepulcral format per diversos hexàmetres. Desconeixem la identitat del difunt, el nom del qual devia constar a la part perduda del text. Segons L. Jonnes (1986 i a *IK Heraclea Pont.*), diversos elements del text apunten que el difunt fou un actor de mim, concretament un βιολόγος, especialitzat a imitar temes de la vida quotidiana:¹ l'aparició de les Muses, un motiu habitual en les inscripcions d'artistes (l. 1: Μουσῶν),² la referència a l'humor en

¹ Sobre aquesta especialitat de mim, *vid.* p. 46-48.

² *Vid.* p. 97-98.

les expressions γέλωτι φίλον (l. 2) i σκῶμμα κερασσάμενον (l. 4),¹ i l'expressió ἐτητυμῆς βίοτιο (l. 3), que segons Jonnes indicaria que el difunt hauria estat un βιολόγος que representava en escena “la realitat de la vida”.²

La hipòtesi de Jonnes ha estat acceptada per R. Merkelbach i J. Stauber, que també consideren el difunt un βιολόγος, però ha estat parcialment rebatuda per J. Rodríguez Somolinos, que admet que la menció de les Muses pot fer al·lusió a un artista –tot i que no necessàriament un mim, atès que podria ser una altra mena d'actor, un músic o un ballarí, o fins i tot una persona amb una educació literària o musical– però considera que l'expressió ἐτητυμῆς βίοτιο potser estableix un contrast entre la ficció representada pel possible actor a l'escenari i la “sinceritat de la seva vida” fora del teatre, un motiu que retrobem, entre d'altres, en la inscripció d'un actor tràgic;³ per tant, es tractaria d'una lloança del caràcter de l'artista i no una referència a l'ofici de βιολόγος. Tampoc no accepten la interpretació de Jonnes H.W. Pleket i R.S. Stroub, que consideren improbable que el difunt hagi estat un actor. La interpretació que Rodríguez Somolinos fa de la l. 3, tenint en compte els paral·lels que aporta, pot ser encertada, però el γέλωτι φίλον (l. 2) i el σκῶμμα κερασσάμενον (l. 4) certament fan probable que el difunt hagi estat un actor de mim.

Jonnes no data la inscripció, que probablement hem de situar en època imperial.

¹ Vid. p. 99-100 per a altres referències a la comicitat dels actors de mim en inscripcions funeràries.

² Sobre els *biologoi*, vid. p. 46-48. Cf. **LYC 2**, la inscripció d'un actor de mim, amb tota seguretat un βιολόγος (l. 7-8: λέ/γων βίοτου τὰ γραφέντα).

³ *IStratonikeia* 1201 = *Stratonikeia* 98: ἐνθάδε κεῖτ' ἄνθρωπος, μη/δένα πημάνας μηδ' ὑποκρινάμε/νος, ἦν γὰρ ἀληθοέπης καὶ ἐτήτυ/μος ἐν τραγικῇ τε τέχνῃ ἀναθρε/φθεῖς, τῷ σοφὸν εἶχε νόον.

HISPANIA CITERIOR (CIT)

CIT 1. *Aemilius Severianus (mimographus)*

Inscripció coneguda per tradició manuscrita, pertinent a un monument de forma, material i dimensions desconegudes. Provenent de Tarragona (antiga *Tarraco*) i documentat des del s. XV. Al s. XVI es trobava en la casa d'un particular, fora de la Part Alta de Tarragona. Actualment desaparegut. Datació: II dC – III dC.

Deo Tute=

lae Aemilius

Severianus

mimographus

5 *posuit.*

Edicions: *CIL* II 4092 (E. HÜBNER)= *CIL* II²/14 857 (G. ALFÖLDY); *RIT* 53.

Cf. ORELLI 1828, 459, nr. 2622; *ILS* 5276; *RE* X S (1965), 5, nr. 51a, s.v. *Aemilius Severianus* (M. BONARIA); BARDON 1952-1956, II 259; VIVES 1971, 58, nr. 489; PENA 1981, 78; MARINER BIGORRA 1982, 19; BONNEVILLE 1984, 72; FISHWICK 1991, 558; MAXWELL 1993, 211, nr. 65; CEBALLOS HORNERO 2002a, 130-131; CEBALLOS HORNERO 2002b, 386-387, nr. 68; MAYER I OLIVÉ 2012, 1-3.

Traducció:

Aemilius Severianus, mimògraf, dedicà aquest (monument) al déu protector.

Comentari:

Dels diversos documents relacionats amb mimògrafs, aquest és l'únic en llatí. Es tracta d'un monument epigràfic conegut per via manuscrita i actualment desaparegut. No sabem quina era la forma d'aquesta inscripció, però, com proposa Alföldy a *RIT* i a *CIL* II²/14, pot haver estat un altar o una base d'estàtua, els tipus més habituals en aquesta mena d'inscripcions dedicatòries.

La inscripció fou dedicada per *Aemilius Severianus*, un mimògraf establert a *Tarraco*. El *nomen* *Aemilius* és prou freqüent a la ciutat: Alföldy en recull 34

exemples.¹ Segons l'estudiós hongarès, el mimògraf podria estar emparentat amb un *M. Aemilius Severus* documentat en una inscripció tarragonina (*RIT* 329); Alföldy també notà la presència d'un *L. Aemilius Severus* a *Complutum* (*CIL* II 3037), una *Aemilia L. f. Severina* a *Dianium* (*CIL* II 3582) i una *Aemilia L. f. Severa* (*CIL* II²/14 348) a *Saguntum* que també podrien estar relacionats amb l'*Aemilius Severianus* de *Tarraco*. La inscripció tarragonina no explicita la condició jurídica del mimògraf, però podria haver estat un *ingenuus*.

D'altra banda, M. Mayer nota que la inscripció del *mimographus* és un dels pocs exemples de professions intel·lectuals documentades a l'epigrafia tarragonina, essent les altres un *magister grammaticus* (*CIL* II²/14 1282), un *educator* (*CIL* II²/14 1277) i un *artis medicinae doctissimus* (*CIL*²/14 1280). Amb tot, *Tarraco*, com a capital de la província d'*Hispania Citerior*, era un important centre urbà, equipat amb els edificis d'espectacles –teatre, amfiteatre i circ– propis de les ciutats d'aquestes característiques; per tant, no hi ha cap dubte que a la ciutat s'hi representaven mims. Una altra capital de província hispana, *Emerita Augusta*, ens ha fornït de la inscripció d'una *mima*, *Cornelia Nothis*.² No sabem, però, si *Aemilius Severianus* estava vinculat a una única companyia d'actors o si produïa les seves obres per a diferents grups d'artistes.

Pel que fa al destinatari de l'ofrena, es tracta d'un *deus tutela*, una divinitat protectora indeterminada: el substantiu *tutela* és usat aquí com a aposició de *deus*, troba paral·lels en altres inscripcions peninsulars i una d'Aquitània.³ No és clar de qui és *tutor* aquesta divinitat: Alföldy a *RIT* i a *CIL* planteja la possibilitat que la inscripció procedís d'una *aedes Tutelae Tarraconensis*, on es trobarien originàriament altres inscripcions tarragonines dedicades a aquesta divinitat;⁴ certament la major part d'inscripcions dedicades a un *deus tutela* o simplement *tutela* mostren aquesta divinitat com a

¹ *RIT*, p. 6, n. 7.

² **LUS 1.**

³ *CIL* II²/5 2 = *CIL* II 3377: *Deo tutel(ae) / Genio loci (Mentesa Bastitanorum)*, La Guardia de Jaén) i *CIL* XIII 246: *Deo tutelae T(itus) Aurelius pro [salute ? - - -]* (*Lugdunum Conuenarum*, Sent Bertran de Comenge). Una altra inscripció hispana, *CIL* II 3021 (*Bilbilis*, Alhama de Aragón), amb el text *Deo Tutel(ae) / Genio loci*, és considerada un possible fals epigràfic per la seva similitud amb la de *Mentesa*. Cf. un ús similar present en Ovid. *Fast.* 1, 415: *ruber, hortorum decus et tutela, Priapus*. Sobre el culte d'aquesta divinitat a Hispània, *vid.* Pena 1981.

⁴ *Vid.* Mayer 2012, 2. *Tutela Tarraconensis*: *CIL* II 4091 = *CIL* II²/14 859 = *RIT* 56 i 6077 = *CIL* II²/14 858 = *RIT* 52. Altres inscripcions tarragonines dedicades a una *Tutela* indeterminada: *CIL* II 6076 = *CIL* II²/14 854 = *RIT* 51 i *CIL* II 4090 = *CIL* II²/14 855 = *RIT* 55. En una cinquena inscripció tarragonina va ser dedicada *Laribus et [tu]/tela genio L. / N.* (*CIL* II 4082 = *CIL* II²/14 838 = *RIT* 37): Hübner resolgué l'abreviació com a *L(uci) n(ostrum)*, interpretant-la com el geni de l'emperador Luci Ver.

protectora d'un lloc.¹ Una altra possibilitat és que *tutela* sigui atribuït a la divinitat protectora d'un vaixell, un ús atestat en altres documents:² en aquest cas, *Severianus* podria haver dipositat l'ofrena abans o després d'un viatge marítim. La hipòtesi defensada per Maxwell, segons la qual el *deus tutela* de la inscripció pot ser una divinitat protectora dels mims, com ara Mercuri, no és convincent.³

Pel que fa a la data de la inscripció d'*Aemilius Severianus*, Alföldy situa l'epígraf entre els segles II i III dC, basant-se en l'absència de *praenomen*. El teatre de la ciutat de Tarragona cau en desús precisament a finals del segle II dC,⁴ però l'activitat del mimògraf podria ser posterior a l'abandonament del teatre, ja que els seus mims poden haver estat representats en altres espais, com ara en banquets privats o fins i tot al circ de Tarragona.⁵

¹ Cf. les inscripcions esmentades suara de *Mentesa Bastitanorum* i de *Bilbilis*, consagrades conjuntament al *deus tutela* i al *genius loci*.

² Vid. *OLD* s.v. 2b.

³ L'estudiós proposa Mercuri, tot adduint dues notícies de Vettius Valens, astròleg del s. II dC, segons el qual els mims són propis d'aquesta divinitat i també de Venus (4.17 i 72.14 Pingree); en el segon passatge esmentat s'afirma que les criatures nascudes quan Mercuri està en conjunció amb Venus tenen força probabilitats d'esdevenir ποιητάς, μελογράφους, φωνασκούς, ὑποκριτὰς μίμων, κωμωδίας. Tanmateix, el ventall de possibles divinitats protectores del mim podria ser encara més ampli, si hi incloem Apol·lo i Dionís.

⁴ Cf. Dupré i Raventós 2004, 60.

⁵ Per a les representacions de mim, en altres àmbits, fora dels teatres, i especialment al circ *vid.* p. 101-104.

CRETA ET CYRENAICA (CRET)

CRET 1/I. C. Caesonius Philargyros (μοσχολόγος)

Inscripció honorífica. Inscripció gravada en el *parastas* d'un bloc de pedra reutilitzat ((61) x (31,5) x 139 cm; lletres: 3,4-2,7 cm) que en la cara frontal conté un fragment d'un decret o llei anterior, del segle III aC (*ICr* IV 160 i 204). Al seu torn, la inscripció va ser reutilitzada de nou en la construcció de la basílica bizantina de Vigles, a Gortina (antiga *Gortyna*, Creta), on va ser descoberta el 1894 i on encara es troba. Datació: I aC – I dC.

Γάϊος Καισώνιος
Φιλάργυρος μος=
χολόγος Γορτυ[νί]=
ων πρόξενος καὶ π[ο]=
5 λίτας αὐτὸς καὶ ἔκγονο[ι].

Ζαῦλος Εὐ[ρ]υμηδ[- -]

2-3: Μοσ/χολόγος, HALBHERR. 3-5: Γορτυ[νί]ων πρόξενος καὶ [πο]/λίτας αὐτὸς καὶ ἔκγονοι, BONARIA.

Edicions: HALBHERR 1897, 181-182, nr. 11 (im.); *ICr* IV 223A (M. GUARDUCCI).

Cf. HATZFELD 1919, 231, n. 4; ROBERT 1936, 242; BONARIA 1956, 43, nr. 433; MAXWELL 1993, 52 i 249, nr. 93; TEDESCHI 2017, 250.

Traducció:

Gaius Caesonius Philargyros, moschologos, hoste públic i ciutadà de Gortina, ell i els seus descendents.

Zaulos Eurymed...

Comentari:

La inscripció recull dos decrets de *proxenia* i de concessió de la ciutadania de *Gortyna* a dues persones, un *C. Caesonius Philargyros*, de qui es diu que fou *μοσχολόγος* (l. 1-5), i un segon individu de qui només en coneixem el nom: *Zaulos Eurymed*[- - -] (l. 6). El terme *μοσχολόγος* és un hàpax de significat incert. El primer editor de la inscripció, F. Halbherr, considerà que es tractava d'un sobrenom de *Philargyros*; tanmateix J. Hatzfeld proposà que es tractava d'un nom d'ofici, concretament una nova especialització d'actor de mim, basant-se en els paral·lels de *μυμολόγος*, *βιολόγος*, *ήθολόγος*, *ἀρχαιολόγος* i *νεανισκολόγος*, especialitats de mim que presenten el mateix sufix *-λόγος*. La hipòtesi de Hatzfeld fou acceptada per L. Robert, M. Bonaria i M. Guarducci, que adverteix que un altre bloc de pedra de *Gortyna* conté dues inscripcions en honor d'un pantomim i d'un *κωμωδός* gravades pel mateix lapidari de la inscripció del *μοσχολόγος* i que, per tant, aquest també ha d'ésser un artista.¹ Per contra, R. Maxwell es mostra molt més prudent al respecte.

El problema rau en la interpretació del primer component del terme *μοσχολόγος*. Hatzfeld relaciona *μόσχος* amb un vers dels *Acarnesos* d'Aristòfanes, on apareix aquesta paraula, que segons alguns escoliastes seria el nom d'un concurs musical;² en canvi, per Guarducci, un *μοσχολόγος* podria ser un actor de mim especialitzat en la recitació de l'obra de Moscos, poeta siracusà del s. II aC,³ o més aviat un actor que imitava els mugits d'una vedella (*μόσχος*) o que actuava disfressat d'aquest animal. És cert que la imitació, fins i tot d'animals, era un dels recursos humorístics propis del mim,⁴ però certament és difícil pensar que existís un tipus de mim especialitzat només en la imitació de vedells.⁵ Per aquest motiu, Maxwell afirma amb raó que el lligam del *μοσχολόγος* amb el mim és molt insegur: com apunta l'estudiós, *Philargyros* podria haver estat tant un veterinari expert en vedelles com un actor de mim.

¹ La inscripció en qüestió és *ICr IV 222*.

² *Ar. Ec.* 14: ἐπὶ Μόσχω ποτὲ Δεξιθεος εἰσηλθ' ἄσόμενος Βοιώτιον. Generalment, el mot *Μόσχος* és considerat aquí un nom propi.

³ *Cf.* els *λυσιῳδοί*, artistes que interpretaven papers femenins vestits amb roba masculina, el nom dels quals deriva del poeta Lisis, que escrivia cançons per a aquests artistes, i els *σιμωδοί*, que interpretaven les cançons compostes per Simos. *Vid.* *Str.* 14.1.41.

⁴ *Vid.* per exemple els *ethologoi* (p. 48-49) i els documents **RO 29/I**, **RO 25** i **RO 41/I**.

⁵ Guarducci encara proposa una altra possible explicació, que el *μοσχολόγος* sigui un ballarí, basant-se en una glosa d'Hesiqui (*μοσχίνας· οἱ σκιρτηνικοί*), on s'equipara unes misterioses *moschinai* a uns *skirtetikoí*, "dansaires que fan bots".

Tanmateix, cap dels estudiosos anteriors té en compte que el terme μόσχος pot significar també “noi” o “noia”, una accepció documentada en Eurípides.¹ Certament es tracta d’una possibilitat remota, però el μoσχολόγoς podria ser un actor especialitzat en la interpretació del personatge del νεανίσκοs (l’*adulescens* llatí) –en aquest cas el terme seria un sinònim de νεανισκολόγoς–² o la παρθένoς (la *virgo* de la comèdia llatina), una especialitat no documentada encara.

Si realment fou un artista, *Philargyros* podria haver estat honorat amb la concessió de la *proxenia* i la ciutadania de *Gortyna* en agraïment per alguna actuació de l’artista.³

Guarducci data la inscripció dels s. I aC o I dC per la forma de les lletres.

¹ E. IA. 1623 (noi), *Andr.* 711 (noia), *Hec.* 526 (noia).

² *Vid.* p. 53-54.

³ *Vid.* p. 117 per a honors similars rebuts per altres artistes.

CRET 2/D. *Agathodoros* (ῥωμαιστής)

Inscripció gravada en la tercera mètopa del fris dòric d'un monument desconegut (25 x ? x ? cm; no s'indica l'alçada de les lletres), trobada a Kephala (antiga *Sybrita*, Creta). L'editor no indica el seu lloc de conservació actual. Datació: època hel·lenística.

Ἀγαθόδωρος
Στράτωνος
Σιδώνιος
ῥωμαϊστής
5 πρόξενος
Συβριτί[ων] αὐτὸς
καὶ ἕκγονα.

Edició: LE RIDER 1966, 258-259 (im.).

Cf. ROBERT – ROBERT 1983, 183; MAXWELL 1993, 252-253, nr. 95.

Traducció:

Agathodoros, fill de *Straton*, de Sidó, *rhomaistes*, *proxenos* de *Sybrita*, ell i els seus descendents.

Comentari:

Es tracta d'un monument de forma desconeguda, del qual s'ha conservat un fris d'estil dòric amb sis mètopes inscrites amb el nom de sengles *proxenoi* de la ciutat de *Sybrita*, entre els quals hi ha un actor còmic d'Argos anomenat *Ptolemaios* i un *rhomaistes* de Sidó, anomenat *Agathodoros*. J. i L. Robert advertiren que una inscripció de Delos d'època hel·lenística esmenta un altre *rhomaistes* anomenat *Agathodoros* i apunten la possibilitat que es tracti de la mateixa persona.¹

Diversos estudiosos han considerat els *rhomaistai* una categoria d'actors de mim, especialitzats a imitar personatges romans (< gr. ῥωμαῖζω), però un estudi recent ha

¹ ACH 9/D.

demonstrat que el terme es refereix a artistes especialitzats en exhibicions de força (< gr. ῥώμη);¹ per tant cal excloure'ls d'entre les especialitzacions d'actors de mim.

Le Rider data la inscripció d'època hel·lenística.

¹ *Vid.* p. 67-68.

CYPRUS (CYP)

CYP 1. *Agathoklion* (μειμολόγος βιολόγος)

Estela de pedra (81,5 x 47 x 10; els editors no indiquen l'alçada de les lletres). Al coronament de l'estela, en forma de frontó, hi ha representada una corona, una herma del difunt i un motiu floral. Descoberta a Làrnaca, Xipre (antiga *Kition*) i conservada al Μουσείο Τράπεζας Κύπρου de Nicòsia. Datació: segona meitat del s. II dC.

Μοψαῖον κόνις

ἤδε Ἀγαθοκλέα

παῖδα κέκευθεν μει=

μολόγων πάντων ἔ=

5 ξοχον ἐν χάρισιν. ((*hedera*))

Ἀγαθοκλίωνα

βιολόγον.

((*parmula*)) ((*corona cum vestigiis litterarum*))

2: ΑΓΑΘΟΚΑΕΑ, DOZON. 6: ΑΓΑΘΟΚΛΑΙΩΝΑ, DOZON.

Edicions: DOZON (en *RA* (1881) 41, 124) OBERHÜMMER 1888, 310-311, nr. 2; *IKition* 2087 (M. YON, im.).

Cf. BÜCHELER (en DITTENBERGER – BÜCHELER 1881, 463-464); CRUSIUS 1914, 149, nr. 4; ROBERT 1936, 239-240; *GVI* 515; *GrGrab* 253; KHATZIOANNOU 1971-1983, IV.1, nr. 106 i IV.2, 164; MAXWELL 1993, 187-188, nr. 54; TEDESCHI 2017, 250.

Traducció:

Aquesta pols oculta el nen *Agathokles* de *Mopsuestia*, el més excel·lent dels *mimologoi* pels seus encants. *Agathoklion, biologos*.

Comentari:

Inscripció funerària d'un actor de mim, particularment interessant perquè demostra que els βιολόγοι eren una especialitat dins de la categoria més ampla dels μειμολόγοι.¹ Les l. 1-5 del text formen un díptic elegíac, amb l'arranjament següent:

Μοψαῖον κόνις ἦδε Ἀγαθοκλέα παῖδα κέκευθεν
μειμολόγων πάντων ἔξοχον ἐν χάρισιν.

L'hexàmetre ens dóna el nom i l'*origo* del difunt. Tenim dues formes del nom: Ἀγαθοκλῆς (l. 2) i Ἀγαθοκλίων (l. 6), diminutiu de l'anterior. E. Oberhümmer, seguit per R. Maxwell i M. Yon, proposà que el nom de l'actor era Ἀγαθοκλίων, del qual Ἀγαθοκλῆς és una adaptació *metri causa*.² D'una manera similar, A. Dozon i F. Bücheler, seguits per Maxwell i Yon, interpreten que el gentilici Μοψαῖον (l. 1) és una creació exigida per raons mètriques: l'adjectiu gentilici de la ciutat cilícia de *Mopsuestia* és generalment Μοψεᾶται, Μοψᾶται, Μοψηεῖς, Μοψεσταῖοι, Μοψεστεῖς, Μοψυεστειεῖς i Μοψουεστειεῖς; Μοψαῖον hauria estat creat a partir de Μόψος amb el sufix -αῖος.³ D'altra banda, l'ús de la paraula παῖδα pot indicar que Ἀγαθοκλίων era un nen quan va morir: altres inscripcions demostren l'existència d'actors infantils.⁴ No sembla encertada la interpretació d'Oberhümmer, que uní Μοψαῖον a παῖδα, considerant el sintagma una reformulació poètica del patronímic del difunt en comptes de Μόψου υἱόν.

Quant a la segona part del díptic, el pentàmetre se centra en la professió del difunt: l'expressió μειμολόγων πάντων ἔξοχον la retrobem amb algunes variacions en altres inscripcions funeràries d'actors de mim.⁵ La referència a les χάριτες de l'actor és també un altre tòpic habitual en la poesia funerària de mims.⁶

A sota de la inscripció apareixen un escut circular i una corona. A l'interior d'aquesta hi havia gravades tres línies de text, actualment molt malmeses: els editors no

¹ Sobre aquests dos termes, *vid.* respectivament p. 46-48 i 31-33.

² F. Bücheler i O. Crusius suggereixen que *Agathokles* fou anomenat així per l'Agatocles tirà de Siracusa, de qui Diodor Sícul diu que era φύσει γελωτοποιός καὶ μῖμος (20.63.2), però sembla més aviat una coincidència afortunada.

³ *Cf.* els paral·lels adduïts per Maxwell: Σμυρναῖος, Ῥωμαῖος, Μυτιληναῖος.

⁴ *Vid.* p. 73-74.

⁵ *Cf.* **LYC 1** (ἔξοχε μείμων), i l'expressió llatina *temporis suis primus*, atestada en diverses inscripcions de mims i pantomims: *vid.* p. 95-96.

⁶ *Vid.* p. 98-99.

han pogut restituir-ne el contingut, però potser feien referència a alguna victòria obtinguda pel mim en un concurs.¹

La inscripció data del s. II dC per la forma de les lletres.

¹ Cf. *CIL* XIV 4254, la base d'una estàtua del pantomim *L. Aurelius Apolaustus Memphius*, que presenta al coronament una sèrie de corones guanyades en diferents concursos, a l'interior de les quals hi ha gravades els títols en grec de les peces amb què obtingué la victòria.

CYP 2/I. *Kilikas* (ὀμηριστής ?)

Estela de pedra calcària de forma rectangular amb base (91 x 37 x 34 cm; lletres: 2,5-2 cm), decorada amb una corona al centre i rematada per una motllura en forma de frontó. Provenient de Kaminia, prop de Làrnaca (antiga *Kition*), i conservada al Μουσείο Περύδη de Làrnaca. Datació: s. II – III dC.

Μὴ σπεύσης, ὦ ξεῖνε, παρελθέμεν,
ἀλλὰ με, βαιὸν στῆθι, μάθης
Κιλικᾶν ἔξοχον ἠιθέων,
ὅς ποθ' ὀμηρεΐασι μετέπρεπον
5 ἐν σελίδεσσι δεικνὺς ἠρώων
ἠνορέην προτέρων. (vac.) Εἰ δὲ
πάτρην ζητεῖς, Κίτιον μάθε,
πεντάκι δ' ὀκτὼ Μοῖρά μ' ἔτων
ζωῆς νόσφισεν ἦδε τάφω.

9: ἦδε τάφω, SEYRIG, *IKition*: ἠδ' ἑτάρω(v), PEEK.

Edicions: KYRIAZIS 1924, 216-217; *IKition* 2083 (M. YON, im.).

Cf. SEYRIG 1927, 147, nr. 6; SYKUTRIS 1928; *SEG* VI 829; *GVI* 1305; NICOLAOU 1971, 31 (im.); STEPHANIS 1998, 257, nr. 1405; TEDESCHI 2017, 232, n. 1085.

Traducció:

No tinguis pressa, foraster, a passar de llarg: atura't un instant, sàpigues que aquí jec jo, *Kilikas*, un home excepcional que excel·lí temps enrere en les pàgines homèriques, mostrant les proeses dels antics herois. Si cerques la meva pàtria, sàpigues que fou *Kition*, i que quan tenia cinc vegades vuit anys la Moira em separà de la vida per anar a aquesta tomba.

Comentari:

Inscripció funerària de *Kilikas*, mort als quaranta anys, en forma de tres díctics elegíacs arranats de la manera següent:

Μὴ σπεύσης, ὦ ξεῖνε, παρελθέμεν, ἀλλὰ με, βαιὸν
στῆθι, μάθης Κιλικᾶν ἔξοχον ἠιθέων,
ὄς ποθ' ὀμηρείαισι μετέπρεπον ἐν σελίδεσσι
δεικνὺς ἠρώων ἠνορέην προτέρων.

5 Εἰ δὲ πάτρην ζητεῖς, Κίτιον μάθε, πεντάκι δ' ὀκτώ
Μοῖρά μ' ἑτῶν ζωῆς νόσφισεν ἦδε τάφω.

Generalment, hom considera que *Kilikas* fou un mestre d'escola que ensenyava Homer als seus alumnes (l. 4-5: ὀμηρείαισι ... ἐν σελίδεσσι), mostrant-los les gestes dels herois dels poemes èpics (l. 5-6: δεικνὺς ἠρώων ἠνορέην προτέρων). Per contra, I. Stephanis el considera un rapsode, mentre que G. Tedeschi no descarta la possibilitat que sigui un *homeristes*, un tipus de mim especialitzat en la dramatització d'episodis homèrics.¹ És una hipòtesi interessant, però l'absència dels tòpics que trobem amb tanta freqüència en els *carmina* sepulcral d'actors de mim, com ara la referència a l'escena o al públic,² fa més probable que *Kilikas* fos un mestre que no pas un *homeristes*.

M. Yon data la inscripció d'entre els segles II i III dC per criteris formals.

¹ Sobre els *homeristai*, vid. p. 54-56.

² Cf. **GALAT 1**, la inscripció mètrica de l'*homeristes* Kyros. Vid. p. 91-100 per a un recull dels tòpics que apareixen en inscripcions de mims.

DALMATIA (DALM)

DALM 1. *Flavius Zenon* (βιολόγος)

Estela de pedra amb coronament triangular (camp epigràfic: 28 x 27 cm; alçada de les lletres desconeguda). Descoberta al pont Gospin most de Solin, Croàcia (antiga *Salona*) i actualment desapareguda. Datació: finals del II dC – inicis del III dC.

Φλ(αβίω) Ζήνωνι
ἡμερίτω
στόλου Μει=
σηνῶν βιο=
5 λόγω ζήσ(αντι)
ἔτη οε'. Ζή=
νων ὑ<ι>ὸς πατρι
εὐσεβεῖ.

Edicions: BULIĆ (1898), 207; *CIL* III 14695 (Th. MOMMSEN).

Cf. *IGRRP* I 552; ROBERT 1936, 240; STARR 1941, 69 i 97, n. 13; REDDÉ 1986, 225; MAXWELL 1993, 202-204, nr. 60; WESCH-KLEIN 1998, 95; TEDESCHI 2017, 250; GONZÁLEZ GALERA 2017c, 830-831, nr. 2.2.

Traducció:

Per a *Flavius Zenon*, veterà de la flota de Misene, *biologos*, que visqué 75 anys. *Zenon*, el seu fill, per al seu pare pietós.

Comentari:

Aquesta estela actualment desapareguda formava part del monument funerari de *Flavius Zenon*, un veterà de la flota de *Misene* que, com altres soldats de l'exèrcit romà, era també actor de mim.¹ En el cas de *Flavius Zenon*, la inscripció esmenta la seva especialitat: era un *biologos*, un tipus d'actor de mim documentat només en inscripcions gregues. Això mostra que amb tota seguretat *Zenon* representava mims en llengua

¹ *Vid.* p. 147-152, amb un llistat dels diversos documents que testimonien actors de mim a l'exèrcit i un tractament de la qüestió.

grega; de fet, una inscripció de Roma referent a un grup d'actors de mim de les *cohortes vigilum* y de la flota de *Misene* evidencia que a l'exèrcit romà hom distingia entre especialistes en mims grecs i en mims llatins.¹ Això implica que probablement *Zenon* era d'origen oriental,² quelcom habitual a la flota imperial. De la flota de *Misene* també tenim la inscripció d'un *scaenicus principalis*, *Iulius Seleucus*, que també pot haver representat els seus mims en grec.³

Desconeixem per quin motiu *Flavius Zenon* es trobava a Dalmàcia en el moment de la seva mort. R. Maxwell suggereix que en acabar el seu servei militar es va establir a *Siscia*, on des del 71 dC hi havia un destacament de la flota de *Ravenna*. El cert és que en les inscripcions de la ciutat veïna de *Salona* trobem documentats diversos mariners de *Misene*,⁴ per la qual cosa no sembla improbable que hi hagués també en cert moment un destacament de la flota campana.

Pel que fa a la data de la inscripció, Ch. Starr la situa en època júlio-clàudia però, com indica Maxwell, sembla una datació equivocada, ja que el *nomen Flavius* és molt rar en inscripcions anteriors a la dinastia flàvia. Maxwell prefereix situar-la al segle III dC, basant-se en les altres inscripcions d'actors a l'exèrcit, que daten de l'època dels Severs.

¹ RO 21.

² El nom *Zenon* és habitual a Dalmàcia, però també per tot el món grec: *vid.* Alföldy 1969, 332 per a Dalmàcia i *LGPN* I, 194-195 per a l'Egeu, Xipre i la Cirenaica.

³ R-I 11.

⁴ *CIL* III 2036; 2051 = 8580; *ILJug* II 679; III 2107.

GALATIA (GALAT)

GALAT 1. *Kyros* (ὀμηριστής)

Estela de marbre trencada per la part inferior i coronada per un frontó decorat amb motius florals ((72) x 43 x 8 cm; lletres: 1 cm), trobada a Taşköprü (antiga *Pompeiopolis*) i conservada al Kastamonu Müzesi, a Kastamonu. Datació: II-III dC.

Χήροις ὦ παροδεῖτ', ὄσσον δ' ἐ=
σορᾶς φάος ἠοῦς, εὐφραινν' ἐν
θαλίαισιν ἐὴν φρένα, τέρπες δ' αὐτόν (!)
εἰλαπίναις τε χοροῖς Κύπριδος τ' ἐρα=
5 ταῖσιν ἐπ' εὐναῖς, εἰδῶς τοῦτο σα=
φῶς· ὁ θανῶν ὅτι τῶνδε λέλησται.
Εἰ δὲ θέλις γενεήν τε καὶ οὔνομα τού=
μὸν ἀκοῦσαι, οὔνομά μοι Κῦρος,
πατρὶς δέ μοι Λάμψακός ἐστιν,
10 κεῖμαι δ' ἐν γαίῃ Πομπηίου, φῶς τόδε
λείψας, πολλὰ κοσμήσας θυμέ=
λαις τὸν θεῖον Ὅμηρον. (vac.)
Ζήσας εἴκοσιπεντ' ἐπὶ τοῖς EI+++[- - -]
λυκαβάντας, σῆμα δ[ἐ τοῦμὸν ἔ]=
15 τευξεν ἀρηίφιλος [- - -]
τερπνὸς Ὅμη[ριστής ? - - -]
ὄς δίχ' ἐν ΥΟ+[- - -]
λλους εἰ+[- - -]
ΝΩ[- - -]

3: τέρπες σεαυτόν, *SEG*.

Edicions: *IPompeiopolis* 28 (C. MAREK, im.).

Cf. MAREK 1993, 63-64 (im.); *SEG* XLIII 920; MERKELBACH – STAUBER 2001, 322, nr. 10/05/04; TEDESCHI 2017, 232.

Traducció:

Salut, caminant! Mentre puguis contemplar la llum de l'alba, alegre el teu cor amb festes i gaudeix dels banquetes i dels balls i dels llits plens d'amor de la Cípride, perquè has de saber això: qui mor s'oblida d'aquests plaers. Si vols saber quina és la meua terra i el meu nom, *Kyros* és el meu nom i Làmpsac la meua pàtria, i jec aquí, a la terra de Pompeu, després d'abandonar aquesta llum i d'haver adaptat molts cops per a l'escena el diví Homer. He viscut vint-i-cinc anys ... , l'amic d'Ares ha erigit aquest sepulcre ... l'agradable *homeristes* (?) ...

Comentari:

Inscripció funerària de *Kyros*, un *homeristes*.¹ El text, conservat de manera incompleta, està format per un *carmen* de, com a mínim, dotze hexàmetres, arranats de la forma següent:

Χήροις ὦ παροδεῖτ', ὄσσον δ' ἔσορᾶς φάος ἠοῦς,
εὐφραινν' ἐν θαλίαισιν ἐὴν φρένα, τέρπερ δ' αὐτόν
εἰλαπίναις τε χοροῖς Κύπριδος τ' ἐραταῖσιν ἐπ' εὐναῖς,
εἰδῶς τοῦτο σαφῶς· ὁ θανῶν ὅτι τῶνδε λέλησται.
5 εἰ δὲ θέλις γενεὴν τε καὶ οὔνομα τούμῶν ἀκοῦσαι,
οὔνομά μοι Κῦρος, πατρὶς δέ μοι Λάμψακός ἐστιν,
κεῖμαι δ' ἐν γαίῃ Πομπηίου, φῶς τόδε λείψας,
πολλὰ κοσμήσας θυμέλαις τὸν θεῖον Ὅμηρον.
ζήσας εἴκοσιπεντ' ἐπὶ τοῖς εἴ+++[---] λυκαβάντας,
10 σῆμα δ[ἐ τούμῶν ἔ]τευξεν ἀρηίφιλος [- - -]
τερπνὸς Ὅμη[ριστῆς ? - - -] ὃς δίχ' ἐν ὙΟ+[- - -]λλους
ΕΙ +[- - -]ΝΩ[- - -]

Són el v. 8 i, en menor mesura, el v. 11 els que ens indiquen la professió del difunt: el fet que *Kyros* hagi representat “moltes vegades el diví Homer als escenaris” (v. 8: πολλὰ κοσμήσας θυμέλαις τὸν θεῖον Ὅμηρον)² indica que es tracta d'un *homeristes*, un tipus de mim especialitzat en la dramatització d'episodis dels poemes homèrics. L'ús del verb κοσμέω per referir-se a l'escenificació d'Homer és força peculiar. R.

¹ Sobre aquesta especialitat, *vid.* p. 54-56.

² La referència a les múltiples actuacions d'un actor ἐν θεάτροις ο ἐν θυμήλαις és un motiu freqüent en la poesia funerària d'actors de mim: *vid.* p. 91-92.

Merkelbach i J. Stauber tradueixen el passatge per “*nachdem ich auf der Bühne oft den göttlichen Homer schmückend dargestellt habe*”, on donen a κοσμήσας el valor, d'altra banda ben habitual, d'“embellir, ornar”. És possible també prendre pel valor primari del verb: el d'“arranjar”, que en un context teatral podríem traduir per “adaptar”, que potser s'adiu més amb θυμέλαις, que seria un complement indirecte (“adaptar per a l'escena”) i no un circumstancial de lloc sense preposició, com ho interpreten Merkelbach i Stauber.

D'altra banda, és probable que *Kyros*, nascut a Làmpsac, ciutat de Mísia, i mort a *Pompeiopolis*, a la Paflagònia, hagi estat un actor itinerant, com molts altres companys d'ofici. La pèrdua de la part final del text ens impedeix saber qui fou l'ἀρηίφιλος encarregat de sebollir l'actor: l'ús d'aquest adjectiu suggereix que potser era un company de l'*homeristes*, que sovint interpretaven papers de guerrers.¹

R. Merkelbach i J. Stauber daten la inscripció d'entre els s. II i III dC.

¹ Cf. Coric. *Apol. mim.* 78, sobre un grup d'*homeristai* que escenifiquen un combat entre un general troià i un dels mirmidons. Quant a l'enterrament d'un actor mort lluny de casa, cf. **R-X 1** i **BITH 2/I**.
598

GALAT 2. *Eutychia* (μειμάς)

Estela de pedra calcària, amb fractura a les parts superior i dreta ((75) x (72) x 25 cm; lletres: 4,5 cm), descoberta a Yalvaç (antiga Antioquia de Pisídia) i conservada al Yalvaç Müzesi. Datació: època imperial.

- [Μεῖνόν μοι παράγων],
μεινον, ξένε, μ[ή με]
παρέλθης, ἀλλὰ [μα]θῶ[ν]
τίν' ἔχω γραπτοῖς σύμπ[ασ]=
5 χε γονεῦσι· κείμενον
ἑξαέτη μ' ἰσορᾶς (!) Μαξιμ[ῖ]=
νον ἄωρον μειμάδο[ς Εὐτυ]=
χίας, ἥτις τίκτει με πρό[μοι]=
ρον, Εὐχαρίστου δὲ πατρὸς, [τῷ γ' οὐκ ἔ]=
10 φθην ἀποδοῦναι τὰς ἀπ' ἐμ[οῦ χάρι]=
τας, ἃς μοι πονέσας (!) πέπ[οίηκε].

1: [μεῖνόν μοι παράγων], STEFANIS 1982. 2: μ[ή με], WALDMANN: μ[ηδὲ], C.P. JONES apud MAXWELL. 3: ἀλλὰ [μα]θῶ[ν], STEFANIS 1982: ἀλλ' ἀ[ναγνῶς ?], WALDMANN. 4-5: σύμπ[ασ]/χε, STEFANIS 1982: [- - -]/χε, WALDMANN. 7-8: Εὐτυ]χίας vel Εὐστο]χίας, VOUTIRAS. 9-10: [τῷ γ' οὐκ ἔ]/φθην, STEFANIS 1982: [πρὶν ἔ]/φθην ?, WALDMANN. 10-11: τὰς ἀπ' ἐμ[οῦ χάρι]/τας, STEFANIS 1982: τὰς ἀπεν[- - -]/ταεας, WALDMANN. 11: πέπ[οίηκε] vel πεπ[όρισται] MAXWELL: πέγ[- - -] WALDMANN, πε+[- - -], MERKELBACH – STAUBER.

Edicions: WALDMANN 1981, 98-99, nr. 5 (im).

Cf. STEFANIS 1982, 135-136, nr. 1; *SEG* XXXI 1283; ROBERT – ROBERT 1982, 415, nr. 437; STEFANIS 1988, 184, nr. 991; MAXWELL 1993, 105-105, nr. 6; VOUTIRAS 1995, 63-64, n. 16; MERKELBACH – STAUBER 2001, 412, nr. 16/61/13; FERTL 2005, 184 (im.); TEDESCHI 2017, 254.

Traducció:

Atura't, foraster que passes per davant meu, atura't, no passis de llarg: sàpigues qui retinc i compadeix-te dels seus pares, els noms dels quals foren gravats aquí. Contemples jaient aquí *Maximinos*, de sis anys, mort massa aviat, fill de l'actriu de mim *Eutychia*, que em va parir destinat a una mort prematura, i del meu pare *Eucharistos*, a qui no se m'ha permès de retornar totes les atencions que amb gran esforç em dispensà.

Comentari:

Inscripció funerària de *Maximinos*, un nen de sis anys, formada per un *carmen* de sis hexàmetres, amb l'arranjament següent:

[μεῖνόν μοι παράγων], μεῖνον, ξένε, μή με] παρέλθης,
ἀλλὰ [μα]θῶ[ν] τίν' ἔχω γραπτοῖς σύμπ[ασ]χε γονεῦσι·
κείμενον ἐξαέτη μ' ἰσορᾶς (!) Μαξιμ[ῖ]νον ἄωρον
μειμάδο[ς Εὐτυ]χίας, ἥτις τίκτει με πρό[μοι]ρον,
5 Εὐχαρίστου δὲ πατρὸς, [τῶ γ' οὐκ ἔ]φθην ἀποδοῦναι
τὰς ἀπ' ἐμ[οῦ χάρι]τας, ἄς μοι πονέσας (!) πέπ[οι]κε].

Maximinos era fill d'*Eucharistos* i una actriu de mim, el nom de la qual s'ha conservat parcialment: H. Waldmann hi reintegrà el nom Εὐτυχία, una proposta acceptada per tots els estudiosos posteriors tret d'E. Voutiras, que també proposa el nom Εὐτοσχία.¹ Com va veure R. Maxwell, el fet que en el text s'esmenti la professió de la mare suggereix que *Eutychia* era una artista reconeguda a la regió. En canvi, no se'n diu l'ofici del pare: sembla improbable que es tracti d'un actor de mim, tot i que coneixem exemples de matrimonis formats per artistes.² Les χάριτας (l. 10-11) que segons la inscripció *Eucharistos* dispensà al seu fill *Maximinos* no poden ser interpretades com una referència a la formació del petit en l'ofici de mim: com indica Maxwell, es tracta de les atencions i l'estima d'un pare envers el seu fill, un motiu freqüent en la poesia funerària infantil.³

¹ A més, Voutiras considera erròniament que *Eucharistos* és el pare de l'actriu i no de *Maximinos*.

² Cf. **AFR 1** i també **RO 30/I** i **RO 37/I** (suetonius Germanus i Licinia). Vid. p. 72-73 sobre la qüestió.

³ Vid. els diferents exemples aportats per Maxwell: *GVI 1584*: τὰς γονέων ψευδάμενος χάριτας; *GVI 780*: τέρ[ψ]ατό μοι γενέτης [ό]λίγον χρόνον· οὐ γὰρ ἔδωκα τούτῳ τῶν καμάτων [τὴν χ]α[ρι]ν ὧν ἐτράφην.

Waldmann no data la inscripció; R. Merkelbach i J. Stauber es limiten a situar-la en època imperial.

GALAT 3/D. Q. Eburenus Maximus

Altar (40 x 35 x 35 cm; lletres: 5,5 cm), procedent de Konya (antiga *Iconium*). Datació: finals del I dC – inicis del II dC.

Κόϊντος Έ=
βουρηνός Μ=
άξιμος Νεμέσει έ=
πηκόω.

1-4: Κόϊντος Έ/βουρηνός Μ/άξιμος Νεμέσει έ/πηκόω, RAMSAY: Κόϊντος Ε/[-
]ΟΥ[-]ΗΝΟΣΜ/[-]ΙΜΟΣ/ΝΕΜΕΣΕΙΣ/ [- - - - -] / [- - - - -], STERRETT, Κόϊντος
μ[ε]ῖμος Νεμέσεις [ἀνέθηκεν], PERDRIZET, Κοίντος Σε/[κ]ου[νδῆνος μ/[ε]ῖμος
/ Νεμέσει Σ/- - - - -, *IGGRP*.

Edicions: STERRETT 1888, 220, nr. 246 (dibuix de S. N. Diamantides).

Cf. PERDRIZET 1899, 593, n. 3; *IGRRP* III 1479 (R. CAGNAT); CUMONT 1903, 277, n. 1;
RAMSAY 1926, 214, nr. 6; ROBERT 1936, 243; VOLKMANN 1928, 313; *SEG* VI 413;
MAXWELL 1993, 274-275, nr. 108.

Traducció:

Quintus Eburenus Maximus a Nèmesi, que atén les pregàries.

Comentari:

Altar votiu, descobert al s. XIX per Saba Diamantides, un erudit local, i reproduït per J.R.S. Sterrett al seu corpus d'inscripcions d'Àsia Menor. Posteriorment, P. Perdrizet proposà una reintegració del text, segons la qual el dedicant de l'ara hauria estat un actor de mim anomenat Κόϊντος: aquesta proposta fou acceptada per la major part dels estudiosos, com R. Cagnat i F. Cumont, que supliren a més el *cognomen* Σεκουδῆνος, fins al punt que fins i tot H. Volkmann la inclogué en el seu estudi sobre Nèmesi com un testimoni del culte de la dea en el món teatral. Tanmateix, W.M. Ramsay, que va poder examinar personalment la inscripció el 1901, demostrà que la reintegració de Perdrizet era absolutament errònia i que la inscripció fou dedicada per un *Q. Eburenus* 602

Maximus, el *nomen* del qual, d'origen celta, és documentat especialment a *Iconium*.¹ Per tant, tal com ja reconegueren L. Robert i R. Maxwell, no es tracta d'un actor de mim.

La inscripció data de finals del s. I dC o d'inicis del s. II dC.

¹ Cf. *BCH* 26, 211, nr. 2; STERRETT 1888, 189, nr. 192; i *AE* 1926, 81 = *AE* 1929, 101.

GERMANIA INFERIOR (GER INF)

GER INF 1/D. Polla Matidia

Estela de pedra calcària (105 x 71 x 25 cm; lletres: 5-2,3 cm). A la part superior de l'estela hi ha esculpida en una edícula un retrat de la difunta, el bust d'una figura femenina *capite velato* que acaricia amb la mà dreta un gos. La inscripció està emmarcada per una *tabula ansata*. Trobada el 1906 als afores d'Asberg, Moers, Alemanya (antiga *Asciburgium*), prop d'una carretera romana. Actualment es troba al Grafschafter Museum im Moerser Schloss. Datació: primera meitat del s. I dC.

Polla Matidia sibe (!)

Olympia (!) *ann(is) XXX*

hic sita est.

L(ucius) Iulius L(uci) f(ilius) Fal(erna)

5 *veteranus leg(ionis) II Aug(ustae)*

d(e) p(ecunia) s(ua) f(aciendum) c(uravit).

1: *sibe*, PETRIKOVITS: *Sp(uri) f(ilia)*, OXÉ, *CIL*; *sp(uria) f(ilia)*, LEHNER.

Edicions: OXÉ 1907 (im.); *CIL* XIII 12075 (O. HIRSCHFELD); LEHNER 1918, nr. 916.

Cf. *AE* 1908, 188; DAVIES 1974, 332; PETRIKOVITS 1980, 1029-1031 (im.); BECHERT 1989, 111-115 (im.); LEPPIN 1992, 317; FERTL 2005, 188 (im.); BRIDGER 2006, 144-145 (im.); *AE* 2006, 879.

Traducció:

Polla Matidia, o *Olympia*, de 30 anys, fou enterrada aquí. *Lucius Iulius*, fill de *Lucius*, de la tribu *Falerna*, veterà de la legió II Augusta va pagar ell mateix (aquest monument).

Comentari:

Inscripció funerària d'una dona de trenta anys, *Polla Matidia*, coneguda també pel sobrenom d'*Olympia*. Desconeixem la condició de *Matidia*: en contra del que pensava A. Oxé, seguit per O. Hirschfeld, al final de la l. 1 no es llegeix *Sp(uri) f(ilia)* –o

sp(uria) filia, com proposa H. Lehner– sinó *sibe*, un error per un *sive* que coordina el *cognomen* de la difunta amb el seu *supernomen*. El nomen *Matidia* és freqüent a la Itàlia central, mentre que *Polla* és molt freqüent entre *ingenuae*,¹ per la qual cosa pot ser una itàlica de naixença lliure. R.W. Davies, H. von Petrikovits, T. Bechert i Cl. Bridger opinen que *Matidia* era una artista: una ballarina, cantant o fins i tot una actriu de mim. Segons aquests estudiosos, *Matidia* hauria treballat al servei de la legió II Augusta, la unitat on havia servit el dedicant de la inscripció, *L. Iulius*. Tot i que és cert que tenim constància de la contractació d'artistes per part de l'exèrcit² o fins i tot de la creació d'unitats d'actors de mim dintre de les legions, la flota i els *vigiles*,³ no hi ha cap a la inscripció de *Matidia* cap element que indiqui que la difunta era una artista, encara menys una actriu de mim.⁴ L'únic argument dels qui defensen aquesta hipòtesi és el *supernomen* de la difunta, però no és ni de bon tros una prova decisiva. A diferència d'altres noms duts per mims, *Olympia* no té cap connotació per la qual pugui considerar-se un nom artístic. Al contrari, *Matidia* pot haver rebut el sobrenom *Olympia* per algun motiu que desconeixem, sense que tingui res a veure amb el món de l'espectacle. D'altra banda, el retrat de la difunta tampoc permet fer aquesta consideració.

Quant a la relació entre *Matidia* i *L. Iulius*, el legionari *veteranus* que pagà la tomba de la dona, Bechert defensa que *Matidia* era la concubina de *Iulius* o potser una filla il·legítima del soldat. De nou, però, la inscripció no ens diu res al respecte.

La inscripció data de la primera meitat del s. I dC pel formulari, la forma de les lletres i el retrat de la difunta; en concret Oxé la situa en època d'August i Tiberi. Precisament, la legió II Augusta a la que pertanyia el soldat esmentat en la inscripció va estar estacionada entre els anys 9 i 17 dC a *Moguntiacum* (Mainz), a uns 250 km d'on fou trobada la inscripció. Posteriorment, la legió fou traslladada a *Argentorate* (Estrasburg) i, el 43 dC, a Britània, per la qual cosa és molt probable que la inscripció datí d'aquest primer període.

¹ Vid. Kajanto 1965, 243-244. Dels 146 exemples que recull *CIL* només 4 són esclaves o *libertae*.

² Vid. *CIL* III 10501: un *hydraularius salariarius*, és a dir, contractat, per la legió II *Adiutrix*, estacionada a *Aquincum*. Cf. González Galera 2016b.

³ Vid. p. 147-152, per a un llistat d'aquests documents i una anàlisi de la qüestió.

⁴ Leppin 1992, 317 l'inclou entre els possibles actors, però reconeix que els indicis a favor d'aquesta suposició són febles. Maxwell sembla desconèixer aquesta inscripció, perquè no l'inclou al seu corpus, ni tan sols en la secció de *tituli dubii*. Fertl es limita a reproduir l'opinió de Petrikovits, sense afegir cap comentari.

LUGDUNENSIS (LUG)

LUG 1. *T. Flavius Super Cepula* (*scaenicus* legionari)

Ara de pedra calcària amb coronament (76 x 30 x 20 cm; lletres: 2-1,5 cm). Descoberta a Lyon (antiga *Lugdunum*) el 1912, al recinte d'una escola del turó de Fourvière i conservada al Musée gallo-romain de Lyon. Datació: 207 dC.

Al coronament:

Numinib[us] Aug(ustorum).

Al camp central:

Aram pos[ui]t in=

tra scholam

po[li]onum leg(ionum)

5 *III [e]t aediculâ*

e pariete scal=

psit et inpen=

dio suo fecit T(itus)

Fl(avius) Super Cepulâ

10 *scaenicus ho=*

nesta missionê

missus ex leg(ione)

XXX U(lpia) V(ictrice) P(ia) F(ideli) sub cu=

ra Saturi Cen=

15 *sorini proc(uratoris) Aug(usti).*

A la motllura inferior:

D(edicata) n(onis) N(ovembribus) Apro et M(áximo) co(n)s(ulibus).

1: *Numinib[us]*, WUILLEUMIER. 4: *po[li]ionum*, WUILLEUMIER. 9: *Cepûla*, WUILLEUMIER. 10: *Scaenicus*, GERMAIN DE MONTAUZAN - FABIA.

Edicions: GERMAIN DE MONTAUZAN – FABIA 1913, 187-188; WUILLEUMIER 1963, 89-90, nr. 234.

Cf. ILS 9493; AE 1913, 124; Diz. Epigr. IV 609, nr. 80, s.v. *scaenicus* (A. PASSERINI); DIETZ 1985, 237, nr. 9; PETRIKOVITS 1980, 1028-1029; WALSER 1988, 208, nr. 92 (im.); MAXWELL 1993, 231-232, nr. 79; WESCH-KLEIN 1998, 95-96; PEREA YÉBENES 1999, 318-322, nr. 26; GARELLI-FRANÇOIS 2000, 329; TEDESCHI 2017, 239; GONZÁLEZ GALERA 2017c, 829-830, nr. 1.2.

Traducció:

A la divina voluntat dels emperadors. Erigí una ara a l'interior de la sala dels polidors d'armes de les 4 legions i tallà un altar a la paret i ho va fer amb diners propis *Titus Flavius Super Cepula*, actor, llicenciat amb honor de la XXX Legió Ulpia Vencedora Pia Fidel, sota la supervisió de *Saturius Censorinus*, procurador de l'emperador. Dedicada les nones de novembre durant el consolat d'*Aper* i *Maximus*.

Comentari:

La inscripció documenta un *scaenicus* de la legió XXX, anomenat *T. Flavius Super Cepula*; es tracta, doncs, d'un nou actor testimoniat a l'exèrcit romà.¹ L'actor en qüestió tenia un *cognomen* relativament freqüent, *Super*, i un *agnomen* menys habitual, *Cepula* “cebeta”, diminutiu de *cepa*, potser un sobrenom burlesc o un nom artístic.²

Super Cepula erigí l'ara als *numina Augustorum* un cop llicenciat *honesta missione*, sota la supervisió del *procurator Augusti Saturius Censorinus*, altrament desconegut.³ El més intrigant d'aquesta inscripció és el motiu pel qual *Super Cepula* situà aquesta ara a l'interior de la *schola polionum legionum IIII*, on també hi feu construir una edícula. La identitat d'aquestes quatre legions és clara: són les *vexillationes* de quatre legions del Rin – la XXX Ulpia de la qual *Super Cepula* formava

¹ Vid. p. 147-152 sobre la presència d'actors de mim a l'exèrcit i p. 34-35 sobre el terme *scaenicus*. Atenent els paral·lels d'altres inscripcions similars, *scaenicus* és clarament la especialització del soldat dins de la legió i no pas el seu *cognomen*, com pensaven Germain de Montauzan i Fabia. El mot *scaenicus* és el terme habitual en les inscripcions militars per referir-se a soldats-actors. No l'hem de relacionar amb les tendes on dormien els soldats o a les cabines de les naus (tant les unes com les altres anomenades σκηναί), com fan alguns en referència a altres inscripcions: vid. els comentaris a **SYR 2** i a **R-I 11**.

² Kajanto 1964, 277 i 335, respectivament. Wuilleumier identifica dos parents de *Super Cepula* en una inscripció funerària de Colònia (CIL XIII, 8291): es tracta d'un centurió de la XXX legió anomenat *T. Flavius Super* i del germà d'aquest, *T. Flavius Constans*.

³ PIR² S 208. Wuilleumier afirma que el *Censorinus* que esmenta Dió Cassi a 79.2.4 podria ser el mateix personatge. AE 1965, 195, de *Cemenelum*, documenta la supervisió d'un *procurator Augusti* en la restauració de *scholae* en honor a la casa imperial: *Numinib(us) Aug(ustorum) / in honorem domus divinae / emeriti consistentes Cemenelo / scholam veterem de suo refecer(unt) / et dedicaverunt sub cura / Iuli Honorati proc(uratori) Aug(usti) ex p(rimo) p(ilo)*.

part, la *I Minervia*, la *VIII Augusta* i la *XXII Primigenia*– establertes per Septimi Sever a *Lugdunum* l'any 197 dC, durant la campanya contra Clodi Albí.¹ La funció dins de l'exèrcit romà dels *poliones*, una classe de soldats *immunes* és discutida: l'explicació més estesa sobre el significat de *polio* (o *pollio* segons altres fonts)² fa derivar la paraula *polio* de *polire* “pulir”; els *poliones* serien, doncs, els encarregats del manteniment de l'armament dels soldats. Tanmateix A. Passerini ja va advertir la dificultat d'establir un vincle entre aquests suposats polidors d'armes i un *scaenicus*. D'altra banda, D'Ors planteja que *polio/pollio* deriva de *pullus* “cria d'animal” i que aquests serien els encarregats d'ensinistrar poltres (*equi pulli*) per a l'exèrcit, animals que podrien actuar en parades militars, establint així un vincle entre aquestes exhibicions i les representacions del *scaenicus*. S. Perea Yébenes també fa derivar *polio/pollio* de *pullus*, però relaciona el terme amb els pollastres sagrats que eren emprats en cerimònies religioses de l'exèrcit: segons l'estudiós, aquest *scaenicus* hauria pogut actuar en alguna festa precedida per una cerimònia religiosa, però Perea Yébenes no té en compte que els encarregats de tenir cura d'aquets *pulli* són anomenats *pullarii* i no *polliones*.³ K. Dietz també ha provat d'explicar el significat de *polio/pollio*, que fa derivar també la paraula de *polire*, però no la interpreta literalment, sinó de manera figurada: serien els encarregats de “pulir” el llatí d'uns soldats reclutats cada vegada més en comunitats no llatínòfones.⁴

Cap d'aquestes explicacions no és del tot satisfactòria. Podria ser que *Super Cepula* fos un *polio*, és a dir, un polidor d'armes, i que fes d'actors amateur en algunes ocasions especials, tot i que el fet que a la inscripció s'expliciti expressament que *Super Cepula* era *scaenicus* indica que probablement ens trobem davant d'un artista professional. D'altra banda, el fet que coneguem nombroses inscripcions de soldats dels quals se'ns diu clarament que són actors de mim fa pensar que, efectivament, no es tracta d'artistes amateurs.

¹ Vid. la monografia de Bérard 2015 sobre la presència de l'exèrcit a *Lugdunum*.

² Cf. *Dig.* 50.6.7.6.

³ Vid. *CIL* XIV 2523, la inscripció sepulcral d'un *pullarius* per a sí mateix i per al seu patró, un centurió i *praefectus castrorum*, on apareix representada la gàbia amb els *pulli* i diferents ensenyes i equipament militar.

⁴ Dietz es basa en una de les lletres de Marc Aureli al seu mestre Frontó (*Fro. Aur.* 2.3.5): *Polemonis tui quom meministi, rogo ne Horati memineras, qui mihi cum polione est emortuus*. El passatge, concretament la transmissió manuscrita de la paraula *polione*, és conflictiu; la majoria d'editors estableixen la lectura *Pol<l>ione*, en referència al *cognomen*, mentre que Dietz prefereix deixar *polione*, donant el significat de “mestre, instructor” al terme: Marc Aureli, doncs, es referiria a un *polio*, un mestre especialitzat, en aquest cas, en Horaci.

Desconeixem si cada *vexillatio* establerta a *Lugdunum* disposava de les seves pròpies unitats d'actors o si els espectacles eren representats per un grup mixt d'actors militars procedents de diverses unitats. Una sèrie d'inscripcions del mitreu de *Dura-Europos* pot evidenciar que els actors militars podien ser transferits a diverses unitats en funció de les necessitats del moment:¹ és possible que *Super Cepula* actués no només per als soldats de la *legio XXX*, sinó per als de les quatre *vexillationes* acantonades a *Lugdunum*.

L'ara, tal com consta a la inscripció, fou dedicada el cinc de novembre del 207 dC. Perea Yébenes ha advertit que l'any de la dedicació coincideix amb el desè aniversari de l'acantonament a *Lugdunum* de les quatre *vexillationes*, però no sembla que el motiu de la dedicació de l'ara i l'*aedicula* fos aquest, sinó més aviat el llicenciament de l'actor.

¹ Vid. **SYR 3**. Sobre la qüestió, *vid.* p. 151-152.

LUSITANIA (LUS)

LUS 1. *Cornelia Nothis (secunda mima)*

Làpida rectangular de marbre blanc amb vetes grises, trencada en sis fragments i de la qual falta les parts superior, central dreta i central inferior (46 x 26 x 30 cm; lletres: 3,7-2,8 cm; interpunció circular). A la part posterior presenta dos orificis per tal de fixar la làpida al monument funerari mitjançant claus. Fou trobada a Mérida (antiga *Emerita Augusta*), a l'anomenada "Necrópolis del Disco", on havia estat reutilitzada en un enterrament posterior. Preservada al Museo Nacional de Arte Romano de Mèrida. Datació: II dC.

Corne[li]a

P(ubli) l(iberta) Nothi[s]

secunda mim[a]

Sollemnis et

5 *Halyi*

h(ic) s(ita) e(st). S(it) t(ibi) t(erra) l(evis).

1: *Corne[li]i[a]*, SAQUETE CHAMIZO – MÁRQUEZ PÉREZ.

Edicions: SAQUETE CHAMIZO – MÁRQUEZ PÉREZ 1993, 70-72, nr. 10 (im.).

Cf. *AE* 1993, 912; *HEp* 5 (1995), 97; NOGALES BASARRETE 2000, 86-87 (im.); CEBALLOS HORNERO 2002b, 382-383, nr. 65; FERTL 2005, 190 (im.); CALDELLI 2015, 591-592 (im.); TEDESCHI 2017, 237, n. 1109, i 254; MIGAYROU 2018, 200, nr. 32; EDMONSON 2019, 110 (im.).

Traducció:

Cornelia Nothis, lliberta de Publi, actriu de mim de segones parts de *Sollemnis* i *Halys*, fou enterrada aquí. Que la terra et sigui lleu.

Comentari:

Aquesta inscripció funerària és l'únic document conegut d'una actriu de segones parts i la primera *mima* documentada a la Península Ibèrica. Amb aquesta ja són sis les

inscripcions de mims *secundarum*, atestats epigràficament només a Occident.¹ L'expressió *secunda mima* que apareix a la inscripció és inusual. Als textos llatins hi trobem sempre o bé *secundarum partium* o simplement *secundarum*. En les inscripcions, on s'elideix sempre el substantiu *partium*, *secundarum* apareix tant en la forma plena com abreujada: *secund(arum)* o *secu(ndarum)*. Només en fonts gregues trobem dos equivalents similars a l'expressió *secunda mima*, i es tracta de textos tardans o bizantins: δεύτερος μῖμος² i δεύτερος μιμολόγος.³ Per aquest motiu no podem descartar que haguem de llegir *secunda(rum) mima* i no *secunda mima* a la inscripció de *Emerita*.

Pel que fa al nom de l'actriu, els *Cornelii* es troben ben documentats a la *Baetica* així com a tota Hispània; és probable, doncs, que la companyia de *Nothis* estigués establerta a Hispània. Una capital de província com *Emerita*, i també altres ciutats de la *Lusitania*, deuria oferir nombroses possibilitats laborals per a artistes com aquesta actriu de mim, no només en *ludi* públics sinó també en festes privades. Sobre el *cognomen* de l'actriu, Saquete Chamizo i Márquez Pérez proposen restituir *Nothis*, *cognomen* d'origen grec poc difós, tant en la seva forma masculina, *Nothus*, com en la femenina,⁴ i que significa “fill il·legítim, bord, nascut d'una esclava o concubina” (*LSJ s.v.*): no es tracta doncs d'un nom artístic. Saquete Chamizo i Márquez Pérez descarten reconstruir *Nothia*, un *cognomen* documentat només en una inscripció lisboeta de lectura, a més, poc clara (*CIL* II 196). Resta encara una tercera possibilitat no recollida pels editors, poc probable però interessant: que *Nothis* sigui la transliteració del grec νωθής, “mandrosa, estúpida” (*LSJ s.v.*), amb itacisme, que ens donaria un nom escènic, relacionat amb un dels personatges més típics del mim, el *stupidus* o, en aquest cas, *stipida*. Precisament el paper de *stupidus* és un dels rols en què s'especialitzaven els mims *secundarum partium*, però el terme grec usat per al personatge del *stupidus* no és νωθής, sinó μωρός.⁵

¹ Vid. p. 41-43 per a les altres atestacions epigràfiques del terme.

² Jean Bolland, a *Acta sanctorum* 27 feb. 297, traduí el terme per *mimus secundus*.

³ Per al primer terme: *Chron. Pasch.* 275-276 = *PG* 92.684-685; Malalas *Chron.* 314-315; per al segon: Epiph. *adv. Haeres.* 24.3 = *PG* 41.312. Per a designar el *secundarum* també s'usa en grec la paraula δευτερολόγος, segons Porph. *ad Hor. Ep.* 1.18.14.

⁴ Solin 2003², 1070 documenta 13 vegades la forma masculina i només 9 casos de la femenina. Un d'aquests casos és el *contubernalis* de la *mima Thalassia*: **RO 12**.

⁵ Cf. **SYR 3**, un llistat de mims a Dura Europos on apareixen tres actrius qualificades de μωράί (fr. 1, col. 2.1, 2.9 i 2.14).

Quant a les altres dues persones esmentades a la inscripció, *Sollemnis* i *Halys*, es tracta segurament de dos lliberts. El nom d'*Halys*, poc habitual, probablement fa referència al riu homònim d'Àsia Menor, i ens podria indicar l'origen del seu portador.¹ Atès que llurs nom apareixen en genitiu, just després de *mima*, és versemblant que *Nothis* tingués alguna mena de relació professional amb *Sollemnis* o *Halys*, que potser eren els propietaris o, probablement, els dirigents de la companyia.² En aquest cas, també haurien pogut ser actors, però desconeixem llur especialitat: poden haver estat *archimimi* –tot i que és difícil pensar que en una mateixa companyia n'hi hagués dos, tret que *Sollemnis* sigui una dona, cosa improbable perquè aquest *cognomen* és molt infreqüent en dones–³ o potser els dos dirigents s'especialitzaren en dos tipus diferents de mim.⁴

La inscripció de *Cornelia Nothis* confirma l'existència d'actrius de segones parts a les companyies de mim, al costat de les *archimimae* que representaven els papers principals. Prèviament només podíem deduir la seva existència per analogia amb els *secundarum* masculins i a partir dels fragments de mim conservats, com en l'anomenat *Moicheutria*, on a més del paper principal, l'adúltera que dona nom al mim, interpretada per l'equivalent a una *archimima*, apareixen altres papers menors, tant masculins com femenins, com ara el de l'esclava *Apollonia*.⁵

La inscripció data del s. II dC atenent als seus caràcters formals.

¹ *Halyi* estaria declinat a la llatina, en comptes de la declinació semigrega (*Halyos*). Un cas idèntic a *CIL* VI 35162, si la *t* de *Halyt* s'ha d'interpretar com un error del lapicida: cf. Solin 1996, 385. Tornant al *Halys* de la nostra inscripció, l'*AE* el menciona per error com a *Halyus*.

² Coneixem altres casos de companyies identificades pel nom del seu dirigent o propietari: **NARB 1** (*scaenici Asiaticiani*) i **NARB 2** (un *scaenicus ex factione Eudoxi*). Sobre les companyies de mims, *vid.* p. 120-126.

³ Un únic cas a *CIL* XIII 5523: *Iulia Sollemnis*. Les altres atestacions són molt insegures (p. ex. *HEp* 2009, 128: *Anton[ia] Sollem[nis]*, on no és clar que es tracti realment d'una dona). Quant a un *archimimus* i una *archimima* al capdavant d'una companyia, *vid.* **AFR 1**.

⁴ Cf. **AEg 12**, que documenta una companyia d'actors dirigida per un *biologos* i un *homeristes*.

⁵ *POxy* III 413. Cf. Andreassi 2001, 24-25.

LUS 2/I. Patricius (exodiarius)

Bloc de material i dimensions desconegudes, trencat per la part dreta i inferior, amb el camp epigràfic limitat per una motllura. Provenent de Beja (antiga *Pax Iulia*), on fou reaprofitat en les Portas de Mértola de la muralla de la ciutat. Actualment desaparegut.

Datació: II-III dC.

D(is) M(anibus) s(acrum).

Patriciu[s]

exodiarius

annorum

1: *s(acris)*, MAXWELL. 3: *IXODIÑPIVS* CENÁCULO, *CIL* (fortasse *exodiarius*); *ixodiarius*, BONARIA, MAXWELL; *exodiarius*, ENCARNAÇÃO.

Edicions: CENÁCULO (c. 1800), 39 (im.); *CIL* II 65 (E. HÜBNER); *IRCP* 247.

Cf. BONARIA 1956, 151, nr. 1184; VIVES 1971, 524, nr. 5711; MARINER BIGORRA 1982, 19; ALARCÃO 1982, 287; MAXWELL 1993, 242, nr. 89; CEBALLOS 2002a, 130-131; CEBALLOS 2002b, 384-385, nr. 66; ENCARNAÇÃO 2014, 23-25, nr. 2.2.

Traducció:

Als déus Manes. *Patricius, exodiarius*, de ... anys ...

Comentari:

Coneixem aquesta inscripció funerària avui perduda gràcies al dibuix que Manuel do Cenáculo, bisbe de Beja, en va fer a inicis del segle XIX. El text de l'epígraf és clar, excepte a la l. 3, on l'erudit portuguès reproduí un intel·ligible *IXODIÑPIVS*. Fou Hübner a *CIL* qui, amb alguna reticència, proposà *exodiarius*, un tipus d'artista molt poc documentat en l'epigrafia romana i que, com el seu nom indica, actuava en els *exodia*, peces breus i generalment còmiques que es representaven després d'una obra dramàtica major.¹ La intuïció de Hübner és sens dubte encertada, si ens atenem al dibuix

¹ Vid. p. 59 sobre els *exodiarit*.

de Cenáculo; en canvi, s'equivoquen Bonaria i Maxwell, que llegeixen *ixodiarus*: al dibuix, la l. 3 comença amb el traç inferior de l'asta vertical d'una lletra amb restes d'una barra transversal al centre que, com nota Encarnaçào, són els vestigis d'una *E*, i no d'una *I*.

El nom de l'*exodiarus*, *Patricius*, no és gaire freqüent, però està documentat especialment a Hispània.¹ Quant al seu estatus, d'Encarnaçào apunta que l'absència de *nomen* fa pensar que era de condició servil: dos (o tres) *Patricii* documentats al sud de Beja, a la necròpoli de Quinta de Marim (Olhão) eren també esclaus.² L'*exodiarus* pot haver format part d'una companyia establerta a la regió; d'altra banda, la presència d'aquest *exodiarus* a *Pax Iulia*, colònia i capital del *conventus Pacensis*, ha fet pensar en l'existència d'un teatre a la ciutat que, però, encara no ha estat descobert.³

La inscripció data dels segles II-III dC, atenent el formulari emprat.

¹ Kajanto 1965, 313 en documenta 10 homes i 11 dones anomenats així, dels quals vuit es troben a Hispània; Abascal 1994, 451 recull 4 *Patricii* a Hispània. Un dels *scaenici adlecti* que apareixen en la inscripció de l'*archimimus* *L. Acilius Eutyches* es diu *Fabius Patricius*: **R-I 10** (*CIL* XIV 2408).

² *CIL* II 5143 = *IRCP* 50 i *IRCP* 49.

³ *Vid.* el comentari d'Encarnaçào a *IRCP* 53 i Hauschild 1982, 96, que considera que totes les capitals de *conventus* deurién comptar amb un teatre.

LYCIA ET PAMPHYLIA (LYC)

LYC 1. Decret d'institució dels *Demostheneia* amb esment de μεῖμοι

Placa motllurada de pedra calcària (187 x 105 x 25 cm; lletres: 1,5-1 cm). Fou trobada gairebé íntegra el 1967 a Kemerarası, prop d'İncealiler (antiga *Oenoanda*), on havia estat reutilitzada com a parapet d'una font: només la part central del text estava afectada per l'obertura d'un canal d'aigua. Originàriament la inscripció contenia 117 línies de text, de les quals reproduïxo les l. 38-46. Posteriorment, la placa fou parcialment destruïda: només se'n conserva un fragment que conté un terç del text, preservat al Muğla Fethiye Müzesi, a Fethiye. Tanmateix, s'han conservat fotografies i calcs realitzats abans que fos malmesa. Datació: 124 dC.

- 38 Ἡ δ[ἐ τ]άξις καὶ αἱ ἡμέραι τῶν ἀγωνισμάτων ὑπόκειται ταύτη τῆ
ἐπανγγελία· Ἄρτεμειοῦ σεβα[στῆ]
- 39 ἀγῶν σαλιπκτῶν καὶ κηρύκων, ὧν τοῖς νεικήσασιν δοθήσεται ἄθλου
ἀνὰ ((δηνάρια)) ν', εἶτα μετὰ τὰς βουλάς καὶ τὴν ἐκκλησίαν τῆ ε' ἀγῶν
λογ[ι]=
- 40 κῶν ἐγκωμιογράφων, ὧν τῶ νεικήσαντι δ[ο]θήσεται ((δηνάρια))
οε', ἔκτη διάλοιπος διὰ τὴν ἀγομένην ἀγορὰν, ζ' ἀγῶν ποιητῶν, ὧν
τῶ νεικήσαντ[ι]
- 41 δοθήσεται ((δηνάρια)) οε', ἠ' καὶ θ' ἀγῶν χοραύλων, οἷς δ[οθ]θήσεται
πρωτείου μὲν ((δηνάρια)) ρκε' δευτερείου δὲ οε', ι' καὶ ια' ἀγῶν
κωμωδῶν, οἷς δοθήσεται πρω=
- 42 τείου ((δηνάρια)) μὲν σ', δευτερείου δὲ ρ', ιβ' θυσία τ[οῦ πα]τρῶου
Ἀπόλλωνος, ιγ' καὶ ιδ' ἀγῶν τραγωδῶν, οἷς δοθήσεται πρωτείου μὲν
((δηνάρια)) σν' δευτερεί[ου]
- 43 δὲ ((δηνάρια)) ρκε', ιε' ἡ δευτέρα θυσία τοῦ πατρῶου Ἀ[πόλλ]ωνος,
ις' καὶ ιζ' ἀγῶν κιθαρωδῶν, οἷς δοθήσεται πρωτείου μὲν ((δηνάρια))
τ', δευτερείου δὲ ((δηνάρια)) ρν', ιη' διὰ π[αν]=
- 44 των καὶ δοθήσεται πρωτείου ((δηνάρια)) ρν', δευ[τερείου] ((δηνάρια))
ρ'] τριτείου ((δηνάρια)) ν', δοθήσεται δὲ καὶ σκηνοπαρόχῳ
((δηνάρια)) κε', ιθ' καὶ κ' καὶ κα' παραμισθώματα, ἐν οἷς ἔσο[ν]=
- 45 ται καὶ μεῖμοι καὶ ἀκροάματα καὶ θεάμα[τα, οἷς ἄ]θλα οὐ κεῖτα[ι],

παραλαβανομένων εἰς ταύτας τὰς ἡμέρας καὶ τῶν ἄλλων
ἀκροαμάτων[ν]

46 τῶν ἀρεσκόντων τῇ πόλει, εἰς ἃ δαπα[νηθήσε]τα[ι] ((δηνάρια)) χ',
κβ' γυμνικὰ πολειτῶν ἀγωνάρια, εἰς ἃ ἀναλωθήσεται ((δηνάρια)) ρν'.

39: νεικήσασιν, SMITH: ν[εική]σασιν, WÖRRLE. 40: νεικήσαντι δ[ο]θήσεται,
SMITH: νεικήσαντ[ι] δοθ[ή]σεται, WÖRRLE. 42: δευτερίου δὲ ρ', WÖRRLE:
δευτερίου δὲ ((δηνάρια)) ρ', SMITH. τ[οῦ] πατρώου, WÖRRLE: τ[οῦ] πατρώου,
SMITH. 45: θεάμα[τα], WÖRRLE: δὲ μέ[λη] ?, SMITH. 46: δαπα[νηθήσε]τα[ι]
((δηνάρια)), WÖRRLE: δαπα[νηθήσε]τα<ι ((δηνάρια))>, SMITH.

Edicions: WÖRRLE 1988, 4-17, l. 38-46 (im.).

Cf. *SEG XXXVIII* 1462; MITCHELL 1990; JONES 1990; ROGERS 1991; MAXWELL 1993,
267-270, nr. 104; SMITH 1994 (im.); VAN NIJF 1999, 181-182; PLEKET 2014, 369-370.

Traducció:

S'adjunten a aquest anunci l'ordre i els dies de les competicions:

El dia d'August del mes d'*Artemisios*, competició de trompeters i d'heralds, als vencedors dels quals se'ls donarà com a premi 50 denaris a cadascú; posteriorment, després de la reunió del consell i de l'assemblea, el dia 5, competició d'encomiògrafs, als vencedors dels quals se'ls donarà 75 denaris; el dia 6 no hi haurà competició, atès que en aquest dia se celebra mercat; el dia 7, competició de poetes, als vencedors dels quals se'ls donarà 75 denaris; els dies 8 i 9, competició de flautistes acompanyats de cor, als quals se'ls donarà com a primer premi 125 denaris i com a segon premi 75 denaris; els dies 10 i 11, competició d'actors còmics, als quals se'ls donarà com a primer premi 200 denaris i com a segon premi 100 denaris; el dia 12, sacrifici al déu patri, Apol·lo; els dies 13 i 14, competició d'actors tràgics, als quals se'ls donarà com a primer premi 250 denaris i com a segon premi 125; el dia 15, el segon sacrifici al déu patri, Apol·lo; els dies 16 i 17, competició de citaredes, als quals se'ls donarà com a primer premi 300 denaris i com a segon premi 150 denaris; el dia 18, competició entre els vencedors de totes les disciplines i se'ls donarà com a primer premi 150 denaris, com a segon premi 100 denaris i com a tercer premi 50 denaris; a més, també es donaran 25 denaris als qui s'encarreguin de muntar els escenaris. Els dies 19, 20 i 21 es representaran espectacles

contractats, entre els quals hi haurà mims i concerts i exhibicions per als quals no es fixa cap premi; en aquests dies també es poden incloure altres artistes que la ciutat desitgi. Per a aquests espectacles, es fixa una suma de 600 denaris. El dia 22, competició atlètica entre ciutadans, per a la qual es gastarà 150 denaris.

Comentari:

Aquest extens document epigràfic conté una sèrie de textos relacionats amb la institució a *Oenoanda* d'un festival agonístic, els *Demostheneia*, per part d'un dels ciutadans locals més eminents en temps d'Adrià, *C. Iulius Demosthenes*. Es tracta d'un festival pentetèric, celebrat cada quatre anys durant el mes d'*Artemisios* i d'una durada de tres setmanes, en el qual tenen lloc competicions musicals i dramàtiques obertes a diferents categories d'artistes professionals i un certamen atlètic restringit a ciutadans de la pròpia *Oenoanda*, així com actuacions d'artistes contractats per a l'ocasió, entre els quals trobem actors de mim. El festival, que continuà celebrant-se com a mínim fins al 233 dC,¹ fou doncs instituït per un ciutadà privat, que deixà a la ciutat una suma de diners per tal de pagar les despeses de l'organització dels *Demostheneia* amb els interessos que produïen.²

Els textos que formen part d'aquest conjunt epigràfic són una carta de l'emperador Adrià als habitants d'*Oenoanda* escrita el 29 d'agost del 124 dC a Efes en què autoritza la institució del festival i s'estableixen les penalitzacions en cas que els organitzadors incompleixin els termes fixats pel fundador del festival (l. 1-6); un document datat del 24 d'*Artemisios* (juliol) també del 124 dC en què el fundador del festival, *C. Iulius Demosthenes*, fixa els termes en què s'han d'organitzar el festival: la data, el finançament, el tipus i calendari de competicions, la suma destinada als premis, etc. (l. 6-46); un extracte de les actes d'una sessió del consell d'*Oenoanda* celebrada l'*Artemisios* del 125 dC en què es regulen altres aspectes de l'organització del festival, com ara la participació dels magistrats de la ciutat i del territori (l. 46-102); un decret del consell i l'assemblea d'*Oenoanda* en què es demana al legat provincial, *Flavius Aper*, que confirmi els termes de l'organització del festival i una exempció d'obligacions públiques durant cinc anys per a l'*ἀγωνοθέτης* (l. 102-114); i la

¹ Vid. Cousin 1900, 344-345, nr. 10 i 11.

² Tenim documentats cinc festivals d'aquesta mena a *Oenoanda*, sempre fundats i finançats per ciutadans preeminents: vid. Pleket 2014, 369-370.

subscriptio de *Flavius Aper* a l'anterior decret en què es confirma la petició efectuada (l. 114-117).¹

D'aquests documents, reproduïxo aquí les l. 38-46, corresponent a l'anunci en què el fundador del festival, *C. Iulius Demosthenes*, estableix les condicions i els termes en què aquest s'ha de celebrar; concretament, la part reproduïda consisteix en un calendari dels *Demostheneia* en què es detallen les competicions que tindran lloc cada dia i els premis proposats als vencedors. Així, podem veure com durant els *Demostheneia* tenien lloc competicions de trompetistes i heralds (l. 38-39), encomiògrafs (l. 39-40), poetes (l. 40-41), *choraulai* (l. 41), actors còmics (l. 41-42), tràgics (l. 42-43) i citaredes (l. 43), seguit d'un concurs διὰ πάντων, en què competien entre ells els guanyadors de les diverses categories (l. 43-44).² Aquestes competicions estan intercalades per dos dies de sacrificis a Apol·lo, una de les principals divinitats de la ciutat (l. 42 i 43).³ A més, *Demosthenes* estableix que al final del festival, durant els dies 19, 20 i 21 d'*Artemisios*, tinguin lloc παραμισθώματα (l. 44), un hàpax que reapareix en la l. 23 del mateix document, on, en tractar les sumes de diners destinades al finançament de les diferents parts del festival, *Demosthenes* determina que s'hauran de reservar 600 denaris εἰς παραμισθώματα καὶ θεωρίας, en oposició als 1900 denaris per als premis de les competicions. M. Wörrle demostrà que aquests παραμισθώματα són actuacions d'artistes contractats per a l'ocasió i que, per tant, no participaren en els concursos (tal com indica la l. 45: οἷς ἄθλα οὐ κεῖται):⁴ a continuació, a les l. 44-45 s'especifica que aquests παραμισθώματα consisteixen concretament en μεῖμοι καὶ ἀκροάματα καὶ θεάματα, és a dir, representacions de mim –on el terme μεῖμοι pot referir-se tant a les peces de mim representades com als actors–, concerts o espectacles musicals (ἀκροάματα)⁵ i altres tipus d'exhibicions (θεάματα). El fet que els actors de mim hagin estat contractats a canvi d'un salari (μισθός) i no convidats a participar al concurs com els κωμωδοὶ i τραγωδοὶ és una situació que trobem en altres decrets d'institució

¹ Per al text de la inscripció, *vid.* Wörrle 1988 amb un comentari molt complet; i les addicions aportades per Mitchell 1990 i Jones 1990 en sengles recensions, a més de les correccions al text proposades per Smith 1994.

² *Vid.* Jory 1967 i Strasser 2002 sobre els διὰ πάντων, una expressió que trobem sovint en les inscripcions de pantomims (*CIL* VI 10117, *CIL* X 3716, *CIL* XI 3822, *CIL* XIV 2977).

³ Sobre el culte d'Apol·lo a *Oenoanda*, *vid.* Milner 2000.

⁴ Com assenyala R. Maxwell, el terme θεωρία, que apareix a la l. 23 però no a la 44, és emprat sovint en referència a espectacles no competitius: *vid.* Robert 1937, 318-319; *cf.* Perpillou-Thomas 1993, 223-224 sobre l'ús d'aquest terme en la documentació papirària egípcia.

⁵ El terme ἀκρόαμα (i el llatí *acroama*) pot ser emprat també per referir-se tant a l'espectacle com als artistes; de vegades, fins i tot és usat en relació al mim: *vid.* **LYC 2**, **ACH 3** i **RO 21** i **RO 22**. Sobre aquest terme, *vid.* p. 33-34.

de festivals dramàtics,¹ que evidencien l'exclusió dels actors de mim dels concursos, una prohibició deguda probablement a la baixa consideració social d'aquests artistes i que sembla haver-se mantingut fins a finals del s. II dC, quan ja comencem a disposar de les primeres notícies de participació d'actors de mim en concursos.²

Malauradament desconeixem quina és la xifra exacta destinada a finançar la contractació d'actors de mim, atès que els 600 denaris també han de cobrir la contractació dels ἀκροάματα, θεάματα i els artistes que la ciutat consideri adients (l. 45-46). Pel que fa a la xifra destinada als premis de les diferents competicions celebrades durant els *Demostheneia*, aquesta és significativament inferior a les d'altres festivals celebrats a la regió, com per exemple els importants *Lysimacheia* d'*Aphrodisias* de Caria.³

La referència a la titulatura de l'emperador Adrià i de l'*archiereus* en el càrrec en el moment en què fou escrit el document permeten datar-lo del 124 dC.

¹ Vid. **ACH 3** i **AR 2/I**.

² Vid. la discussió a p. 142-146. Cf. particularment **AS 2**, que documenta un βιολόγος que fou vencedor en 26 concursos celebrats a Lícia i Pamfília, i igualment **AS 1**.

³ Vid. Wörrle 1988, 234. Per exemple, el premi per al guanyador de la competició entre actors còmics als *Lysimacheia* és de 1500 denaris, mentre que als *Demostheneia* és de 200 denaris.

LYC 2. *Eucharistos* (μεῖμος)

Estela de pedra calcària motllurada amb coronament amb forma de frontó, on hi ha un retrat esculpit del difunt representat del tors cap amunt, un home sense cabell, amb uns grans ulls ametllats emmarcats per unes parpelles gruixudes i uns braços curts i molsuts, abillat amb un *hymation* que sosté amb la mà esquerra mentre que alça el puny dret a l'alçada del pit, estenent-ne el dit cor (69 x 42 x 11 cm; alçada del retrat: 18,5 cm; lletres: 2,5-1,2 cm; restes de pintura vermella a les lletres). El camp epigràfic i el retrat estan molt rebaixats respecte de la motllura que els envolta, motiu pel qual E. Voutiras proposa que l'autor de la inscripció pot haver reaprofitat una estela anterior. Trobada el 1989 a *Patara* (prop de l'actual Gelemiş) i servada a l'Antalya Müzesi. Datació: primera meitat del s. III dC.

Τὸ στόμα τῶν Μουσῶν, τῆς Ἑλλά=
δος ἄνθος ἐπαινῶ{ν},
τῆς Ἀσίας ἀκρόαμα, κλυτῆς
Λυκίης προβίβασμα,
5 ἐυχάριτον, χαρίεν, σοφὸν οὔ=
νομα, ἔξοχε μείμων,
ὄς μόνος ἐν θυμέλαισι λέ=
γων βίότου τὰ γραφέντα
σκηνῆ καὶ φωνῆ θεάτροις
10 ὑπερῆρες ἅπαντας.
Εὐχάριστος Εὐχαρίστῳ τῷ
τέκνῳ μνείας χάριν.

En la motllura inferior:

Φιλιστίωνος πυκνὰ λέγων τὰ παίγνια
πολλάκις ἔλεξα· "τέλος ἔχει τὸ παίγνιον."
15 σειγῶ τὸ λοιπ[όν· τέλος ἔχω γάρ] τοῦ βίου.

2: ἐπαινῶ{ν}, VOUTIRAS: ἐπαίνων, ŞAHİN – YILMAZ. 10: ὑπερῆρες ἅπαντας,
VOUTIRAS: ὑπερήρεσα πάντας, ŞAHİN – YILMAZ. 14: ἔλεξα· "τέλος ἔχει τὸ

παίγνιον.", VOUTIRAS: ἔλεξα[- -]+υ+ι, ŞAHİN – YILMAZ. 15: λοιπ[όν· τέλος ἔχω γάρ], VOUTIRAS: λοιπ[όν· οὗτος ὁ τόκος], ŞAHİN – YILMAZ.

Edicions: ŞAHİN – YILMAZ 1993 (im.).

Cf. VOUTIRAS 1995; MERKELBACH – STAUBER 2002, 37-38, nr. 17/09/01 (im.); DUNBABIN 2004, 176-177 (im.); DONATI 2010, 30 (im.); DASEN 2013, 269, n. 59; DUNBABIN 2016, 116 (im.); TEDESCHI 2017, 251.

Traducció:

La boca de les Muses, flor de Grècia, virtuos d'Àsia, estrella de l'il·lustre Lícia, així et lloco a tu, el més deliciós, plaent i escaient dels noms, el més excel·lent dels mims, tu que recitant a l'escenari el que està escrit sobre la vida ets l'únic que ha superat tothom als teatres amb els teus gestos i la teva veu! *Eucharistos* ha fet (aquesta tomba) per al seu fill *Eucharistos*, en memòria seva.

Jo, tot recitant els mims aguts de Filistió, he declamat sovint: "Aquí s'acaba aquest mim!" No dic res més: aquí s'acaba la meua vida.

Comentari:

Inscripció funerària d'un μεῖμος anomenat *Eucharistos*, formada íntegrament per un *carmen* polimètric, compost de cinc hexàmetres (l. 1-10), un tetràmetre trocaic catalèptic (l. 11-12) i tres trímetres iàmbics (l. 13-15), amb l'arranjament següent:

τὸ στόμα τῶν Μουσῶν, τῆς Ἑλλάδος ἄνθος ἐπαινῶ{ν},
τῆς Ἀσίης ἀκρόαμα, κλυτῆς Λυκίης προβίβασμα,
εὐχάριτον, χαρίεν, σοφὸν οὖνομα, ἔξοχε μείμων,
ὃς μόνος ἐν θυμέλαισι λέγων βιότου τὰ γραφέντα
5 σκηνηῖ καὶ φωνῆ θεάτροις ὑπερῆρες ἅπαντας.

Εὐχάριστος Εὐχαρίστῳ τῷ τέκνῳ μνείας χάριν.

Φιλιστίωνος πυκνὰ λέγων τὰ παίγνια
πολλάκις ἔλεξα· "τέλος ἔχει τὸ παίγνιον."
σειγῶ τὸ λοιπ[όν· τέλος ἔχω γάρ] τῷ βίου.

Com ha indicat E. Voutiras, l'elecció dels diferents tipus de vers es correspon amb canvis en el contingut i en la veu narradora del *carmen* sepulcral. En els cinc

hexàmetres una veu en primera persona lloa el difunt, a qui s'adreça directament, destacant-ne l'excel·lència de l'actor: *Eucharistos* és anomenat τὸ στόμα τῶν Μουσῶν (v. 1), una associació amb les Muses que retrobem de manera freqüent en els *carmina* sepulcral de molts actors de mim;¹ τῆς Ἑλλάδος ἄνθος,² τῆς Ἀσίης ἀκρόαμα³ i κλυτῆς Λυκίης προβίβασμα (v. 1-2). També se'n ressalta la seva gràcia (v. 3: εὐχάριτον, χάριεν, σοφὸν οὔνομα), una qualitat necessària en un actor de mim, tot fent un joc de paraules amb el nom de l'actor,⁴ i la seva preeminència sobre els seus companys d'ofici (v. 3: ἔξοχε μείμων), de nou un motiu recurrent en les inscripcions funeràries d'actors de mim,⁵ i que és desenvolupat en el quart i cinquè hexàmetres, on es ressalta que *Eucharistos* fou l'únic que superà tots els altres actors als teatres (θεάτροις ὑπερῆρες ἅπαντας) σκηνηῖ καὶ φωνῆ, amb la seva interpretació i veu. El plural θεάτροις mostra que *Eucharistos* era un artista itinerant que actuava en diverses ciutats de la regió,⁶ participant tal vegada en concursos i competicions de mim, com podria indicar l'ús del verb ὑπεραίρω.⁷ En aquest sentit és interessant la referència a la importància de la gestualitat i a la veu de l'actor a l'hora de superar els seus rivals.⁸ D'altra banda, l'expressió λέγων βίότου τὰ γραφέντα suggereix que *Eucharistos* era un *biologos*, un actor de mim especialitzat en la escenificació d'escenes de la vida quotidiana;⁹ el lloc on representava els seus mims és anomenat θυμέλαι, un terme que originàriament designa l'orquestra –concretament l'altar que es trobava en aquest espai– i que posteriorment significa generalment “escenari”.¹⁰ Tanmateix, el retrat del difunt al coronament de l'estela representa *Eucharistos* com un home calb o rapat, amb uns ulls desproporcionadament grans, un tipus de retrat sense paral·lels a Lícia i que, segons H.

¹ Vid. p. 97-98.

² E. Voutiras interpreta que el lapidari afegí per error la darrera N d'ἐπαίνω{ν}, que seria la primera persona del verb. En canvi, segons S. Şahin, es tracta d'un genitiu plural complement d'ἄνθος: “flor de les lloances de Grècia”.

³ Quant a l'ús del terme ἀκρόαμα associat al mim, vid. p. 33-34.

⁴ Pel que fa a l'associació entre els mims i la χάρις, vid. p. 98-99.

⁵ Vid. p. 95-96.

⁶ Vid. p. 121-122 amb altres exemples.

⁷ Vid. p. 142-146 sobre la participació de mims en concursos escènics. Una altra possibilitat és la lectura ὑπερήρεσα πάντας “vaig plaure tothom” proposada per S. Şahin, que reproduiria un altre motiu freqüent en l'epigrafia d'actors de mim: vid. p. 94. Tanmateix aquesta lectura presenta diversos problemes: ὑπερήρεσα estaria en primera persona del singular, mentre que el narrador aquí no és el difunt, i el verb ὑπεραρέσκω regeix datiu i no acusatiu.

⁸ Vid. p. 110-111 per a altres referències a la *performance* d'un actor de mim en la documentació epigràfica.

⁹ Sobre els *biologoi*, p. 46-48. Precisament, coneixem dos altres *biologoi* que guanyaren en diversos concursos d'Àsia Menor, un dels quals fou vencedor en 26 competicions celebrades a Lícia i Pamfília: **AS 1** i especialment **AS 2**.

¹⁰ Per a altres atestacions del terme en l'epigrafia d'actors de mim, vid. p. 101.

Yilmaz, pot ser volgudament grotesc: en aquest sentit, E. Voutiras, R. Merkelbach i J. Stauber i K. Dunbabin estableixen una relació entre la calvície d'*Eucharistos* i un personatge típic del mim, el *μωρὸς φαλακρός* o *stupidus calvus*, representat sovint amb unes orelles i nas desproporcionades.¹ Paga la pena fer menció també de la hipòtesi de V. Dasen, segons la qual la suposada deformitat d'*Eucharistos* podria ser deguda a un cas de nanisme.

Seguint amb l'estructura de la inscripció, el tetràmetre trocaic catalèptic (v. 6) ens dóna la identitat de qui encarregà la sepultura: és el pare del difunt, també anomenat *Eucharistos*.² Per últim, trobem els tres trímetres iàmbics (v. 7-9), en què pren veu el propi difunt, que ens diu que sovint recitava els mims de Filistió, cosa que demostra la pervivència de l'obra d'aquest cèlebre mimògraf grec del s. I dC.³ El mot emprat aquí per referir-se a les peces de mim, *παίγνια*, és usat per Plutarc per referir-se a unes obres de mim breus i senzilles, en oposició a les *ὑποθέσεις*, de més complexitat:⁴ amb tot *παίγνια* és emprat aquí amb un sentit més ampli, perquè certament les obres de Filistió eren mims d'una complexitat escènica major que altres peces improvisades. D'altra banda, trobem al v. 7 el verb *λέγω*, emprat també al v. 8 per descriure l'actuació d'*Eucharistos*, que pren aquí el sentit de recitar en referència als mims de Filistió.⁵ En la segona part del v. 8, de la qual conservem la part superior de les lletres, Voutiras hi llegeix *τέλος ἔχει τὸ παίγνιον*, una expressió pronunciada pels actors de mim al final d'una representació i que pot enllaçar amb el darrer vers (v. 9), conservat de forma parcial, on Şahin ha proposat reconstruir-hi *σειγῶ τὸ λοιπ[όν· οὔτος ὁ τόκος] τοῦ βίου*, mentre que Voutiras reintegra *σειγῶ τὸ λοιπ[όν· τέλος ἔχω γὰρ] τοῦ βίου*: Şahin reprèn el motiu habitual en l'epigrafia funerària del preu (ὁ τόκος) a pagar per a la vida;⁶ en canvi, la hipòtesi de Voutiras és més suggerent, perquè transforma la frase *τέλος ἔχει τὸ παίγνιον* en el símil proverbial del *mimus vitae*.⁷

¹ Cf. **ACH 1**, amb la figura d'un *μωρὸς φαλακρός*.

² R. Merkelbach i J. Stauber afirmen per error que l'actor del mim és el pare i no el difunt.

³ Vid. Cicu 2012, 55-58. Cf. **AS 5** i **AS 10/I**, amb un possible *mimologos* anomenat *Philistion*, potser un nom artístic referent al mimògraf.

⁴ Plut. *Quaest. conv.* 8 (= *Mor.* 712e). El terme *ὑπόθεσις* apareix a **ACH 1**; l'equivalent llatí de *παίγνιον* pot haver estat *nugae*, que trobem a **R-IV 1** i potser a **RO 30/I** (*nugarii*).

⁵ En la inscripció d'una *meimas* s'empra en canvi el verb *αείδειν*: **MAC 4**.

⁶ Cf. un altre exemple en aquest mateix treball: **BITH 1**.

⁷ Vid. p. 92-93, amb **PAN SUP 1**, **R-X 1** i **R-I 12** i les últimes paraules d'August, segons Suet. *Aug.* 99 i D.C. 50.30.4.

Şahin i Yılmaz daten la inscripció de la segona meitat del s. II dC per la forma de les lletres, mentre que Voutiras situa l'estela en la primera meitat del s. III dC tant per la paleografia com per les característiques del retrat, que presenta similituds amb altres representacions d'època severa. També K. Dunbabin data la inscripció del s. III dC.

LYC 3. *Aurelius Antiochianus* (νεανισκολόγος)

Ara petita de marbre blanc (29 x 9 x 12 cm; lletres: 1,9-1 cm) trobada a Belkis (antiga *Aspendos*) i conservada a l'Antalya Müzezi. Datació: primera meitat del s. III dC.

Αύρήλιος
Ἄντιοχια=
νὸς Ἄπα=
μεὺς νεα=
5 νισκολό=
γος καὶ Φιρ=
μεῖνα Μύρις=
σα Ἄντιοχι=
ανῶ χρηστο=
10 τάτω υἱῶ ἐ=
πταέτει τε=
λευτήσαν=
τι μνείας
χάριν.
15 Διονύσιος
ὁ φίλος τὸ
μνημα
παρέσχευ.

Edicions: BEAN 1958, 68-69, nr. 83 (im.).

Cf. *SEG* XVII 662; MAXWELL 1993, 221-222, nr. 70; TEDESCHI 2017, 250.

Traducció:

Aurelius Antiochianus d'Apamea, *neaniskologos*, i *Firmina Myrissa* a *Antiochianus*, el millor dels fills, que morí amb set anys. En memòria d'ell. L'ur amic *Dionysios* pagà el monument.

Comentari:

Inscripció funerària d'*Antiochianus*, un nen de set anys, fill de *Firmina Myrissa* i el *neaniskologos Aurelius Antiochianus*. El terme *neaniskologos* és extremadament rar: és emprat per designar un actor de mim especialitzat en representar papers juvenils.¹ L'edat del fill fa suposar a R. Maxwell que el pare també devia ser jove, d'entre vint i trenta anys, un requisit indispensable segons ell, si els *neaniskologoi* actuaven sense màscara.

Ni el *neaniskologos* ni la seva muller no eren nascuts a *Aspendos*, la ciutat d'on prové la inscripció. *Aurelius Antiochianus* era d'*Apamea*, potser d'*Apamea* del Meandre, a Frígia, o, com apunta Maxwell a partir del *cognomen Antiochianus*, d'*Apamea* de l'Orontes, ciutat propera a Antioquia, mentre que el *cognomen* de *Firmina Myrissa* suggereix que procedia de la ciutat lícia de *Myra*. Desconeixem si *Myrissa*, o fins i tot el petit *Antiochianus*, eren també actors de mim; si fos així, podrien formar una família d'actors itinerants.²

G.E. Bean data la inscripció d'època imperial. Maxwell precisa que el *nomen Aurelius* podria indicar que la inscripció és posterior a la *Constitutio Antoniniana* del 212 dC per la qual els *peregrini* de l'imperi reberen la ciutadania romana.³

¹ Vid. p. 53-54. Cf. **AS 7**, del teatre d'*Aphrodisias* de Cària, on apareix un altre *neaniskologos*.

² Vid. p. 121-122 sobre els actors de mim itinerants. Quant a les famílies d'actors de mim, vid. p. 72-73. Coneixem també diversos actors de mim infants: vid. p. 73-74.

³ Follet (1976, 63-105), en un estudi prosopogràfic de l'Atenes dels segles II i III dC demostra que el *nomen Aurelius* se segueix emprant més enllà del 220 dC, i que per tant és un error considerar que les inscripcions gregues del segle III que mostren el *nomen Aurelius* són immediatament posteriors al 212 dC.

LYC 4. *Aurelius Makedonis* (βιολόγος)

Sarcòfag de pedra, amb inscripció gravada al frontó de la coberta, mentre que la *tabula ansata* del frontal del sarcòfag preparada a tal efecte restà buida (105 x 112 x 78 cm; lletres: 2,5 cm). Fou trobat en una necròpoli al peu de l'acròpoli de *Perge* (prop de l'actual Murtana). Juntament amb 33 altres sarcòfags, tots ells espoliats ja en època antiga; aquest és l'únic del conjunt que no presenta cap decoració escultòrica. És conservat *in situ*. Datació: mitjans s. III dC.

Zῶ.

Χέρετε (!)

παροδεῖτε.

Αύρή(λιος) Μακεδόνις Περγέος (!) βιολόγος

5 ζῶν ἑαυτῶ (!) κατεσκεύασα τὸ ἀνγῖον (!) κὲ (!) τῆ

γλυκυτάτη συμβίῳ μου Αύρ(ηλίᾳ) Θεοδούλῃ

τῆ κὲ (!) Μωκιανῆ κὲ (!) τοῖς ἑξ αὐτῶν (!) τέκνοις. Ἐτέρῳ

δὲ οὐδενὶ ἕξεστιν ἐπιβαλῖν (!) ἀλλότριον

πτῶμα· εἰ δὲ μὴ, δώσι τῶ εἰερωτάτῳ (!) ταμίῳ (!) ((δηναρίων)) μ(υρίαδας)

10 πέντε.

4: Ἀυρή(λιος), AKARCA: Αύρήλ(ιος), *IPerge*. Περγέος, AKARCA: Περγῆος, *IPerge*. 8: ἐπιβαλῖν, AKARCA: ἐπιβαλεῖν, *IPerge*. 9-10: μ(υρίαδας) πέντε, AKARCA: μ(υρίαδας μίαν καὶ) πέντε (χιλίας ?), *IPerge*.

Edicions: AKARCA (en MANSEL – AKARCA 1949, 20-21, nr. 31); *IPerge* 86 (R. MERKELBACH – S. ŞAHİN).

Cf. *SEG XXXVIII* 1412; ROBERT – ROBERT 1950, 202-203; MAXWELL 1993, 194-195, nr. 57; TEDESCHI 2017, 250.

Traducció:

Encara visc. Salut, vianant! Jo, *Aurelius Makedonis* de *Perge*, *biologos*, vaig encarregar aquest sarcòfag en vida per a mi i per a la meua dolça esposa, *Aurelia Theodoule*, anomenada també *Mokiane*, i per als nostres fills. No és permès a cap altra persona de

depositar-hi el cos d'algú altre: si ho fa, haurà de pagar al tresor més sagrat 50.000 denaris.

Comentari:

Sarcòfag d'un *biologos* anomenat *Aurelius Makedonis* encarregat en vida per al propi actor i la seva família. El *nomen* del *biologos* i de la seva esposa, *Aurelii*, indica que tots dos eren ciutadans romans; probablement reberen la ciutadania gràcies a la *Constitutio Antoniniana* del 212 dC, tot i que també poden ser descendents de beneficiaris d'aquesta concessió. El *cognomen* de l'actor, *Makedonis*, o potser *Makedoni(o)s*, no és una indicació de la seva *origo*, ja que el *biologos* era nascut a la mateixa *Perge*. Quant a la seva esposa, *Aurelia Mokiane*, és a dir, *Muciana*, tenia el *supernomen* *Theodoule*, típicament cristià: probablement es tracta d'una cristiana que adquirí el nou *supernomen* en el moment del baptisme, com indiquen R. Merkelbach i S. Şahin.¹ Si és així, *Aurelius Makedonis* també s'hauria pogut convertir al cristianisme, tot i que ni el sarcòfag ni la inscripció ho indiquen.²

Les l. 7-10 contenen la prohibició que ningú depositi un cos aliè a la família al sepulcre, sota pena d'una multa de 50.000 denaris a pagar al *ἱεροτάτον ταμειῶν*, el tresor imperial.³ Aquestes advertències són habituals en els sepulcres de la necròpolis de *Perge* on fou trobat el sarcòfag, però la suma de 50.000 denaris, que trobem en dues altres inscripcions, és excepcionalment elevada: en contraposició, la multa més baixa és de 500 denaris, i la mitjana se situa en els 2.500 denaris. Segons J. i L. Robert, la xifra de 50.000 pot indicar que la inscripció fou gravada en un període de forta devaluació de la moneda, segurament a mitjans s. III dC.

A. Akarca data la inscripció d'entre els s. II i III dC, però el *nomen Aurelius* del matrimoni fa pensar que és posterior al 212 dC, mentre que la desproporcionalitat de la multa, de 50.000 denaris, pot indicar que ens trobem a mitjans s. III dC, en una època de gran inflació.⁴

¹ Cf. Kajanto 1966, 22-3. Segons Solin 2003², 77-78, tots els *Theoduli* i *Theodulae* documentats a Roma són a partir del s. II o III dC.

² Vid. p. 162-163 sobre els actors de mim cristians.

³ Segons Merkelbach i Şahin, la xifra seria de 15.000 denaris, però com afirma SEG XXXVIII 1412 la lectura d'Akarca sembla més probable.

⁴ Akarca opina que la inscripció no pot ser gaire posterior a la *constitutio Antoniniana*, ja que a partir del segon quart del s. III dC el *nomen Aurelius* desapareix de les inscripcions, però R. Maxwell assenyala

MACEDONIA (MAC)

MAC 1. *Isidoros* (μῆμος i *tertiarum* ?)

Estela de marbre blanc amb coronament triangular trencada en dos fragments (92,5 x 31 x 12,5 cm; lletres: l. 1-3: 1,7-1,5; l. 4-2,2: l. 5-22: 1-0,7 cm). D'origen desconegut, prové possiblement d'Amphipoli (antiga *Amphipolis*), i és preservada a l'Arxaiologikó Μουσείο de Kavala. Datació: II aC – I aC.

Ἰσίδωρε

Νικοστράτου

Ἀθηναῖε χαῖρε.

Ἄστων Ἀθηναίων ψαφάρὰ κόνις

5 ἄδε κέκευθεν πολλάκις ὄς

θυμέλας ἤροσε βακχεακὰς

μιμικὸν ἐκφράζων ἰ<λ>αρὸν λό=

γον ἐν τρίτῳ ἤθ<ε>ι τέρπων

ταῖς φυσικαῖς μουσορύτοις

10 χάρισ[[σ]]ι· ἦν δὲ φίλοις ἐρατός, δί=

καιος, πρὸς πάντας ἀληθής,

εὐσεβὲς ἐν ψυχῇ κῦδος ἔχ[ων]

ἀρετῆς· μῦστης μὲν Σαμό=

θραξι Καβίρου δίχ' ἱερὸν φῶς,

15 ἀγνὰ δ' Ἐλευσῖνος Διοῦς μεγάθυ=

[μο]ς ἴδεν· οὐνεκεν εὐγῆρως

[όκ]τῶ δεκάδας λυκαβάντων

[ῆ]νυσ' ἀπημάντως Ἰσιόδωρος

[ἄ]νηι· ἀλλ' Αἴδα σκοτίου χέ' ρ', ἀ=

20 [γ]ασθενὲς ἔρκος ἀνάγκης,

[χῶρ]ον ἐς εὐσεβέων τόνδ' ἀ=

[γ]αγῶν κάθισον.

encertadament un treball de S. Follet (1976, 63-105), que mostra que el *nomen Aurelius* és emprat de forma habitual a Atenes a partir del 220 dC. A *Perge* podem trobar una situació similar.

8: ἐν τρίτῳ vel ἐν τρίτῳ, KARADIMA-MATSA – DIMITROVA. 19: XEB, lapis.

Edicions: KARADIMA-MATSA – DIMITROVA 2003 (im.).

Cf. *SEG LV 723*; TEDESCHI 2017, 240, n. 1135.

Traducció:

Adéu, *Isidoros*, fill de *Nicostratos*, atenès. Aquesta terra lleu cobreix un ciutadà d'Atenes que sovint cultivà les escenes de Bacus, recitant alegres peces de mim en el seu paper de terceres parts, i delectant amb la seva gràcia natural, amarada del do de les Muses. Era estimat pels amics, just, honest amb tothom i una ànima pietosa; la virtut de la seva ànima li procurà un renom reverent. Com a iniciat de bon cor, va contemplar la llum de *Kabiros* doblement sagrada a Samotràcia i els rituals purs de Demèter eleusínia. Per aquest motiu *Isidoros* va complir vuit dècades portant bé la seva edat, sense misèries, però tu, mà fosca d'Hades, xarxa implacable de la necessitat, que te l'has endut, deixa'l a l'estatge dels homes pietosos!

Comentari:

La inscripció funerària del mim atenès *Isidoros* està formada per dues parts: l'encapçalament amb el nom i *origo* de l'actor (l. 1-3) i un *carmen* format per sis díctics elegíacs (l. 4-22), arranats de la forma següent:¹

Ἄστων Ἀθηναίων ψαφάρᾳ κόνις ἄδε κέκευθεν
πολλάκις ὃς θυμέλας ἤροσε βακχεακάς
μιμικὸν ἐκφράζων ἰλαρὸν λόγον ἐν τρίτῳ ἦθει
τέρπων ταῖς φυσικαῖς μουσορύτοις χάρισι·
5 ἦν δὲ φίλοις ἐρατός, δίκαιος, πρὸς πάντας ἀληθής,
εὐσεβὲς ἐν ψυχῇ κῦδος ἔχων ἀρετῆς·
μῦστης μὲν Σαμόθραξι Καβίρου δίχ' ἱερὸν φῶς,
ἀγνὰ δ' Ἐλευσῖνος Διοῦς μεγάθυμος ἴδεν·
οὔνεκεν εὐγῆρωσ ὀκτῶ δεκάδας λυκαβάντων
10 ἦνυσ' ἀπημάντως Ἰσιόδωρος ἄνηι·
ἀλλ' Αἴδα σκοτίου χέρ, ἀγασθενὲς ἔρκος ἀνάγκης,
χῶρον ἐς εὐσεβέων τόνδ' ἀγαγὼν κάθισον.

¹ Algunes paraules presenten alteracions *metri causa*: v. 2 βακχεακάς per βακχειακάς, v. 4 μουσορύτοις per μουσορρύτοις i v. 10 Ἰσιόδωρος per Ἰσιόδωρος.

L'estructura del *carmen*, on *Isidoros* és evocat en tercera persona, és clara. Els dos primers díctics fan referència a l'ofici del difunt, on apareixen llocs comuns habituals en *carmina epigraphica* sobre mims: el v. 2 remet a les nombroses actuacions de l'actor als escenaris, on s'usa el terme θυμέλας βακχεακάς, amb una referència a Bacus, el déu del teatre, per designar l'espai on el mim actuava;¹ el v. 3 (μιμικὸν ἐκφράζων ἰλαρὸν λόγον ἐν τρίτῳ ἦθει) fa referència a l'especialitat concreta de l'actor: el sintagma μιμικὸν ... λόγον podria indicar que *Isidoros* era μιμολόγος, tot i que no sembla que aquest terme tingui un significat diferent de μῖμος; d'altra banda, l'adjectiu ἰλαρός amb què hom descriu el μιμικός λόγος és un qualificatiu recurrent en les inscripcions gregues d'actors de mim.² La part final del vers és particularment interessant: les editores de la inscripció admeten que no poden aportar cap explicació convincent, i apunten a dues possibles lectures, ἐν τρίτῳ ἦθει i ἐν τρίτῳ ἦθει, preferint la primera, assenyalant que ἦθος pot significar “personatge teatral” i que l'adjectiu ἔντριτος esdevé en època imperial la traducció del llatí *sequester* “mitjancer”, implicant que tal vegada l'actor estava especialitzat en la interpretació d'aquest personatge. Tanmateix, sembla preferible la lectura ἐν τρίτῳ ἦθει: l'expressió podria ser l'equivalent grec del llatí *tertiarum partium*, una especialització atestada per al mim llatí,³ tot i que el sistema de classificació jeràrquica d'actors de mim segons les *partes* que interpreten és especialment rar entre els actors grecs.⁴ D'altra banda, el v. 4 reprèn un lloc comú recurrent en la poesia epigràfica d'actors de mim: el plaer que causava el mim en el públic amb la seva actuació,⁵ amb una menció, a més, a les Muses (μουσορῦτοις χάρισσι), també força habitual entre les inscripcions d'artistes teatrals.⁶

El díctics restants se centren en aspectes més personals de la vida del difunt: el tercer conté una descripció de la seva personalitat, de la qual hom destaca la seva ἀρετή (v. 6),⁷ mentre que el quart és força singular, ja que fa esment a la iniciació de l'actor als misteris d'Eleusis i als de Samotràcia: la inscripció és especialment rellevant per a

¹ Vid. p. 91-92 i 101.

² Vid. p. 99-100.

³ Sobre les partes, vid. p. 38-44; cf. **RO 3**, l'única atestació epigràfica d'un *tertiarum*.

⁴ Aquesta és l'única inscripció que en faria referència; les fonts literàries (vid. p. 36-37) es refereixen exclusivament a l'equivalent del *secundarium partium* (el μῖμος δεύτερος ο δευτερολόγος); ἀρχιμίμος és usat solament per Plutarc (*Sull.* 36.1-2), que segurament pren la paraula d'una font llatina.

⁵ Vid. p. 94.

⁶ Vid. p. 97-98.

⁷ No sembla, però, que aquí les virtuts esmentades siguin un intent de compensar l'aparent immoralitat atribuïda a un actor de mim o artista en general, com sí que trobem en altres inscripcions: cf. *AE* 1956, 122, la inscripció del pantomim *Vincentius (sed sanctus vita)*.

l'estudi d'aquest darrer culte, ja que és l'única atestació epigràfica de la divinitat *Kabiros* associada als misteris i del paper de la llum (φῶς) en el ritual d'iniciació.¹ També és significatiu per a l'estudi de la consideració social dels mims en la Grècia tardohel·lenística que *Isidoros* fos admès en aquests dos cultes místics;² la participació de l'actor en els dos cultes l'hem de relacionar amb la proximitat de la seva pàtria Atenes amb Eleusis, i d'*Amphipolis*, d'on prové la inscripció, amb l'illa de Samotràcia. Nombrosos documents demostren la participació de mims en contextos religiosos, però la inscripció que ens ocupa no ens diu que *Isidoros* actués en les cerimònies d'aquests dos cultes místics.³ Per últim, el cinquè díctic indica l'edat de l'actor del difunt, mentre que el sisè conté l'habitual imprecació contra la mort, en aquest cas personificada per Hades.

Les editores daten la inscripció dels s. II aC o I aC per la forma de les lletres.

¹ Vid. Karadima-Matsa – Dimitrova (2003), 339-340: les altres fonts epigràfiques es refereixen a les divinitats d'aquest culte místic amb el nom de Θεοὶ Μεγάλοι, Θεοὶ Σαμόθρακες o simplement Θεοὶ; només en fonts literàries apareix el plural Καβίροι.

² Vid. p. 118.

³ Vid. p. 160-161 sobre la qüestió.

MAC 2. T. Uttiedius Venerianus (archimimus)

Fragment d'una placa de marbre blanc que formava la part frontal d'un sarcòfag (75 x 220 x ? cm; els editors no indiquen l'alçada de les lletres. Trobada a Drama (al nord de l'antiga *Philippi*), conservem una còpia íntegra del text de la inscripció feta al segle XV, quan es trobava al pati frontal de l'església dels Taxiarkes de Drama. Els editors no indiquen on es troba actualment: podria estar perduda. Datació: I dC.

T(itus) Uttiedius Veñeriânus,
archimim(us) Latinus et of<f>i=
cialis an(nis) XXXVII, promisthota ân(nis)
XVIII, vixit an(nis) LXXV. Vivos (!) sibi et

5 Alfene Saturninae coniugi suae be=
ne de se meritae.

Alfena Saturnina an(nis) LI.

H(aec) a(rca) h(eredem) n(on) s(equetur).

4: [- - -]III et vixit, HEUZEY. 5: be=, om. HEUZEY.

Edicions: HEUZEY 1867, 134-140 (només l. 1-5); *CIL* III 6113 (TH. MOMMSEN, només l. 1-5); MOMMSEN 1882; *CIL* III 7343 (TH. MOMMSEN, sencera).

Cf. MOMMSEN 1869; *ILS* 5208; COLLART 1928, 118; COLLART 1937, 272-273; BONARIA 1956, 149, 1153; *RE* X S, 670, s.v. *promisthota* i 1152, s.v. *T. Uttiedius Venerianus* (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 81, nr. 204; LEPPIN 1992, 90, n. 20; PAPAOGLOU 1983, 23; MAXWELL 1993, 182-184, nr. 52; CSAPO – SLATER 1995, 218, nr. 202; MALAVOLTA 2000; HELLERMAN 2005, 106-107; PILHOFER 2009², 551-555, nr. 476; TEDESCHI 2017, 237, n. 1110.

Traducció:

Titus Uttiedius Venerianus, archimimus llatí i *officialis* durant 37 anys, *promisthota* durant 17 anys, visqué 75 anys. Va fer aquest monument en vida per a ell i per a *Alfena Saturnina*, la seva esposa, ben mereixedora. *Alfena Saturnina*, de 51 anys. Aquest sarcòfag no pot ser usat per l'hereu.

Comentari:

Inscripció funerària de l'*archimimus* T. *Uttiedius Venerianus* i la seva esposa *Alfene Saturnina*. L. Heuzey edità la inscripció, que es trobava ja en un estat fragmentari, desconeixent l'existència d'una còpia del text íntegra feta al s. XV per Constantí Làscaris, que permet completar la part perduda.¹ Th. Mommsen recuperà el text íntegre.

La inscripció és particularment interessant: en primer lloc, la inscripció és l'única atestació del terme *archimimus* en un territori de parla grega. La documentació conservada indica que aquest terme és un tecnicisme llatí, no usat entre els actors de mim grec.² La inscripció d'*Uttiedius* no desmenteix aquesta hipòtesi, ja que el text explicita que l'actor era *archimimus Latinus*, és a dir, especialitzat en la representació de mims en llatí.³ En aquest sentit, és rellevant que *Philippi* obtingué el rang de colònia després de la batalla que hi tingué lloc el 42 aC, quan s'hi instal·laren veterans legionaris, per la qual cosa una part important de la població era d'origen itàlic i, per tant, llatínofona, una situació que es mantingué al llarg del s. I dC.

Un altre aspecte interessant de la inscripció és el *cursus* de càrrecs de funció poc clara que exercí *Uttiedius* a *Philippi*: *officialis* durant 37 anys i *promisthota* durant 18. El significat d'aquests dos termes a la inscripció és discutit: Heuzey considerà *officialis* un càrrec vinculat al seguici del procònsol de Macedònia,⁴ potser l'encarregat de mantenir l'ordre públic al teatre de *Philippi*. Mommsen, però, rebutjà aquesta explicació, proposant que tal vegada *officialis*, derivat d'*officium* "obligació, deure", indica que la companyia d'*Uttiedius* fou contractada de forma permanent per la colònia de *Philippi* per tal de disposar sempre d'actors de parla llatina en una ciutat situada en territori de parla grega. És una hipòtesi atractiva, i certament tenim constància de la vinculació més o menys permanent d'alguns actors de mim amb determinades ciutats.⁵

D'altra banda, el terme *promisthota* (de προμισθωτής < προμισθώ "llogar per avançat"), documentat en llatí només en aquesta inscripció, apareix en dues inscripcions gregues, una de *Philippi* i una de *Larissa*, totes dues bases d'estàtues erigides per

¹ Vid. Mommsen 1882 i *CIL* III 7343.

² Vid. p. 38-40.

³ No és l'única inscripció que evidencia una especialització dels actors de mim en funció de la llengua de llur espectacle: vid. p. 104-106.

⁴ *OLD*, s.v. *officialis*: "an official attending a magistrate".

⁵ Vid. p. 122-123. Cf. **NUM 3** i potser **R-VIII 1**, amb casos similars.

promisthotai, la primera a un *palaistratiotes* i la segona a un pantomim.¹ No hi ha cap dubte, doncs, que és un terme vinculat al món dels espectacles: Heuzey suggerí que *promisthota* és l'equivalent grec al *locator scaenicorum*, l'encarregat de contractar companyies teatrals per a les representacions escèniques, una opinió compartida per Mommsen, P. Collart (1937), M. Bonaria, R. Maxwell i P. Pilhofer. En canvi, H. Leppin, seguit per E. Csapo i W. Slater, ha optat per relacionar els *promisthotai* amb els *mancipes gregum*, els agents o representants de les companyies teatrals. És difícil determinar quina és l'opció correcta: és molt probable que els *archimimi* exercissin d'agents de llurs companyies i, d'altra banda, una inscripció de Roma documenta un altre probable actor de mim que, entre d'altres càrrecs, també fou *locator*.² Atès que *Philippi* ja hauria disposat d'una companyia d'actors llatins contractats permanentment, si efectivament *promisthota* equival a *locator*, *Uttiedius* podria haver estat l'encarregat de contractar companyies d'artistes grecs per als espectacles de la ciutat.

Desconeixem si *Uttiedius* exercí els dos càrrecs simultàniament o no, però en qualsevol cas la llarga durada de l'exercici dels dos càrrecs palesa que *Uttiedius* estava establert a la ciutat, en la qual també podria haver nascut. El *nomen Uttiedius* és molt poc freqüent, documentat sobre tot a Roma i a l'Úmbria,³ però una inscripció d'*Abdera* a Tràcia, propera a *Philippi*, documenta una *Uttiedia Cleopatra* que pot haver tingut algun lligam amb l'*archimimus*.⁴ El *cognomen Venerianus* és una mica més freqüent.⁵ També la muller d'*Uttiedius*, *Alfene Saturnina*, pot ser nascuda a *Philippi*: dues inscripcions de la mateixa ciutat esmenten un *M. Alfenus Aspasius sacerdos*, amb qui pot haver estar emparentada.⁶ Desconeixem la condició social de l'*archimimus*, però sens dubte fou un membre prestigiós de la comunitat local d'artistes.

La inscripció d'*Uttiedius* data del segle I dC per la forma de les lletres i els seus trets lingüístics.

¹ *SEG* XXXIII 593 i 466, respectivament.

² **R-I 21/I**. La inscripció del pantomim esmentada abans té un paral·lel interessant en el monument funerari erigit al pantomim *Theocritus Pylades* per un altre *locator*: *CIL* V 5889 (*curante Calopodio locatore*).

³ Roma: *CIL* VI 29616; 29617; 34724. Úmbria: *CIL* XI 4727; 6104; 6126; *AE* 2005, 474. També a *Savaria* (Pannònia superior): *AE* 1972, 416. Sallomies 1996, 121 suggereix que els *Vttiedii* poden procedir de l'Úmbria.

⁴ *CIL* III 7379, la inscripció data del s. I dC o de la primera meitat del s. II dC; és, doncs, contemporània de l'actor.

⁵ Kajanto 1965, 214 en documenta 41 casos a *CIL*. Nombrosos actors

⁶ *CIL* III 633.1 i 633.2.

MAC 3. *Gaios* (μυμογράφος)

Estela de marbre blanc i negre malmesa en la part superior (que deuria contenir un retrat del difunt) i part dels laterals ((62) x 51,8 x 17,5 cm; lletres: 4- 2,5 cm). Presenta traces d'inscripcions anteriors. Trobada a principis del s. XX a Làrissa (antiga *Larissa*), en els fonaments del pont del riu Peneu. Arvanitopolou senyala que el 1910 es trobava a l'antic museu arqueològic de la ciutat. Datació: II dC.

- - - - -

[- - -]ΩΣΙΙ[- - -]

(vac.) ἔτη κε΄

[Γάϊ]ον Φιλί'σ'κου [μ]ιμ[ο]=

[γ]ράφοῦ ἐτῶν κδ' Ὀλ[ύ<μ>]=

5 πιχος ὁ πατήρ μνεί=

ας χάριν. ἦρώς χρηστέ,

χαῖρε.

Ἐῖσα κασιγνήτω τὸν Γάϊον

Ἀγαθόπου[ς με] ἔτεισε,

10 ᾧ καὶ φθιμῆνῳ τάσδε ἐχ[ά]ρ[α]ξ[ε] γ[ρ]αφ[ά]ς·

[τ]ῆς <σ>φετέρῃς ὀπ[α]σεν Μούσῃς

[γέρας], ἐσθλὰ γὰρ ἄμφω

[- - -] παιδείῃς τ' ἔργα διήνύσαμε[ν].

1: [- - -]ΩΣΙΙ[- - -], HELLY: [βι]ώσα[ντα], ARVANITOPOULOU, [ζήσασ]αν, PEEK.

3: ΦΙΛΙΕΚΟΥ, lapis. 4-5: Ὀλ[ύ<μ>]/πιχος, HELLY: [Ὀ]λ[ύμ]/πιχος,

ARVANITOPOULOU, Ἔ[λ]/πιχος, PEEK. 10: ἐχ[ά]ρ[α]ξ[ε] γ[ρ]αφ[ά]ς, PEEK:

ἐξ[ά]ρ[α]ξ[εν] ἄρ[ά]ς, ARVANITOPOULOU. 12: [γέρας], ARVANITOPOULOU,

HELLY: [γέρα<ς>], PEEK. 13: [Μούσης], PEEK: [ζωῆς], ARVANITOPOULOU.

διήνέσαμε[ν], HELLY: διήνέσαμε[εν], PEEK: διήνυσαν <ἄν>, ARVANITOPOULOU.

Edicions: ARVANITOPOULOU 1934-1940, 71-73.

Cf. GVI 1708; PEEK 1970, 17, nr. 14; HELLY 1978, 126, nr. 14; SEG XXVIII 506, nr. 14; MAXWELL 1993, 212-213, nr. 66.

Traducció:

... [va viure] 25 anys. *Gaios*, fill de *Filiskos*, mimògraf, de 24 anys. El seu pare, *Olympichos*, en memòria. Adéu, ànima bona.

Agathopous m'ha honorat com un germà a mi, *Gaios*, per a qui va fer aquest retrat en precedir-lo jo en la mort. Em va lliurar l'honor de la seva pròpia Musa, ja que tots dos aconseguírem grans obres de ... i de la nostra educació.

Comentari:

Inscripció funerària de *Gaios*, un dels pocs mimògrafs documentats en l'epigrafia grega i llatina.¹ La reintegració del terme μιμογράφου a les l. 3-4 és segura a partir de les lletres conservades.

El text de la inscripció està estructurat en dues parts, una en prosa i l'altra en vers. Conservem la primera de forma parcial (l. 1-7), ja que hem perdut les línies inicials. El text preservat ens indica la identitat del difunt, el mimògraf *Gaios*, de qui en un primer moment se'ns diu que visqué 25 anys (l. 2) i poc després, 24 (l. 4). Aquesta part presenta un altre problema: Φιλίσκου hauria d'ésser, per la seva posició en el text, el patronímic de *Gaios*, però a continuació apareix un Όλύμπυχος ό πάτηρ.² Una possible explicació és que la sepultura fos per a dues persones, una de qui només conservaríem l'edat en què morí (l. 2) i el mimògraf: així, *Philiskos* seria el pare de *Gaios* mentre que *Olympichos* ho seria d'aquesta primera persona; tanmateix, l'epigrama de la segona part de la inscripció fa pensar que la tomba estava destinada només al mimògraf. La fórmula ήρος χρηστέ, χαϊρε amb què es clou aquesta primera part és, com assenyala R. Maxwell, molt habitual en inscripcions funeràries de Tessàlia.³

¹ Sobre els mimògrafs, *vid.* p. 26-27.

² Arvanitopoulou edità Όλ[ύμ]/πιχος, però Peek advertí que no hi havia prou espai per a la M, i proposà en canvi Έ[λ]/πιχος. Per contra, Helly confirmà a partir de les traces de lletres existents la lectura Όλύμπυχος, però senyala que el lapidari no va grabar la lletra M, fet que considera el reflex de la pronunciació del grec al s. II dC.

³ Sobre la fórmula, *vid.* Lattimore 1962, 97, amb diversos exemples.

La segona part del text de la inscripció és un poema format per dos díctics elegíacs, arranjats de la manera següent:

Εἶσα κασιγνήτῳ τὸν Γάϊον Ἀγαθόπους με ἔ=
τεισε, ᾧ καὶ φθιμένῳ τάσδε ἐχάραξε γραφάς·
τῆς σφετέρης ὄπασεν Μούσης γέρας, ἐσθλὰ γὰρ ἄμφω
- ∞ παιδείης τ' ἔργα διηνύσαμεν.

El poema indica que l'autor del retrat ja perdut del mimògraf que devia encapçalar l'estela fou un *Agathopous*, molt unit al difunt. El darrer díctic fa esment de la instrucció (παιδεία) rebuda per tots dos; malauradament hem perdut el primer peu del pentàmetre (v. 4), per al qual T. Avranitopoulou proposà de reintegrar-hi ζωῆς; en canvi, W. Peek senyala que l'espai perdut correspon a 6 lletres i hi restitueix Μούσης però, com indica Maxwell, aquesta lectura de Peek té l'inconvenient que la paraula Μούσης apareix ja al v. 3. No obstant això, Maxwell senyala amb encert que les Muses apareixen de manera recurrent en la poesia epigràfica d'actors de mim¹ i que per tant no seria estrany que apareguessin en dos versos del *carmen*.

La inscripció data del s. II dC per les característiques formals i lingüístiques del text.

¹ Vid. p. 97-98.

MAC 4. *Kyrilla* (μειμάς)

Ara de marbre blanc amb un coronament en forma de frontó amb acroteris, lleugerament malmesa als laterals (116 x 56 x 50 cm; lletres: 1,9-1,7 cm; interpunció en forma d'*hederae* senyalant els finals de vers). Trobada en les muralles del s. III dC de Véria (antiga *Beroea*), on havia estat reaprofitada molt poc temps després de l'erecció del monument funerari. Conservada al Αρχαιολογικό Μουσείο Βέροιας. Datació: principis del s. III dC.

Κλαυδιανὸς θρέψας καὶ Κάστωρ
σύνγαμος ἀνὴρ ((*hedera*)) τύμβον ἔ=
τευξαν ἐμοί, μνημόσυνον φι=
λήης. ((*hedera*)) Εἰμί δὲ μειμάς ἐγὼ,
5 Κύριλλα, ἢ πρὶν ποτε δόξης ((*hedera*))
ἀραμένα πλείστους ἐν θυμέ=
λαις στεφάνους. ((*hedera*)) Νῦν δέ με
Μοιράων μίτος ἤρπασε κ<ο>ύ=
κέτ' αἰίδω. ((*hedera*)) Κεῖμαι δ' ἐν ζα=
10 θέῃ μητροπόλει Βεροία.

Edicions: CORMACK 1944, 24-26, nr. 1 (im.); *EKM 1. Beroia* 399 (im.).

Cf. ROBERT – ROBERT 1944, 215, nr. 127; KONSTANTINOU 1955, 86, nr. 807; *GVI* 672; *SEG* XII 325; PAPAZOGLU 1983, 203; STEFANIS 1988, 279, nr. 1522; TATAKI 1988, 210, nr. 782; MAXWELL 1993, 110-112, nr. 9; FERTL 2005, 186-187; WEBB 2012, 235; TEDESCHI 2017, 254.

Traducció:

Klaudianos, que em va criar, i *Kastor*, el meu marit, van fer aquesta tomba per a mi, en record de llur amor. Jo sóc l'actriu de mim *Kyrilla*: temps enrere vaig alçar nombroses corones als escenaris gràcies a la meua fama. Ara, però, se m'ha endut el fil de les Moires i ja no canto, sinó que jec en la venerable metròpoli de *Beroea*.

Comentari:

Inscripció funerària d'una actriu de mim anomenada *Kyrilla* formada íntegrament per un *carmen* epigràfic de tres díctics elegíacs, arranats de la forma següent:

Κλαυδιανὸς θρέψας καὶ Κάστωρ σύγγαμος ἀνήρ
τύμβον ἔτευξαν ἐμοί, μνημόσυνον φιλίης.
Εἰμί δὲ μειμᾶς ἐγὼ, Κύριλλα, ἡ πρὶν ποτε δόξης
ἀραμμένα πλείστους ἐν θυμέλαις στεφάνους.
5 Νῦν δέ με Μοιράων μίτος ἤρπασε κούκέτ' ἀείδω·
κεῖμαι δ' ἐν ζαθέῃ μητροπόλει Βεροία.

En el *carmen*, en el qual la veu narrativa és la de la pròpia difunta, podem distingir tres parts diferents, una per a cada díctic: en el primer són esmentades les dues persones encarregades de la sepultura de l'actriu: *Klaudianos*, que pot haver estat el pare o el *θρεπτός* de *Kyrilla*, i el seu marit *Kastor*. El terme *θρέψας* pot indicar que o bé *Kyrilla* fou adoptada per *Klaudianos* o bé fou una esclava criada per aquest, però tenint en compte que al món grec la proporció d'actrius de mim *ingenuae* sembla haver estat molt més elevada respecte a les d'origen servil que a l'Occident llatí, no podem descartar que *Kyrilla* fos lliure de naixença.¹

El segon díctic està dedicat a la professió de la difunta: se'ns dóna el seu nom i ofici, *μειμᾶς*,² i es fa referència als èxits de la seva carrera artística, especialment a les nombroses corones obtingudes al llarg dels anys. La menció de les nombroses actuacions i de la fama i el favor assolits per l'actor són tòpic especialment freqüents en la poesia funerària de mims; en canvi, és més singular la referència a les victòries en competicions escèniques a les quals al·ludeix aquí la paraula *στέφανος*, la corona que rebien els vencedors d'un concurs. La participació d'actors de mim en competicions teatrals és quelcom que ha estat negat per diversos estudiosos, però tant la inscripció de *Kyrilla* com altres documents molt més explícits al respecte evidencien que a partir del

¹ Vid. p. 82. El terme *θρέψας* és ambigu: en cas que considerem *Klaudianos* el *threptos* de *Kyrilla*, l'actriu podria ser-ne una filla adoptiva o bé una esclava criada per aquest; aquesta última possibilitat sembla improbable atesa la consideració social que assolí posteriorment l'actriu i el fet que la proporció d'actrius de mim de naixença lliure respecte a les d'origen servil sembla haver estat molt més elevada al món grec que al romà. Cf. Cameron 1939 per a un estudi sobre l'ús de la paraula *threptos* a l'Àsia Menor que dóna mostra de l'amplitud de significats d'aquest terme.

² Clarament Fertl s'equivoca quan diu que *Kyrilla* era una cantant: el *μείμας* a la l. 4 no permet cap dubte al respecte.

s. II dC els actors de mim no estaven exclosos d'aquests ἀγῶνες.¹ En aquest sentit, K. Cormack assenyala amb encert que la ciutat de *Beroea* acollia en època imperial els jocs del κοινόν τῶν Μακεδόνων, del qual n'era la seu i que estava estretament relacionat amb l'organització del culte imperial a la província. *Kyrilla* podria haver participat, doncs, en aquestes competicions.² D'altra banda, *Kyrilla* no és l'única artista documentada a *Beroeae*: és significatiu que, com indica A. Tataki, dels 11 epigrames funeraris procedents de *Beroea*, quatre pertanyessin a monuments funeraris d'artistes, concretament dos músics, un acròbata i la pròpia *Kyrilla*.³

Per últim, el darrer díptic conté un altre tòpic habitual en la poesia funerària, la mort de la difunta a causa del fil de les Moires, que li impedeix tornar a “cantar” (ἀείδειν): és interessant l'elecció d'aquest terme per descriure l'actuació de l'actriu, ja que demostra la importància del cant i la música en el mim.⁴ Clou el díptic una menció a la ciutat on fou sepultada l'artista.

La inscripció data de principis del s. III dC per la forma de les lletres i pel context arqueològic de la troballa: com indica Cormack, fou trobada juntament amb altres monuments epigràfics que havien estat reutilitzats durant la construcció precipitada de la muralla de *Beorea* al s. III dC. Cap d'aquestes inscripcions mostren signes d'exposició als elements i fins i tot algunes estan inacabades, per la qual cosa sembla probable que no fossin emprades mai per al seu propòsit original, sinó que la urgència causada pels atacs externs que patí la regió en aquest període provocà que els constructors de la muralla les prenguessin directament del taller lapidari.

¹ Sobre la qüestió, *vid.* p. 142-146.

² Sobre el κοινόν τῶν Μακεδόνων i els jocs, *vid.* l'estudi de Kanatsoulis 1956 i Papazoglou 1983. *Vid.* Cormack 1940, 51, n. 3, que recull la inscripció d'un *archiereus* del *koinon*, on s'esmenten (l. 13-14) uns ἀγῶνας ταλαντιαίους, θυμελικούς καὶ γυμνικούς, reproduïda en part a Cormack 1944, 26 i a Kanatsoulis 1956, 42.

³ Es tracta dels monuments de la *lyrista Antigona* (Tataki 1988, 109, nr. 186), del músic *Kleinos* (Tataki 1988, 203, nr. 737) i de l'acròbata *Maximos, threptos* del també acròbata i comitent de la inscripció *A/ - - - Jon* (Tataki 1988, 222, nr. 857).

⁴ *Vid.* p. 110-111.

MAURETANIA CAESARIENSIS (MAUR)

MAUR 1/I. Possible companyia d'actors

Base d'estàtua de pedra calcària (78 x (50) x 34 cm; els editors no indiquen l'alçada de les lletres), provinent de Cherchell, Algèria (antiga *Caesarea*) i conservada al Musée Public National de Cherchell. Datació: 214 dC.

[Imp(eratori) Caes(ari) M(arco) Aur]el{l}io Añtoñño

[Pio Fel(ici) Aug(usto) Di]vi Severi fil(io)

[Parth(ico) màx(imo) Bri]t(anico) màx(imo) Germ(anico) màx(imo)

[pont(ifici) màx(imo) trib(unicia)] pot(estate) XVII imp(eratori) III

5 *[co(n)s(uli) IIII p(atr) p(atr)iae]] proco(n)s(uli)*

[- - -]actionis prîmae

[indulgenti]ae divinisqu[e]

[oraculis eius] devotissi[mi]

[curam egit L(ucius) Sep]timius Iugu[rtha]

10 *[- - - an]no pròv(inciae) CLX[XV].*

6: *[scaenici] actionis prîmae, CIL. 10: [pos(uit) ded(icavit) an]no, SCHMITTER.*

Edicions: SCHMITTER 1883, 90; *EE* V 979 = *CIL* VIII 20988 (J. SCHMIDT).

Traducció:

A l'Imperàtor Cèsar Marc Aureli Antoní Pius Felix August, fill del diví Sever, Pàrtic màxim, Britànic màxim, Germànic màxim, pontífex màxim, ostentant la potestat tribunícia per divuitena vegada, aclamat imperàtor per tercera vegada, cònsol per quarta vegada, pare de la pàtria, procònsol, els actors (?) de la primera companyia, els més devots de la seva indulgència i dels seus oracles divins. En tingué cura *L. Septimius Iugurta* ... l'any 175de la província.

Comentari:

Base d'estàtua dedicada a Caracal·la per un grup de persones que formaven part d'una *factio prima*. Ja el primer editor de la inscripció, A. Schmitter, proposà que els dedicants eren una companyia d'actors, seguit per J. Schmidt, que reintegrà la paraula 642

scaenici a l'inici de la l. 6 basant-se en el paral·lel de *CIL X 1074d*, una inscripció parietal que recull uns *ludi* celebrats a Pompeia en motiu del tercer duumvirat d'A. *Clodius Flaccus*, en els quals participà una *factio prima adiectis acruamatis*.¹

La reintegració és interessant perquè efectivament el terme *factio* era un dels mots emprats per designar les companyies d'actors.² La dedicació d'una estàtua a l'emperador per part d'una companyia d'actors podria estar relacionada amb algun aspecte del culte imperial: en aquest sentit, paga la pena recordar una inscripció dedicada també a Caracal·la i a Júlia Domna per una companyia de mims de les *cohortes vigilum* en motiu de l'aniversari del naixement de Septimi Sever.³ Tanmateix el terme *factio* també podia ser emprat per referir-se a altres grups, com a *CIL X 3479*, que esmenta un *optio factionis artificum* de la *classis praetoriae Misenensis*, per la qual cosa no podem estar segurs que la reintegració *scaenici factionis primae* sigui correcta. En canvi, sembla improbable que es tracti d'una *factio* de circ, ja que aquestes *factiones* són designades sempre amb el color corresponent (*veneta, prasina, russata* o *albata*), i no amb adjectius ordinals.

La referència a les potestats tribúniques i a les aclamacions imperials de Caracal·la permet datar la inscripció del 214 dC, fet que també permet reconstruir la data de la l. 10, que indica que l'estàtua fou dedicada l'any 175 des de la creació de la província de Mauritània l'any 40 dC.

¹ Sobre el terme *scaenicus*, *vid.* p. 34-35.

² Cf. **NAR 2**: *D. M. Primigeni scaenici ex factione Eudoxi*. Hom també ha reconstruït el terme *factio* en una inscripció urbana referent a un pantomim anònim (*AE 1956, 67*) però no és l'única opció possible: *vid.* González Galera 2016a, 140-142.

³ **RO 22**. Cf. també **RO 21**, una inscripció similar i probablement dedicada en motiu de l'aniversari d'un altre membre de la dinastia severa. Sobre la possible participació de mims en el culte imperial, *vid.* p. 161-162.

NARBONENSIS (NARB)

NARB 1. *Scaenici Asiaticiani*

Ara de pedra calcària amb base i coronament motllurats (147 x 52 x 40 cm; lletres: 12-7 cm; interpunció triangular; *litterae minutae inclusae*: l. 1: A, l. 2: I; *littera superposita*: l. 1: D). Trobada el 1753 als afores de Vienne (antiga *Vienna*), a la carretera a Lyon, i preservada al Musée Lapidaire Saint-Pierre de Vienne. En algun moment l'ara fou reutilitzada com a abeurador. Datació: IdC.

Scaeniçi

Asiaticia=

ni et

qui in eo=

5 *dem cor=*

pore suñt

vivi sibi fe=

cerunt.

Edicions: *CIL* XII 1929 (O. HIRSCHFELD); *ILN* V.1 117 (im.).

Cf. ORELLI 1828, 462, nr. 2642; *ILS* 5205; WALTZING 1895-1900, III 538, nr. 2010; BONARIA 1956, 61, nr. 572; BURNAND 1961, 293 (im.); BONARIA 1965, 207-208, nr. 184; JORY 1970, 242, 253; LE GLAY 1982, 63-64; PELLETIER 1982, 382-383; LAVAGNE 1986, 130-132; LEPPIN 1992, 113-114; LE GLAY 1992, 214; ROUECHÉ 1993, 52-53; FERTL 2005, 66; DONATI 2010, 31.

Traducció:

Els actors d'*Asiaticus* i aquells que formen part de la mateixa corporació van fer-se encara vius aquesta sepultura.

Comentari:

Aquesta inscripció funerària marcava el lloc de la sepultura comuna dels membres d'una companyia d'actors de *Vienna*, els *scaenici Asiaticiani*. El nom d'aquest grup és particularment interessant: *scaenici Asiaticiani* remet a *D. Valerius Asiaticus*, important

personatge de *Vienna*, emparentat amb Calígula per mitjà a la seva esposa *Lollia Saturnina*, germana de *Lollia Paulina*, tercera esposa de l'emperador. *Asiaticus* fou el primer narbonès a accedir al senat i al consolat, magistratura que exercí en dues ocasions, el 35 dC com a sufecte i el 46 com a cònsol ordinari.¹ Tot i la influència considerable que assolí, poc després *Asiaticus* caigué en desgràcia i el 47 va ser obligat a suïcidar-se. El nom de la companyia d'actors i el fet que els seus membres tinguessin una sepultura a *Vienna*, la ciutat natal d'*Asiaticus*, permet assegurar que el cònsol en fou propietari.²

Els actors de la companyia posseïen un terreny per tal de procurar-se una sepultura col·lectiva, un cas similar al d'unes *sociae mimae* que constituïren un col·legi funerari.³ En el cas de la companyia d'*Asiaticus*, és possible que entre els seus membres hi haguessin també actors de mim: el terme *scaenicus* és un mot de significat genèric que pot referir-se a qualsevol categoria d'actor, però sovint és emprat en connexió amb actors de mim.⁴ Tanmateix, no podem descartar que també formessin part de la companyia altres artistes com *comoedi*, *tragoedi*, *mimi*, *pantomimi*, etc.⁵

Tampoc no és clar qui eren els *qui in eodem corpore sunt*, que foren enterrats amb els *scaenici*. Com notà E. Jory, aquesta fórmula troba paral·lels en dues inscripcions: *CIL* VII 11, de Chichester (*[colle]gium fabror(um) et qui in eo[- - -]*), i també *AE* 1925, 125, de Roma (*societatis cantor(um) graecorum qui in / hac sunhodo sunt*). L'expressió emprada a la inscripció de *Vienna* evidencia que aquest segon grup de persones formava part del mateix *corpus* o associació que els *scaenici Asiaticiani*, però no eren inclosos entre els mateixos *scaenici*. H. Lavagne suggereix que l'expressió *qui in eodem corpore sunt* pot ser l'equivalent llatí de συναγωνιστάι, terme usat en les inscripcions de l'associació artística dels Artistes de Dionís i que es refereix als representants de gèneres menors associats als Artistes com a competidors associats o col·legis auxiliars.⁶ Lavagne pensa que es tracta de pantomims, partint de la premissa que els *Asiaticiani* eren *comoedi* i que els pantomims eren un gènere menor, però com

¹ *PIR*² V 44. Una altra possibilitat més remota és que la companyia fos propietat del seu fill del mateix nom, cònsol sufecte designat de l'any 69 dC i que, segons sembla morí abans d'assumir el càrrec: *PIR*² V 45.

² *Vid.* p. 124-125 sobre altres aristòcrates propietaris de companyies teatrals.

³ *Cf.* **RO 1**.

⁴ *Vid.* p. 34-35.

⁵ *Vid.* p. 120-121 sobre companyies integrades per artistes de diverses especialitats.

⁶ Sobre els Artistes de Dionís, una importantíssima associació d'actors grecs amb seus a les principals ciutats de la Mediterrània, *vid.* els treballs de Le Guen 2001 i Aneziri 2003.

hem vist el terme *scaenicus* és prou ambigu per encabir diversos tipus d'actors, i d'altra banda no sembla que puguem considerar la pantomima un gènere menor, atès el prestigi que aquesta forma artística assoleix precisament durant el segle I dC.

D'altra banda, tampoc no és convincent la hipòtesi d'A. Pelletier, per a qui els *qui in eodem corpore sunt* serien atletes, dut potser pel discurs de Claudi al Senat preservat en les *Tabulae Claudianae* de Lyon, en què es refereix a *Asiaticus* com a *palaesticus prodigium*.¹ No hi ha constància d'associacions conjuntes d'atletes i actors; a més, esperaríem una menció explícita als atletes, en comptes de la perífrasi que apareix en la inscripció. Una altra explicació és la de H. Leppin, segons el qual el *corpus* a què la inscripció fa referència seria una associació d'actors formada per diverses companyies privades entre les quals la de *Valerius Asiaticus*.

En la nostra opinió, és probable que els *qui in eodem corpore sunt* siguin músics i altres artistes com ara *emboliarii* o *exodiarii*, que tenien un paper menor en les representacions dramàtiques i que participaven en els entreactes o als *exodia* d'una jornada teatral.² No formarien part directament dels *scaenici Asiaticiani*, això és, dels actors de la companyia de què *Valerius Asiaticus* era propietari, sinó que seria un grup d'artistes de gèneres menors que complementarien els espectacles oferts pels actors principals. Així, la unió d'aquests artistes menors amb els *Asiaticiani* formaria un *corpus* del qual els *Asiaticiani* serien la part més influent. La vinculació d'aquests artistes menors amb els *Asiaticiani* hauria estat permanent, atès que els van permetre ser enterrats juntament amb aquests.

La inscripció data del segle I dC, tant per la forma de les lletres com pel formulari, datació que es correspon amb el període en què visqué *Valerius Asiaticus*.

¹ *CIL XIII* 1668.

² Y. Burnand relaciona els *scaenici Asiaticiani* amb un pantomim, *Hellas*, mencionat en una altra inscripció de *Vienna* (*CIL XII* 1916), però aquesta última és probablement posterior al segle I dC (cf. Leppin 1992, 247-248) i no podem assegurar que la companyia d'*Asiaticus* encara existís.

NARB 2. *Primigenius (scaenicus)*

Estela de pedra calcària (63 x 61 x 10 cm; no consta l'alçada de les lletres). Trobada el 1856 en un dels laterals de la *Via Aurelia*, als afores d'Arles (antiga *Arelate*) i conservada al Musée Départemental de l'Arles Antique. Datació: II-III dC.

Dīs

Manibus

Primigeni

scaenici ex

5 *factione Eudoxi.*

1: *Dīs Manibus*, JACQUEMIN. 5: *eudoxi*, CAG.

Edicions: HERZOG 1864, 73, nr. 353; *CIL* XII 737 (O. HIRSCHFELD); JACQUEMIN 1973, II 102.

Cf. WALTZING 1905-1910, III 531, nr. 1982; *ILS* 5204; BENOIT 1936, 161, nr. 100; SPRUIT 1969, 76, nr. 148; LAVAGNE 1986, 148, n. 97; LEPPIN 1992, 236 i 281; ROUECHÉ 1993, 53; BLÄNSDORF 2004, 113; FERTL 2005, 70; *CAG* XIII.5 512 (M.-P. ROTHÉ); LAUBRY 2012, 105 i 128, nr. *NA 13.

Traducció:

Als déus *Manes* de *Primigenius, scaenicus* de la companyia d'*Eudoxus*.

Comentari:

Inscripció funerària¹ d'un actor anomenat *Primigenius*. El terme emprat a la inscripció per referir-se a l'ofici del difunt, *scaenicus*, és força genèric i no ens permet precisar l'especialització de *Primigenius*; tanmateix, la paraula *scaenicus* és emprada sovint en referència a actors de mim.²

Primigenius formava part d'una *factio Eudoxi*: la paraula *factio* fa referència no a una associació o *collegium* d'actors, com pensava J. P. Waltzing, sinó a una companyia

¹ L. Jacquemin descriu la inscripció com un "cippe", mentre que O. Hirschfeld, que va veure personalment la peça, afirma a *CIL* que és una *tabula*. Cap dels estudiosos que han tractat la inscripció en donen una fotografia, però ateses les dimensions del monument és del tot improbable que es tracti d'un *cippus* o d'una *tabula*. Segurament és una estela, com afirma N. Laubry.

² *Vid.* p. 34-35.

d'actors,¹ de la qual *Eudoxus* pot haver-ne estat el propietari o bé el director: en aquest darrer cas podria haver-ne estat també un actor, potser un *archimimus*.² Una altra possibilitat és que *scaenici* no sigui un genitiu singular, sinó un nominatiu plural: així, els *scaenici ex factione Eudoxi* serien els comitents de la inscripció funerària d'un dels membres de la companyia. En qualsevol cas és errònia la interpretació de M.-P. Rothé, que considera *Eudoxi* un adjectiu de *factione* i que tradueix el text de l'epígraf com a “*comédien d'une troupe renommée*”.

Per la fórmula onomàstica emprada a la inscripció, és força probable que *Primigenius* fos un esclau. El nom és particularment freqüent entre la població servil.³

H. Leppin data d'època flàvia o posterior la inscripció, basant-se en l'ús de la fórmula *Dis Manibus* a la Gàl·lia. N. Laubry la data del darrer quart del segle I dC en endavant.

¹ El terme *factio* amb aquest significat està ben documentat: *vid. CIL X 2074d* (Pompeia), un anunci d'uns *ludi* organitzats pel duumvir *A. Clodius Flaccus*, on s'esmenten uns *ludos factione prima / adiectis acruamatis*; potser també a *AE 1956, 67*, on alguns estudiosos llegeixen *fact[io]que Seba<s>tionica* en referència a la companyia d'un pantomim (sobre aquesta inscripció i les possibles reintegracions d'aquesta línia, *vid. González Galera 2016, 140-141*); també a **MAUR 1/I**, on hom ha reconstruït [*scaenici f]actionis primae*, tot i que la reintegració és insegura. *Cf.* l'ús del terme *factio* per designar els equips de circ: *CIL VI 10057 i 10061*, entre d'altres.

² Algunes de les companyies d'actors recollides en aquest corpus duen en el nom del seu propietari o dirigent: *vid. p. 120. Cf. AEG 1, AEG 14, LUS 1 i NARB 1*. Sobre els *archimimi*, *vid. p. 38-40*.

³ Kajanto 1965, 290 extreu de *CIL 436 ingenui* anomenats *Primigenii* i 126 esclaus o lliberts. L'estudiós finès atribueix la popularitat de *Primigenius* entre els noms d'esclaus al fet que és l'equivalent al nom grec *Protogenes* (*ibid.* 134). Un actor de mim, anomenat *Protogenes*, l'epitafi del qual és el testimoni epigràfic llatí més antic d'aquest ofici, era també esclau: **R-IV 1**.

NORICUM (NOR)

NOR 1. *T. Flavius Aelianus (homerista)*

Fragment inferior d'una ara de marbre rosat (19,5 x 22 x 5 cm; lletres: 2,8-1,8 cm; interpunció en forma d'espina). Provenient de Zollfeld, Àustria (antiga *Virunum*) i conservada en una col·lecció privada a Salzburg. Datació: segona meitat del s. I-II dC.

T(itus) Flavius

Aelianus

homerista.

3: *Flavianus*, LEBER.

Edicions: HEGER 1971.

Cf. LEBER 1972, 46, nr. 73; SCHEER 1976, 43, nr. 14; HEGER 1980 (im.); AEA 1981-1982, 57; AE 1982, 754; ILLPRON 751; LEPPIN 1992, 194; HILLGRUBER 2000; AEA 2009, 11; TEDESCHI 2017, 232.

Traducció:

... *Titus Flavius Aelianus, homerista.*

Comentari:

De la província del *Noricum* procedeix l'únic document epigràfic llatí que menciona un *homerista*, una especialitat de mim d'altra banda ben atestada en la documentació epigràfica i papiràcia grega.¹ Es tracta d'una ara votiva, dedicada per l'*homerista* *T. Flavius Aelianus*, potser un llibert imperial i segurament membre d'una companyia d'actors, ja que nombrosos testimonis evidencien que els *homeristae* no solien actuar sols.² No sabem si es tracta d'una companyia de propietat imperial; tampoc si aquesta companyia estava establerta al *Noricum* o bé viatjava per diverses províncies de

¹ Sobre els *homeristae*, *vid.* p. 54-56.

² *Vid. ibid.* Cf. a tall d'exemple AEG 12, que documenta una companyia encapçalada per un *homerista* i un *biologos*.

l'Imperi,¹ però la inscripció contradiu la teoria de R. Maxwell segons la qual els *homeristae* serien una especialitat de mim típicament grega, present només en territoris orientals i en concret a Egipte:² la seva presència a *Virunum* demostra la difusió d'aquesta mena d'espectacles també en territoris occidentals.

Els *homeristae* representaven versions dels poemes homèrics en llengua grega,³ i per tant actuaven per a un públic que entenia el grec. Tanmateix, el percentatge de població nòrica capaç hel·lenòfona devia ser relativament baix: a banda de la població indígena, la conquesta romana de la regió comportà la implantació d'un petit nucli de colons itàlics, que contribuï a la romanització de la província durant el període flavi i antoní, tot i que amb ritmes desiguals, i a les grans ciutats només entre un 6 i un 10% de la població duu *cognomina* grecs, la majoria dels quals són lliberts de famílies estrangeres.⁴ Així, és probable que el públic de *Flavius Aelianus* consistís en membres de l'elit intel·lectual local,⁵ però no hem d'oblidar que *Virunum* era d'una banda la capital de la província, en tant que seu del *procurator Augusti regni Norici*, i que, d'altra banda, la ciutat formava part de la ruta de l'ambre que unia el nord d'Europa amb l'Adriàtic; era, per tant era un important enclavament comercial, connectat amb les ciutats de la Cisalpina:⁶ el percentatge de població hel·lenòfona pot haver estat, doncs, més alt del que pensem. De la mateixa ciutat de *Virunum* prové la inscripció d'una possible artista, *Erasina*, que sovint ha estat considerada una actriu de mim.⁷

Quant a la data de la inscripció, N. Heger considera que la dedicació de *Flavius Aelianus* ha d'ésser posterior a l'erecció del teatre de *Virunum* en època d'Adrià, però podria ser anterior: en efecte, els *homeristae* no només actuaven en teatres, sinó també en festes privades; el testimoni de Petroni n'és en aquest sentit un magnífic exemple. Atenent als criteris formals de la inscripció, l'altar dedicat per l'*homerista* pot datar de la segona meitat del s. I dC o del s. II dC.

¹ Sobre companyies itinerants, *vid.* p. 121-122.

² Maxwell 1993, 68-69. L'estudiós desconeixia l'existència de documents d'*homeristae* fora d'Egipte, com la inscripció de *Kyros* a Làmpsacos (**GALAT 1**) i la de *Demetrios* a Afrodísias de Cària (**AS 8**). Al *Satyricon* apareix també una companyia d'*homeristae* (Petr. 59-60.1), però Maxwell justifica la seva presència com una nova excentricitat de Trimalció.

³ Petr. 59.2, en referir-se als *homeristae*: *Graecis versibus colloquerentur, ut insolenter solent*.

⁴ *Vid.* Alföldy 1974, 132-135.

⁵ Alföldy 1974, 134, senyala que el grec era pràcticament desconegut a la regió.

⁶ Precisament a *Aquileia* també s'ha trobat la inscripció grega d'una actriu de mim, *Bassilla* (**R-X 1**).

⁷ **NOR 2/I**.

NOR 2/I. *Erasina*

Estela de marbre groguenc (123 x 56 x ? cm; els editors no indiquen la mida de les lletres). A la part superior de l'estela hi ha un retrat de la difunta: un bust d'una noia amb el cabell recollit en un pentinat típic d'època severiana i abillada amb un mantell i un collar de perles o de grans similars; les mans no són visibles. La fórmula fórmula *D(is) M(anibus)* va ser afegida posteriorment a sobre de la primera línia, en època medieval o moderna per la forma de les lletres. Encastada a la paret de l'església de Möderndorf bei Karnburg, Àustria (prop de l'antiga *Virunum*), on es troba documentada des del 1796. Datació: finals del s. II dC – inicis del s. III dC.

Non gravis

hic textit tumu=

lus te, Punica

virgo,

5 *Musarum amor*

et Charitum,

Erasina volup=

tas, an(norum) XII.

3: *unica*, ORELLI.

Edicions: *CIL* III 4910 (TH. MOMMSEN).

Cf. ORELLI 1828, 348, nr. 4857; *CLE* 453; VETTERS 1948-1949, 6; BONARIA 1956, 152, nr. 1191; BONARIA 1965, 272, nr. 482; PICCOTTINI 1972, 32, nr. 136 (im.); *ILLPRON* 314; FERTL 2005, 182; BINSFELD – BUSCH 2012, 212; MANDER 2013, 276, nr. 557.

Traducció:

Als déus Manes. Aquest túmul no pesat et cobreix, jove púnica, amor de les Muses i de les Gràcies. *Erasina*, el plaer encarnat, de dotze anys.

Comentari:

Inscripció funerària mètrica formada per dos hexàmetres (*Non grauis ... Punica virgo / Musarum ... uoluptas*) i la fórmula amb l'edat de la difunta, una noia de dotze anys

anomenada *Erasina*. La fórmula *D(is) M(anibus)* al capdamunt del text és un afegit medieval o modern, com evidencia la forma de les lletres, una *d* minúscula i una *m* de línies corbes.

Alguns estudiosos consideren que *Erasina*, amb tota seguretat una esclava, era una artista, basant-se en les l. 6-7, *Musarum amor et Charitum*, i el *voluptas* de les l. 8-9. En concret, F. Bücheler no descarta que *Erasina* hagués estat una *puella Gaditana*, ja que el *Punica virgo* podria indicar un lligam amb l'antiga colònia fenícia de *Gades*. Es tracta, però, d'una relació molt feble; el mateix Bücheler proposa altres opcions, com ara que *Punica* indiqui un origen africà d'*Erasina* o fins i tot de la Mèsia superior.¹ M. Bonaria secunda la hipòtesi de Bücheler de considerar-la una *puella Gaditana* i inclou la inscripció als seus catàlegs de testimonis literaris i fonts documentals de mims i pantomims. R. Maxwell l'omet al seu corpus, segurament perquè considera, com Bücheler i Bonaria, que és una *puella Gaditana* i no una actriu de mim; finalment, E. Fertl afirma que *Erasina* potser era una actriu de mim o una pantomima, i es fa ressò de la possibilitat que fos una *puella Gaditana*.

Com veiem, les hipòtesis sobre l'ofici d'*Erasina* (*puella Gaditana*, *mima* o *pantomima*) es basen totes sobre el *Musarum amor et Charitum* i la *voluptas* amb què es defineix la difunta.² Les Muses i les Gràcies figuren en un lloc destacat en moltes inscripcions d'artistes, entre els quals d'actors i actrius de mim;³ d'altra banda, el terme *voluptas* pot suggerir també la pertinença d'*Erasina* al món artístic: *voluptas*, “plaer”, també adquirí el significat d' “espectacle” i aplicat a una persona significa una “font de plaer” (*OLD*, s.v. 1, 4 i 2, respectivament). L'edat d'*Erasina*, de només dotze anys, no és un obstacle per considerar-la una artista: G. Prosperi Valenti (1985) recull diversos exemples de actors i ballarins infantils, entre els quals la *mima Adaugenda*,⁴ de deu anys i mig. *Eucharis*, una possible *mima* de catorze anys, és també dita *virgo*, com *Erasina*.⁵

D'altra banda, el nom d'*Erasina* podria ser també un nom artístic: la seva forma masculina, *Erasinus*, que deriva del riu homònim de l'Àtica (Ερασίνος) no és rara,

¹ El riu *Pincus*, l'actual Pek, afluent del Danubi, era també anomenat *Punicum* segons el comentari de la inscripció *CIL* III 6298. A la riba del *Pincus* hi havia una ciutat homònima, l'actual Veliko Gradište (Sèrbia): *Erasina* també podria haver vingut d'aquesta ciutat.

² El retrat d'*Erasina* no dona cap pista sobre la seva ocupació.

³ *Vid.* p. 97-99.

⁴ **RO 24.**

⁵ Sobre els actors de mim infantils, *vid.* p. 73-74.

documentada en catorze inscripcions llatines,¹ però la forma femenina només es troba testimoniada en una altra inscripció llatina, de *Brescia* (*CIL* V 4598) i no cal descartar en aquest cas que sigui un derivat d'ἔρως.

Tot considerat, és possible, doncs, que *Erasina* fos una artista, potser més una ballarina (encara que probablement no una *puella Gaditana*) que una *mima*, sense que cap element ens permeti assegurar-ho. La inscripció ens dóna una altra mostra dels espectacles que hom podia veure a la ciutat de *Virunum*, que comptava amb un teatre construït en temps d'Adrià.

G. Picottini data la inscripció dels voltants del 200 dC pel retrat d'*Erasina*, representat amb un pentinat característic d'època severiana.

¹ Solin 2003², 1373-1374. D'aquests catorze, set són esclaus o lliberts; els altres són d'estatus incert. La identificació dels noms artístics és, però, una qüestió arriscada: *vid.* p. 75-81.

NUMIDIA (NUM)

NUM 1. *Libella (scenicus)*

Monument de forma, material i dimensions desconegudes, trobat a Constantina, Algèria (antiga *Cirta*) i actualment desaparegut. Datació: finals del s. II dC – inicis del s. III dC.

D(is) M(anibus).

Libel<l>a sc=

enicus via=

rum v(ixit)

5 *a(nnos) L. H(ic) s(itus).*

2: *Libela, CIL.*

Edicions: *CIL VIII 7151* (G. WILMANNNS).

Cf. ILS 5223; BONARIA 1956, 156, nr. 1216; ILS 817; RE S X (1965), 379, s.v. Libela (M. BONARIA); *SPRUIT 1969, 72, nr. 107; LASSÈRE 1973, 134 i 144; LEPPIN 1992, 256; MAXWELL 1993, 229, nr. 76; BLÄNSDORF 2004, 113; HUGONIOT 2005, 253; BUENO – D'INCÀ 2012, 312; TEDESCHI 2017, 236.*

Traducció:

Als déus Manes. *Libella*, actor de carrer, visqué 50 anys. Està enterrat aquí.

Comentari:

Inscripció funerària d'un *scenicus* anomenat *Libella*. No s'especifica l'especialitat d'aquest actor però és molt probablement un actor de mim, com un altre artista documentat a *Cirta*, que és dit *scenicus stupidus*.¹

Libella era *scenicus viarum*, és a dir, un actor que actuava a les places i carrers de *Cirta*, a diferència d'altres actors de mim que actuaven en teatres.² En aquest sentit, podríem considerar *Libella* un *circulator*, un artista de carrer que rebia aquest nom pels

¹ *Vid. NUM 3. Vid. p. 34-35 sobre els scaenici.*

² *Vid. per exemple R-X 1 i MAC 4. Sobre els artistes de carrer, vid. p. 102; cf. una inscripció d'uns nugarii de basilica Antoniarum duarum, que poden haver estat també actors de mim: RO 30/I.*

cercles que la gent formava al seu voltant per veure el seu espectacle.¹ Com indica R. Maxwell, el nom *Libella*, “monedeta”,² podria ser un nom escènic adequat per a algú que vivia de les monedes del públic. Una altra possibilitat, apuntada per Ch. Hugoniot, és que *Libella* fos un artista itinerant, que actués en els carrers de les ciutats, *castella* i *pagi* de la regió.

El text de la inscripció no ens indica la condició jurídica de l’actor, però l’absència de *nomen* ha fet que H. Leppin hagi proposat que es tracta d’un *peregrinus*.³

J.M. Lassère data la inscripció de finals del s. II dC o inicis del III dC per les fórmules emprades. Si *Libella* era *peregrinus*, la concessió de la ciutadania romana als habitants de l’imperi mitjançant la *Constitutio Antoniniana* del 212 dC ens dóna un *terminus ante quem*.

¹ Dessau a *ILS* relaciona *Libella* amb els *pugiles catervarii* que organitzaven combats de boxa sense regles als carrers de Roma (Suet. *Aug.* 45: *inter angustias viarum pugnantem temere et sine arte*). L’estudiós alemany assenyala que en dues inscripcions de *Cirta* apareixen probablement *catevarii*: *CIL* VIII 7413 = *ILS* 5176 (*citirva/rius*) i *CIL* VIII 7414 = *ILS* 5176a (*ca/thruarius*).

² *Vid.* Kajanto 1965, 343.

³ *Cf.* NUM 2, un cas idèntic.

NUM 2. *Murinus (scaenicus)*

Monument de forma, material i dimensions desconegudes, trobat a Constantina, Algèria (antiga *Cirta*), i actualment perdut. Datació: finals del s. II dC – principis del s. III dC.

D(is) M(anibus) s(acrum).

Murinus scaeni=

cus pius v(ixit) a(nnos) LII.

H(ic) s(itus) e(st).

Edicions: *CIL VIII 7153* (G. WILMANNNS).

Cf. *ILAlg 818*; SPRUIT 1969, 73, nr. 121; LASSÈRE 1973, 134 i 144; LEPPIN 1992, 262-263; MAXWELL 1993, 229-230, nr. 77; LAFER 2009, 182.

Traducció:

Consagrat als déus Manes. *Murinus*, actor, pietós, visqué 52 anys. Està enterrat aquí.

Comentari:

Inscripció funerària del *scaenicus Murinus*. No s'especifica l'especialitat d'aquest actor, però sovint el mot *scaenicus* és emprat en referència a actors de mims.¹ La inscripció de *Murinus* no especifica la condició jurídica de l'actor, però, com apunta H. Leppin, és probable que fos un *peregrinus*: l'absència de *nomen* permet descartar que fos un ciutadà romà.²

Pel que fa al nom de l'actor, *Murinus* no és gaire freqüent: el trobem atestat principalment a Itàlia; a Numídia només tenim aquest cas i una possible *Iulia Mur[ina]*.³ Segons I. Kajanto, *Murinus* seria un derivat de *mus*, “ratolí”,⁴ mentre que per R. Maxwell podria ser una forma llatinitzada del nom Μυρῖνος, un nom més habitual que *Murinus*, però que no és atestat en cap altra inscripció de Numídia.⁵

¹ Vid. p. 34-35. Cf. NUM 3, inscripció, també de *Cirta*, d'un *scaenicus stupidus*.

² Sobre la condició jurídica dels actors de mim, vid. p. 82-87.

³ *CIL VIII 20197*.

⁴ Kajanto 1965, 328. El nom significaria “de color de ratolí”. Curiosament, coneixem dos altres mims amb el *cognomen Sorex*, “musaranya”: un *archimimus* (Plut. *Sull.* 36) i un *secundarum* (R-I 1 i R-I 2).

⁵ Solin 2003², 1181-1182 recull 15 casos a Roma.

D'altra banda, de *Murinus* se'n destaca la seva *pietas*, una virtut que també apareix en l'epitafi d'un altre mim, el *tertiarum P. Cornelius Niger*.¹

J.M. Lassère data la inscripció de finals del s. II dC o inicis del III dC per les fórmules emprades. Si *Murinus* era *peregrinus*, la concessió de la ciutadania romana als habitants de l'imperi mitjançant la *Constitutio Antoniniana* del 212 dC ens dona un *terminus ante quem*.

¹ RO 3.

NUM 3. *Ursus (scenicus stupidus)*

Ara possiblement de pedra (57 x 19,5 x 17,5 cm; lletres 3-2,5 cm), trobada a Constantina, Algèria (antiga *Cirta*) l'any 1949, a la Rue Vieux de la ciutat. Datació: finals del s. II dC – inicis del s. III dC.

D(is) M(anibus).

Ursus

scenicus

stupidus

5 *III col(oniarum)*

v(ixit) a(nnos) XXV.

Edicions: BERTHIER 1950-1951, 193-194; *ILAlg* 819.

Cf. *AE* 1951, 221; *RE S X* (1965), 1151-1152, s.v. *Ursus* 1b (M. BONARIA); LASSÈRE 1973, 144; LEPPIN 1992, 309; MAXWELL 1993, 236, nr. 83; TEDESCHI 2017, 256, n. 1235.

Traducció:

Als déus Manes. *Ursus*, actor *stupidus* de les 4 colònies, visqué 25 anys.

Comentari:

Inscripció funerària del *scaenicus Ursus*, especialitzat en la interpretació del paper de *stupidus*, un dels més característics del mim.¹ La inscripció és particularment interessant perquè ens informa que *Ursus* era *scaenicus IIII coloniarum*, és a dir, que actuava per a la confederació de les quatre colònies romanes de Numídia: *Cirta*, *Rusicade*, *Milevum* i *Chullu*.² No és clar si la companyia de la qual *Ursus* formava part havia estat contractada de forma estable per la ciutat o si, per contra, la companyia era propietat de la confederació. Alguns testimonis literaris i epigràfics evidencien que les dues

¹ Sobre els *stipidi*, *vid.* p. 41-43. L'ús d'aquest terme permet confirmar que *Vrsus* era un actor de mim: *vid.* p. 34-35 sobre el terme *scaenicus*.

² *Vid. The Princeton encyclopedia of classical sites* (1976), 224-225, s. v. *Cirta*.

situacions eren possibles.¹ En el cas que la companyia fos propietat de la confederació, *Ursus* hauria estat esclau. Altrament, l'absència de *nomen* fa pensar que es tracta d'un *peregrinus*, com altres *scaenici* documentats a *Cirta*.²

Pel que fa al nom de l'actor, A. Berthier i R. Maxwell creuen que pot ser un nom artístic. Un *exodiarius* de Roma també du aquest nom;³ tanmateix *Ursus* és un nom força freqüent, especialment entre la comunitat cristiana,⁴ per tant no hi ha cap motiu per considerar-lo un nom artístic.

La referència a la confederació de les *III coloniae* ens dóna un *terminus post i ante quem*, ja que aquest districte administratiu fou creat a inicis del s. II dC i fou suprimit a finals del segle III dC, durant el regnat de Dioclecià. J.M. Lassère data la inscripció de finals del s. II dC o inicis del III dC per les fórmules emprades. Si *Ursus* era *peregrinus*, encara podem acotar més la datació de la inscripció, car hauria de ser anterior a la *Constitutio Antoniniana* del 212 dC.

¹ Vid. p. 122-123 sobre la qüestió. Per al primer cas, d'una companyia contractada de manera estable per una ciutat, vid. **MAC 2**. D'altra banda, Ciceró documenta l'existència de *communes mimi* (Cic. *fam.* 7.1), potser de propietat pública, esmentada potser a **R-I 10**. Cf. un altre possible cas: **R-VIII 1**, que documenta un *grex urbanus*.

² **NUM 1** i **NUM 2**.

³ **RO 32/I**.

⁴ Kajanto 1965, 88 i 329.

PANNONIA INFERIOR (PAN INF)

PAN INF 1. *Collegium scaenicorum*

Ara de pedra de dimensions desconegudes. Trobada en la paret d'una casa de Buda, Hongria (antiga *Aquincum*); perduda ja en temps de *CIL*. Datació: s. II – primer terç del s. III dC.

Genio col=

legi{o} sca=

enicorum

T(itus) Flav(ius) Sec=

5 *undus mo=*

ni(vac.)tor

d(ono) d(edit).

2-3: *scaenicorum*, *CIL*, *Tit. Aq.*; *sgaêntecorum*, MILLES (vid. *CIL*). 3: *ENICORVM*
4: *T(itus) Flav(ius)*, *CIL*, *Tit. Aq.*; *FELAV*, MILLES (vid. *CIL*). 4-6: *Sec/undus*
mo/nitor, *CIL*; *Sec/undus monitor*, *Tit. Aq.*; *Sec/undus MO/NIT[- - -]OR*,
CATTANEUS (vid. *CIL*).

Edicions: *CIL* III 3423 (TH. MOMMSEN); *Tit. Aq.* I 66 (Á. SZABÓ).

Cf. ORELLI 4916; LIBERTINI 1947, 108-109; JORY 1970, 252; PEREA YÉBENES 1999, 318; SEAR 2006, 258.

Traducció:

Al geni de l'associació d'actors. *Titus Flavius Secundus*, apuntador, oferí aquest present.

Comentari:

Aquesta ara fou dedicada al *genius* d'un *collegium scaenicorum*, una associació formada per treballadors del món del teatre.¹ El dedicant, *T. Flavius Secundus*, era

¹ Cf. una inscripció similar, una estatueta dedicada per un *secundarum* al *genius* d'un *collegium* d'actors del qual era *magister*: **R-I 6**.

monitor, és a dir, apuntador:¹ la inscripció ens mostra que els *collegia* de *scaenici* no estaven formats únicament per actors, sinó pels diversos professionals de l'escena necessaris per a la representació d'un espectacle. És molt probable que, atesa la datació de la inscripció, del s. II dC o del primer terç del s. III dC, el *collegium scaenicorum* d'*Aquincum* inclogués també actors de mim.

La presència d'aquest *collegium scaenicorum* a *Aquincum* ens indica que certament es representaven espectacles escènics a la ciutat, però curiosament no s'ha trobat encara un teatre a *Aquincum*, tot i la importància de la ciutat com a centre provincial i militar.² Tal vegada les representacions teatrals tenien lloc en un dels dos amfiteatres de la ciutat, el civil o el militar. De la mateixa *Aquincum* prové la inscripció d'un *hydraularius*, *T. Aelius Iustus*, contractat (*salararius*) per la Legió II, estacionada a la ciutat.³ No hem de descartar que els actors del *collegium scaenicorum* local actuessin també per als soldats, tot i que diversos documents mostren que l'exèrcit romà disposava de les seves pròpies unitats d'actors.⁴ En aquest sentit, S. Perea Yébenes es pregunta si el *collegium scaenicorum* del qual *Flavius Secundus* formava part era un col·legi militar, una hipòtesi interessant però difícil de comprovar.

Szabó data la inscripció del s. II dC o d'inicis del III dC per les característiques lingüístiques del text, mentre que Libertini la situa a finals del s. I dC – II dC, probablement pel nom de *T. Flavius Secundus*, que deu considerar un llibert imperial. Sense la possibilitat d'examinar la peça és difícil ser més precís.

¹ Paul. Fest. p. 123 (Lindsay): *Monitores dicuntur, et qui in scaena monent histriones, et libri commentarii*. G. Libertini afirma que *Secundus* és un adjectiu complementant *monitor*, però sens dubte es tracta del *cognomen* de *Flavius*.

² A la ciutat hom ha trobat també diverses màscares còmiques i tràgiques, la majoria antefixes decoratives, però també una de terracota que, segons Libertini (1947), 109 seria de mim, tot i que tradicionalment els actors de mim actuaven amb el rostre descobert. Vid. una fotografia de la màscara en qüestió a <http://theatrum.de/1284.html> (consultat l'11/07/2019).

³ *CIL* III 3337 = *Tit. Aq.* I 519. Cf. González Galera 2016b.

⁴ Vid. p. 147-152 sobre aquesta qüestió.

PANNONIA SUPERIOR (PAN SUP)

PAN SUP 1. *Leburna* (*magister mimariorum*)

Estela fragmentària de pedra calcària, de la qual falta la part inferior esquerra (50 x 58 x 7 cm; lletres: 4,5-3,5 cm; interpunció en forma d'*hedera*). Fou trobada en una vinya als afores de Sisak, Croàcia (antiga *Siscia*); actualment es troba al Magyar Nemzeti Múzeum, Budapest. Datació: finals del s. II dC – s. III dC.

D(is) M(anibus).

Positus est hic Leburna,

magister mimariorum,

[q]ui vixit (!) annos plus

5 *[m]inus centum.*

[Al]iquoties mortuus

[sum,] set (!) sic numquam.

[Opto v]os ad superos bene

[va]ler{a}e.

Edicions: *CIL* III 3980 (TH. MOMMSEN); HOFFILLER – SARIA 1938, 264, nr. 570 (im).
Cf. ORELLI 1828, 460-461, nr. 2631; *ILS* 5228; LIBERTINI 1947, 107; BONARIA 1956, 149, nr. 1156; *RE S X* (1965), 357, s.v. *Leburna* (M. BONARIA); SPRUIT 1969, 72, nr. 103; JORY 1970, 252; LEPPIN 1992, 254-255; MAXWELL 1993, 113-114, nr. 10; DONATI 2010, 32; TEDESCHI 2017, 251, n. 1207; ŠAŠEL KOS 2018, 294-295 (im.).

Traducció:

Als déus Manes. Aquí fou sebollit *Leburna*, cap dels mims, que visqué més o menys cent anys. M'he mort moltes vegades, però mai així! Espero que us vagi bé aquí dalt.

Comentari:

Aquesta inscripció funerària és l'única atestació epigràfica de *mimarius*, un terme format amb el sufix *-arius*, molt productiu i usat per formar noms d'ofici,¹ i sinònim de

¹ Leumann – Hoffmann – Szantyr 1977⁵, 297-300, § 277.

mimus “actor de mim”.¹ El difunt a qui fou dedicada la inscripció era *Leburna, magister mimariorum*: el terme *magister* indica que *Leburna* era el cap d’un *collegium* o bé d’una companyia de mims (*OLD* s.v. 4a i 5b, respectivament). Probablement la primera accepció és la correcta en aquest cas, ja que per a la segona el terme usual és *archimimus*. No hi ha cap mena de dubte, però, que *Leburna* era també un actor de mim: la frase de les l. 6-7 fa referència a les morts sobre l’escenari dels personatges que havia interpretat l’actor. Aquesta expressió és un tòpic habitual en les inscripcions funeràries de mims: segons la tradició, apareixia en l’epitafi del cèlebre mimògraf grec d’època augustea Filistió² i la trobem en les inscripcions funeràries d’altres actors de mim.³ D’altra banda, *Leburna* assolí una edat avançada: l’expressió *plus minus centum*, així ho indica.

Pel que fa al nom d’aquest *magister mimariorum*, *Leburna* és un *unicum*. R. Maxwell i M. Šašel Kos han suggerit que, atès que la inscripció prové de la zona d’Il·líria, el nom de *Leburna* deriva del nom del poble il·líric dels *Liburni*. És una hipòtesi satisfactòria, ja que, en efecte, els *cognomina* ètnics són força freqüents.⁴ *Leburna*, doncs, hauria pres aquest gentilici com a *cognomen*, fet que confirmaria que era originari de la zona d’on prové la inscripció. Cap element ens diu quin era l’estatus de *Leburna*, però és possible que fos *peregrinus*, atesa l’absència de *nomen*.

Quant a les línies finals de la inscripció, R. Maxwell interpreta que *superos* es refereix als déus (traduint així: *May you fare well with the gods*), però hi ha una altra opció possible: entendre *ad superos* com una referència al món superior, és a dir, al dels vius, en oposició al món inferior dels difunts.⁵

El formulari emprat a la inscripció i l’ús d’*hederae distinguentes* en la interpunció indiquen una datació d’entre finals del segle II dC i el segle III dC.

¹ Sobre el terme *mimarius*, *vid.* p. 31.

² *Anth. Graec.* 7.155.

³ Cf. **R-X 1** i **R-I 12**. *Vid.* p. 92-93 sobre la qüestió.

⁴ *Vid.* Kajanto 1965, 43-53.

⁵ *Vid.* Šašel Kos 2018, 294-295, que també opta per aquesta segona opció.

SICILIA (SIC)

SIC 1. *C. Caecilius* [- - -] *ton Iuve*[- - -] (βιολόγος)

Urna cinerària de marbre blanc de la qual només s'ha conservat el centre de la part frontal (22 x (55) x 24 cm; els editors no indiquen la mida de les lletres; interpunció circular). La part frontal està decorada amb una guirlanda; el text es troba distribuït en dues *tabulae ansatae*. Fou trobada a Siracusa, durant uns treballs de construcció entre la Via Eumelo, Via Archia i Via Carabelli; és preservada al Museo Archeologico Nazionale di Siracusa. Datació: segona meitat del s. I dC.

Tabula 1:

[Ἰουλ]ία Εὐ=
[μά]χη ((*hedera*))
[φίλ]ανδρος (?)

Tabula 2:

Κ(άϊος) Καικίλ[ιος - - -]
ΤΩΝ Ἰούουε[νις (?), Ἰλα]=
ρος βιολόγος, ὀκ[λαδο]=
παίκτης, φιλόξ[ενος].

Tabula 1: 1: [Ἰουλ]ία, MANGANARO: [Ἰούν?]ία, GENTILI. 1-2: Εὐ/[μά]χη, MANGANARO: Εὐ/[- - -]κη, GENTILI. 3: [φίλ]ανδρος vel [μόν]ανδρος, MORETTI; [φίλ]ανδρος, MANGANARO, [ὑιὸς Ἀλέξ]ανδρος, GENTILI.

Tabula 2: 1-2: Ἀρίσ]/των, GENTILI, [Χαρί]/των, MANGANARO. 2: Ἰουουν[ίου, GENTILI, Ιουουι[ν, MORETTI, Ἰουουέ[ντιος, MANGANARO, Ἰούουε[νις vel Ἰουουέ[ναλις, GONZÁLEZ GALERA. 2-3: Ἰλα]/ρος, MORETTI: ἰατ]/ρὸς, GENTILI, Ἰλα]/ρος, MANGANARO. 4: Βιόλογος, GENTILI. 3-4: ὀκ[λαδο]παίκτης, MANGANARO: ὀκ[νο]/πλίκτης, GENTILI, ὀκ[- - -]/παίκτης, MORETTI.

Edicions: GENTILI 1961, 20-21.

Cf. MORETTI 1963, 41, n. 1; MANGANARO 1963, 62-63 (im.); LEPPIN 1992, 252; MAXWELL 1993, 196-197, nr. 57a; GONZÁLEZ GALERA 2017a, 172-173.

Traducció:

Tabula 1: “*Iulia* (?) *Eumache*, que estimava el seu marit (?)”

Tabula 2: “C. Caecilius [...]ton Iuvenalis (?), alegre biologos, okladopaiktes, que estimava els forasters.”

Comentari:

Inscripció funerària de dues persones, una dona i un *biologos*, potser el seu espòs.¹ El text de la inscripció està repartit en dues *tabulae ansatae*, una per a cada difunt; la de l'esquerra, corresponent a la dona, es troba en un estat fragmentari: hem perdut part del *nomen* de la difunta, que pot haver estat Ἰούλια o potser Ἰούνια. A la l. 3 trobem una paraula acabada en -ανδρος que segons G. Gentili pot ser el nom del dedicant, potser el fill de la difunta (e.g. *Alexandros*), però sembla més probable la hipòtesi de L. Moretti i G. Manganaro, que proposen que es tracta d'un epítet com φίλανδρος o μόνανδρος.

La *tabula* de la dreta, corresponent al *biologos*, també ha patit danys que han dificultat la comprensió del text. L'actor, Κ. Κακίλιος, sembla haver tingut dos *cognomina*, conservats parcialment, un acabat en -των (Gentili proposa e.g. [Ἀρίσ]των),² i l'altre començat per Ἰουου- seguit d'un traç vertical lleugerament corb que pot correspondre a una N, I o, més probablement, una E: en aquest darrer cas, les opcions són molt nombroses,³ però per l'espai disponible les més probables són Ἰουουέγκος, Ἰουουένιων, Ἰουουένιωρ, Ἰούουενις i Ἰουοένιος.⁴

D'altra banda, a la l.3 tenim el final d'una paraula escapçada acabada en -ρος, que Gentili reintegrà com a ἰατρός, sense advertir que el terme següent βιολόγος, indica que el difunt fou un actor de mim.⁵ Tampoc no sembla probable que es tracti d'un tercer *cognomen* de l'actor, com suggereix Manganaro, que proposa reintegrar-hi Ἰλαρος. Una altra possibilitat és que es tracti d'un adjectiu que complementa βιολόγος, com ara Ἰλαρος, que trobem sovint referit a actors de mim.⁶

També planteja problemes de restitució el terme que apareix entre les l. 3-4: Gentili hi restituí ὀκ[νο]πλίκτης, considerant-lo un error del lapidari per ὀκ[νο]πλίκτης, un

¹ Sobre aquest tipus de mim, *vid.* p. 46-48.

² Manganaro en canvi proposa Χαρίτων, però també podríem pensar en Βάτων, Κράτων, Σπράτων, Μέτων, Κρίτων o Ἀστράπτων; *vid.* Solin 2003², 1512.

³ *Vid.* Kajanto 1965, 396: *Iuuenalis, Iuuenantius, Iuuenicianus, Iuuenicus, Iuuenilis, Iuuenio, Iuuenior, Iuuenis, Iuuenius, Iuuentianus, Iuuentinus...*

⁴ La proposta de Manganaro, que hi reintegra Ἰουουέντιος, no sembla correcta, atès que hi esperariem un *cognomen* i no un *nomen*.

⁵ *Vid.* diversos exemples de *biologoi*.

⁶ *Cf.* diversos exemples a p. 99-100, especialment **SYR 3**.

suposat compost d'ὄκνος, “dubte, temor”, i de πλήκτης, “home bel·licós, busca-raons” tot i que aquest terme no està atestat enlloc. Semblen més encertades les lectures de Manganaro i Moretti, que hi llegeixen ὀκ[- -]παίκτης, un compost de -παίκτης, terme molt productiu en la formació de noms de professions artístiques.¹ No coneixem cap compost de -παίκτης començat per ὀκ[- -], però Manganaro suggereix el mot ὀκλαδοπαίκτης, és a dir, un intèrpret de l'ὄκλασμα, una dansa d'origen persa. Com afirma R. Maxwell, no seria sorprenent que un actor de mim fos també ballarí, atesa la versatilitat de molts d'aquests artistes.²

Desconeixem la condició jurídica dels dos difunts, però llurs noms indiquen que eren ciutadans romans, potser *ingenui* o lliberts.

Gentili data la inscripció de la segona meitat del s. I dC per la decoració del monument i la forma de les lletres i la interpunció.

¹ Cf. ἰσχυροπαίκτης “forçut” o σφαιροπαίκτης “malabarista”.

² Vid. p. 110-111 per a altres exemples d'aquesta versatilitat.

SIC 2. *Aphrodito (mimas)*

Placa de marbre blanc (29 x 33,5 x 2,1 cm; lletres. 2,2-1,5 cm; interpunció amb forma d'*hedera*). Descoberta l'any 1731 a Catània (antiga *Catina*), durant la construcció dels fonaments de l'església de Santa Caterina di Siena; preservada a Museo Civico di Catania. Datació: s. II dC – principis del s. III dC.

D(is) M(anibus) s(acrum).

Aphrodito

mimas vix(it)

ann(os) XXXX.

5 *Eutyclus con=*

iuci (!) merenti f(ecit).

6: *merent(i)*, MAXWELL.

Edicions: *CIL* X 7046 (TH. MOMMSEN); KORHONEN 2004, 187, nr. 51 (im.).

Cf. MANGANARO 1988, 59; MAXWELL 1993, 98-99, nr. 2; FERTL 2005, 174; GONZÁLEZ GALERA 2017a, 173; TEDESCHI 2017, 254; MIGAYROU 2018, 132, nr. 6.

Traducció:

Als déus Manes. *Aphrodito*, actriu de mim, visqué 40 anys. *Eutyclus* va erigir aquesta tomba per a la seva esposa, ben mereixedora.

Comentari:

Inscripció funerària d'una actriu de mim, *Aphrodito*, sebollida a l'antiga colònia augustea de *Catina*. El mot emprat a la inscripció per referir-se a l'ofici de la difunta, *mimas*, és una transliteració del grec *μῦμας*, emprat aquí en comptes de *mima*, el terme emprat habitualment en llatí. L'elecció d'aquesta paraula és un reflex de la societat bilingüe de *Catina*, on hi conviuen els descendents de la ciutat grega original i els dels

colons instal·lats allí després de la guerra contra Sext Pompeu.¹ Tal vegada *Aphrodito* representava mims en grec.²

El nom de l'actriu, *Aphrodito*, és poc freqüent i el trobem documentat especialment a Macedònia. R. Maxwell apunta la possibilitat que es tracti d'un nom escènic, atenent els nombrosos noms d'actrius de mim relacionats amb aquesta divinitat.³ Maxwell suggereix que el marit d'*Aphrodito*, *Eutyches*, pot haver estat també un actor de mim, però no en tenim cap indicati.⁴ El fet que cap dels dos tingui un *nomen* indica que probablement eren *peregrini*.

La inscripció data del segle II dC o d'inicis del III dC per la forma de les lletres i l'ús d'interpunció amb forma d'*hedera*.

¹ *Vid.* l'estudi de Korhonen 2011, esp. 14, taula 2.4.

² Alguns actors de mim residents en territoris bilingües s'especialitzaren en la representació de mims en una llengua o en l'altra: *vid.* p. 104-106.

³ *Vid.* p. 79.

⁴ Sí que coneixem, però, altres famílies formades per actors de mim: *vid.* p. 72-73.

SIC 3/I. Els Artistes d’Afrodita Hilara (I)

Estela de pedra retallada pel lateral dret (112 x (16,5) x 7 cm; no s’indica l’alçada de les lletres). Trobada a Siracusa, a la neòpolis de l’illa d’Ortigia juntament amb **SIC 4/I** i preservada al Museo Archeologico Nazionale de la mateixa ciutat. Datació: 46-45 aC.

- Υπὲρ προ[ξενίας καὶ]
εὐεργεσία[ς - - -]
Μάαρκωι Ἀκι[λίωι Μάαρκου]
υἱῶι Κανί[νωι]
5 ἀνθυπάτω[ι Ῥωμαίων].
Ἐπὶ ἱερέων Ἀθ[αναδώρου (?)]
Ἀριστοδήμου κα[ὶ τοῦ δεῖνα]
Μάρωνος. Εἰσ[ηγησαμένων]
τῶν ἀρχόντων· [ἐπειδὴ Μάαρκος]
10 Ἀκίλιος Μάαρκου [υἱὸς Κανῖνος]
[ἀν]θύπατος Ῥωμ[αίων εὐσεβέως]
τ[ε] πρὸς τοὺς θεο[ὺς καὶ εὐνόως]
πρὸς τὴν ἡμετέ[ραν σύνοδον]
ἔχων τυγχάνε[ι, εἶναι αὐτὸν πρό]=
15 [ξ]ενον καὶ εὐεργ[έτην τῆς συνόδου]
τῶν περὶ τὴν ἰλα[ρὰν]
[Ἀ]φροδίτην τεχν[ιτῶν, τοὺς δὲ ἄρ]=
χοντας ἀναγράψ[αι τὸ ψήφισμα εἰς]
[σ]τήλην καὶ ἀναθ[εῖναι ἐν τῶι θεά]=
20 [τρωι, ἵ]να πᾶσι φαν[νερὰ ᾗ ἡ σύνοδος]
[χάριτας] δὲ τὰς κατα[ξίας καὶ τιμὰς]
[ἀποδοῦ]ναι τοῖς εὐε[ργετεῖν αὐτὴν]
[προαι]ρουμένοις· [τύχηι τῆι ἀγαθῆι].

1: προ[ξενίας καὶ], MORETTI, MANGANARO: προ[ξενίας], GENTILI. 5: Ῥωμαίων], MORETTI, MANGANARO: Ῥωμαίω], GENTILI. 6: Ἀθ[αναδώρου (?)], MANGANARO: Ἀθ[- - -], GENTILI, MORETTI. 7-8: κα[ὶ τοῦ δεῖνα]/ Μάρωνος,

MORETTI, MANGANARO: KA[- - - ο λ- - -]/ [- - -]ΩΝΟΣ, GENTILI. 8: Είσηγησαμένων], MORETTI, MANGANARO: εἰς [βουλήν], GENTILI. 10: [υἱὸς Κανῖνος], MORETTI, MANGANARO: [Κανῖνος], GENTILI. 11: [άν]θύπατος Ῥωμ[αίων εὐσεβέως], MANGANARO: άνθύπατος Ῥώμ[αιος], GENTILI, [άν]θύπατος Ῥωμ[αίων - - -], MORETTI. 12: τ[ε] πρὸς τοὺς θεο[ὺς καὶ εὐνώως], MANGANARO: πρὸς τοὺς θεο[ὺς καὶ], GENTILI, [- -] πρὸς τοὺς θεο[ὺς τῆς πόλεως ? καὶ], MORETTI. 13: σύνοδον], MANGANARO: πόλιν], GENTILI, σύνοδον εὐνώως, MORETTI. 14-15: εἶναι αὐτὸν πρό]/[ξ]ενον, MANGANARO: πρό]/[ξ]ενον, GENTILI, δεδόχθαι· πρό]/[ξ]ενον, MORETTI. 15: εὐεργ[έτην τῆς συνόδου], MORETTI: εὐεργ[έταν - - -], GENTILI, εὐεργ[έτην εἶναι αὐτὸν, MORETTI. 16-17: ἰλα[ρὰν Ἀ]/φροδίτην, GENTILI: ἰλα[ρὰν]/ Ἀφροδίτην, MANGANARO, ἰλα[ρὰν - - -]/ [Α]φροδίτην, MORETTI. 17-18: τεχν[ιτῶν, τοὺς δὲ ἄρ]/χοντας ἀναγράψ[αι τὸ ψήφισμα εἰς], MANGANARO: τεχν[ιτεῦ]/οντας ἀναγράφ[θέντα], GENTILI, τεχν[ιτῶν, τοὺς δὲ ἄρ]/χοντας ἀναγράψ[αι τότε τὸ δόγμα ἐς], MORETTI. 19-21: ἀναθ[εῖναι ἐν τῷ θεά]/[τρῶι, ἵ]να πᾶσι φαν[νερὰ ἦ ἡ σύνοδος] / [χάριτας] δὲ τὰς, MANGANARO: ἀνάθ[ημα] / [ὄπως] ἅπασι φαν[ερὸν ἦ] / [έπιμε?]λέτας, GENTILI, ἀναθ[εῖναι ἐν τῷ - - -]/[- - -, ἵ]να πᾶσι φαν[νερὸν ἦ ὅτι ἡ σύνο]/[δος ἦ]δε τὰς , MORETTI. 21-22: κατα[ξίας καὶ τιμὰς] / [ἀποδοῦ]ναι, MANGANARO: κατα[γράψαι ?] / [περ]ὶ, GENTILI, κατα[ξίας χάριτας ἀ]/[πομένε]ι, MORETTI. 22-23: τοῖς εὐε[ργετέ]ιν αὐτήν] / [προαι]ρουμένοις· [τύχηι τῆι ἀγαθῆι], MORETTI, MANGANARO: [περ]ὶ τοῖς εὐε[ργε]/τουμένοις, GENTILI.

Edicions: GENTILI 1961, 11-15 (im.).

Cf. MORETTI 1963, 40-45; MANGANARO 1963, 60-61 (im.); ROBERT – ROBERT 1964, 256, nr. 622; JORY 1970, 224, n. 1; GARTON 1972, 239, nr. 20; LEPPIN 1992, 97; ANEZIRI 2000 (=2001/2002); FOUNTOLAKIS 2000; SEG L 1025; CECCARELLI 2004, 112; GONZÁLEZ GALERA 2017a, 167-170.

Traducció:

Referent a l'atorgament dels títols de patró i benefactor a *Marcus Acilius Caninus*, fill de *Marcus*, procònsol dels romans, durant el sacerdoci d'*Athanadoros* (?), fill d'*Aristodemos*, i de ... , fill de *Maron*, a proposta dels arconts. Atès que *Marcus Acilius Caninus*, fill de *Marcus*, procònsol dels romans, ha mostrat sempre una actitud pietosa

envers els déus i una bona disposició envers la nostra associació, (s'ha decretat) que serà nomenat patró i benefactor de l'associació dels Artistes d'Afrodita Hilara. Els arconts s'encarregaran de gravar aquest decret en una estela que serà erigida al teatre (?) a fi que sigui manifest a tothom que l'associació ret una gratitud ben merescuda i honors a aquells que volgudament la protegeixen. A la bona fortuna.

Comentari:

Decret d'una associació d'artistes, els τεχνῖται περὶ τὴν ἰλαρὰν Ἀφροδίτην, coneguda per dues inscripcions siracusanes,¹ pel qual es concedeixen els títols de πρόξενος i εὐεργέτης de la σύνοδος a *M. Acilius Caninus*, procònsol de Sicília entre el 46 i 45 aC.²

És evident pel nom de l'associació, per la seva estructura interna i fins i tot per les seves accions, com la concessió de títols de προξενία i d'εὐεργεσία als seus benefactors, que els τεχνῖται περὶ τὴν ἰλαρὰν Ἀφροδίτην s'emmirallaren en una altra associació d'artistes molt més coneguda, els τεχνῖται περὶ τὸν Διόνυσον. Els Artistes de Dionís, documentats des del s. III aC, eren una associació formada per actors tràgics, còmics, músics i dramaturgs amb seus a les principals ciutats mediterrànies, com Atenes, Alexandria, Roma i també Siracusa,³ que gaudiren de la protecció de nombrosos monarques hel·lenístics i de les autoritats romanes i que tenien un paper important en l'organització de festivals escènics en el món grec.⁴

La coexistència de dues associacions de τεχνῖται a Siracusa, la dels Artistes de Dionís i la dels Artistes d'Afrodita Hilara és, segons L. Moretti i H. Leppin, un indicatiu de la forta rivalitat entre els artistes de la ciutat, que hauria dut un grup a fundar una associació independent de la dels τεχνῖται de Dionís, la σύνοδος dels Artistes d'Afrodita. Una altra possibilitat és que la σύνοδος τῶν περὶ τὴν ἰλαρὰν Ἀφροδίτην τεχνιτῶν estigués formada per un tipus d'artistes diferents dels Artistes de Dionís. Sabem que els artistes de gèneres teatrals considerats menors no eren admesos als

¹ L'altra és **SIC 4/I**, trobada juntament amb aquesta. G.V. Gentili, l'editor de les dues inscripcions, cregué són decrets de προξενία emesos per la ciutat de Siracusa, però L. Moretti i G. Manganaro han demostrat que es tracta d'una associació d'artistes. *Vid.* p. 138-140 sobre l'estructura d'aquesta associació.

² Broughton 1951-1951, I 372.

³ *IG XIV* 12 i 13, del s. I aC. *Cf.* també *SEG XXXIV* 974, un tercer document que Moretti 1963, 40 associa amb els Artistes de Dionís.

⁴ *Vid.* Aneziri 2003, un dels treballs més complets sobre els Artistes de Dionís. Un dels documents recollits en aquest corpus conté un decret d'aquesta associació: **AR 2/I**.

Artistes de Dionís i, per tant, és possible que a Sicília, territori amb una rica tradició de teatre popular,¹ existís una associació que agrupés els professionals d'aquests altres espectacles. Així, S. Aneziri relaciona els Artistes de l'alegre Afrodita amb els actors d'*hilarotragodia* o *phlyax*, un gènere còmic conreat especialment a la Magna Grècia durant els s. IV i III aC,² mentre que per a A. Fountoulakis els τεχνῖται περὶ τὴν ἰλαρὰν Ἀφροδίτην haurien estat actors de mim.

La hipòtesi de Fountoulakis és certament interessant, atès el llarg arrelament del mim a l'illa i també pel fet que al llarg del s. I aC el mim es troba en un moment d'auge, en què comença a esdevenir un gènere literari de la mà de mimògrafs com Filistió per al mim grec i Laberi i Publili per al mim llatí,³ mentre que ja no tenim testimonis de representacions de *phlyakes* a la Magna Grècia. A més, el fet que l'associació estigués sota la protecció d'Afrodita –un fet inusual, amb l'únic paral·lel d'una Παφίης σύνοδος documentada a Egipte i també relacionada amb el teatre—⁴ no és estrany si es tracta d'actors de mim, tenint en compte la temàtica eròtica de moltes obres de mim⁵ i també les freqüents vinculacions dels actors de mim a aquesta divinitat.⁶ L'epítet ἰλαρά, “alegre”, que du la deessa resulta també escaient per a la divinitat tutelar d'una associació d'aquesta mena, com ho demostra el fet que en altres documents aquest adjectiu també apareix associat a actors de mim.⁷ D'altra banda, la creació d'una associació de mims paral·lela a la dels Artistes de Dionís compta amb un paral·lel llatí, la dels *parasiti Apollinis*, formada principalment per actors de mim i també pantomims i cantants.⁸ Com en el cas dels *parasiti* o dels Artistes de Dionís, la σύνοδος dels τεχνῖται d'Afrodita sembla haver estat formada íntegrament per homes, alguns dels quals eren ciutadans romans.⁹

És també rellevant que els τεχνῖται de l'alegre Afrodita atorguessin el títol de πρόξενος i εὐεργέτης de l'associació al procònsol *M. Acilius Caninus*. Aquest fet

¹ Vid. Dearden 2012.

² Cf. les nombroses representacions iconogràfiques de *phlyakes* que ens han arribat de la Magna Grècia: vid. Neiiendam 1992, 15-62 i Green 2012.

³ Vid. p. 9-10.

⁴ Vid. Fröhner 1892, 307.

⁵ Cf. els anomenats “*adultery mimes*”: Reynolds 1946, Kehoe 1984 i Andreassi 2013. Tanmateix, no sembla que els τεχνῖται sigui una associació de prostitutes, com suggereix E.J. Jory.

⁶ Vid. Firm. *Math.* 8.8.1, segons el qual els nascuts sota els signes de Gèminis i Venus seran probablement pantomims o *mimologi*. Diversos actors de mim, i especialment actrius de mim, tenen noms artístics relacionats amb Afrodita-Venus: vid. p. 79.

⁷ Vid. p. 99-100.

⁸ Sobre aquesta i altres associacions d'actors de mim, vid. p. 127-141.

⁹ Vid. **SIC 4/I**, l. 5

demostra que no era una associació marginal, sinó que fou afavorida per la màxima autoritat de l'illa, amb qui tal vegada col·laboraren en l'organització de jocs escènics a Siracusa. Desconeixem el lloc on fou erigida l'estela, però és probable que es tracti del teatre de la ciutat (l. 19-20).

La menció de M. Acilius Caninus, procònsol de Sicília entre el 46 i el 45 aC, permet datar amb precisió la inscripció.

SIC 4/I. Els artistes d' Afrodita Hilara (II)

Estela de pedra retallada pel lateral esquerre (63,5 x (16) x 6,8; no s'indica l'alçada de les lletres). Trobada a Siracusa, a la neàpolis de l'illa d'Ortigia juntament amb **SIC 3/I** i preservada al Museo Archeologico Nazionale de la mateixa ciutat. Datació: I aC.

- [Ἐπὲρ π]ροξενίας
[(praen.) Ἄ]τειλίω
[Σαρραν]ῶ Σωπάτρω·
[Ἐπὶ ἱερέων Δω]νάτου Ἀπολλω=
5 [νίου (?) υἱοῦ καὶ Γαῖ]ου Ἀ[ρ]ρίο(υ) Αὔλου υἱοῦ·
[Εἰσηγησαμένω]ν τῶν ἀρχόντων· (vac.)
[Ἐπειδὴ (praen.)] Ἀτείλιος Σαρρανὸ[ς]
[- - - υἱὸς Σ]ώπατρος εὔνους
[ὑπάρχων τῆ] συν]όδω οὐ διαλείπει
10 [σπουδῆς εὐερ]γετῶν αὐτὴν κοινῆ
[καὶ ἰδίᾳ ἕκαστον] τῶν τῆς συνόδου,
[δεδοχθαι αὐτὸ]ν εἶναι πρόξενον
[καὶ εὐεργέτην τῶν] περὶ τὴν ἰλαρὰν
[Ἀφροδίτην τεχνι]τῶν· τύχη τῆ ἀγαθῆ.

2: [(praen.) Ἄ]τειλίω, MORETTI, MANGANARO: [Ἄ]τειλίω, GENTILI. 4: Δω]νάτου, MANGANARO: - - -]νάτου, GENTILI, MANGANARO. 4-5: Ἀπολλω/[νίου (?) υἱοῦ καὶ Γαῖ]ου Ἀ[ρ]ρίο(υ), MANGANARO: Ἀπολλω/[- - -] Ουαρίο(υ) (?), GENTILI, Ἀπολλω/[- - -]ου Ἀ[ρ]ρίο(υ), MORETTI. 6: [Εἰσηγησαμένω]ν, MANGANARO: [εἰς βουλή]ν, GENTILI, [(cognomen)· εἰσηγησαμένω]ν, MORETTI. 7: (praen.), MORETTI, MANGANARO: Γαῖος ?, GENTILI. 9: [ὑπάρχων τῆ] συν]όδω, MANGANARO: [- - - συν]όδω, GENTILI, [ῶν τῆ] ἡμετέρᾳ συν]όδω, MORETTI. 10: [σπουδῆς εὐερ]γετῶν, MORETTI: [- - - εὐερ]γετῶν, GENTILI, [τινὰ καιρὸν εὐερ]γετῶν, MORETTI. 11: [καὶ ἰδίᾳ ἕκαστον], MANGANARO: [καὶ ἰδίᾳ ἕκαστον], GENTILI, [καὶ ἰδίᾳ ἐπιμελ]ῶν ?, MORETTI. 12: [δεδοχθαι αὐτὸ]ν, MORETTI, MANGANARO: [- - -]ν, GENTILI. 13: [καὶ εὐεργέτην τῶν]ν, MORETTI:

[καὶ εὐεργέτην τῶ]ν, MANGANARO, [- - -]ν, GENTILI. 14: [Ἀφροδίτην τεχνι]τῶν, MORETTI, MANGANARO: [Ἀφροδίτην - - -]τῶν, GENTILI.

Edicions: GENTILI 1961, 15-18 (im.).

Cf. MORETTI 1963, 42-45; MANGANARO 1963, 61 (im.); ROBERT – ROBERT 1964, 256, nr. 622; JORY 1970, 224, n. 1; GARTON 1972, 239, nr. 20; LEPPIN 1992, 97; ANEZIRI 2000 (=2001/2002); FOUNTOLAKIS 2000; SEG L 1025; CECCARELLI 2004, 112; GONZÁLEZ GALERA 2017a, 167-170.

Traducció:

Referent a l'atorgament del títol de patró a [...] *Atilius Sarranus Sopater*, durant el sacerdoci de *Donatus*, fill d'*Apollonios*, i *Gaius Arrius*, fill d'*Aulus*, a proposta dels arconts: Atès que [...] *Atilius Sarranus Sopater*, fill de ... , ha mostrat sempre la seva bona disposició envers la nostra associació, sense estalviar cap esforç en la protecció d'aquesta i de cadascun dels seus membres, s'ha decretat que serà nomenat patró i protector dels Artistes d'Afrodita Hilara. A la bona fortuna.

Comentari:

Decret dels τεχνῖται περὶ τὴν ἰλαρὰν Ἀφροδίτην, pel qual concediren el títol de πρόξενος a un benefactor, *Atilius Sarranus Sopater*. És una de les dues inscripcions conegudes d'aquesta associació d'artistes documentada a Siracusa,¹ creada a imitació de la important associació dels τεχνῖται περὶ τὸν Διόνυσον, tot i que independent d'aquesta. És probable que, pels motius exposats a SIC 3/I, els Artistes d'Afrodita Hilara fos una corporació formada per actors de mim establerts a Siracusa.² Aquesta associació hauria tingut una importància destacada en l'organització d'espectacles a la ciutat, si ens atenem al fet que l'altre benefactor conegut dels τεχνῖται és *M. Acilius Caninus*, procònsol de Sicília entre el 46 i el 45 aC, nomenat πρόξενος i εὐεργέτης de l'associació.

En el cas que ens ocupa, el benefactor, *Atilius Sarranus Sopater*, és un ciutadà romà altrament desconegut. Tenim documentats altres *Atilii* a Sicília amb qui *Sarranus Sopater* pot haver estat emparentat, com una Ἀτειλία Δομ[νῖνα] a *Netum* i un *Atilius*

¹ Vid. SIC 4/I.

² Vid. també p. 127-141 sobre aquesta associació i altres corporacions similars d'actors de mim.

Severus a *Catina*.¹ També pot estar relacionat amb *C. Atilius Serranus*, possible pretor a Sicília l'any 185 aC.² Com en el cas d'*Acilius Caninus*, *Atilius Sarranus Sopater* pot haver col·laborat amb l'associació per a l'organització d'espectacles a l'illa, potser com a agonòteta.

La inscripció és interessant perquè ens mostra l'estructura de la σύνοδος, encapçalada per dos ἱερεῖς epònims i (dos?) arconts. Els noms dels sacerdots, un *Donatus* fill d'*Apollonios* i un *C. Arrius* fill d'*Aulus*, evidencien que entre els membres dels Artistes d'Afrodita Hilara hi havia també ciutadans romans; per contra, no sembla que hi hagi hagut dones, tot i que tenim documentada la presència d'actrius de mim a Sicília durant el s. I aC.³

Desconeixem el lloc on fou emplaçada l'estela, però és probable que fos erigida al teatre de Siracusa. Altres decrets similars dels Artistes de Dionís foren erigits també al teatre per donar a conèixer el nom dels benefactors de l'associació i els honors concedits per aquesta.⁴

La inscripció, per les seves característiques formals, la similitud amb **SIC 3/I** i la probable manca de *cognomen* d'un dels ἱερεῖς de l'associació, data del s. I aC.

¹ *IG XIV 242* i *CIL X² 7023*, respectivament. *Vid.* Manganaro 1963, 61.

² *Cf.* Liv. 39.23.2, que omet la província que li fou assignada. *Vid.* Broughton 1951-1952, I 372.

³ *Cf. Tertia*, l'actriu de mim que Verres prengué com a amant durant la seva pretura a l'illa: *vid.* Leppin 1992, 304.

⁴ *Cf. AR 2/I*, l'estàtua d'un agonòteta erigida pels Artistes de Dionís al teatre de *Gerasa*.

SYRIA (SYR)

SYR 1. Anònim (ἀρχαιολόγος)

Fragment d'una placa de marbre blanc ((13) x (15) x 2,5 cm; lletres: 1,8 cm). Trobat el 1972 a Sur, Líban (antiga *Tyrus*). L'editor no en precisa el lloc de conservació actual.

Datació: s. II dC.

[- - -] NE ++ [- - -]
[- - -] ΣΑΡΧΟΥΟ [- - -]
[- - -] ΡΑΤΟΝΚΑ [- - -]
[- - -] ἀρχαιολόγ [- - -]
5 [- - -] αὐτ]οκράτωρ [- - -]

1: [- - -] NE [- - -], REY-COQUAIS 2006.

Edicions: REY-COQUAIS 2006, 59-60, nr. 64 (im.).

Cf. REY-COQUAIS 2002, 259; BRU 2016, 69-70; TEDESCHI 2017, 249, n. 1181.

Traducció:

... *archaiologos* ... emperador ...

Comentari:

Inscripció en un estat molt fragmentari que esmenta a la l. 4 un *archaiologos*, una especialitat de mim poc comuna.¹ De la mateixa ciutat de Tir prové un altre epígraf que possiblement també fa referència a un *archaiologos*.²

Degut a l'estat de la inscripció no podem precisar de quina mena de document es tracta. J.-P. Rey-Coquais (2006) ha considerat que el terme αὐτοκράτωρ de la l. 5 podria ser part del títol de l'associació de *technitai* de Dionís de la qual l'*archaiologos*

¹ Vid. sobre els *archaiologoi*.

² Vid. **SYR 5/I**.

seria membre.¹ El cert és que els actors de mims semblen haver estat exclosos d'aquesta prestigiosa associació,² per la qual cosa la hipòtesi de Rey-Coquais és improbable. Una altra possibilitat és que l'*archaiologos* hagi sigut membre d'una companyia d'actors de propietat imperial, un fenomen ben documentat a Itàlia.³ Tampoc no podem descartar que l'*archaiologos* tingués algun paper relacionat amb el culte imperial a Tir: és interessant la proposta d' H. Bru, segons la qual l'*archaiologos* en qüestió pot haver representat un mim sobre algun emperador divinitzat.

La inscripció data del segle II dC per criteris formals.

¹ Cf. dues inscripcions de la *synodos* de Nimes: *SEG XLVII 1527,5*: ----- / [--- τῆς ἱερᾶς συνόδου θυ]μελικῆς ἐν Νεμαύσω[ι] τῶν ἀ[πὸ τῆς οἰκουμένης περὶ τὸν] / [Διόνυσον καὶ Αὐτοκράτορα Νέρ]ουαν Τραιανὸν Καίσαρα Σεβαστὸν [τεχνιτῶν---] / -----; i *SEG XLVII 1527,4*: ψήφισμα τῆς ἱερᾶς θυμε[λικ]ῆς Ἀδριανῆς συνόδου τῶν [περὶ τὸν Διόνυσον καὶ] / Αὐτοκράτορα Καίσαρα Τραιανὸν Ἀδριανὸν Σεβαστὸν νέον Διόνυ[σον τεχνιτῶν καὶ] / ----- . Sobre aquesta important associació d'actors, *vid.* els treballs de Le Guen 2001 i Aneziri 2003.

² *Vid.* Aneziri 2003, 331-332.

³ *Vid.* p. 124-125.

SYR 2. *Maximus (scaenicus)*

Inscripció esgrafiada (7 x 6 cm; lletres: 1,5-0,1 cm) a l'estucat d'una columna del mitreu de *Dura Europos* (Qual'at as Sālihiyah, Síria), descobert el 1934. Es conserva a l'arxiu del Yale University Art Museum, New Haven, juntament amb les pintures del mitreu. Datació: 240-256 d.C.

Nam[a - - -]

Maximus

scaen[i]co (!)

leg(ionis) IIII Sc(ythicae).

Edicions: *Dura* V.7 (1939), 121, nr. 860 (M. I. ROSTOVITZ ET AL.).

Cf. *AE* 1940, 229; *CIMRM* 62; FRANCIS 1971, 434; MAXWELL 1993, 232-233, nr. 80; SPEIDEL 1998, 181-182, n. 20; DUNBABIN 2016, 119, n. 38; TEDESCHI 2017, 239; GONZÁLEZ GALERA 2017c, 829, nr. 1.1.

Traducció:

En reverència (a Mitra), ... *Maximus*, actor de la IV Legió Escítica.

Comentari:

La inscripció, un esgrafiament en honor al déu Mitra gravat en una de les columnes del mitreu de *Dura Europos* i encapçalat per l'habitual fórmula iraniana *nama* "en reverència (a Mitra)", documenta un actor de mim a l'exèrcit romà.¹ Es tracta d'un *scenicus* anomenat *Maximus*, de qui desconeixem el *nomen*, i que pertanyia a una *vexillatio* de la *legio IV Scythica*, una de les diverses subunitats establertes a la ciutat juntament amb la *cohors XX Palmyrenorum*, des que fou conquerida el 168 dC.²

En total, al mitreu de Dura s'hi van trobar prop de 230 inscripcions, de les quals només una part molt petita fan referència explícita a unitats militars, però malauradament només se'n va publicar una part: l'edició completa que preparava E.D. Francis no sortí mai a la llum. Amb tot, M.I. Rostovtzeff et al. i Francis assenyalen que

¹ Vid. p. 147-152 sobre altres actors militars.

² Vid. p. 34-35 sobre el terme *scenicus/scaenicus*.

entre les inscripcions inèdites del mitreu n'hi ha tres on també apareix un *Maximus scaenicus*.¹ Curiosament, en dues de les inscripcions, inclosa la que ens ocupa, *Maximus* pertany a la *legio IV Scythica*, mentre que les altres dues l'assignen a la *cohors XX Palmyrenorum*. Davant d'aquest fet, Francis proposa diverses hipòtesis: que es tracti de dos (o fins i tot quatre) actors diferents, o que aquest soldat actor fos transferit d'una unitat a l'altra. La primera opció sembla improbable, atès que la coincidència en el nom i l'ofici de *scaenicus* fan difícil pensar que es tracti de persones diferents. A més, el fet que *Maximus* tingui un nom llatí dificulta la seva pertinença a la *cohors Palmyrenorum*, formada majoritàriament per *peregrini* d'aquesta ciutat. La segona opció tampoc no està exempta de problemes, ja que la transferència d'una legió a una cohort auxiliar sembla problemàtica, tret que, com també planteja Francis, els *scaenici* militars formessin part d'un grup segregat de la resta de soldats que podia ser assignat a diverses unitats en funció de les necessitats del moment: així, *Maximus* hauria estat un *scaenicus* destinat a Dura que hauria actuat per a les diferents *vexillationes* i la cohort d'auxiliars acantonada a la ciutat. En aquest sentit, paga la pena notar un cas similar, una inscripció que documenta un soldat *scaenicus* de la *legio XXX Ulpia Victrix* establert a *Lugdunum*, on hi havia *vexillationes* de quatre legions diferents: aquest *scaenicus* també pot haver actuat per a les quatre *vexillationes* i no només per als soldats de la seva unitat.² És una hipòtesi interessant, però difícil de verificar: altres documents, referents a *vigiles*, evidencien que els *scaenici* d'aquest cos no formen part d'una unitat segregada, sinó que pertanyen a cohorts i centúries diferents, per la qual cosa no podem descartar del tot que a Dura tinguem documentats dos *scaenici* diferents, un *Maximus* de la *legio IV Scythica* i un altre de la *cohors XX Palmyrenorum*. Encara una altra possible explicació de la pertinença de *Maximus* a diverses unitats és que l'actor no fos un soldat, sinó un artista contractat per l'exèrcit (*salariarius*), en un cas per la *vexillatio* de la *legio IV Scythica* i en l'altre per la *cohors XX Palmyrenum*. Algunes inscripcions demostren que l'exèrcit contractava civils per realitzar tasques especialitzades, també artistes, com ara un *hydraularius salariarius legionis II Adiutricis* a *Aquincum*.³ Precisament una important inscripció de *Dura Europos* contemporània dels esgrafiats de *Maximus* demostra la presència a Dura d'una enorme companyia d'artistes, entre els quals nombrosos actors de mim, formada per almenys 80 artistes procedents de *Zeugma*, que

¹ Segons Rostovtzeff et al. n'hi hauria dues altres inscripcions; en canvi Francis afirma que en total les inscripcions on apareix *Maximus scaenicus* són quatre.

² Vid. LUG 1. Sobre la qüestió, vid. p. 151-152.

³ CIL III 10501; vid. González Galera 2016b sobre aquesta inscripció.

pot haver tingut alguna mena de lligam amb les tropes acantonades a *Dura*.¹ Cal recordar que la *legio IV Scythica* tenia el seu quarter general precisament a *Zeugma*, però el nom de *Maximus* no apareix entre els dels actors d'aquesta gran companyia (el llistat no s'ha conservat de forma completa, però hi apareixen noms d'origen semita, grec i llatí); tanmateix, no seria forassenyat pensar que *Maximus* pertanyia a aquesta companyia i que fou contractat, potser d'origen, per la *legio IV Scythica* a *Zeugma* i, posteriorment, enviat a la *vexillatio* de *Dura*; d'allí hauria pogut passar posteriorment a treballar per la *cohors XX Palmyrenorum*. Així mateix, H. Immerwahr assegura que entre les inscripcions inèdites del mitreu de *Dura* n'hi ha una de grega en què apareix un σκηνικός, de qui no s'esmenta un vincle amb l'exèrcit.² D'entrada, la contractació d'actors de mim civils per part de l'exèrcit podria semblar un fet inusual, atès que la documentació existent sembla indicar que cada legió comptava amb els seus propis soldats actors, però tal vegada no totes les guarnicions formades per *vexillationes* de diverses unitats disposaven dels seus propis artistes i havien de contractar companyies civils, i el testimoni de la companyia de *Dura* evidencia que, en efecte, l'exèrcit podria haver contractat companyies com aquesta per l'entreteniment de la tropa.

El mitreu de *Dura Europos* fou remodelat en dues ocasions, l'última vers l'any 240 dC, pocs anys abans de ser abandonat vers l'any 256 dC, quan la ciutat de *Dura* fou conquerida pels sassànides. En aquesta darrera remodelació foren pintades de nou les parets i columnes del mitreu; per tant, podem acotar amb precisió la inscripció de *Maximus* a aquest darrer període.

¹ Vid. SYR 3.

² Vid. Immerwahr 1944, 230.

SYR 3. Companyia d'artistes

Cinc grans fragments (fr. I-V; formats al seu torn per 30 fragments) i vuit fragments més petits d'una gran inscripció parietal procedent de *Dura Europos* (Qual'at as Sālihiyah, Síria), pintada amb color negre i vermell damunt del guix de la paret de la cambra principal d'una casa particular construïda sobre l'àgora de la ciutat (habitació 2, casa C, sector G5), d'on també prové la inscripció **SYR 4/I**, pintada per una mà diferent. El text està repartit en diverses columnes de com a mínim 80,5 cm d'alçada, cadascuna de les quals està dividida en dues o tres seccions emmarcades per línies negres. Quan foren descoberts durant una campanya de 1935-1936 els diversos fragments ja s'havien després de la paret, per la qual cosa és difícil determinar les dimensions originals de la inscripció: H. Immerwahr (1944) calculà que l'extensió mínima era de 2,08 m de llarg. Datació: ca. 250-256 dC.

Fr. I: set o potser vuit columnes de text disposades l'una al costat de l'altra, cada una de les quals dividides en dos seccions per línies negres, tret de la columna 7, que està dividida en tres seccions. S'ha conservat el text íntegre d'algunes de les columnes; d'altres es troben en un estat fragmentari. El contingut de cada una de les columnes és independent del de les altres, excepte les columnes 5 i 6, on el text continua d'una columna a l'altra.

Fr. I. Col. 1, A: Ὅτε ἐξῆλ[θο]ν

ἀπὸ Ζεύ[γμα(τος),]

Περιτίου ἰγ'.

Δύστρ[ο]ς

5 Ξανδικός

Ἄρτε[μ]ίσιος

Δέσιος (!)

Πάνημος

Λῶος (!)

10 Γορπιέος (!)

Col. 1, B: Ὑπερβερετῆος (!)

Δῖος

Ἀπελλῆος (!)

Ἐδυνῆος (!)

(vac.)

Col.2, A: [Ἰ]υμπιάς μωρά

[- -]κνυβίς ἰλαρά

[- -]μῖς μωροκυστα

[- - -]+++++++[-]+++A

5 Σαλμα[θη ? -ca. 6-]α

Κλεοπάτ[ρα - -]ΡΑΛΑΒΑ

[[++++ΣΟΔ++]] (vac.)

Θικιμη βλαρά

Ἄφροδισία μώρα

10 Σαλμαθη κό[ππ]α

Ἐ[- -]υθη σπάθη

Βλ[-ca. 4-]ς καλή

Col. 2, B: ++++[-ca. 4-] κομσή (!)

Δόμνα μ[ω]ρά

15 τῶν ἡμετέρων

Θικιμη μικκή καπεν

Θεννίς ἡ παλεοπόρ(νη) (!)

Ἀ[λ]βίνα (?) (vac.)

[-ca. 5-]ΟΥΣ γρέοψις (!)

20 [-]+++ΑΒΑΙΘΑ καλή

[Α]γνα Βαδισισαία

[- -]+ΣΙΪΘΑΣ (vac.)

Σαλιφθας γρ[έοψις (!) ?]

Καμαθη εὔπ[ους ?]

Col. 3, A: [-ca. 6-]+ΜΕΑ+[-ca. 4-]

ΙΝΟΜΑΣ βλ[αρά]

Αβεδσιμ[εία]

Κάστα μεγά[λη]

5 Βαδσημε[ία]

καλή Ζευγμα(τίτις)

Βα[δση(μεία)] ἡμετέ(ρα)

Ανθελο[υ]ς
[-]αρβαιθη κηλητρ(ία)

10 Αβσαλμας καλή
Κυρίλλα κάππα

Col. 3, B: (vac.)

Col. 4, A: [- - -]++ει

[- - - - -]

[- - - - -]

[- - -]+ΟΙΟΣ

5 Ομανας σκ(ηνικός)

Σαμακους

ΙΑΓΑΠΕΛΘΟΣ

Ασβόλις (vac.)

Γα++[- - -]

10 Μαρ[- - -]

Ουάλ[η]ς (!) ὁ πρε(σβύτερος ?)

Αντιοχίδ[η]ς

Col. 4, B: Καῖ[ος] σκην(ικός)

[Αβάσκ]αντ(ος) (?)

(vac.)

Cols. 5-6, A: Ἐξῆλθε Τά[τιος ?]

A +[- - -]

Δεσίου (!) δευ[τέρ-]

[α καὶ Σα]ββα [τῆ -ca. 4-]

5 [- - - - -]

Ἐπεμσα (!) [ἐγὼ Αύρη]λί=

α εἰς Ζε[ῦγμα - - -]

++[- - -]

[Ἵπερβε]ρετέο[υ] (!)

10 [πρώτ]η καὶ Σαββα

[τῆ δε]υτέρα (vac.)

πιστε]ύει (?) σοὶ οὐδ[εῖς.]

Μετέβημεν

[ῶδε] Δείου (!)

νεομηνί[α.]

(((hedera))) ((hederae quattor))

[- - - - -]

[- - - - -]

[- - -]+++[- - -]

[- -]ΩΕΘΗII[- - -]Ο+++ [εἰ]=

ς οἶ[κο]ν εἰσενίκης.

Col. 5-6, B: [-ca. 5-]ΠΕΡΕ[- - - ιδ]οὔ μὴ πιστεῖ=
 [ύσης -ca. 6-]ι σὺ ἔδωκας (vac. ?) [-ca. 4-]
 15 [-ca. 5/6-]ι πιστευσε[-ca. 7/8-]
 τρα[- - -]++++[-]+[- - -]
 μηδηε+[- - -]α
 ἀνε+[- - -] εἰς οἶκόν σου,
 βλέπε, ὅτι οὐδ[ε]ῖς τῶ ἐτέρω δίδει· ἐ{ξ}=
 20 ξήχθης ὑπὸ Οὐικτωρίνου ((*hedera*))

Col. 7, A: - - - - -

Col. 7, B: [- - - - -]
 [- - - - -]
 [- - - - -]
 [-ca. 3/4-]++[- - -]
 Αἰδυνέος [- - -] (!)

Col. 7, C: (vac.)

Col. 8 (?), A: - - - - -

Col. 8 (?), B: [M]ετέβημεν ῶδ[ε]
 [Δ]εῖου (!) νεομη[νία].
 [ξ]χει ὁ σταθμ[οῦχος]
 [π]ροχρεῖαν [- - -]

Col. 8 (?), C: - - - - -

Fr. II: part central inferior d'una secció emmarcada per una línia negra:

- - - - -
 [- - -]Ι Κᾶ[σ]σιαν[- - -]
 [- - -]+ ΤΗΣ ΕΣΜΑ[- - -]
 [- - -]+ ΠΙΣΤΕΥΣΕ[- - -].

Fr. III: part central d'una secció:

- - - - -
 [- - -]+++ΟΙ
 [Δ]ίου Σκ', Σαββα
 [ε]ἰσαγωγούσης S

[-ca. 4-]++++[- -]+[- -]

- - - - -

Fr. IV: Columna dividida en tres seccions emmarcades per línies negres:

Fr. IV, A: Ἐξήλθε Κασσια-

νός κὲ (!) Ῥοῦφ[ος]

[Ἀπ]ελλέο[υ (!) - -]

[- - - - -]

5 [- - - - -]

[- - - - -]

[- - - - -]

[- - - - -]

[- - -]ος

Fr. IV, B: 10 [Εἰσά]γων δύο μῆ=

νας εἰς οἴκόν σου

βλέπε μέ (!) τι=

νι πιστεύ=

σης πολύ,

15 μηδὲ ἑαυτῷ βλ[έ]=

π[ε].

Fr. IV, C: (vac.)

Fr. V: està encapçalat per un grafit escrit, amb un text mètric, segurament hexamètric, però difícil de reintegrar. Cada línia pot haver correspost a un vers. A sota, conté les restes de tres columnes emmarcades com les anteriors, pintades posteriorment. La primera columna conté una sola secció independent; la segona i la tercera estan dividides en dues seccions i a partir de la l. 6 el seu text continua de la línia d'una columna a la de l'altra.

Fr. V, grafit: - - - - -

[- - -]ΕΡΕΙΩ[- - -]

[- - -]Ι γὰρ ΦΙΛ[- - -]

[- - -]ΟΝΟ[- - -] ἄνδρῶν [- - -]

[- - -]ΝΙΝ δὲ ΕΠ[-ca. 9-]+[- -]ΩΔΙΑ χρήματα [- - -]

5 [καὶ] ξίφος ὠκύ.

Dipinto, col. 1: Ὅσσοι δουλο=
 παράσειτοι (!)
 ἀφ' ὅτε ἀνέ=
 βη τὰ πε=
 5 δία (!) εἰς Ζεῦγμ[α]
 ἦ τὸ ὕστ[ερον·]
 Ἀσβόλις ὁ τρα(γωδός)
 Ῥωμανὸς ῶ
 Θεοδώρα ὑποτρ(αγωδεῖ).
 10 Ἄχαβος
 [Φι]λόπα[ππ]ος
 [Κ]ασιανός
 [-]ΓΥΝΗΛΙΦΟ
 ῤμνος [- - -]
 15 [- -]Κ[- - -]
 - - - - -

Col. 2-3, A: Καταφαγᾶς	Κοττιστῆς
Χαρίσιος ὄς	[- - -]+ΟΞ
ἀγαθὸς [μου-]	[- - -]
[σι]κός (?)	[- - -]
5 ΟΧ+Ε[- - -]++	[- - -]
ΕΧΟΝ [- - -] + ΟΙ+[-]+[-]++[- -]	
φιλω[v τ]ρόπους γελ[οίου]=	

Col. 2-3, B: ς κὲ (!) μίμο[υς] ἰδὲ μὴ
 ΕΓΕ[-ca. 7/8-] ποιῆσθε· ὀπίτων
 10 [ὁ δεῖνα (?) πα]ρὰ Σατυρίλλω.

Els vuit fragments restants són molt fragmentaris; cap d'ells no conté cap paraula sencera i no han pogut ser relacionats amb cap dels cinc fragments més grans.

Edicions: IMMERWAHR 1944, I 203-265, nr. 940 (im.).

Cf. ROUECHÉ 1993, 52-53; MAXWELL 1993, 169-172, nr. 42; DUNBABIN 2016, 117, n. 22.

Traducció:

Fr. I, col. 1: El 13 de *Peritios*, quan han vingut de Zeugma. *Dystros*. *Xandikos*. *Artemisios*. *Daisios*. *Panemos*. *Loios*. *Gorpiaios*. *Hyperberetaios*. *Dios*. *Apellaios*. *Audynaios*.

Fr. I, col. 2: *Olympias*, estúpida; [...] *knybis*, alegre; [...] *mis*, estúpida de la bufeta; ...; *Salmathe* (?) ...; *Kleopatra* ...; *Thikime*, inepta; *Aphrodisia*, estúpida; *Salmathe*, qoppa; *Rhe[...]* *luthe*, espasa (o espàtula de teixir); *Bl[...]* *s*, bonica; [...], elegant. Dels nostres: la petita *Thikime* ...; *Thennis*, la prostituta vella; *Albina*; [...] *ous*, d'ulls grisos; [...] *abaiitha*, bonica; *Anna*, filla de *Sisaia*; [...] *siithas*; *Saliphthas*, d'ulls grisos (?); *Kamathe*, de peus bonics (?).

Fr. I, col. 3: [...] *mea*[...]; *Inomas*, inepta; *Abedsimeia*; la gran *Kasta*; la bonica *Badsemeia* de Zeugma; la nostra *Badsemeia*; *Anthelous*; [...] *arbaiithe*, encantadora; la bonica *Absalmas*; *Kyrilla*, kappa.

Fr. I, col. 4: ... *Omanas*, actor; *Samakous*; ...; *Asbolis*; *Ga*[...]; *Mar*[...]; *Valens* el vell (?); *Antiochides*; *Gaius*, actor; *Abaskantos* (?).

Fr. I, col. 5-6: Ha vingut *Tatios* (?) ... el segon dia del mes de *Dios* i *Sabba* ... Jo, *Aurelia*, vaig enviar a Zeugma ... Ens vam mudar aquí el primer dia del mes de *Deios*. El primer del mes de *Hyperbereteos* i *Sabba*, el segon. Ningú no se'n refia (?) de tu. ... tu vas donar ... ningú ... a casa teva, vigila, perquè ningú el dóna a l'altre. És *Victorinus* qui t'ha portat aquí.

Fr. I, col. 7: ... el mes d'*Aidynaios* ...

Fr. I, col. 8: ... ens vam mudar aquí el primer del mes de *Dios*. El propietari de la casa té el pagament avançat ...

Fr. II: ... *Cassianus* ...

Fr. III: [Ha arribat ...] el 26 de *Dios*, *Sabba* ha portat ...

Fr. IV: *Cassianus* i *Rufus* han vingut el ... del mes d'*Apellaios* ... Si durant dos mesos portes (gent) a casa teva, vigila de no confiar massa en algú, ni tan sols en tu mateix, vigila.

Fr. V, grafit: ... dels homes ... diners ... i una espasa veloç.

Fr. V, col. 1: Els esclaus paràsits que eren amb nosaltres des que els esclaus van anar a Zeugma o més tard: *Asbolis*, actor tràgic; *Romanus*, assistit en la seva actuació per *Theodora*; *Achabos*; *Philopappos*; *Cassianus*; ...; *Hymnos* ...

Fr. V, col. 2-3: El golafre *Charisios*, que és un bon músic (?); ... jugador de daus ... ; ... Si t'agraden les bromes i els mims, vigila que no ... l'*optio* ... és amb *Satyrillos*.

Comentari:

Aquest conjunt de textos és un dels més interessants i també intrigants de tot el corpus de documents sobre actors de mim, ja que no té paral·lels. Es tracta d'una sèrie d'inscripcions pintades curosament sobre el guix de la paret de la cambra d'una casa situada al nord de l'antiga àgora de la *Dura Europos*, llavors en desús, i que sembla haver estat la seu d'una companyia d'artistes, entre els quals mims, establerta de forma temporal a la ciutat. Els textos d'aquest conjunt, repartits en diverses *tabellae* pintades a la paret, es refereixen a qüestions relacionades amb la gestió de la companyia i foren pintats en moments diferents al llarg d'un període breu de temps, sempre per la mateixa persona, que fou segurament un dels responsables del grup d'actors. Quan foren descoberts, els textos s'havien després de les parets i, per tant, és difícil determinar-ne la seva posició original; part del text s'ha perdut, però les parts conservades són un testimoni únic de l'organització de les companyies d'artistes a la meitat del segle III dC.

Els textos enregistren principalment les anades i tornades dels membres de la companyia entre *Dura Europos* i *Zeugma*, ciutat situada més al nord, també a la riba de l'Èufrates. Com assenyala H. Immerwahr, autor de l'edició i del comentari més complet d'aquest conjunt de *dipinti*, *Zeugma* sembla haver estat la seu principal d'aquesta important companyia, que operava també a *Dura Europos* i probablement en altres ciutats de la regió.

L'estudi dels textos revela que la companyia envià a *Dura* un grup nombrós d'artistes, dels quals hem conservat de forma parcial o completa un total de 63 noms, però el grup pot haver estat format per entre 80 o 90 artistes pel cap baix. En la primera part del text (fr. I, cols. 1-4), s'enregistra l'arribada a *Dura* de 46 o 47 persones procedents de *Zeugma* el dia 13 de *Peritios*, mes del calendari macedoni emprat a *Dura*, corresponent als mesos de desembre/gener. Les persones són dividides per sexe: 33

dones (col. 2-3) i 11 o potser 12 homes (col. 4).¹ Al seu torn les dones apareixen dividides en dos grups: un primer que comprèn les primeres 14 dones (col. 2, l. 1-14) i un segon grup de 19 dones definides com τῶν ἡμετέρων, “les nostres”. És possible que aquest segon grup estigués format per les artistes de la companyia destinades a romandre de forma estable a *Dura*, mentre que les altres poden haver estat un reforç enviat des de *Zeugma* de forma puntual i que posteriorment hauria retornat a la ciutat base. En canvi, no es fa cap distinció entre els homes de la col. 4. És especialment interessant que d’un nombre considerable de les dones i homes d’aquest llistat se’ns digui l’especialitat: en efecte, els noms de 24 de les 33 dones són acompanyats d’un adjectiu a mode d’epítet, que en algunes ocasions fa referència a trets físics o al caràcter de la persona (καλή, μικκή, μεγάλη, γρέοψις, κομψή),² però en d’altres sembla relacionat amb l’especialitat de l’artista en qüestió, tal i com han proposat Immerwahr i R. Maxwell: així, l’adjectiu μωρά (col. 2, l. 1, 9 i 14), l’equivalent del llatí *stupida*, remet directament al mim;³ μωροκυστα (col. 2, l. 3), un *unicum* compost de μωρός i potser κύστις “bufeta”, amb una terminació en -α de possible origen semític, podria ser una *stupida* que fes alguna mena de truc amb una bufeta d’animal;⁴ βλαρά (col. 2, l. 8; col. 3, l. 2), un terme rar que alguns glossaris descriuen com a *insulsus*, “inepte”, podria fer referència a una altra mena de *stupida*; παλαιοπόρνη pot fer referència al personatge de la prostituta vella o *meretrix*;⁵ també ἰλαρά (col. 2, l. 2) és un adjectiu adequat per a una actriu de mim i que trobem en altres documents d’aquesta mena d’artistes.⁶ Altres epítets són més enigmàtics: dues de les noies són anomenades amb el nom de les lletres κόππα (col. 2, l. 10) i κάππα (col. 3, l. 11).⁷ D’altra banda, l’adjectiu εὔπ[ους], reconstruït, pot indicar que la seva portadora era una ballarina. Per últim, κηλητρία (col. 3, l. 9), un altre *unicum*, és en opinió d’Immerwahr el femení de κηλητής, *herniosus* o potser *geperut* (< κήλη “gepa”), i podria indicar un defecte físic

¹ Ens ha arribat de forma parcial o completa el nom d’onze d’aquests homes; a la part superior de la columna hi ha espai per a 3 noms més, però probablement la primera línia contenia un encapçalament i no un nom, si tenim en compte que probablement acabava amb les lletres -ξι.

² Per aquest primer grup d’adjectius, Immerwahr dedueix que part de les dones poden haver estat prostitutes. Les fonts literàries certament estableixen sovint un vincle entre la prostitució i l’ofici d’actriu de mim, per la qual cosa no podem descartar que exercicin totes dues professions: *vid.* p. 114.

³ *Vid.* p. 51-53.

⁴ *Vid.* p. 53.

⁵ *Vid.* p. 56.

⁶ *Cf.* p. 99-100, sobre la relació de l’adjectiu ἰλαρός amb el mim i els espectacles lleugers en general.

⁷ Com indica Immerwahr, al fr. I, col. 2, l. 6 pot aparèixer una altra noia amb una lletra com a epítet, si interpretem el]ΠΑΛΑΒΑ del final de línia com a]ΠΑ λάβδ(α). Immerwahr ofereix diverses explicacions al respecte i assenyala que no es tracta d’un cas únic: dues inscripcions llatines mostren dos homes amb el *cognomen* *Cappa*: *CIL* XI 4424 i *CIL* VIII 23697).

de la noia,¹ tot i que segons R. Maxwell pot ser també una forma de κηλήτειρα, “encantadora, seductora”; en aquest darrer cas, l’adjectiu al·ludiria al caràcter de la noia, tot i que també seria escaient per a una actriu de mim. Tenint en compte aquests epítets, sembla clar que una part de les dones eren actrius de mim. Això no implica que les altres també ho fossin: com demostra el fr. V, col. 1 i 2-3, la companyia estava formada per diversos tipus d’artistes (també actors tràgics i músics), i moltes de les dones que duen epítets com καλή, κομψή i εὔπους poden haver estat ballarines o músiques; de la mateixa manera, una noia anomenada Πε[-]υθη i que du l’epítet σπάθη por haver dut a terme un espectacle amb espases, potser una dansa pírrica. No hi ha motius per considerar que totes les noies de la llista que no són actrius de mim eren prostitutes, com pensa Immerwahr, tot i que certament totes la prostitució i l’ofici d’artista no són excloents, si ens atenem als testimonis literaris, que com hem vist ja sovint vinculen aquestes dues professions.

Pel que fa als 11 homes d’aquest primer llistat, només 3 tenen un epítet: significativament dos són dits σκηνικοί (col. 4, l. 5 i 13), un terme genèric que designa un actor sense especificar-ne l’especialitat dramàtica però que sovint fa referència a actors de mim; el tercer és anomenat ὁ πρε(σβύτερος ?) (col. 4, l. 11), adjectiu que podria indicar tant una qualitat física com el personatge que solia representar el seu portador. La resta d’homes poden haver estat músics o qualsevol altra mena d’artistes.

Un altre grup de textos del conjunt de *dipinti* enregistren les anades i tornades entre *Zeugma* i *Dura* de grups més reduïts (Fr. I, col. 5-6, l. 1-11; fr. IV, A), on apareixen algunes persones (*Aurelia*, *Sabba*, *Tatios*, *Cassianus* i *Rufus*) que semblen ser els responsables del grup destinat a *Dura* i de traslladar-hi (εἰσάγειν) més artistes procedents de *Zeugma*. Curiosament, l’única persona de tot el conjunt que sembla ser ciutadana romana és una dona, *Aurelia*, que apareix com la responsable d’un dels enviaments d’artistes cap a *Zeugma* (fr. I, col. 5-6, l. 6-7).² És improbable que *Aurelia* hagi estat la propietària de la companyia, però és possible que es tracti d’una actriu que s’ocupava de la gestió del grup de *Dura*, a la manera de les *archimimae* documentades a

¹ Les deformitats físiques, reals o aparentades, són un dels motius recorrents en els espectacles populars: cf. els rostres grotescos de moltes representacions iconogràfiques de mims (també en una inclosa en aquest corpus: **ACH 1**) o el personatge geperut que és guarit per una mena de sacerdot en l’escena de mim representada en un dels panells del díptic d’Anastasi (*vid.* Neiiendam 1992, 120-121).

² *Aurelia* és esmentada en una altra inscripció trobada a la mateixa cambra, però pintada per una mà diferent: **SYR 4/I**.

Occident.¹ També pot haver estat encarregat de la supervisió dels viatges d'actors el *Victorinus* esmentat a la col. 5-6, l. 20 del mateix fragment.

Un tercer grup de textos fa referència al lloguer de la casa on la companyia ha establert la seva seu principal. La col. 8 del fr. I esmenta un pagament avançat (*προχρεία*) del lloguer de la casa al propietari (*σταθμοῦχος*). L'estudi dels fragments indiquen que abans d'establir-se a l'edifici on foren trobades les pintures, la companyia tingué la seva seu en una altra casa de la ciutat: les col. 1-6 del fr. I, que cobreixen un període de 10 mesos del registre, foren pintades en un mateix moment, fet que suggereix que l'autor de la inscripció hauria reproduït a la paret les entrades anteriors del registre, per prosseguir a continuació, a partir de la col. 7, amb les noves entrades realitzades quan la companyia ocupava ja el nou edifici. El mateix text indica la data de la mudança, el primer dia del mes de *Dios*.

Un quart grup de textos conté una sèrie d'advertències que ens poden ajudar a interpretar el significat del conjunt parietal. Aquestes advertències apareixen en diversos dels fragments conservats (fr. I col. 5-6, l. 12-20; fr. IV, l. 12-16; fr. V, l. 7-10) i sempre van destinades a una segona persona del singular (*βλέπε*). El text corresponent a aquesta part és difícil d'interpretar, tant per la falta de context com per l'estat fragmentari en què es troben les pintures, però és evident que estan dirigides als membres de la companyia. Immerwahr proposà que les dues primeres advertències (fr. I col. 5-6, l. 12-20; fr. IV, l. 12-16), en les quals apareixen de forma repetida el verb *πιστεύειν* i el sintagma *εἰς οἶκον σου*, fa referència al fet que els artistes de la companyia destinats a *Dura* s'allotjaven en diferents cases repartides per la ciutat, probablement dividits en subunitats al capdavant de les quals pot haver-hi hagut un responsable, que seria el destinatari de les advertències. En aquestes, els administradors de la companyia advertirien els responsables d'aquestes subunitats de ser prudents, de no confiar en ningú (ni tan sols en ells mateixos!) si entraven a viure a casa dels responsables nous artistes procedents de *Zeugma*. En aquest sentit, és interessant que el fr. IV, l. 12-16 faci referència al temps que el responsable de la casa l'ocuparà: un total de 2 mesos. La tercera de les advertències és més difícil d'entendre (fr. V, l. 7-10). Hi apareix explícitament la paraula *μῖμους*, que no permet cap mena de dubte sobre l'especialitat de part dels membres de la companyia. Sembla que es tracta d'una

¹ Sobre el paper de les dones en la gestió de les companyies de mim, *vid.* p. 123-124.

advertència per tal que els seus destinataris es comportin durant les actuacions: al final de la l. 9 s'esmenta un *optio*, que podria indicar que la companyia ha estat contractada per la guarnició romana acantonada a *Dura*.¹

El fr. V, col. 1 i col. 2, l. 1. 4, conté una nova llista d'artistes, majoritàriament homes, traslladats a *Dura* amb posterioritat a l'establiment de la companyia a la ciutat, i que són anomenats paràsits esclaus (δουλοπαράσιτοι). És possible que sota la denominació de παράσιτοι s'inclogui un grup d'artistes que actuaven en banquets: entre aquests trobem un τραγωδός anomenat *Asbolis* i un altre artista anomenat *Romanus*, que probablement era també actor tràgic i que actuava assistit per una dona, *Theodora*.² El llistat inclou també un ἀγαθὸς μουσικός, un golafre (καταφαγᾶς) anomenat *Charisios*, un jugador de daus (κοττιστής), i almenys quatre artistes més, *Achabos*, *Philoppapos*, *Cassianus* i *Hymnos*. Aquest *Cassianus* és amb tota probabilitat la mateixa persona esmentada al fr. IV, l. 1-2, possiblement és un dels responsables del grup establert a *Dura*. El fet que en una mateixa companyia d'artistes apareguin junts mims, actors tràgics i músics, entre d'altres artistes, evidencia la varietat d'espectacles que aquestes podien oferir i demostra que podien estar formades per artistes de diferents especialitats.

D'altra banda, el fr. V, l. 1 fa esment de la condició servil d'alguns dels artistes de la companyia (δουλοπαράσιτοι i παιδία). *Cassianus*, que com hem vist és probablement un dels responsables de la companyia a *Dura*, és també un dels esclaus, per la qual cosa no és forassenyat pensar que tots els altres membres, tret d'*Aurelia*, també ho eren. En aquest sentit, Immerwahr adverteix que una gran nombre dels artistes documentats a la inscripció, i en especial les dones, duen noms semítics que evidencien un origen local (*Salmathe*, *Thikime*, *Domna*, *Thennis*, *Anna*, etc.). En canvi, la proporció de noms grecs i romans entre els actors masculins és més elevada (*Asbolis*, *Valens*, *Gaius*, *Cassianus*), tot i que tampoc no manquen els noms semítics (*Omanas*).

Per últim, el grafit que encapçala el fr. V és també un misteri. Fou escrit abans que es pintessin els *dipinti*, ja que la pintura vermella de la paret en cobreix el text. És clar que es tracta d'un text mètric, potser en forma d'hexàmetres segons Immerwahr, en què cada línia correspondria a un vers. El text està massa malmès com per poder interpretar-

¹ Sobre aquesta qüestió, *vid. infra*.

² En aquesta època, els *tragoedi* es limitaven a interpretar les parts líriques de les tragèdies clàssiques: l'assistent segurament s'encarregava d'afegir els gestos a la veu de l'actor.

lo: el tipus de vers i l'ús d'algunes paraules com ξίφος poden fer pensar en un text destinat a ser recitat per *homeristai*,¹ tot i que al llistat d'actors no n'apareix cap. Una altra possibilitat, sens dubte més remota, és que es tracti d'un llistat d'*atrezzo* per a una representació escènica, en la qual hom hauria necessitat una espasa.²

El propòsit d'aquest gran conjunt de *dipinti* no és del tot clar, però és evident que es tracta d'un document per a l'ús intern de la companyia. No és un llistat publicitari dels serveis que ofereix la companyia d'artistes, ja que no trobem les especialitats dels seus membres de forma sistemàtica ni els preus; tampoc no és una fiscalització de la gestió del grup establert a *Dura* per al propietari o administrador general de la companyia a *Zeugma*, ja que en aquest cas s'hauria escollit un suport més pràctic que no pas una paret. El fet que el text fos pintat a la paret amb tanta cura i que l'autor volgués reproduir-hi fins i tot els registres corresponents a entrades anteriors a l'ocupació de l'edifici indica que el text era important per a la companyia: tal vegada servia perquè els membres establerts a *Dura* tinguessin constància de quins artistes eren disponibles a *Dura* en cada moment, i per recordar als responsables de les subunitats repartides en diferents cases de la ciutat les obligacions dels seus membres.

Una altra qüestió, apuntada més amunt, és per a qui treballava la companyia establerta a *Dura*. Sembla desproporcionat que una companyia establerta a *Zeugma* enviés almenys 80 dels seus membres a una ciutat relativament petita com *Dura* i durant un període mínim d'un any. Dificilment la ciutat de *Dura* hauria pogut mantenir una companyia d'artistes durant tant de temps: una possible explicació a aquest problema és que la companyia hagués estat contractada per l'exèrcit romà establert a la ciutat. Això explicaria tant les dimensions de la companyia de *Dura* com la menció d'un *optio* al fr. V, l. 9. D'altra banda, el terme *σταθμοῦχος*, "propietari d'un edifici en lloguer", inicialment designa el propietari d'una casa que allotja soldats: podria ser que fos l'exèrcit qui procurés l'allotjament per als artistes contractats, tot i que en aquest cas és difícil comprendre per què els artistes haurien de pagar el lloguer de la seva seu (fr. I, col. 8, l. 3), tret que aquesta despesa no estigués contemplada en el contracte signat per les parts. Immerwahr assenyala també que el fr. I, col. 1, que conté una llista de mesos del calendari macedoni en nominatiu, els mesos no apareixen en l'ordre habitual (del

¹ Sobre aquesta categoria de mim, *vid.* p. 54-56.

² Cf. un document similar, *P.Berol.* 13927, que conté un llistat de *paignia* i l'*atrezzo* necessari: *vid.* p. 107-110.

mes de *Dios*, corresponent a l'octubre, fins al d'*Hyperberetaios*), sinó en l'ordre romà (del mes de *Peretaios*, corresponent al gener, al de *Audynaios*, equivalent al desembre), fet que podria servir d'ajuda als artistes que desconeixien el calendari romà seguit pels militars, per tal de conèixer quan tenien lloc les festivitats en què haurien d'actuar.¹

Amb tot, és rellevant que al mitreu de la mateixa ciutat de *Dura* hagin aparegut cinc inscripcions contemporànies als *dipinti* on apareixen *scaenici*, una de les quals està en grec, mentre que les altres quatre, en llatí, fan referència molt probablement a un mateix actor, *Maximus*, que formà part de dues unitats militars establertes a *Dura*, una *vexillatio* de la *legio IV Scythica* i la *cohors XX Palmyrenorum*.² Els documents epigràfics demostren que l'exèrcit romà comptava amb actors de mim soldats, però els *dipinti* de *Dura* poden indicar que l'exèrcit també podia contractar altres artistes, especialment quan se celebraven grans festes.³

El conjunt de *dipinti* foren realitzats entre el 250 dC, data aproximada de l'última remodelació de la casa on foren trobats, i el 256 dC, quan la ciutat caigué en mans dels sassànides i quedà deshabitada. L'excel·lent grau de conservació de la pintura indica que la casa fou abandonada just abans de la caiguda de la ciutat.

¹ En aquest sentit, el *Feriale Duranum* pot donar una idea sobre les festes en què actuarien els membres de la companyia de *Dura*.

² D'aquestes cinc inscripcions, només una ha estat publicada: *vid. SYR 2* sobre la qüestió.

³ *Cf.* el paral·lel d'un *hydraularius salariarius* contractat per la *legio II* a *Aquincum*: *CIL III 3337 = Tit. Aq. I 519. Cf. González Galera 2016b.*

SYR 4/I. Aurelia

Fragment format per cinc peces més petites (alçada del camp epigràfic: 8 cm; lletres: 3-2 cm) d'una inscripció parietal procedent de *Dura Europos* (Qual'at as Sālihiyah, Síria), pintada en color vermell damunt d'una capa de guix de la paret de la cambra principal d'una casa particular construïda sobre l'àgora de la ciutat (habitació 2, casa C, sector G5), d'on també prové la inscripció **SYR 3**, pintada per una mà diferent. Datació: ca. 250-256 dC.

[Μνησθῆ (?) -]++ [- -] Αύρηλία [- -]

[-ca. 10-]AZEIAB[- -] + [- -]

[-ca. 10]ΥΤΗΣ [-ca. 6-]

vacat

Edicions: IMMERWAHR 1944, I 221, nr. 941 a-e (im.).

Traducció:

... *Aurelia* ...

Comentari:

Aquesta inscripció fou trobada en una cambra que contenia un important conjunt de *dipinti* referents a qüestions administratives d'una companyia d'artistes de *Zeugma* que havia enviat un nombrós grup d'actors a *Dura*, potser contractats per la guarnició romana establerta a la ciutat.¹ Entre aquests actors n'hi ha molts que eren actors de mim, però també n'hi ha d'altres especialitats, com dos τραγωδοί i un μουσικός.

Entre les nombroses persones esmentades en aquests *dipinti* (més de 60 en total) apareix una *Aurelia*, l'única de tot el grup que sembla haver estat ciutadana romana i que tenia un paper important en l'administració de la companyia, ja que és una de les responsable de l'enviament d'artistes entre *Dura* i *Zeugma*.² Sembla clar que l'*Aurelia* d'aquest petit fragment és la mateixa que apareix en els *dipinti*: no sabem, però, si *Aurelia* era també actriu de mim, com moltes de les dones que apareixen en aquest

¹ Vid. **SYR 3**.

² Vid. **SYR 3**, fr. I, col. 5-6, l. 6-7.

conjunt d'inscripcions. *Cassianus*, una altra persona esmentada en els *dipinti* i que sembla haver tingut un càrrec de responsabilitat, era també artista però, a diferència d'*Aurelia*, era esclau.

Desconeixem el propòsit d'aquesta segona inscripció de la seu de la companyia a *Dura*. Fou realitzada per una mà diferent de la dels *dipinti*, si ens atenim a la diferència en la forma de les lletres, però és possible que, com en l'altre cas, es tracti d'un registre de les anades i tornades dels artistes entre *Zeugma* i *Dura*.

La inscripció, com el conjunt de *dipinti*, data d'entre el 250 dC, data aproximada de l'última remodelació de la casa on foren trobats, i el 256 dC, quan la ciutat caigué en mans dels sassànides i quedà deshabitada. L'excel·lent grau de conservació de la pintura del fragment indica que la casa fou abandonada just abans de la caiguda de la ciutat.

SYR 5/I. Ανώνυμ (ἀρχαιολόγος ?)

Fragment d'una placa de marbre blanc, retallada pel marge esquerre (l'editor només n'indica el gruix: 4 cm; lletres: 3 cm). Trobat a Sur, Líban (antiga *Tyrus*). Datació: època imperial.

[---]HN ἀρχα[ιολόγον (?)]

[---]Ἰ Τύρου ΗΓ[---]

[---]ΕΙΣΕΙΣΤ[---]

[---]ΕΣΤΕΡ[---]

Edicions: REY-COQUAIS 2006, 60, nr. 65.

Traducció:

... *archaiologos* (?) ... de Tir ...

Comentari:

Inscripció en estat molt fragmentari. Segons J.-P. Rey-Coquais, a la l. 1 és possible que hi sigui esmentat un *archaiologos*, una especialitat de mim poc freqüent,¹ però que tenim documentada en una altra inscripció de Tir.² No obstant això, el mateix Rey-Coquais reconeix que també pot tractar-se d'una forma de l'adjectiu ἀρχαίος.

Rey-Coquais no data la inscripció i tampoc no n'ofereix una imatge, amb la qual cosa és impossible oferir una datació.

¹ Vid. p. 45-46.

² Vid. **SYR 1**.

THRACIA (THRAC)

THRAC 1. *Neikias* (mimògraf)

Fragment dret d'una base marmòria d'estàtua ((42) x (29) x 33 cm; base íntegra segons *IGBulg*: 85 x 45 x 33 cm; lletres: 3-2,5 cm). La base fou descoberta íntegra en una escola de Stara Zagora, Bulgària (antiga *Augusta Traiana*), poc després de la guerra russoturca de 1877-1878; posteriorment va desaparèixer i el 1931 se'n va recuperar el fragment dret, conservat avui al Старозагорският регионален исторически музей (Museu Històric Regional de Stara Zagora). Datació: II-III dC.

Ἀγαθῆι Τύχη[ι].

Ἡρωδιανὸς Νεικίου πατρὸς ἔστησεν

χάλκεον ἀνδριάντα πατρίδος ψήφω

γνώμῆς τε ἑκατι, μείλιχος γὰρ ἦν πᾶσιν,

5 τερπνῶν τε μείμων, οὓς ἔγραψεν ἀστεί=

ως.

2: Νεικίου, *IGBulg*: [Π]είου, TISSOT. πατρὸς ἔστησεν, FOUART, *IGBulg*: πα<τ>ρὸς ἔ<σ>τησεν TISSOT, πα<τ>ρὸς <σ>τήσεν DITTENBERGER, ΠΑΤΡΟΣΕΕΤΗΣΕΝ, JIREČEK. 5: μείμων JIREČEK, FOUART, *IGBulg*: ΜΕΜΩΝ, TISSOT, qui corr. μέτρων, DITTENBERGER, qui corr. μείμων.

Edicions: TISSOT 1881, 130, nr. 2; JIREČEK 1881, 441, nr. 2; FOUART 1882, 180, nr. 2; *IGBulg* 1578.

Cf. DITTENBERGER (en DITTENBERGER – BÜCHELER 1881, 463); REICH 1903, 555, n. 1; CRUSIUS 1914, 148, nr. 3; *GVI* 246; MAXWELL 1993, 213-214, nr. 67.

Traducció:

A la bona fortuna. *Herodianos* erigí amb l'autorització de la seva pàtria aquesta estàtua de bronze del seu pare *Neikias*, tant pel seu bon caràcter –car era dolç amb tothom– com pels seus mims delitosos, que escrivia amb tanta elegància.

Comentari:

Inscripció honorífica dedicada a *Neikias*, un dels pocs mimògrafs documentats en l'epigrafia grega i llatina.¹ L'estàtua de bronze, malauradament perduda, fou erigida pel seu fill *Herodianos* en algun espai públic de la ciutat d'*Augusta Traiana*, motiu pel qual necessità el permís de la cúria local. L'ús de verbs en passat (l. 4: ἦν, l. 5: ἔγραψεν) apunta que l'estàtua fou erigida després de la mort del mimògraf.

El text està encapçalat per la fórmula ἀγαθῆ τύχη, habitual en les inscripcions de monuments honorífics decretats o permesos per les autoritats ciutadanes. D'altra banda, les l. 2-6 formen una composició mètrica format per quatre coriambes:

Ἡρωδιανὸς Νεικίου πατρὸς ἔστησεν
χάλκεον ἀνδριάντα πατρίδος ψήφῳ
γνώμῆς τε ἕκαστι, μείλιχος γὰρ ἦν πᾶσιν,
τερπνῶν τε μείμων, οὓς ἔγραψεν ἀστείως.

El poema, on s'expliciten les circumstàncies de la dedicació del monument, destaca especialment el caràcter del difunt (v. 3) i els mims que escrivia (v. 4), dels quals se'n subratlla el plaer que causaven (τερπνῶν) i l'elegància amb què els componia (ἀστείως). La capacitat de delectar dels mims és un tòpic habitual en la poesia epigràfica d'aquests artistes;² també l'*urbanitas*, l'equivalent llatí de l'ἀστεισμός expressat al poema, és una qualitat associada amb aquest gènere dramàtic, com evidencien algunes fonts literàries llatines.³ En un primer moment, O. Crusius suggerí que l'elecció del coriambe per al poema era una imitació conscient dels *Mimiamboi* d'Herodas, on s'usa aquest vers, i que els mims escrits per *Neikias* també podrien tenir forma de mimiambes. El cert és que, com advertí posteriorment el mateix Crusius, el coriambe és un tipus de vers relativament freqüent en l'epigrafia funerària: desconeixem, doncs, si *Neikias* componia peces per a l'escena o bé obres de caire literari.

¹ Sobre els mimògrafs, *vid.* p. 26-27. Els altres documents són **CIT 2** i **MAC 3**.

² *Vid.* p. 94.

³ *Vid.* Iuv. 13.110-111: *mimum agit ille, /urbani qualem fugitivus scurra Catulli*; Aug. *de trinit.* 13.3.6: *illa cuiusdam mimi facetissima praedicatur urbanitas*; Hieron. *ad Iovinian.* 1.47: *carmine poetarum et comoediarum, mimorumque urbanitatibus et strophis*. Sobre la comicitat dels actors de mim, *vid.* p. 99-100.

El fet que les autoritats locals permetessin l'erecció de l'estàtua en un espai públic i que el fill del mimògraf disposés dels recursos econòmics suficients per dedicar al seu pare el monument és un indicatiu de la posició benestant i socialment ben considerada de *Neikias* a la ciutat, un estatus comparable al d'altres escriptors de mims, ja siguin autors de peces per a ser representades o de mimiambos.¹ Curiosament a la ciutat d'*Augusta Traiana*, fundada per Trajà el 106 dC, no s'ha documentat l'existència d'un teatre, tot i que la seva importància a la regió –fou entre els s. II i III dC la segona ciutat de la Tràcia després de la capital *Philippopolis*– i la presència d'un mimògraf fan plausible que comptés amb un edifici destinat a acollir representacions escèniques.

Cap dels editors de la inscripció en proporciona una data, però la podem situar als segles II o III dC per les característiques formals de l'epígraf.

¹ *Vid.* p. 118-119.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1983), *Mysteries of Diana: The antiquities from Nemi in Nottingham museums*, Nottingham.
- ABEL, F.M. (1930), “Bulletin”, *RBibl* 39, 287-320.
- ADAMIK, T. (1978), “Aelia Sabina, vale (CE 489)”, *Arch.Ért.* 105, 184-188.
- ALARCAÔ, J. (1982), “O teatro romano de Lisboa”, en *Actas del Simposio El teatro en la Hispania romana Mérida, 13-15 de Noviembre de 1980*, Badajoz, 287-392.
- ALFÖLDY, G. (1969), *Die Personennamen in der römischen Provinz Dalmatia*, Heidelberg.
- (1974), *Noricum*, London-Boston.
- ALLAIN, J. – FAUDUET, I. (1994), “Notice sur les tablettes de plomb d'Argentomagus”, en Goudineau, Ch. – Fauduet, I. – Coulon, G. (eds.), *Les sanctuaires de tradition indigène en Gaule romaine. Actes du colloque d'Argentomagus (Argenton-sur-Creuse/Saint-Marcel, Indre) 8, 9 et 10 Octobre 1992*, Paris, 183-186.
- ALSTON, R. (2002), *The City in Roman and Byzantine Egypt*, London-New York.
- ANDERSON, J.G.C. – CUMONT, F. – GRÉGOIRE, H. (1910), *Studia Pontica III. Recueil des inscriptions grecques et latines du Pont et de l'Arménie*, Bruxelles.
- ANDREASSI, M. (2001), *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*, Bari.
- (2013), “‘Adultery mime’: da practica scenica a modello ermeneutico”, *RhM* 156, 293-313.
- ANDRISANO, A. (2003), “Les performances du *Symposion* de Xénophon”, *Pallas* 61, 287-302.
- ANEZIRI, S. (2001-2002), “A Different Guild of Artists: τὸ Κοινὸν τῶν περὶ τὴν Ἰλαρὰν Ἀφροδίτην τεχνιτῶν”, *Αρχαιολογία* 11, 47-55.
- (2003), *Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft. Untersuchungen zur Geschichte, Organisation und Wirkung der hellenistischen Technitenvereine*, Stuttgart.
- ANGIUS, A. (2013), *Le fonti dell'opinione pubblica nella tarda Repubblica Romana*, Tesi doctoral (Università degli Studi Roma Tre).
- ARTIGAS, E. (2019), “De quodam Vitali mimo eiusque Barcinonensi aduentu”, *Liburna* 14, 37-52.
- ARTIGAS, E. – HOMAR, R. (2016), *L'escena antiga*, Martorell.
- ARVANITOPOULOU, T.A. (1934-1940), “Δώδεκα Θεσσαλικά ἐπιγράμματα ανέκδοτα”, *Polemon* 2, 6-80.
- AVETTA, L. (1985), *Roma – via imperiale. Scavi e scoperte (1937-1950) nella costruzione di via delle Terme di Caracalla e di via Cristoforo Colombo*, Roma.

- BADAWI, M.M. (1982), "Medieval Arabic Drama: Ibn Daniyal", *Journal of Arabic Literature* 13, 83-107.
- BAEHRENS, A. (1881), *Poetae Latini minores, vol. 3*, Leipzig.
- BAGNAL, R.S. (1996), *Egypt in late Antiquity*, Princeton.
- BANNERT, H. (2005), "'Herr Wirt, die Rechnung!' Ein Grab aus Aesernia (CIL IX 2689) und einige Bemerkungen zur Interpretation von Text und Bild", en Beutler, F. – Ameter, W. (eds.), *Eine ganz normale Inschrift ... und ähnliches zum Geburtstag von Ekkehard Weber am 30. April 2005*, Wien, 203-214.
- BARATTE, F – BEJAOU, F. – BEN ABDALLAH, Z. (2009), *Recherches archéologiques à Haïdra. III*, Roma.
- BARATTE, F. – DUVAL, N. (1974), *Haïdra. Les ruines d'Ammaedara*, Tunis.
- BARBIERI, G. (1975), "Una nuova epigrafe di Ostia e ricerche sugli acrostici", en *Quarta Miscellanea greca e romana*, Roma, 301-403.
- BARDON, H. (1952-1956), *La littérature latine inconnue*, Paris.
- BARNES, T.D. (1996), "Christians and the theater", en Slater, W.J. (ed.), *Roman theater and society*, Ann Arbor, 161-180.
- BASSIGNANO, M.S. (2012), "L'officina epigrafica patavina: alcune particolarità", en Donati, A. – Poma, G. (eds.), *L'Officina epigrafica romana: in ricordo di Giancarlo Susini*, Faenza, 313-328.
- BEAN, G.E. (1958), "Inscriptions in the Antalya Museum", *Bulleten* 22, 21-91.
- BECKBY, H. (1969), *Die Sprüche des Publilius Syrus*, München.
- BECHERT, T. (1989), *Die Römer in Asciburgium*, Duisburg.
- BEEKES, R. (2010), *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston.
- BÉLIS, A. (1988), "Κρούπεζα, *scabellum*", *BCH* 112, 323-339.
- (inédit), "Corrections dans un papyrus portant un compte financier d'artistes et de musiciens (P. Köln inv. 4974)". Disponible a: <https://bit.ly/21AMG6B>
- BELL, H.I. (1938), "Review: The Rendel Harris Papyri of Woodbrooke College, Birmingham by J. Enoch Powell", *JEA* 24, 141-143.
- BENEDETTI, L. – CALDELLI, M.L. (2016), "'Un volume di sasso". La gemma di un pantomimo tra Roma e Perugia. In margine a CIL VI, 10115", en Mainardis, F. (ed.), *Voce concordi. Scritti per Claudio Zaccaria*, Trieste, 27-38.
- BENOIT, F. (1936), *Le Musée lapidaire d'Arles*, Paris.
- BENZ, L. (1999), *Dramenbearbeitung und Dramenparodie im antiken Mimus und im plautischen Amphitruo*, Tübingen.
- BENZ, R. (1961), *Unfreie Menschen als Musiker und Schauspieler in der römischen Welt*, Tesi doctoral (Universität Tübingen).

- BÉRARD, F. (2015), *L'armée romaine à Lyon*, Roma.
- BERNINI, F. (1915), *Studi sul mimo*, Pisa.
- BIEBER, M. (1920), *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin-Leipzig.
- (1961²), *The history of Greek and Roman theater*, Princeton.
- BIER, H. (1920), *De saltatione pantomimorum*, Bonn.
- BIERS, W.R. – GEAGAN, D.J. (1970), “A New List of Victors in the Caesarea at Isthmia”, *Hesperia* 39, 79-93.
- BILLANOVICH, M.P. (1985), “Lo ‘Stangato’ di Roncon. Ludi cetarii, giochi gladiatorii e duelli giudiziari nell’antica Padova”, en *Albignasego: Storia e arte*, Albignasego, 128-132.
- BINSFELD, W. – BUSCH, S. (2012), “Sklavenkinder in römischen Grabepigrammen. Ein Neufund: Die Stele der Iucunda aus Segobriga”, en Heinen, H. (ed.), *Kindersklaven, Sklavenkinder Schicksale zwischen Zuneigung und Ausbeutung in der Antike und im interkulturellen Vergleich: Beiträge zur Tagung des Akademievorhabens Forschungen zur antiken Sklaverei*, Mainz, 203-229.
- BISCONTI, F. – DEL MORO, M.P. (1999), “Via Latina 135: Cronaca di un intervento di urgenza. Un’area catacombale recuperata al II miglio della Via Latina”, *RAC* 75, 11-94.
- BLAGG, T.F.C. (1986), “The cult and sanctuary of Diana Nemorensis”, en Henig, M. – King, A. (eds.), *Pagan Gods and Shrines of the Roman Empire*, Oxford, 211-219.
- BLÄNSDORF, J. (2004), “Das römische Theaterwesen der Kaiserzeit im Spiegel der Inschriften”, en Fugmann, J. – Janka, M. – Schmitzer, U. – Seng, H. (eds.), *Theater, Theaterpraxis, Theaterkritik im kaiserzeitlichen Rom*, München-Leipzig, 103-131.
- BLÜMNER, H. (1918), “Fahrendes Volk im Altertum”, *Sitz. Bay. Ak.* 6, 3-53.
- BOGAERT, R. (1968), *Banques et banquiers dans les cités grecques*, Leyden.
- BOMBARDI, S. (2000), “La funzione degli attori nell’ambito del santuario di Diana Nemorensis”, en Brandt, J.R. – Touati, A.M. – Zahle, J. (eds.), *Nemi – Status quo. Recent Research at Nemi and the Sanctuary of Diana*, Roma, 121-130.
- BONARIA, M. (1956), *Mimorum romanorum fragmenta* (2 vols.), Genova.
- (1959), “Dinastie di pantomimi latini”, *Maia* 11, 224-242.
- (1965), *I mimi romani / Romani Mimi*, Roma.
- BONNEAU, D. (1974), “Les fêtes Amesysia”, *CdE* 49, 366-379.
- BONNEVILLE, J.N. (1984), *Epigraphie hispanique. Problèmes de méthode et d’édition*, Paris.
- BONUCCI, C. (1827), *Pompei descritta*, Napoli.
- BOSCHUNG, D. (2002), *Gens Augusta: Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses*, Mainz am Rhein.
- BOULVERT, G. (1974), *Domestique et fonctionnaire sous le Haut-Empire romain: la condition de l'affranchi et de l'esclave du prince*, Paris.

- BRADDEEN, D.W. (1974), *The Athenian Agora XVII: Inscriptions. The Funerary Monuments*, Princeton.
- BRAUN, E. (1840), “Colombario scoperto nella vigna accanto a Porta Latina”, *Bull. Ist.* 135-139.
- BREEZE, D.J. (1974), “The Organization of the Career Structure of the *immunes* and *principales* of the Roman Army”, *BJ* 174, 245-292.
- BRESCIANI, E. (1974), “Il teatro nell'Egitto antico”, *Dioniso* 45, 181-192.
- BRIDGER, C. (2006), “Veteran Settlement in the Lower Rhineland. The Evidence from the *Civitas Traianensis*”, *JRA* 19, 137-149.
- BRINCK, A. (1885), “Inscriptiones Graecae ad choregiam pertinentes”, *Dissertationes philologicae Halenses* 7, 71-274.
- BROUGHTON, T.R.S. (1951-1952), *The Magistrates of the Roman Republic*, New York.
- BRU, H. (2011), *Le pouvoir impérial dans les provinces syriennes: Représentations et célébrations d'Auguste à Constantin (31 av. J.-C.-337 ap. J.-C.)*, Leiden.
- (2016), “Le culte impérial dans l'Orient romain: mythes, rites et structures”, en Kolb, A. – Vitale, M. (eds.), *Kaiserkult in den Provinzen des Römischen Reiches: Organisation, Kommunikation und Repräsentation*, Berlin-Boston, 57-77.
- BÜCHELER, F. (1903), “Artistenwörter”, *RhM* 58, 317-320.
- BUCHI, E. (1987), “Assetto agrario, risorse e attività economiche”, en Buchi, E. – Cavalieri Manasse, G. (eds.), *Il Veneto nell'età romana I*, Verona, 105-184.
- BUENO, M. - D'INCÀ, C. (2012), “Giocoleri e spettacoli itineranti tra divertimento privato e occasione pubblica”, *HistrAnt* 12, 311-319.
- BULIĆ, Fr. (1898), “Iscrizioni inedite”, *Bull. archeol. stor. Dalm.* 21, 201-208.
- BUONOCORE, M. (1997), “*Carmina Latina Epigraphica Regionis IV Augusteae*. Avvio ad un censimento”, *Giornale italiano di filologia* 49.1, 21-50.
- (2003), *Aesernia. Le iscrizioni*, Campobasso.
- (2007), “Sui *CLE* repubblicani della *Regio IV* augustea”, en Kruschwitz, P. (ed.), *Die metrischen Inschriften der römischen Republik*, Berlin-New York, 209–222.
- BURNAND, Y. (1961), “Chronologie des épitaphes romaines de Vienne (Isère)”, *RÉA* 63, 291-313.
- BURNET, R. (2003), *L'Égypte ancienne à travers les papyrus: Vie quotidienne*, Paris.
- CADBURY, H.J. (1930), “Θεατρῖζω no longer a NT hapax legomenon”, *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche* 29, 60-63
- CALDELLI, M.L. (2015), “Women in the Roman world”, en Bruun, C. – Edmonson, J. (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, New York, 582-604.
- (2016), “Schiavi e padroni ad Ostia: alcune riflessioni su un rapporto sociale ambivalente”, en Dondin-Payre, M. – Tran, N. (eds.), *Esclaves et maîtres dans le monde romain*, Roma, 218-231.

- CALDELLI, M.L. – RICCI, C. (2005), “*Sepulchrum donare, emere, possidere, concedere, similia et (omnibus) meis*. Donne e proprietà sepolcrale a Roma”, en Buonopane, A. – Cenerini, F. (eds.), *Donna e vita cittadina nella documentazione epigrafica. Atti del II seminario sulla condizione femminile nella documentazione epigrafica. Verona, 25-27 marzo 2004*, Bologna, 81-103.
- (2012), “Memoria ed epigrafia. Il *pauper* a Roma nel I secolo d.C., un progetto in corso”, *Pyrenae* 43.1, 7-45.
- CALLIACHIUS, N. (1713), *De ludis scenicis mimorum et pantomimorum syntagma*, Padova.
- CAMERON, A. (1939), “Θρεπτός and related Terms in the Inscriptions of Asia Minor”, en Calder, W.M. (ed.), *Anatolian Studies Presented to W.H. Buckler*, Manchester, 27-62.
- (1973), *Porphyrius the charioteer*, Oxford.
- (1976), *Circus Factions*, Oxford.
- CAMIA, F. – KANTIRÉA, M. (2010), “Imperial cult in the Peloponnese”, en Rizakis, A.D. – Lepenioti, Cl.E. (eds.), *Roman Peloponnese III. Society, economy and culture under the Roman Empire: Continuity and innovation*, Athens, 375-406.
- CAMODECA, G. (1982), “Ascesa al Senato e rapporti con i territori d’origine. Italia: regio I (Campania esclusa la zona di Capua e Cales). II (*Apulia et Calabria*). III (*Lucania et Bruttii*)”, en *Epigrafia e Ordine Senatorio. Atti del Colloquio internazionale A.I.E.G.L. (Roma, 14-20 maggio 1981)*, vol. II, Roma, 106-163.
- (2013), “Senatori Beneventani da Silla alla Tetrarchia”, en *Antiqua Beneventana: la storia della città romana attraverso la documentazione epigrafica*, Benevento, 233-262.
- CAPPS, E. (1900), “Studies in Greek Agonistic Inscriptions”, *TAPA* 31, 112-137.
- CASCIOLI, G. (2013), *Epigrafi pagane nell’area Vaticana. Ricerca e trascrizione del testo a cura di Giuseppe Vita. Apparato critico a cura di Fabio Paolucci*, Città del Vaticano.
- CASTRÉN, P. (1983), *Ordo populusque Pompeianus: polity and society in Roman Pompeii*, Roma.
- CEBALLOS HORNERO, A. (2002a), “Semblanza de los profesionales de los espectáculos documentados en Hispania”, en Nogales Basarrate, T. – Castellano Hernández, A. (eds.), *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana*, Mérida, 119-134.
- (2002b), *Los Espectáculos en la Hispania Romana: La Documentación Epiográfica*, Mérida.
- CÉBEILLAC-GERVASONI, M. – CALDELLI, M.L. – ZEVI, F. (2010), *Epigrafia latina. Ostia: cento iscrizioni in contesto*, Roma.
- CECCARELLI, P. (2004), ““Autour de Dionysos”: Remarques sur la dénomination des artistes dionysiaques”, en Hugoniot, C. – Hurlet, F. – Milanezi, S. (eds.), *Le statut de l’acteur dans l’Antiquité grecque et romaine. Actes du colloque qui s’est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002*, Tours, 109-142.
- CECCHERELLI, A. – MANCIOLI, D. (2004), “I resti della via nell’area della banca d’Italia”, en Gioia, P. – Volpe, R. (eds.), *Centocelle 1: Roma SDO le indagini archeologiche*, Roma, 85- 113.

- CENÁCULO, Manuel do (ca. 1800), *Álbum de Antiguidades Lusitanas e Luso-romanas e Lapidés do Museu Sesinando Cenáculo Pacense* (ms. inédit, servat a la Biblioteca Publica de Évora).
- CHAMPLIN, E. (1985), “The Glass Ball Game”, *ZPE* 60, 159-163.
- CHANDLER, R. (1763), *Monumenta Oxoniensia*, Oxford.
- CHIOFFI, L. (2008), *Epigrafi di Capua dentro e fuori il Museo Provinciale Campano*, Capua.
- CHRISTES, J. (1979), *Sklassen und Freigelassene als Grammatiker und Philologen im antiken Rom*, Wiesbaden.
- CICU, L. (1988), *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari.
- (2012), *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma.
- CIGAINA, L. (2015), “Microscultura nelle stele sepolcrali di Aquileia romana”, *West & East* 1, 21-35.
- CLAUSS, M. (1973a), *Untersuchungen zu den principales des römischen Heeres von Augustus bis Diokletian: cornicularii, speculatores, frumentarii*, Tesi doctoral (Ruhr-Universität Bochum).
- (1973b), “Zur Datierung stadtrömischer Inschriften: *tituli militum praetorianorum*”, *Epigraphica* 35, 55-95.
- COARELLI, F. (1984), *Lazio*, Roma.
- COLAFRANCESCO, P. (2006), “Il mimo Vitale”, en *Concentus ex dissonis. Scritti in onore di Aldo Setaioli*, Napoli, 213-228.
- COLLART, P. (1928), “Le théâtre de Philippes”, *BCH* 52, 74-124.
- (1937), *Philippes: ville de Macédoine de ses origines jusqu'à la fin de l'époque romaine*, Paris.
- CONZE, A. – SCHUCHHARDT, C. (1899), “Die Arbeiten zu Pergamom 1886-1896”, *AM* 24, 97-240.
- CORBATO, C. (1947), “L'iscrizione sepolcrale di una mima ad Aquileia romana”, *Dioniso* 10.3, 188-203.
- CORMACK, J.M.R. (1940), “The Nerva Inscription in Beroea”, *JRS* 30, 50-52.
- (1944), “Inscriptions from Beroea”, *Hesperia* 13, 23-29.
- COURTNEY, E. (1995), *Musa lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta.
- COUSIN, G. (1900), “Voyage en Carie”, *BCH* 24, 329-347.
- CRISTOFORI, A. (2004), *Non arma virumque. Le occupazioni nell'epigrafia del Piceno*, Bologna.
- CRUSIUS, O. (1894), “Μαγφδός”, *Philologus* 53, 543.
- (1896), “Grenfells Erotic Fragment und seine litterarische Stellung”, *Philologus* 55, 353-384.

- (1902), “Die Agonistikoï”, en *Festschrift für Theodor Gomperz dargebracht zum siebzigsten Geburtstage*, Wien, 381-387.
- (1914), *Herondae Mimiambi novis fragmentis adiectis, editio minor quinta aucta et correcta*, Leipzig.
- CSAPO, E. – SLATER, W. (1995), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- CUGUSI, P. (2007), *Per un nuovo Corpus dei Carmina Latina Epigraphica. Materiali e discussioni*, Roma.
- CUMONT, F. (1903), “Gladiateurs et acteurs dans le Pont”, *Beiträge zur alten Geschichte und griechisch-römischen Altertumskunde: Festschrift zu Otto Hirschfelds sechzigstem Geburtstag*, Berlin, 270-279.
- CUNNINGHAM, I. C. – RUSTEN, J. (2002), *Theophrastus: Characters. Herodas: Mimes. Sophron and other mime fragments*, Cambridge (Mass.)-London.
- DAIN, A. (1933), *Inscriptions grecques du Musée du Louvre: les textes inédits*, Paris.
- DAREMBERG, CH. V. – SAGLIO, E. (1877-1919), *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, Paris.
- DARIS, S. (1989), “Spigolature documentarie”, *Aegyptus* 69, 85-93.
- DASEN, V. (2013), “Des artistes différents? Nains danseurs et musiciens dans le monde hellénistique et romain”, en Emerit, S. (ed.), *Le statut du musicien dans le Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome*, Le Caire, 259-277.
- DAUX, G. (1936), *Delphes au II^e et au I^{er} siècle*, Paris.
- (1943), *Chronologie delphique*, Paris.
- DAVIAULT, A. – LANCHI, J. – LÓPEZ PALOMO, L. A. (1987), *Un mosaico con inscripciones: Une mosaïque à inscriptions: Puente Genil (Córdoba)*, Madrid.
- DAVIES, R.W. (1974), “The daily life of the Roman soldier”, *ANRW* 2.1, 299-338.
- DE CARO, S. (1979), “Scavi dell' area fuori Porta di Noia a Pompei”, *Cronache Pompeiane* 5, 61-101.
- DE FRANCISCIS, A. (1951), *Il ritratto romano a Pompei*, Napoli.
- DE MARCO, M. (1983), “Il mimo conviviale nell'alto medioevo latino. Testimonianze e testi”, en *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400. Atti del VII Convegno di studio*, Viterbo, 149-169.
- DE PETRA, G. (1872), “Notizia degli ultimi scavi”, *Giornale degli scavi di Pompei* 2, 225-232.
- DE ROSSI, G.B. (1872), “Sophe Theorobathylliana”, *Bull. Ist.* 1872, 67-71.
- (1888), *Inscriptiones Christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores, vol. 2*, Roma.
- DEARDEN C.W. (2012), “Whose line is it anyway? West Greek comedy in its context”, en Boshier, K. (ed.), *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge, 272-288.

- DECROLL, C. (1997), *Die Liturgien im römischen Kaiserreich des 3. und 4. Jh. n. Chr.*, Stuttgart.
- DI SEGNI, L. (1994), “Εἰς θεός in Palestinian Inscriptions”, *SCI* 13, 94-115.
- DIETZ, K. (1985), “Der pollio in der römischen Legion”, *Chiron* 15, 232-252.
- DITTENBERGER, W. – BÜCHELER, F. (1881), “Ein griechischer Mimendichter und Mimenkünstler”, *RhM* 36, 463-464.
- DIXON, S. (2014), *The Roman Mother*, New York.
- DONATI, A. (2010), “Uomini e donne sulla scena”, en Borriello, M.R. – Malnati, L. – Montevecchi, G. – Sampaolo, V. (eds.), *Histrionica. Teatri, maschere e spettacoli nel mondo antico*, Milano, 29-32.
- DOX, D. (2004), *The idea of the theater in Latin christian thought. Augustine to the fourteenth century*, Ann Arbor.
- DUCOS, M. (1990), “La condition des acteurs à Rome. Données juridiques et sociales”, en Blänsdorff, J. (ed.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen, 19-33.
- DUFF, J. – DUFF, A. (1934-1935), *Minor Latin poets*, London.
- DUMONT, J.C. – GARELLI-FRANÇOIS, M.H. (1998), *Le Théâtre à Rome*, Paris.
- DUNBABIN, K.M.D. (2004), “Problems in the Iconography of Roman Mime”, en Hugoniot, C. – Hurllet, F. – Milanezi, S. (eds.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine: actes de colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002*, Tours, 161-181.
- (2016), *Theater and spectacle in the art of the Roman Empire*, Ithaca-London.
- DUNCAN-JONES, R. (1974), *The Economy of the Roman Empire*, Cambridge.
- DUPRÉ I RAVENTÓS, X (2004), “Edificios de espectáculos”, en Dupré i Raventós, X. (ed.), *Las capitales provinciales de Hispania 3, Tarragona: colonia Iulia urbs triumphalis Tarraco*, Roma, 55-72.
- DUVAL, N. (1982), “Topographie et urbanisme d'Ammaedara (actuellement Haïdra, Tunisie)”, *ANRW* II 10.2, 633-671.
- ECK, W. (1999²), *L'Italia nell'Impero romano: stato e amministrazione in epoca imperiale*, Bari.
- EDMONSON, J.C. (2019), “Los espectáculos romanos a través de la epigrafía”, en Álvaro Ezquerro, A. (coord.), *Siste, viator: La epigrafía en la antigua Roma*, Alcalá de Henares, 101-113.
- EGGER, R. (1962), “La tablette d'exécration de Rom (Deux-Sèvres). Son déchiffrement, sa langue et les acteurs gallo-romains”, *Celticum* 5, 431-457.
- (1964), “Die Fluchtafel von Rom”, en *Akte des IV. internationalen Kongress für griechische und lateinische Epigraphik: Wien, 17. bis 22. September 1962*, Wien, 117-118.
- EHRENBERG, V. – JONES, A.H.M. (1949), *Documents Illustrating the Reigns of Augustus and Tiberius*, Oxford.

- EICHENAUER, M. (1988), *Untersuchungen zur Arbeitswelt der Frau in der römischen Antike*, Frankfurt am Main.
- ELROD, J.F. (1950), *The influence of the Roman mime on the theater and the drama in France, England, and Italy between 1000 and 1500*, Tesi doctoral (Indiana University).
- ENCARNAÇÃO, J. d' (2014), "Sociedade e cultura em Pax Iulia, através da epigrafia", en *O sudeste peninsular entre Roma e o Islão*, Mértola, 17-29.
- ERNOUT, A. (1916), *Recueil de textes latins archaïques*, Paris.
- EVANGELISTI, S. (2006), "Sociarum mimarum sepulcrum", *LTUR – Suburbium* 4, 68-69.
- FABRETTI, R. (1699), *Inscriptionum antiquarum quae in aedibus paternis asservantur explicatio et additamentum una cum aliquot emendationibus gruterianis & indice rerum, & verborum memorabilium*, Roma.
- FAGAN, G.G. (2015), "Social life in town and country", en Bruun, C. – Edmonson, J. (eds.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, New York, 582-604.
- FANTHAM, E. (1989a), "Mime: the missing link in Roman literary history", *CW* 82.3, 153-163.
- (1989b), "The Earliest Comic Theatre at Roma: Atellan Farce, Comedy and Mime as Antecedents of the commedia dell'arte", en Pietropaolo, D. (ed.), *The Science of Buffonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*, vol. I, Ottawa, 23-32.
- FASOLO, F. – GULLINI, G. (1953), *Il Santuario della Fortuna primigenia a Palestrina*, Roma.
- FERRARO, A. – GORLA, V. (2010), "Le tribù urbane. Verifica della loro composizione sociale sulla base della documentazione epigrafica", en Silvestrini, M. (ed.), *XVIe Rencontre sur l'épigraphie du monde romain, "Le tribù romane" (Bari 8-10 ottobre 2009)*, Bari, 341-347.
- FERRUA, A. (1946), "Tavole lusorie scritte", *Epigraphica* 8, 53-73.
- (1948), "Tavole lusorie scritte", *Epigraphica* 10, 21-62.
- (1964), "Nuove tabulae lusoriae iscritte", *Epigraphica* 26, 3-44.
- (1966), "Antiche iscrizioni inedite di Roma", *Epigraphica* 28, 18-49.
- (1967), "Antiche iscrizioni inedite di Roma (II)", *Epigraphica* 29, 62-100.
- (1987-1988), "Iscrizioni pagane della via Salaria", *RendPontAcc* 60, 221-236.
- (1993), "Iscrizioni del lapidario Armellini", *RAC* 69, 129-160.
- FERTL, E. (2005), *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen. Die Schauspielerin der römischen Antike*, Wien.
- FICORONI, F. (1754²), *De larvis scenicis et figuris comicis antiquorum Romanorum*, Roma.
- FINNEGAN, R.J. (1992), "Women in Herodian mime", *Hermathena* 152, 21-37.
- FIORE, L. (1994), "Gente di teatro nell'Abruzzo antico", *AnalRom* 22, 35-44.
- FISHWICK, D. (1991), *The Imperial Cult in the Latin West. Studies in the Ruler Cult of the Western Provinces of the Roman Empire. Volume II*, Leiden-Boston.

- FLAMERIE DE LACHAPELLE, G. (2011), *Publilius Syrus. Sentences*, Paris.
- FLAMERIE DE LACHAPELLE, G. – FRANCE, J. – NELIS-CLÉMENT, J. (2012), *Rome et le monde provincial: documents d'une histoire partagée: IIe siècle a. C.-Ve siècle p. C.*, Paris.
- FLOBERT, P. (1980), “À propos de l'inscription d'Isernia (CIL IX 2689)”, en *Mélanges de littérature et d'épigraphie latines, d'histoire ancienne et d'archéologie. Hommage à la mémoire de Pierre Wuilleumier*, Paris, 121-128
- FONTRIER, A. (1884-1885), “Επιγραφαί εναποκείμεναι εν τῷ Μουσείῳ”, Μουσείον και βιβλιοθήκη της Ευαγγελικής Σχολής 5, 1-32.
- FOUCART, P. (1882), “Antiquités d'Eski-Zaghra”, *BCH* 6, 177-186.
- FOUNTOULAKIS, A. (2000), “The artists of Aphrodite”, *AC* 69, 133-147.
- FRANCIS, E.D. (1971), “Mithraic graffiti from Dura-Europos”, en J.R. Hinnels (ed.), *Mithraic Studies: Proceedings of the First International Congress of Mithraic Studies* 2, 424-445.
- FRANKLIN, J. (1987), “Pantomimist at Pompeii: Actius Anicetus and his troupe”, *AJP* 108, 95-107.
- FRASCATI, S. (1997), *La collezione epigrafica di Giovanni Battista de Rossi presso il Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana*, Città del Vaticano.
- FRIEDRICH, O. (1964), *Publilii Syri mimi sententiae*, Berlin.
- FRIGGERI, R. (2002), “Le iscrizioni”, en Piranomonte, M. (ed.) , *Il santuario della musica e il bosco sacro di Anna Perenna*, Roma, 26-33.
- FRÖHNER, W. (1873), *Mélanges d'épigraphie et d'archéologie. Vol. 1*, Paris.
- (1892), “Kritische Studien”, *RhM* 47, 291-311.
- FURLANETTO, G. (1839), *Alcuni scritti intorno ad un monumento sepolcrale scoperto presso la città di Padova ed illustrato dall'Ab. Giuseppe Furlanetto*, Padova.
- GAGER, J. (1992), *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*, New York.
- GALIETI, A. (1948), *Contributi alla storia della diocesi suburbicaria di Albano Laziale*, Città del Vaticano.
- GAMBINO, N. (2003), *Raimondo Guarini, studioso di Aeclanum*, Avellino.
- GARCÍA RUIZ, E. (1967), “Estudio lingüístico de las *defixiones* latinas no incluidas en el corpus de Audollent”, *Emerita* 35, 55-89.
- GARELLI-FRANÇOIS, M.H. (2000), “Des soldats sur la scène comique: espace dramatique et espace civique sous les Sévères dans l'Empire romain”, *Pallas* 54, 321-336.
- (2007), *Danser le mythe: La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain.
- GARROD, H.W. (1912), *The Oxford Book of Latin Verse*, Oxford.
- GARRUCCI, R. (1848), *La storia d'Isernia raccolta dagli antichi monumenti*, Napoli.
- (1856), *Graffiti de Pompei: inscriptions et gravures tracées au stylet*, Paris.

- (1858), *Vetri ornati di figure in oro trovati nei cimiteri dei cristiani primitivi di Roma*, Roma.
- GARTON, C. (1964), “A republican mime-actress?”, *CR* 14.3, 238-239.
- (1972), *Personal aspects of the Roman theatre*, Toronto.
- (1982), “A revised register of the Augustan actors”, *ANRW* II.30.1, 580-609.
- GASCOU, J. (1976), “Les institutions de l’hippodrome en Égypte byzantine”, *BIFAO* 76, 185-212.
- GEIST, H. (1969), *Römische Grabinschriften*, München.
- GENTILI, B. (1990), “L’epitafio del mimo Protogene. Esametri o saturni?”, *QuadUrbin.* 34, 131-141. (= (1991), en *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco, Vol. III: Letteratura latina dall’età di Tiberi all’età del basso impero*, Palermo, 589-598).
- GENTILI, G.V. (1961), “Nuovi elementi di epigrafia siracusana”, *ASSir* 7, 5-25.
- GERMAIN DE MONTAUZAN, C. – FABIA, P. (1913), “La garnison de Lyon sous les Severes”, *RÉA* 15, 187-188.
- GHEDINI, F. (1980), *Sculture Greche e Romane nel Museo Civico di Padova*, Roma.
- GHEDINI, F. – LAZZARO, L. – CISOTTO NALON, M. (1984), “28. Monumento Funerario di Claudia Toreuma”, en Bosio, L. – Pesavento Mattioli, S. – Zampieri, G. (eds.), *Le divisioni agrarie romane nel territorio patavino. Testimonianze archeologiche*, Treviso.
- GHINI, G. (1993), “La ripresa delle indagini al santuario di Diana a Nemi”, *Archeologia Laziale* 11, 282.
- GIANCOTTI, F. (1967), *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze.
- GIGLIOLI, G.Q. (1949-1950), “Noterelle epigrafiche”, *BullCom* 73, 31-54.
- GIULIANI, F. (2009), “A proposito degli *Apollinis parasiti*”, en Dettori E. – Braidotti C. – Lanzillotta E. (eds.), Ού πᾶν ἐφήμερον. *Scritti in memoria di Roberto Pretagostini*, Roma, 1053-1058.
- GOETTE, H.R. (1990), *Studien zu römischen Togadarstellungen*, Mainz am Rhein.
- GONIS, N. (1998), “Bemerkungen zu Papyri XI <Korr. Tyche>”, *Tyche* 13, 250-312.
- (2002), “Studies on the Aristocracy of Late Antique Oxyrhynchus”, *Tyche* 17, 85-97.
- GONZÁLEZ GALERA, V. (2016a), “La organización de espectáculos teatrales en época antonina y severiana: de nuevo sobre *Ann. Épiigr.* 1956, 67”, *Picus* 36, 131-142.
- (2016b), “L’*hydraulis* en espectacles civils i militars: un matrimoni d’organistes d’*Aquincum* a *CIL* III, 10501 = *CLE* 489”, *SEBarc* 14, 109-117.
- (2017a), “The theatrical panorama of republican and imperial Sicily: Language, identity and culture”, en Velaza Frías, J. (ed.), *Insularity, Identity and Epigraphy in the Roman World*, Newcastle, 159-176.

- (2017b), “Representacions de mim als circs: fonts literàries, documentals i iconogràfiques”, López Vilar, J. (ed.), *Actes de 3r Congrés Internacional d’Arqueologia i Món Antic. La glòria del circ: curses de carros i competicions circenses*, Tarragona, 43-48.
- (2017c), “*Histrionicus miles*: mimos en las *cohortes uigilum* y en el ejército romano”, en De la Villa Polo, J. – Falque Rey, E. – González Castro, J.F. – Muñoz Jiménez, M.J. (eds.), *Conventus Classicorum. Temas y formas del mundo clásico / Temes i formes del món clàssic*, Madrid, 827-834.
- (2017d), “Els espectacles escènics i la política teatral d’August en la *Vita Divi Augusti* de Suetoni”, *Anu.Filol.Antiq.Mediaeualia* 7, 15-34.
- (en premsa), ‘La asociación al mimo como recurso ofensivo en la vida pública romana’, VII Congreso de la SELat, 29 junio – 2 julio, 2016, León.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, C. (2001), “La organización de la cartelera en el teatro romano”, *Latomus* 60, 890-899.
- (2014), *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid.
- GOUGENHEIM, G. (1950), “Le mime Vitalis”, en *Mélanges d’Histoire du théâtre du Moyen-Age et de la Renaissance offerts à Gustave Cohen*, Paris, 29-33.
- GRANINO CECERE, M.G. (1988-1989), “Nemi: l’erma di C. Norbanus Sorex”, *RendPontAcc* 61, 131-151.
- GRANINO CECERE, M.G. – RICCI, C. (2010), “Le tribù del Latium vetus”, en Silvestrini, M. (ed.), *Le tribù romane: atti della xviè rencontre sur l’épigraphie: Bari 8-10 ottobre 2009*, Bari, 151-155.
- GREEN, J.R. (2012), “Comic vases in South Italy. Continuity and innovation in the development of a figurative language”, en Bosher, K. (ed.), *Theater outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge, 289-342.
- GREGORI, G.L. (ed.) (2001), *La Collezione epigrafica dell’Antiquarium comunale del Celio: inventario generale, inediti, revisioni, contributi al riordino*, Roma.
- (2003), “Definizione e misurazione dello spazio funerario nell’epigrafia repubblicana e protoimperiale di Roma. Un’indagine campione”, en Cresci Marrone, G. – Tirelli, M. (eds.), “Terminavit sepulcrum”. *I recinti funerari nelle necropoli di Altino (Venezia 3-4 dicembre 2003)*, Roma, 77-126.
- (2004-2005), “I protagonisti della scena teatrale nella documentazione epigrafica di Roma”, *ScAnt* 12, 575-590.
- (2005), “Archimimi, mimi e scaenici: tre nuove iscrizioni romane di attori”, *Studi Romani* 53, 3-11 (revisat i reimprès en GREGORI, G.L., *Ludi e munera. 25 anni di ricerche sugli spettacoli d’età romana*, 2011, Roma, 195-199).
- GRENFELL, B.P. (1896), *An Alexandrian erotic fragment and other Greek papyri chiefly Ptolemaic*, Oxford.
- GRUTERUS, J. (1603), *Inscriptiones antiquae totius orbis Romani in corpus absolutissimum redactae cum indicibus XXV*, Heidelberg.

- GRYSAR, C. J. (1854), “Der römische Mimus”, *SBWien* 12, 237-337.
- GUARDUCCI, M. (1987), *L'Epigrafia greca dalle origini al tardo impero*, Roma.
- GUARINI, R. (1832), “Monumenti”, *Bull. Ist.*, 207-209.
- GUILLEMIN, A. (1937), “La culture du public romain à l'époque impériale”, *RÉL* 15, 102-121.
- GÜNTHER, R. (1987), *Frauenarbeit – Frauenbindung. Untersuchungen zu unfreien und freigelassenen Frauen in den stadtrömischen Inschriften*, München.
- GUYONVARCH, C.J. (1962), “Les anthroponymes gaulois de la tablette d'exécration de Rom (Deux-Sèvres)”, *Celticum* 5, 458-466.
- HAAS, O. (1961), “La tablette d'exécration de Rom (Deux-Sèvres)”, *BSAO* 1961, 47-65.
- HALBHERR, F. (1897), “Cretan Expedition III. Epigraphical Researches in Gortyna”, *AJA* 1, 159-238.
- HARKER, A. (2008), *Loyalty and Dissidence in Roman Egypt. The case of the Acta Alexandrinorum*, Cambridge.
- HARRAUER, H. (2004), “Papyri und Unterhaltung”, en Froschauer, H. – Harrauer, H. (eds.), *Spiel am Nil: Unterhaltung im Alten Ägypten*, Wien, 59-74.
- HARRIS, W.V. (1977), “The Era of Patavium”, *ZPE* 27, 283-293.
- HATZFELD, J. (1919), *Les trafiquants italiens dans l'Orient hellénique*, Paris.
- HAUVETTE-BESNAULT, A. (1883), “Fouilles de Délos”, *BCH* 7, 103-125.
- HEGER, N. (1971), “Eine Schauspielerinschrift aus Virunum”, *PAR* 21, 13-14.
- (1980), “Ein Homerista in einer Inschrift aus Noricum”, en Dalfen, J. – Forstner, K. – Fussl, M. – Speyer, W. (eds.), *Symmicta philologica Salisburgensia Georgio Pfligersdorffer sexagenario oblata*, Roma, 233-239.
- HEICHELHEIM, F.M. (1942), “The Greek Inscriptions in the Fitzwilliam Museum”, *JHS* 62, 14-20.
- HELBIG, W. (1885), “Scavi a Nemi”, *Bull. Ist.* 1885, 225-240.
- HELLERMAN, J.H. (2005), *Reconstructing Honor in Roman Philippi: Carmen Christi as Cursus Pudorum*, Cambridge.
- HELLY, B. (1978), “Quarante épigrammes thessaliennes”, *RPh* 52, 121-135.
- HENRY, G.K.G. (1919), “Roman Actors”, *Studies in Philology* 16.4, 334-382.
- HENZEN, W. (1856), “Sui colombarii di Vigna Codini”, *Monumenti ed annali pubblicati dall'Instituto di Corrispondenza Archeologica nel 1856*, Leipzig, 8-24.
- (1874), “Le iscrizioni graffite nell'escubitorio della settima coorte de' vigili”, *Ann. Bull. Ist.* 46, 111-163.
- (1875), “Tessera d'un pantomimo”, *Bull. Ist.* 1875, 150-154.
- (1885), “Appendice”, *Bull. Ist.* 1885, 40-42.

- HERRMANN, L. (1955), "Le testament du cochon", en *Studi in onore di Ugo Enrico Paoli*, Firenze, 385-391.
- (1985), "Laureolus", en Renard, M. –Laureus, P. (eds.), *Hommages à Henry Bardon*, Bruxelles, 225-234.
- HERZOG, R. (1903), "Zur Geschichte des Mimus", *Philologus* 62, 35-38.
- HERZOG, E. VON (1864), *Galliae Narbonensis provinciae Romanae historia descriptio institutorum expositio*, Leipzig.
- HEUZEY, L. (1867), "Notice", *BSNAF* 1867, 134-140.
- HEYDEMANN, H. (1868), "Antichità beneventane", *Bull. Ist.*, 98-104.
- HICKEY, T. (2012), *Wine, Wealth, and the State in Late Antique Egypt: The House of Apion at Oxyrhynchus*, Ann Arbor.
- HILLGRUBER, M. (2000), "Homer im Dienste des Mimus. Zur künstlerischen Eigenart der Homeristen", *ZPE* 132, 63-72.
- HOFFILLER, B. – SARIA, S. (1938), *Antike Inschriften aus Jugoslawien*, Zagreb.
- HORDERN, J. H. (2004), *Sophron's mimes. Text, Translation, and Commentary*, Oxford.
- HÖSCHELE, R. (2013), "From Ecloga the mime to Vergil's "Eclogues" as mimes: "ein Gedankenspiel"", *Vergilius* 59, 37-60.
- HUGHES, A. (2008), "Ai Dionysiazusai: Women in Greek Theatre", *BICS* 51, 1-27.
- HUGONOT, CH. (2004), "De l'infamie à la contrainte. Évolution du statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine", en Hugoniot, C. – Hurlet, F. – Milanezi, S. (eds.), *Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine: actes de colloque qui s'est tenu à Tours les 3 et 4 mai 2002*, Tours, 161-181.
- (2005), "Peut-on écrire que les spectacles furent un facteur de romanisation en Afrique du Nord?", *Pallas* 68, 241-268.
- HUNINK, V. (2011), *Glücklich ist dieser Ort! 1000 Graffiti aus Pompeji*, Stuttgart.
- HUNT, A.S. – EDGAR, C.C. (1934), *Select Papyri II: Non-literary papyri: public documents*, Cambridge.
- IMMERWAHR, H. (1944), "Dipinti from G5, C2", en Rostovtzeff, M.I. et al. (eds.), *The Excavations at Dura-Europos: Preliminary Report of the Ninth Season of Work 1935-1936*, New Haven, 203-265.
- JACQUEMIN, L. (1863), *Monographie Du Théâtre Antique D'Arles*, Arles.
- JACQUES, FR. (1986), "L'ordine senatorio attraverso la crisi del III secolo", en Giardina, A. (ed.), *Società romana e impero tardoantico, vol. 1, Istituzioni, ceti, economie*, Roma-Bari, 81-225.
- JAHN, O. (1843), *Auli Persii Flacci Satirarum liber cum scholiis antiquis*, Leipzig.
- JIREČEK, C. (1881), "Beiträge zur antiken Geographie und Epigraphik von Bulgarien und Rumelien", *MBA* 1881, 434-469.

- JONES, A.H.M. (1928), "Inscriptions from Jerash", *JRS* 18, 144-180.
- (1970), *History of Rome Through the Fifth Century: The Empire*, London.
- JONES, C.P. (1990), "A new Lycian dossier establishing an artistic contest and festival in the reign of Hadrian", *JRA* 3, 484-488.
- JONNES, L. (1986), "Three inscriptions from Heracleia Pontica", *EA* 7, 97-100.
- JORY, E.J. (1965), "CIL XIV 2408 = Dessau 5196", *Philologus* 109, 307-308.
- (1967), "Α παῖς κωμῳδός and the διὰ πάντων. Some problems of Imperial pantomime", *BICS* 14, 84-90.
- (1970), "Associations of actors in Rome", *Hermes* 98, 224-253.
- JULLIAN, C. (1898), "Inscription gallo-romaine de Rom (Deux-Sèvres)", *Revue Celtique* 19, 168-176.
- JURGENS, H. (1972), *Pompa diaboli: Die Lateinischen Kirchenväter und das antike Theater*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz.
- KAIBEL, G. (1878), *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, Berlin.
- KAJANTO, I. (1965), *The Latin cognomina*, Roma.
- (1966), *Supernomina. A Study in Latin Epigraphy*, Helsinki.
- KANATSOULIS, D. (1956), *Τὸ κοινόν τῶν Μακεδόνων*, Thessaloniki.
- KANTIRÉA, M. (2007), *Les dieux et les dieux Augustes. Le culte impérial en Grèce sous les Julio-claudiens et les Flaviens. Études épigraphiques et archéologiques*, Athènes.
- KARADIMA-MATSA, C. – DIMITROVA, N. (2003), "Epitaph for an Initiate at Samothrace and Eleusis", *Chiron* 33, 335-345.
- KAster, R.A. (1995), *Suetonius. De Grammaticis et Rhetoribus*, Oxford.
- KEHOE, P. E (1969), *Studies in the Roman Mime*, Cincinnati.
- (1984), "The adultery mime reconsidered", en Bright, D. F. – Ramage, E. S. (eds.), *Classical texts and their traditions: Studies in honor of C. R. Trahman*, California, 89-106.
- KEIL, J. (1945), "Ein Biologeninschrift aus Ephesos", *AnzWien* 82, 10-18.
- KHATZIOANNOU, K. (1971-1983), *Ἡ ἀρχαία Κύπρος εἰς τὰς Ἑλληνικὰς πηγὰς*, Nicosia.
- KNEIBL, P. (1977), *Die Berufsangaben auf den Inschriften der gallischen und germanischen Provinzen. Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der römischen Kaiserzeit*, Tesi doctoral (Universität Marburg).
- KOKOLAKIS, M. (1959), "Pantomimus and the teatrise Περὶ ὀρχήσεως", *Platon* 10, 3-56.
- KOLB, A. – FUGMANN, J. (2008), *Tod in Rom. Grabinschriften als Spiegel römischen Lebens*, Mainz am Rhein.
- KONSTANTINOU, D. (1955), *Μακεδονική προσωπογραφία (ἀπὸ τοῦ 148 π.Χ. μέχρι τῶν χρόνων τοῦ Μ. Κωνσταντίνου)*, Thessaloniki.

- KORHONEN, K. (2004), *Le iscrizioni del Museo Civico di Catania. Storia delle collezioni*, Helsinki.
- (2011), “Language and Identity in the Roman Colonies of Sicily”, en Sweetman, R.J. (ed.), *Roman Colonies in the first Century of their Foundation*, Oxford, 7-31.
- KORNEMANN, E. (1929), *Neue Dokumente zum lakonischen Kaiserkult*, Breslau.
- (1942), “Pagus”, *RE* 18.2, 2318-2339.
- KOUGEAS, S.B. (1928), “Ἐπιγραφικὰ ἐκ Γυθείου Συμβολὰ”, *Hellenika* 1, 7-44.
- KRAELING, C.H. (1938), *Gerasa, city of the Decapolis*, New Haven.
- KRAMER, B. (2003), “Urkundenreferat 2001”, *APF* 49, 319.
- KROPP, A. (2008), *Defixiones: ein aktuelles corpus lateinischer Fluchtafeln*, Speyer.
- KRUIT, N. – WORP, K.A. (2000), “Geographical Jar Names: Towards a Multi-Disciplinary Approach”, *APF* 46, 65-146.
- KRUSCHWITZ, P. (1999), “Saturnier Erkennen, ohne den Saturnier zu kennen?”, *Epigraphica* 61, 27-35.
- KUZNETSOV, A. (2013), “Sweet Protogenes’ Grave”, *ZPE* 187, 132-143.
- LA REGINA, A. (1966), “Le iscrizioni oscche di Pietrabbondante e la questione di *Bovianum Vetus*”, *RhM* 109.3, 260-286.
- LACHAUX, J.-C. (1978), *Théâtres et amphithéâtres d’Afrique Proconsulaire*, Aix-en-Provence.
- LAFER, R. (2009), “What can inscriptions tell us about spectacles. The example of the Provinces of *Africa Proconsularis* and *Numidia*”, en Wilmott, T. (ed.), *Roman amphitheatres and Spectacula, a 21st -century perspective: papers from an international conference held at Chester, 16th-18th February, 2007*, Oxford, 179-184.
- LANCIANI, R. – GATTI, G. (1886), “Trovamenti riguardanti la topografia e la epigrafia urbana”, *BullCom* 14, 81-101.
- LASSÈRE, J.M. (1973), “Recherches sur la chronologie des épitaphes païennes de l’Africa”, *AntAfr* 7, 7-151.
- LATTIMORE, R. (1962), *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana.
- LAUBRY, N. (2012), “*Ob sepulturam*: associations et funérailles en Narbonnaise et dans les Trois Gaules sous le Haut-Empire”, en Dondin-Payer, M. – Tran, N. (eds.), *Collegia. Le phénomène associatif dans l’Occident romain*, Bordeaux, 103-133.
- LAVAGNE, H. (1986), “Rome et les associations de technites dionysiaques en Gaule (Vienne et Nîmes)”, en *L’association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la Table ronde de Rome (24-25 mai 1984)*, Roma, 129-148.
- LAZZARO, L. (1984), *Fons Aponi. Abano e Montegrotto nell’antichità*, Abano Terme.
- LE BAS, P. – WADDINGTON, W.H. (1847-1877), *Voyage archéologique en Grèce et en Asie Mineure*, Paris.

- LE BOHEC, Y. (2003), *Inscriptions de la cité des Lingons: inscriptions sur pierre: inscriptions latinae, Galliae Belgicae*, Paris.
- LE GLAY, M. (1982), "Hercule et la "iuventus" viennoise. A propos de la mosaïque des Athlètes vainqueurs", *BSNAF* 1982, 63-65.
- (1992), "Épigraphie et théâtre", en *Spectacula 2. Le théâtre antique et ses spectacles*, Lattes, 209-211.
- LE RIDER, G. (1966), *Monnaies crétoises du Ve au Ier siècle av. J.-C.*, Paris.
- LEBER, P.S. (1972), *Die in Kärnten seit 1902 gefundenen römischen Steininschriften*, Klagenfurt.
- LECHAT, H. – RADET, G.A. (1887), "Inscriptions de Lydie", *BCH* 11, 445-484.
- LECLANT, J. (1992), "Diana Nemorensis, Isis et Bubastis", en Lloyd, A.B. (ed.), *Studies in pharaonic religion and society in honour of J. Gwin Griffith*, London, 251-257.
- LEFKOWITZ, M.R. – FANT, M.B. (1992²), *Women's Life in Greece and Rome: a sourcebook in translation*, London.
- LEHNER, H. (1918), *Die antiken Steindenkmäler des Provinzialmuseums in Bonn*, Bonn.
- LEMBKE, K. (1994), "Ein Relief aus Ariccia und seine Geschichte", *RM* 101, 97-102.
- LEO, F. (1913), "Inchriftliches Citat aus Laberius", *Hermes* 48, 147
- LEPPIN, H. (1989), "Zur anonymen Pantomimen-Inschrift aus Rom", *Epigraphica* 51, 29-46.
- (1992), *Histrionen: Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn.
- LETRONNE, J.-A. (1848), *Recueil des inscriptions grecques et latines de l'Égypte*, Paris.
- LETTICH, G. (2003), *Itinerari epigrafici aquileiesi: guida alle epigrafi esposte nel Museo Archeologico Nazionale di Aquileia*, Trieste.
- LEUMANN, M. – HOFFMANN, J. – SZANTYR, A. (1977⁵), *Lateinische Grammatik. Band 1: Lateinische Laut- und Formenlehre*, München.
- LEWIS, N. (1981), "Notationes Legentis", *BASP* 18, 73-81.
- (1983), *Life in Egypt Under Roman Rule*, Oxford.
- LIBERTINI, G. (1947), "Anfiteatri e teatri antichi di Ungheria", *Dioniso* 10, 102-111
- LINDERSKI, J. (1992), "Games in Patavium", *Ktèma* 17, 55-76.
- (2013), "Lily Ross Taylor and the Roman tribes", apèndix a Taylor, L.R. (2013²), *The voting districts of the Roman Republic: the thirty-five urban and rural tribes*, Ann Arbor, 355-393.
- LITINAS, N. (1994), "Κυνῶν πόλις, and Εύεργέτις. Designation and location of the capital of the Cynopolite nome", *APF* 40, 143-155.
- LIU, J. (2007), "The Era of Patavium Again", *ZPE* 162, 281-289.

- LUCHI, O. (1977), "Per la storia del teatro romano di Volterra", *Prospettiva* 9, 37-41.
- LUPI, A.M. (1734), *Dissertatio et animadversiones ad nuper inventum Severae martyris epitaphium*, Palermo.
- MAFFEI, S. (1749), *Musaeum Veronense, hoc est, Antiquarum inscriptionum atque anaglyphorum collectio*, Verona.
- MAGISTER, S. (1998), "Pomponio Leto collezionista di antichità. Note sulla tradizione manoscritta di una raccolta epigrafica nella Roma del tardo Quattrocento", *Xenia Antiqua* 7, 167-196.
- MAITTAIRE, M. (1732²), *Marmorum Arundellianorum, Seldenianorum, aliorumque, academiae Oxoniensi donatorum; cum uariis commentariis & indice, secunda editio*, London.
- MAIURI, A. (1931), *Pompei: i nuovi scavi e la Villa dei Misteri*, Roma.
- MALASPINA, E. (2003), "La terminologia latina delle professioni femminili nel mondo antico", en *Mediterraneo antico. Economia, società, culture* 6.1, 347-391.
- MALAVOLTA, M. (2000), "*Manceps gregum*. Letture antiche e recenti di C.I.L. XIV 2299 (=I.L.S. 5206)", en Paci, G. (ed.), *EPIGRAPHAI: miscellanea epigrafica in onore di Lidio Gasperini, vol. 1*, Roma, 541-547.
- MALINEAU, V. (2003), "Les éléments du costume de théâtre dans l'Antiquité tardive", en Chausson, F. – Inglebert, H. (eds.), *Costume et société dans l'Antiquité et le haut Moyen age*, Paris, 153-168.
- MANACORDA, D. (1999), "Per l'edizione del secondo colombario Codini. Il problema epigrafico nel contesto archeologico", *XI Congresso Internazionale di Epigrafia Greca e Latina. Atti II*, Roma, 249-261.
- MANDER, J. (2013), *Portraits of children on Roman funerary monuments*, Cambridge.
- MANGANARO, G. (1963), "Nuove ricerche di Epigrafia Siceliota", *SicGymn* 16, 51-64.
- (1970), "Pankarpeia di epigrafia latina", *SicGymn* 23, 75-88.
- (1988), "La Sicilia da Sesto Pompeo a Diocleziano", *ANRW* 2.11.1, 3-89.
- MANSEL, A.M. – AKARCA, A. (1949), *Pergede kazilar ve arařtırmalar = Excavations and researches at Perge*, Ankara.
- MANTESE, G. (1901), *Museo Campano, epigrafi monumentali, schizzi d'identificazione del catalogo illustrato*, Capua (ms. inèdit).
- MANTEUFFEL, G. (1929), "Apparatus mimici libellus", *Eos* 32, 27-33.
- (1936), "Die neue Warschauer Ostrakasammlung", en *Atti del IV Congresso internazionale di Papirologia (Firenze 28 Apr.-2 Mag. 1935)*, Milano, 45-50.
- MAREK, C. (1993), *Stadt, Ära und Territorium in Pontus-Bithynia und Nord-Galatia*, Tübingen.
- MARESCH, K. (1996), *Bronze und Silber: Papyrologische Beiträge zur Geschichte der Währung im ptolemäischen und römischen Ägypten bis zum 2. Jahrhundert n. Chr.*, Köln.

- MARINER BIGORRA, S. (1982), “El teatro en la vida de las provincias de Hispania”, en *Actas del Simposio El teatro en la Hispania romana. Mérida, 13-15 de Noviembre de 1980*, Badajoz, 15-23.
- MASSARO, M. (1992), *Epigrafia metrica latina di età repubblicana*, Bari.
- (2001), “L'epitaffio metrico per il mimo Protogene”, *RFIC* 129, 5-50.
- MASTROMARCO, G. (1984², rev.), *The public of Herondas*, Amsterdam.
- MATTHEWS, J. (2006), *The Journey of Theophanes: Travel, Business, and Daily Life in the Roman East*, Yale.
- MAXWELL, R. (1993), *The Documentary Evidence for Ancient Mime*, Tesi doctoral (University of Toronto).
- MAYER I OLIVÉ, M. (2012), “Un mimógrafo en Tarraco. A propósito de *CIL* II 4092 = *ILS* 5276 = *RIT* 53, con algunas consideraciones sobre la presencia del mimo en documentos epigráficos especialmente hispanos”, *Anu.Filol.Antiq.Medieevalia* 2, 1-19.
- MAZZOLENI, D. (2002), *Epigrafi del mondo cristiano antico*, Roma.
- MELCHIORRE, G. (1827), “Decadi epigrafiche”, *Memorie di Antichità e di Belle Arti* 3, 89-128.
- MENCI, G. (2000), “Un programma circense”, en Melaerts, H. (ed.), *Papyri in honorem Johannis Bingen octogenarii (P. Bingen)*, Leuven.
- MERRITT, B.D. (1968), “Greek inscriptions”, *Hesperia* 37, 266-298.
- MERKELBACH, R. – STAUBER, J. (2001), *Steinepigramme aus dem griechischen Osten. Band 2. Die Nordküste Kleinasiens (Marmarameer und Pontos)*, München-Leipzig.
- (2002), *Steinepigramme aus dem griechischen Osten. Band 4. Die Südküste Kleinasiens, Syrien und Palaestina*, München-Leipzig.
- MESSERI, G. -PINTAUDI, R. (2002), “Ostraca greci da Narmuthis”, *CdE* 77, 209-237.
- MIGAYROU, A. (2018), *Des femmes sur le devant de la scène. Modalités, contextes et enjeux de l'exhibition des femmes dans les spectacles à Rome et dans l'Occident romain, de César aux Sévères*, Tesi doctoral (Université Paris 1 Panthéon Sorbonne-Università di Roma La Sapienza).
- MINASI, (1893), “Archeologia”, *La Civiltà Cattolica* 44.1, 208-228.
- MITCHELL, S. (1990), “Festivals, Games, and Civic Life in Roman Asia Minor”, *JRS* 80, 183-193.
- MITsos, M.T. (1974), “Some Lists of Athenian Ephebes: VI.1”, en Bradeen, D.W. – McGregor, M.F. (eds.), *Φόρος. Tribute to Benjamin Dean Meritt*, Locust Valley, 117-120.
- MITTEIS, L. – WILCKEN, U. (1912), *Grundzüge und Chrestomathie der Papyruskunde*, Leipzig-Berlin.
- MOLTESEN, M. (1997), “Katalog”, en Moltesen, M. (ed.), *I Dianas hellige lund: fund fra en helligdom i Nemi*, Copenhagen, 128-165.

- (2013), “Portraits of the Julio-Claudian Period from the Sanctuary of Diana at Nemi in the Ny Carlsberg Glyptotek”, en Coarelli, F. – Ghini G. – Palladino, A. (eds.), *Caligola. La trasgressione al potere*, Roma, 245-250.
- MOMMSEN, TH. (1869), “Schauspielerinschrift von Philippi”, *Hermes* 3, 461-465.
- (1871), “Schauspielerinschriften”, *Hermes* 5.2, 303-308.
- (1872), “Observationes epigraphicae. 1. Vrsus togatus vitrea qui primus pila”, *EE* 1, 55-57.
- (1882), “Schauspielerinschrift von Philippi”, *Hermes* 17, 495-496.
- MODONESI, D. (1995), *Museo Maffeiano. Iscrizioni e rilievi sacri latini*, Roma.
- MORETTI, L. (1954), “Κοινὰ Ἀσίας”, *RFIC* 82.3, 276-289.
- (1958), “Iscrizioni greche inedite di Roma”, *Epigraphica* 20, 29-54.
- (1963), “I technitai di Siracusa”, *RFIC* 41, 38-45.
- MORPURGO, L. (1931) “Nemi - Teatro ed altri edifici romani in contrada 'La Valle'”, *NSc* 7, 237-305.
- MÜLLER, A. (1904), “Die Parasiti Apollinis”, *Philologus* 63, 342-361.
- MURATORI, L.A. (1739-1740), *Novus Thesaurus Veterum Inscriptionum In Praecipuis Earumdem Collectionibus Hactenus Praetermissarum*, Roma.
- NEHENDAM, K. (1992), *The Art of Acting in Antiquity: Iconographical Studies in Classical, Hellenistic and Byzantine Theatre*, Copenhagen.
- NICOLL, A. (1931), *Masks, mimes and miracles: Studies in the popular theatre*, London.
- NOGALES BASARRETE, T. (2000), *Espectáculos en Augusta Emerita: espacios, imágenes y protagonistas del ocio y espectáculo en la sociedad romana emeritense*, Badajoz.
- OBERHUMMER, E. (1888), “Grischiesche Inshriften aus Cypern”, *SBMünch* 1888.1, 305-348.
- O’CONNOR, J.B. (1908), *Chapters in the History of Actors & Acting in Ancient Greece*, Chicago.
- OGLE, M.B. (1933), “The Sleep of Death”, *MAAR* 11, 81-117.
- OLIVER, J.H. (1989), *Greek constitutions of early Roman emperors from inscriptions and papyri*, Philadelphia.
- ORELLI, G.C. (1828), *Inscriptionum latinarum selectarum amplissima collectio ad illustrandam Romanae Antiquitatis disciplinam accommodata, ac magnarum collectionum supplementum complura emendationesque exhibens*, Zürich.
- ORLANDI, S. (1993), *Un Contributo alla storia del collezionismo: la raccolta epigrafica Delfini*, Roma.
- OXÉ, A. (1907), “Römischer Grabstein einer Frau, gefunden in Asberg (Asciburgium)”, *BJ* 116, 19-26.
- PANAYOTAKIS, C. (1995), *Theatrum Arbitri: Theatrical elements in the Satyrice of Petronius*, Leiden.

- (2008), “Vergil on the Popular Stage”, en Hall, E. – Wyles, R. (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 185-197.
- (2010), *Decimus Laberius: The fragments*, Cambridge.
- (2013), “Towards a new critical edition of the *sententiae* associated with Publilius”, en López Izquierdo, M. (ed.), *La traversée européenne des Proverbia Senecae: de Publilius Syrus à Érasme et au-delà*, Nancy, 15-50.
- PANCIERA, S. (ed.) (1987), *La collezione epigrafica dei Musei Capitolini: inediti, revisioni, contributi al riordino*, Roma.
- (2003), “I numeri di Patavium”, en *ΕΡΚΟΣ. Studi in Onore di Franco Sartori*, Padova, 187-308.
- (2004), “Altri pretoriani a Roma. Nuove iscrizioni e vecchie domande”, *CCG* 15, 281-316.
- (2006), *Epigrafi, Epigrafia, Epigrafisti. Scritti vari editi e inediti (1956-2005) con note complementari e indici*, Roma.
- PAPAZOGLOU, F. (1983), “Macedonia under the Romans”, en Sakellariou, M.B. (ed.), *Macedonia: 4000 Years of Greek History and Civilization*, Athens, 192-207, 538-541.
- PARIBENI, R. (1919), “Ariccia: rilievo con scene egizie”, *NSc* 16, 106-112.
- PARIS, P. (1885), “Inscription choragique de Délos”, *BCH* 9, 146-457.
- PASQUALI, M.I. (1990-1991), “Alcune considerazioni sui rapporti tra Iside e Diana nemorense”, *DocAlb* 12-13, 17-22.
- PEEK, W. (1955), *Griechische Vers-Inschriften I. Grab-Epigramme*, Berlin.
- (1957), *Attische Grabinschriften II: Unedierte Grabinschriften aus Athen und Attika*, Berlin.
- (1970), *Griechische Vers-Inschriften aus Thessalien*, Heidelberg.
- PELLETIER, A. (1982), *Vienne antique. De la conquête romaine aux invasions alamanniques (IIe siècle av. – IIIe siècle ap. J.C.)*, Paris.
- PENA, M.J. (1981), “El culto a Tutela en Hispania”, *Memorias de Historia Antigua* 5, 73-88.
- PERDRIZET, P. (1899), “Reliefs myciens”, *BCH* 23, 592-599.
- PEREA YÉBENES, S. (1999), *Collegia militaria. Asociaciones militares en el Imperio romano*, Madrid.
- (2004), “Extranjeras en Roma y en cualquier lugar: mujeres mimas y pantomimas, el teatro en la calle y la fiesta de Flora”, *Gerión Anejos* 8, 11-43.
- PERPILLOU-THOMAS, F. (1993), *Fêtes d'Égypte ptolémaïque et romaine d'après la documentation papyrologique grecque*, Louvain.
- (1995), “Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte”, *ZPE* 108, 225-251.
- PERRONE, S. (2011), “Back to the backstage: the papyrus *P.Berol.* inv. 13927”, *Trend in Classics* 3.1, 126-153.

- PETRIKOVITS, H. VON (1980), “*Lixae*”, en Hanson, W.S. – Keppie, K.J.F. (eds.), *Roman Frontier Studies 12.3*, Oxford, 1027-1035.
- PICCOTTINI, G. (1972), *Die Rundmedaillons und Nischenporträts des Stadtgebietes von Virunum*, Wien.
- PILHOFER, P. (2009²), *Philippi. Band II: Katalog der Inschriften von Philippi*, Tübingen.
- PINTAUDI, R. (1998-1999), “Pot-Pourri. P. Berlin Sarischouli 10”, *AnPap* 10-11, 141-143.
- PINTAUDI, R. – SIJPESTEIJN, P. (1989), “Ostraka di contenuto scolastico provenienti da Narmuthis”, *ZPE* 76, 85-92.
- PIRANOMONTE, M. (2001), “*Anna Perennae Nemus*”, en La Regina, A. (ed.), *LTUR – Suburbium 1*, 59-63.
- (ed.) (2002), *Il santuario della musica e il bosco sacro di Anna Perenna*, Roma.
- (2005), “La fontana sacra di Anna Perenna a Piazza Euclide tra religione e magia”, *MHNH* 5, 87-104.
- (2010), “Religion and magic at Rome: The fountain of Anna Perenna”, en Gordon, R.L. – Marco Simón, F. (eds.), *Magical Practice in the Latin West. Papers from the International Conference held at the University of Zaragoza, 30 Sept.-1 Oct. 2005*, Leiden, 191-214.
- PLEKET, H.W. (2014), “Sport in Hellenistic and Roman Asia Minor”, en Christensen, P. – Kyle, D.G. (eds.), *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, Chichester-Malden, 364-375.
- PLESSIS, F. (1905), *Poésie latine. Epitaphes*, Paris.
- POLAND, F. (1909), *Geschichte des griechischen Vereinswesens*, Leipzig.
- (1935), “Zur Kaisersynodos der Dionysischen Künstler”, *Philologische Wochenschrift* 55.5, 141-143.
- POLIAKOFF, M. (1986), *Studies in the terminology of the Greek combat sports*, Königstein.
- POPOVA, Z. (1968), “Pour dater les *Carmina Latina Epigraphica*-Buecheler 990, 55 et 960”, *Eirene* 7, 57-66.
- POULSEN, F. (1941), “Nemi studies III”, *AArch* 12, 1-52.
- POULSEN, V. (1962), *Les portraits romains I*, Copenhague.
- PRAUSCELLO, L. (2004), “Rehearsing Her Own Death: A Note on Bassilla's Epitaph”, *ZPE* 147, 56-58.
- PRICE, S.R.F. (1984), *Rituals and Power: The Roman Imperial Cult in Asia Minor*, Cambridge.
- PRIDEAUX, H. (1676), *Marmora Oxoniensia ex Arundellianis, Seldenianis, aliisque conflata, cum perpetuo commentario*, Oxford.
- PROSPERI VALENTI, G. (1985), “Attori-bambini del mondo romano attraverso le testimonianze epigrafiche”, *Epigraphica* 47, 71-82.

- PUCHNER, W. (2002), "Acting in the Byzantine theatre: evidence and problems", en Easterling, P. – Hall, E. (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 304-324.
- PURCELL, N. (1999), "Does Caesar mime?", en Bergmann, B. – Kondoleon, C. (eds.), *The art of ancient spectacle*, Washington, 181-193.
- RAMSAY, W.M. (1926), "Studies in the Roman Province Galatia", *JRS* 16, 201-215.
- RATHBONE, D.W. (1988), "Notes on Three Letters (Heroninos Archive)", *ZPE* 75, 157-163.
- (1991), *Economic Rationalism and Rural Society in Third-Century A.D. Egypt. The Heroninos Archive and the Appianus Estate*, Cambridge.
- (2009), "The First Acquisition: The Archive of Heroninos", en Bastianini, G. – Casanova, A. (eds.), *100 anni di istituzioni fiorentine per la papirologia: 1908. Società Italiana per la ricerca dei Papiri, 1928. Istituto Papirologico "G. Vitelli". Atti del Convegno internazionale di studi. Firenze, 12-13 giugno 2008*, Firenze, 17-29.
- RAWSON, E. (1985), "Theatrical life in Republican Rome and Italy", *PBSR* 53, 97-113.
- (1987), "*Speciosa locis morataque recte*", en Whitby, M. – Hardie, Ph. – Whitby, M. (eds.), *Homo Viator: Classical Essays for John Bramble*, Bristol, 79-88.
- REDDÉ, M. (1986), *Mare Nostrum: les infrastructures, le dispositif et l'histoire de la marine militaire sous l'Empire romain*, Rome.
- REICH, H. (1903), *Der Mimus: ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin.
- REINESIUS, T. (1682), *Syntagma inscriptionum antiquarum*, Lepizig-Frankfurt.
- REMIJSEN, S. (2014), "Games, Competitors, and Performers in Roman Egypt", en Henry, W.B. – Parsons, P.J. (eds.), *The Oxyrhynchus Papyri. Volume LXXIX*, Brussels, 190-206.
- REY-COQUAIS, J.-P. (2002), "Noms de métiers dans les inscriptions de la Syrie antique", *CCG* 13, 247-264.
- (2006), *Inscriptions grecques et latines de Tyr*, Paris.
- REYNOLDS, R.W. (1946), "The adultery mime", *CQ* 40, 77-84.
- RICCI, C. - SALVADORI, M. (2008), "Corte di nani e ballerine. *Puellae* di spettacolo nella Roma antica tra educazione e formazione", en Marconi, G. (ed.), *Il fanciullo antico. Soggetto tra formazione e religio*, Alessandria, 145-166.
- RIESE, A. (1894²), *Anthologia Latina sive poesis Latinae supplementum, pars prior, fasc. 2*, Lepizig.
- RITSCHL, F. (1952), *Titulus Mummianus ad fidem lapidis Vaticanis exemplo lithographo expressus atque narratus*, Berlin.
- ROBERT, J. – ROBERT, L. (1944), "Bulletin épigraphique", *RÉG* 57, 175-241.
- (1946), "Bulletin épigraphique", *RÉG* 59-60, 298-372.
- (1950), "Bulletin épigraphique", *RÉG* 63, 121-220.

- (1964), “Bulletin épigraphique”, *RÉG* 77, 127-259.
- (1976), “Bulletin épigraphique”, *RÉG* 89, 415-595.
- (1982), “Bulletin épigraphique”, *RÉG* 95, 322-432.
- (1983), “Bulletin épigraphique”, *RÉG* 96, 76-191.
- ROBERT, L. (1936), “Ἀρχαιολόγος”, *RÉG* 49, 235-254.
- (1937), *Études anatoliennes*, Paris.
- (1938), *Études épigraphiques et philologiques*, Paris.
- (1939), “Inscriptions grecques de Phénicie et d’Arabie”, en *Mélanges syriens offerts à Monsieur René Dussaud*, vol. 2, Paris, 729-738.
- (1963), *Noms indigènes dans l’Asie-mineure gréco-romaine*, Paris.
- (1977), “Monnaies hellénistiques”, *Rev.Num.* 19, 7-47.
- ROBERT, P.C. (1879), *Étude Sur Quelques Inscriptions Antiques Du Musée de Bordeaux*, Bordeaux.
- ROCCATI, A. (1981), “Alcune iscrizioni greche da File in età imperiale”, *BIFAO* 81 suppl., 437-442.
- RODRÍGUEZ SOMOLINOS, J. (1988), “Epigramme funéraire d’Héraclée Pontique”, *EA* 11, 79-80.
- ROGERS, G.M. (1991), “Demosthenes of Oenoanda and Models of Euergetism”, *JRS* 81, 91-100.
- ROLLER, D.W. (2003), *The world of Juba II and Kleopatra Selene*, New York-London.
- ROSTOVTZEFF, M.I. (1930), “Inscriptions de Gythion”, *RH* 163, 1-26.
- ROSTOVTZEFF, M.I. – BELLINGER, A.R. – BROWN, F.E. – WELLES, C.B. (1939), *The Excavations at Dura-Europos. V. 7: Preliminary report of the seventh and eighth seasons of work, 1933-1934 and 1934-1935*, New Haven.
- ROTOLO, V. (1957), *Il pantomimo. Studi e testi*, Palermo.
- ROUECHÉ, C. (1992), “Les spectacles dans la cité romaine et post-romaine”, *Cahiers du Centre Gustave Glotz* 3, 157-161.
- (1993), *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods*, London.
- (2007), “Spectacles in Late Antiquity: Some Observations”, *Ant. Tard.* 15, 59-64.
- (2009), “A World full of Stories”, en Rousseau, P. – Papoutsakis, M. (eds.), *Transformations of Late Antiquity. Essays for Peter Brown*, Farnham-Burlington, 177-185.
- ROUX, H. – BARRÉE, L. (1875-1877), *Pompéi et Herculanium*, Paris.
- RUGGIERO, M. (1885), *Storia degli Scavi di Ercolano ricomposta sui documenti superstiti*, Napoli.

- RUTSCHOWSCAYA, M.H. (2000), “Le Peigne d’Helladia”, *Études Coptes* 7, 235-244.
- SABLAYROLLES, R. (1996), *Libertinus Miles: les cohortes vigilum*, Rome.
- ŞAHİN, H. – YILMAZ, H. (1993), “Ein Kahlkopf aus Patara. Der Mime Eucharistos und ein Spruch von Philistion: "Über den Rest schweige ich: das ist der Zins des Lebens"”, *EA* 21, 78-91.
- SALLOMIES, O. (1996), “Contacts between Italy, Macedonia and Asia Minor during the Principate”, en Rizakis, A.D. (ed.), *Roman Onomastics in the Greek East. Social and Political Aspects*, Athens, 111-127.
- SALMENKIVI, E. (2002), *Cartonnage Papyri in Context: New Ptolemaic Documents from Abū Šīr Al-Malaq*, Helsinki.
- SALSKOV ROBERTS, H. (1996), “Le statut social des acteurs à Rome au temps du Tibère”, en Moreau, A. (ed.), *Panorama du théâtre antique*, Montpellier, 169-186.
- SALVATORE, M.R. (2011), “Attività della soprintendenza speciale per i beni archeologici di Napoli e Pompei”, en *La vigna de Dioniso: vite, vino e culti in Magna Grecia. Atti del quarantanovesimo convegno di studi sulla Magna Grecia (Taranto 24-28 settembre 2009)*, Taranto, 697-738.
- SANDERS, G. (1985), “Une jeune dame de Mevaniola ou la poésie aux coins perdus de l’Empire”, en Susini, G. (ed.), *Cultura epigrafica dell’Appennino: Sarsina, Mevaniola e altri studi*, Faenza, 15-70.
- SAQUETE CHAMIZO, J.C. – MÁRQUEZ PÉREZ, J. (1993), “Nuevas inscripciones romanas de Augusta Emerita: la necrópolis del Disco”, *Anas* 6, 70-72.
- SARRIS, P. (2006), *Economy and Society in the Age of Justinian*, Cambridge.
- SARTRE, M. (1985), *Bostra: des origines à l’Islam*, Paris.
- SAXER, R. (1967), *Untersuchungen zu den Vexillationen des römischen Kaiserheeres von Augustus bis Diokletian*, Köln.
- SCHAEFER, R. (1976), *Die Römer in Österreich*, Wien.
- SCHIMMENTI, P. (2011), “Danza e canto nel mimo romano”, *RculClMedioev* 53, 147-177.
- SCHMIDT, O. (1994), “Die *Buccellarii*. Eine Studie zum militärischen Gefolgschaftswesen in der Spätantike”, *Tyche* 9, 147-174.
- SCHMITTER, A. (1883), “Inscriptions inédites de Cherchell”, *Bulletin épigraphique de la Gaule* III.2, 89-93.
- SCHUMAN, V.B. (1938), “Review: The Rendel Harris Papyri by J. Enoch Powell”, *CP* 33, 313-319
- SEAR, F. (2006), *Roman Theatres: An Architectural Study*, Oxford.
- SEYRIG, H. (1927), “Inscriptions de Chypre”, *BCH* 51, 138-154.
- (1929), “Inscriptions de Gythion”, *RA* 29, 84-106.

- SHACKLETON BAILEY, D.R. (1982), "Notes on Riese's *Anthologia Latina* (vol. 2)", *CP* 77, 113-132.
- SHELTON, J. (1989), "Παράδοξοι", *ZPE* 77, 207.
- SHERK, R.K. (1988), *The Roman empire: Augustus to Hadrian*, Cambridge.
- SICK, D.H. (1999), "Ummidia Quadratilla: Caged Businesswoman or Lazy Pantomime Watcher?", *ClAnt* 18.2, 330-348.
- SIFAKIS, G.M. (1966), "Comedia: An Actress of Comedy", *Hesperia* 35, 268-273.
- (1967), *Studies in the history of Hellenistic drama*, London.
- SIJPESTEIJN, P.J. (1962-1963), "Aurelia Charite und ihre Familie", *JÖBG* 11-12, 1-8.
- SINN, F. (1987), *Stadtrömische Marmorurnen*, Mainz am Rhein.
- SKULIMOWSKA, Z. (1966), "Les instruments de musique dans le mime scénique grec en Egypte", en *Mélanges offerts à Kazimierz Michałowski*, Warszawa, 175-179.
- SLATER, W.J. (1994a), "Pantomime Riots", *ClAnt* 13, 120-144.
- (1994b), "Actors and Their Status in the Roman Theatre in the West", *JRA* 7, 364-368.
- (1995), "The pantomime Tiberius Iulius Apolaustus", *GRBS* 36, 263-292.
- (2002), "Mime Problems: Cicero *ad Fam.* 7.1 and Martial 9.38", *Phoenix* 56, 315-329.
- (2005), "Mimes and *Mancipes*", *Phoenix* 59, 316-323.
- (2007), "Deconstructing festivals", en Wilson, P.J. (ed.), *The Greek theatre and festivals. Documentary Studies*, Oxford, 21-47.
- SMITH, R.E. (1972), "The Army Reforms of Septimius Severus", *Historia* 21.3, 481-500.
- SMITH, M.F. (1994), "New Readings in the Demostheneia Inscription from Oinoanda", *Anatolian Studies* 44, 59-64.
- SOLER, E. (2007), "L'état imperial romain face au baptême et aux pénuries d'acteurs et d'actrices, dans l'Antiquité tardive", *Ant. Tard.* 15, 47-58.
- (2009), "La législation impériale *De scaenicis* dans le Code Théodosien (XV, 7)", en S. Crogiez-Pétrequin i P. Jaillette (eds.), *Le Code théodosien: diversité des approches et nouvelles perspectives*, Roma, 241-258.
- SOLIN, H. (1971), *Beiträge zur Kenntnis der griechischen Personennamen in Rom*, Roma.
- (1992), "Analecta Epigraphica CXLV – CXLIX", *Arctos* 26, 117-127 (reimpr. en *Analecta Epigraphica* 1970-1997, Roma, 359-366).
- (1995), "Thesaurus und Epigraphik", en Krömer, D. (ed.), *Wie die Blätter am Baum, so wechseln die Wörter*, Stuttgart-Leipzig, 57-78.
- (1996), *Die stadtrömischen Sklavennamen: ein Namenbuch*, Stuttgart.
- (1998), "Analecta epigraphica CLXXIII-CLXXV", *Arctos* 32, 235-258.

- (2000), “*Analecta epigraphica CLXXXIV—CXCI*”, *Arctos* 34, 149-192.
- (2003²), *Die griechischen Personennamen in Rom. Ein Namenbuch*, Berlin-New York.
- (2010), “*Analecta epigraphica CCLIX-CCLXIV*”, *Arctos* 44, 231-261.
- (2017), “Iscrizioni parietali di Pompei”, en Capaldi, C. – Zevi, F. (eds.), *La collezione epigrafica. Museo archeologico nazionale di Napoli*, Milano, 246-275.
- SPEIDEL, M. (1998), “Legio III Scythica, its Movements and Men”, en Kennedy, D. (ed.), *The twin towns of Zeugma on the Euphrates: rescue work and historical studies*, Portsmouth, 163-204.
- SPRUIT, J.E. (1969), “Catalogus van romeinse acteurs”, *MNIR* 34, 61-95.
- STARKS, J.H. (2008), “Pantomime Actresses in Latin Inscriptions”, en Hall, E. – Wyles, R. (ed.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford, 110-145.
- STARR, C.G. (1941), *The Roman Imperial Navy 31 B.C. – A.D. 324*, Ithaca.
- STEFANIS, I.E. (1982), “Die neuen Grabepigramme aus Pisidien”, *ZPE* 49, 135-136.
- (1988), *Διονυσιακοί Τεχνίται. Συμβολές στην προσωπογραφία του θεάτρου και της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων*, Erákleio.
- STERRETT, J.R.S. (1888), *Epigraphical Journey in Asia Minor*, Boston.
- STEVENSON, J. (2002), “An Introduction to Epigraphic Poetry”, en Churchill, L.J. – Brown, P.R. – Jeffrey, J.E. (eds.), *Women Writing Latin: Women Writing Latin in Roman Antiquity, Late Antiquity, and the Early Christian Era*, New York-London, 25-44.
- (2008), *Women Latin Poets: Language, Gender, and Authority from Antiquity to the Eighteenth Century*, Oxford.
- STORONI MAZZOLANI, L. (1973), *Iscrizioni funerarie, sortilegi e pronostici di Roma antica*, Torino.
- STRASSER, J.-Y. (2006), “L’épreuve artistique διὰ πάντων”, *Historia* 55.3, 298-327.
- STYGER, P. (1915), “Scavi a San Sebastiano”, *Römische Quartalschrift* 29.2, 73-110.
- (1918), “Il monumento apostolico della via Appia”, *DissPontAcc* 13, 1-115.
- SUDHAUS, S. (1906), “Der Mimus von Oxyrhinchus”, *Hermes* 41, 247-277.
- TATAKI, A.B. (1988), *Ancient Beroea: Prosopography and Society*, Athens.
- TAYLOR, L.R. (2013²), *The voting districts of the Roman Republic: the thirty-five urban and rural tribes*, Ann Arbor.
- TEDESCHI, G. (2002), “Lo spettacolo in età imperiale e tardo antica nella documentazione epigrafica e papirologica”, *Papyrologica Lupensia* 1, 87-187.
- (2011), *Intrattenimenti e spettacoli nell’Egitto ellenistico-romano*, Trieste.
- (2017), *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all’età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papirologici*, Trieste.

- (2019), “Raccontar danzando. *Excursus* sulla pantomima imperiale”, *Camena* 23, 1-11.
- TERENZIANI, E. (2008), ““L. Calidi Erotici, titulo manebis in aevuum”. Storia incompiuta di una discussa epigrafe isernina [CIL IX, 2689]”, *Ager Veleias* 3.9, 1-16.
- TISSOT, CH. (1881), “Inscriptions d’Eski-Zaghra”, *BCH* 5, 127-131.
- TORELLI, M.R. (2002), *Benevento romana*, Roma.
- TOYNBEE, J.M.C. (1996), *Death and Burial in the Roman World*, Baltimore-London.
- TRAINA, G. (2001), “Lycoris the Mime”, en Frascetti, A. (ed.), *Roman Women*, Chicago-London, 82–99.
- TRAN, N. (2006), *Les membres des associations romaines. Le rang social des collegiati en Italie et en Gaules, sous le haut-empire*, Roma.
- TRAN TAM TIHN, V. (1971), *Le culte des divinités orientales a Herculaneum*, Leiden.
- VÄÄNÄNEN, V. (1985³), *Introduction au latin vulgaire*, Paris (= trad. castellà, (2003), *Introducción al latín vulgar*, Madrid).
- VALERO TÉVAR, M.A. (2013) “The Late-Antique Villa at Noheda (Villar de Domingo García) near Cuenca and Its Mosaics”, *JRA* 26, 307-330.
- VALERO TÉVAR, M.A. – GÓMEZ PALLARÈS, J. (2013), “El mimo del celoso adinerado. Literatura y espectáculo en la villa de Noheda”, *QuadUrban* 104.2, 87-106.
- VAN BUREN, A.W. (1924), “Tacitus, Annals, XVI. 21”, *CR* 38, 110-111.
- VAN NIJF, O.M. (1999), “Athletics, festivals and Greek identity in the Roman east”, *PCPhS* 45, 176-200.
- VANDONI, M. (1964), *Feste pubbliche e private nei documenti greci*, Milano.
- VENTURA VILLANUEVA, Á. (2006), “El *Forum Augustum*: reflexiones sobre su configuración arquitectónica y su funcionalidad judicial (a propósito de la “*Basílica Antoniarum duarum*”)”, *Romula* 5, 59-84.
- VERSNEL, H.S. (1985), “‘May He Not Be Able to Sacrifice...’ concerning a Curious Formula in Greek and Latin Curses”, *ZPE* 58, 247-269.
- VETTERS, M. (1948-1949), “Grabepigramme aus Österreich”, *Jahresberichte des Realgymnasiums Wien* 17, 3-9.
- VIDMAN, L. (1980), *Index cognominum ad CIL VI, fasc. II*, Berlin.
- VINCENT, A. (2016), *Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l’Occident romain*, Rome.
- VIVES, J. (1971), *Inscripciones latinas de la España romana: antología de 6.800 textos*, Barcelona.
- VOLKMANN, H. (1928), “Studien zum Nemesiskult”, *ARW* 26, 296-321.
- VOUTIRAS, E. (1995), “Τέλος ἔχει τὸ παίγνιον: Der Tod eines Mimos”, *EA* 24, 61-72.

- WADDINGTON, W.H. (1870), *Inscriptions grecques et latines de la Syrie recueillies et expliquées*, Paris.
- WALDMANN, H. (1981), "Neue Inschriften aus Pisidien", *ZPE* 44, 95-102.
- WALLIS, G.H. (1891), *Illustrated Catalogues of Classical Antiquities from the Site of the Temple of Diana, Nemi, Italy*, Nottingham.
- WALSER, G. (1988), *Römische Inschrift-Kunst: römische Inschriften für den akademischen Unterricht und als Einführung in die lateinische Epigraphik*, Stuttgart.
- WALTZING, J.P. (1895-1900), *Étude historique sur les corporations professionnelles chez les Romains depuis les origines jusqu'à la chute de l'Empire d'Occident*, vol. I-IV, Louvain.
- WATZINGER, C. (1901), "Mimologen", *AM* 26, 1-8.
- WEAVER, P.R.C. (1964), "The Status Nomenclature of the Imperial Slaves", *CQ* 14, 134-139.
- WEBB, R. (2002), "Female entertainers in Late Antiquity", en Easterling, P. – Hall, E. (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 282-303.
- (2008), *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*, Cambridge.
- (2012), "The nature and representation of competition in Pantomime and mime", en Kathleen Coleman, K. – Nelis-Clément, J. (eds.), *L'organisation des spectacles dans le monde romain*, Genf, 221-256.
- WEINREICH, O. (1948), *Epigrammstudien I. Epigramm und Pantomimus nebst einem Kapitel über einige nich-epigraphische Denkmäler zur Geschichte des Pantomimus*, Heidelberg.
- WEISS, Z. (1999), "Adopting a Novelty: The Jews and the Roman Games in Palestine", en Humphrey, J.H. (ed.), *The Roman and Byzantine Near East*, vol. 2, *Some Recent Archeological Research* (JRA suppl. 31), Portsmouth, 23-49.
- WELCKER, F.G. (1828), *Sylloge epigrammatum Graecorum*, Bonn.
- WESCH-KLEIN, G. (1998), *Soziale Aspekte des römischen Heerwesens in der Kaiserzeit*, Stuttgart.
- WESSELY, C. (1905), "Ein Altersindizium im Philogelos", *SBWien* 149, 5. Abhandlung, 1-47.
- WIEMKEN, H. (1972), *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen.
- WIERSCHOWSKI, L. (2001), *Fremde in Gallien – „Gallier“ in der Fremde. Die epigraphisch bezeugte Mobilität in, von und nach Gallien vom 1. bis 3. Jh. n. Chr. (Texte – Übersetzungen – Kommentare)*, Stuttgart.
- WILCKEN, U. (1937), "Urkunden-Referat", *APF* 12, 214-243.
- WILHELM, A. (1900), "Nachlese zu griechischen Inschriften", *ÖJh* 3, 40-62 (= (1984), *Abhandlungen und Beiträge zur griechischen Inschriftenkunde*, vol. I, Leipzig, 56-78).
- (1951), *Griechische Inschriften rechtlichen Inhalt*, Athens.
- WILSON, R.J.A. (1990), *Sicily under the Roman Empire: the archaeology of a Roman province, 36 B.C.-A.D. 535*, Warminster.

- WISEMAN, T.P. (1985), *Catullus and his world: A reappraisal*, Cambridge.
- (1998), *Roman Drama and Roman History*, Exeter.
- (2006), “Documentation, Visualization, Imagination: the Case of Anna Perenna’s Cult-Site”, en Haselberger, L. – Humphrey, J. (eds.), *Imaging Ancient Rome: Documentation, Visualization, Imagination*, Portsmouth, 51–62.
- WOOTTON, G.E.M. (2004), “Representations of musicians in the Roman mime”, en L. Beaumont, L. –Barker, Cr. –Bollen, E. (eds.), *Festschrift in Honor of J. Richard Green*, Sidney, 243-252.
- WORMALD, F. (1929), “A fragment of accounts dealing with religious festivals”, *JEA* 15, 239-242.
- WORP, K.A. (1976), “Two papyri from the Vienna collection”, *Bulletin of the American Society of Papyrologists* 13, 31-40.
- WÖRRLE, M. (1988), *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien: Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oinoanda*, München.
- WUILLEUMIER, P. (1963), *Inscriptions latines des trois Gaules*, Paris.
- WÜST, E. (1932), “Mimos”, *RE* 15.2, 1727-1764.
- ZACCARIA, C. (1994), “Testimonianze epigrafiche di spettacoli teatrali e attori nella Cisalpina romana”, en *Spettacolo in Aquileia e nella Cisalpina romana*, Udine, 69-98.
- ZAMPIERI, G. (2000), *Claudia Toreuma giocoliera e mima: il monumento funerario*, Roma.
- ZANGEMEISTER, K. (1872), “Additamenta ad corporis volumen IV”, *EE* 1, 177-181.
- ZEVI, F. (1995), “Personaggi della Pompei silana”, *PBSR* 63, 1-24.
- ZIEGLER, W.C.L. (1788), *De mimis Romanorum*, Tesi doctoral (Georg-August Universität Göttingen).

1. ABREVIACIONS BIBLIOGRÀFIQUES

AC = *L'antiquité classique*.

AArch = *Acta archaeologica*.

AEA = '*Annona Epigraphica Austriaca*', publicada anualment en RÖ.

AE = *L'année épigraphique*.

AJA = *American Journal of Archaeology*.

AJP = *The American Journal of Philology*.

ALA = Roueché, C. (1989), *Aphrodisias in Late Antiquity: The late Roman and Byzantine inscriptions*, London.

AM = *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*.

Ann. Bull. Ist. = *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*.

ANRW = *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*.

AntAfr = *Antiquités africaines*.

Ant. Erc. = *Le antichità di Ercolano esposte*.

Ant. Tard. = *Antiquité tardive*.

Anu.Filol.Antiq.Mediaevalia = *Anuari de filologia. Antiqua et mediaevalia*.

AnzWien = *Anzeiger der Akademie der Wissenschaften, Wien, Philologisch-historische Klasse*.

Aphrodisias = McCabe, D.F. (1991), *Aphrodisias Inscriptions. Texts and List*, Princeton.

APF = *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete*.

Arch.Ért. = *Archaeologiai Értésítő*

ARW = *Archiv für Religionswissenschaft*.

ASSir = *Archivio Storico Siracusano*.

BASP = *The Bulletin of the American Society of Papyrologists*.

BCH = *Bulletin de correspondance hellénique*.

BCTH = *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques*.

BGU = *Berliner griechische Urkunden*.

BICS = *Bulletin of the Institute of Classical Studies*.

BIFAO = *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*.

BJ = *Böner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums in Bonn (im Landschaftsverband Rheinland) und des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande.*

BSAO = *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest.*

BSNAF = *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France.*

Bull. Ist. = *Bullettino dell'Istituto di corrispondenza archeologica.*

Bull. archeol. stor. Dalm. = *Bullettino di archeologia e storia dalmata.*

BullCom = *Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma.*

CAG = *Charte archéologique de la Gaule.*

CCG = *Cahiers du Centre Gustave Glotz.*

CdE = *Chronique d'Égypte.*

CEACelio = Gregori, G.L. (ed.) (2001), *La Collezione epigrafica dell'Antiquarium comunale del Celio: inventario generale, inediti, revisioni, contributi al riordino*, Roma.

CIG = *Corpus Inscriptionum Graecarum.*

CIL = *Corpus inscriptionum Latinarum.*

CIMRM = Vermaseren, M.J. (1956), *Corpus inscriptionum et monumentorum religionis Mithraicae*, The Hague.

ClAnt = *Classical Antiquity.*

CLE = *Carmina Latina epigraphica.*

CP = *Classical Philology.*

CPR = Hasitzka, M.R.M. (1987), *Koptische Texte (Corpus Papyrorum Raineri XII)*, Wien.

CQ = *The Classical Quaterly.*

CR = *The Classical Review.*

DELG = Chantraine, P. (1999²), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque; histoire des mots*, Paris.

DissPontAcc = *Dissertazioni della Pontificia Accademia romana di archeologia.*

Diz. Epigr. = *Dizionario epigrafico di antichità romane.*

DocAlb = *Documenta Albana.*

Dura = Rostovtzeff et al. (1929-), *The Excavations at Dura-Europos: Preliminary Report of the First (etc.) season of Work 1935-1936*, New Haven.

EA = *Epigraphica Anatolica.*

EAOR = *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente romano*.

ED = *Ephemeris Dacoromana*.

EE = *Ephemeris epigraphica*.

EDR = *Epigraphic Database Roma* (<http://www.edr-edr.it/default/index.php>).

EKM = Gounaropoulou, L. – Hatzopoulos, M.B. (1998), *Επιγραφές κάτω Μακεδονίας (μεταξύ του Βερμίου όρους και του Αξιού ποταμού)*. Τεύχος Α, *Επιγραφές Βέροιας*, Athens.

FDelphes = *Fouilles de Delphes*.

FGH = *Fragmenta Graecorum Historicorum*.

GRBS = *Greek, Roman and Byzantine Studies*.

GrGrab = Peek, W. (1960), *Griechische Grabgedichte, griechisch und deutsch*, Berlin.

GVI = Peek, W. (1955), *Griechische Vers-Inschriften I. Grab-Epigramme*, Berlin.

Haïdra III = Baratte, F – Bejaoui, F. – Ben Abdallah, Z. (2009), *Recherches archéologiques à Haïdra. III*, Roma.

HEp = *Hispania Epigraphica*.

HistrAnt = *Histria Antiqua*.

Iaph 2007 = *Inscriptions of Aphrodisias 2007* (<http://insaph.kcl.ac.uk/iaph2007/>).

IAsklepieion = Peek, W. (1969), *Inschriften aus dem Asklepieion von Epidaurus*, Berlin.

ICr = *Inscriptiones Creticae*.

ICVR = *Inscriptiones christianae Urbis Romae*.

IDelos = *Inscriptions de Délos*.

IEph = *Die Inschriften von Ephesos*.

IG = *Inscriptiones Graecae*.

IGBulg = Mihailov, G. (1958-1970), *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae*, Sofia.

IGLS = *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*.

IGRRP = *Inscriptiones Graecae ad res Romanas pertinentes*.

IGUR = Moretti, L. (1968-1979), *Inscriptiones Graecae urbis Romae*, 3 vols. Roma.

IKlaudiuPolis = Becker-Bertau, F. (1986), *Die Inschriften von Klaudiu Polis*, Bonn.

ILA. Bordeaux = Maurin, L. – Navarro Caballero, M. (2010), *Inscriptions latines d'Aquitaine. Bordeaux*, Bordeaux.

- ILAlg* = *Inscriptions latines de l'Algérie*.
- ILCV* = Diehl, E. (1925-1967), *Inscriptiones Latinae Christianae veteres*, 4 vols. Berlin-Dublin-Zürich.
- ILJug* = Sasel, A. – Sasel, J. (1963), *Inscriptiones Latinae quae in Iugoslavia inter annos MCMXL et MCMLX repertae et editae sunt*, Ljubljana.
- ILLPRON* = *Inscriptionum lapidariarum Latinarum provinciae Norici usque ad annum MCMLXXXIV repertarum*.
- ILLRP* = Degrassi, A. (1965), *Inscriptiones Latinae Liberae Rei Publicae*, Berlin.
- ILMN* = Camodeca, G. – Solin, H. (2000), *Catalogo delle iscrizioni latine del Museo Nazionale di Napoli (ILMN) Vol. I. Roma e Latium*, Napoli.
- ILN* = Rémy, B. (2004), *Inscriptions latines de Narbonnaise. V.1*, Paris.
- ILS* = Dessau, H. (1892-1916), *Inscriptiones Latinae Selectae*, Berlin.
- ILTun* = *Inscriptions latines de la Tunisie*.
- IK Heraclea Pon.* = Jonnes, L. (1994), *The Inscriptions of Heraclea Pontica*, Bonn.
- IPerge* = Merkelbach, R. – Sahin, H. (1988), 'Die publizierten Inschriften von Perge', *EA* 11, 97-170.
- IPhilae* = Bernand, E. (1969), *Les inscriptions grecques de Philae II: Haut et bas empire*, Paris.
- IPompeiopolis* = Marek, C. (1993), *Stadt, Ära und Territorium in Pontus-Bithynia und Nord-Galatia*, Tübingen, 135-155.
- IRB* = Jullian, C. (1887), *Inscriptions romaines de Bordeaux*, Bordeaux.
- IRCP* = Encarnaçao, J. d' (1984), *Inscrições romanas do Conventus Pacensis*, Coimbra.
- ISmyrna* = Petzl, G. (1982), *Die Inschriften von Smyrna*, Bonn.
- IStratonikeia* = Şahin, S. (1981-2010), *Die Inschriften von Stratonikeia*, Bonn.
- ITralleis* = Poljakov, F.B. (1989), *Die Inschriften von Tralleis und Nysa I*, Bonn.
- JEA* = *The Journal of Egyptian Archaeology*.
- JHS* = *The Journal of Hellenic Studies*.
- JÖBG* = *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*.
- JRA* = *Journal of Roman Archaeology*.
- JRS* = *The Journal of Roman Studies*.
- KyprChr* = Κυπριακά Χρονικά.
- Lap. Zeri* = Barbieri, G. (ed.) (1982), *Il lapidario Zeri di Mentana*, Roma.

LGPN = Fraser, P.M. – Matthews, E. (1987-), *A Lexicon of Greek personal names*, Oxford.
LS = Lewis, Ch. T. – Short, Ch. (eds.) (1879), *A Latin Dictionary*, New York.
LSJ = Liddell, H.G. – Scott, R. (eds.) (rev. 1996), *A Greek–English Lexicon*, Oxford.
LTUR = *Lexicon Topographicum Urbis Romae*.
MAAR = *Memoirs of the American Academy in Rome*.
MBA = *Monatsberichte der Königlich Preussische Akademie des Wissenschaften zu Berlin*.
MHNH = *MHNH: revista internacional de investigación sobre magia y astrología antiguas*.
MNIR = *Mededelingen van het Nederlands historisch Instituut te Rome*.
Nouv. Arch. Miss. = *Nouvelles archives des missions scientifiques et littéraires*.
NSc = *Notizie degli scavi di antichità*.
ÖJh = *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Institutes in Wien*.
OLD = Glare, P.G.W. (ed.) (1982), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.
PAES = Magie, D. – Stuart, D.R. (eds.) (1921), *Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-5 and 1909. Division III. Greek and Latin inscriptions. (Section A – Southern Syria)*, Leyden.
PBerol. = *Papyri Berolinenses*.
PBingen = Melaerts, H. (ed.) (2000), *Papyri in honorem Johannis Bingen octogenarii (P. Bingen)*, Leuven.
PBSR = *Papers of the British School at Rome*.
PCPhS = *Proceedings of the Cambridge Philological Society*.
PG = Migne, J.P. (1887-1866), *Patrologia Graeca*, Paris.
PHamb = *Hamburg Papyri*.
PHarr = Powell, J.E. (1936), *The Rendel Harris Papyri of Woodbrooke College*, Birmingham.
PHarrauer = Harrauer, H. – Palme, B. (eds.), (2001), *Wiener Papyri: als Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Harrauer*, Wien.
PhilWoch = *Philologische Wochenschrift*.
PIR² = *Prosopographia imperii Romani (editio altera)*.
PKöln = *Kölner Papyri*.
PL = Migne, J.P. (1841-1855), *Patrologia Latina*, Paris.
PMert = *Merton Papyri*.

PompIn = Onorato, G.O. (1957), *Iscrizioni pompeiane: la vita pubblica*, Firenze.

POsl = *Papyri Osloenses*.

POxy = *The Oxyrhynchus Papyri*.

PRyl = *Rylands Papyri*.

PSI = *Papiri greci e latini. (Pubblicazioni della Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto)*.

PWash = *Papyri from the Washington University collection*.

QuadUrbIn. = *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*.

RA = *Revue Archéologique*.

RAC = *Rivista di Archeologia Cristiana*.

RBibl = *Revue Biblique*.

RCulClMedioev = *Rivista di cultura classica e medioevale*

RE = *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*.

RÉA = *Revue des études anciennes*.

RÉG = *Revue des études grecques*.

RÉL = *Revue des études latines*.

RendPontAcc = *Atti della Pontificia Accademia romana di archeologia. Rendiconti*.

Rev.Num. = *Revue numismatique*.

RFIC = *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica*.

RH = *Revue historique*.

RhM = *Rheinisches Museum für Philologie*.

RICIS II = Bricault, L. (2011), *Bibliotheca isiaica. Recueil des inscriptions concernant les cultes isiaques, suppl. 2*, Bordeaux, 273-307.

RIT = Alföldy, G. (1975), *Die römischen Inschriften von Tarraco*, Berlin.

RM = *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*.

RÖ = *Römisches Österreich*.

RPh = *Revue de Philologie, de littérature et d'histoire anciennes*.

RSGR = Salomon, R. (1897-1931), *Repertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris.

RStorAnt = *Rivista di Storia Antica*. *SB* = *Sammelbuch griechischer Urkunden aus Ägypten*.

SBMünc = *Sitzungsberichte der Philosophisch-Philologischen und Historischen Classe der K.B. Akademie der Wissenschaften zu München.*

SBWien = *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Klasse.*

ScAnt = *Scienze dell'Antichità. Storia, Archeologia, Antropologia.*

SCI = *Scripta classica Israelica.*

SEG = *Supplementum epigraphicum Graecum.*

Sel. Pap. = Hunt, A.S. – Edgar, C.C. (1934), *Select Papyri II: Non-literary papyri: public documents*, Cambridge.

SicGymn = *Siculorum Gymnasium.*

Sitz. Bay. Ak. = *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse.*

Stratonikeia = McCabe, D.F. (1991), *Stratonikeia Inscriptions. Texts and List*, Princeton.

StudPal = *Studien zur Palaeographie und Papyruskunde.*

SupplIt. = *Supplementa Italica.*

SupplIt. Imag. = *Supplementa Italica – Imagines.*

TAPA = *Transactions and Proceedings of the American Philological Association.*

Tit. Aq. = *Tituli Aquincenses.*

TLL = *Thesaurus Linguae Latinae.*

ZPE = *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik.*

INDEX ONOMÀSTIC

Recollim aquí tots els noms personals que apareixen a les inscripcions, incloent-hi aquells referents a persones que no són actors de mim o mimògrafs. Els noms són ordenats per ordre alfabètic a partir del *nomen* o, si no en tenen, del *cognomen*. L'excepció són els emperadors i membres de la família imperial, recollits amb el seu nom habitual en català (p. ex. August, Tiberi, Germànic).

D'altra banda, en el cas dels artistes i mimògrafs, s'esmenta entre parèntesi llur especialitat (en llatí o en grec en cas que aquesta consti en el document, o en català si no hi consta però el context permet deduir-la). També indiquem entre parèntesi si una persona recollida a l'índex és un possible actor de mim; així com si ha exercit una magistratura (p. ex. *cos.* o *praef. vig.*). S'ometen en canvi teònims i topònims.

[- - -] *Gaius*: **AS 1**

[- - -] *Threptus (mimus)*: **R-I 9**

[- - -] *Jabaiθα* (possible actriu de mim):
SYR 3

[- - -] *Jgoras* (ῥωμαιστής): **ACH 10/D**

[- - -] *Jion* (μῖμος): **AEG 6**

[- - -] *Jius Artemidoros*: **AS 1**

[- - -] *Jius Stratoneikos*: **AS 1**

[- - -] *Jlius Artemidorus*: **AS 1**

[- - -] *Jno* (ῥωμαιστής): **AEG 31/D**

[- - -] *Jonia Daphne*: **R-I 9**

[- - -] *Jos* (ὄρχηστής): **AEG 6**

[- - -] *Jous* (possible actriu de mim): **SYR 3**

[- - -] *Jra* (*mima*): **RO 10**

[- - -] *Jsiithas* (possible actriu de mim):
SYR 3

[- -] *Jknubis* (possible actriu de mim): **SYR 3**

[- -] *Jmis* (μωροκυστα): **SYR 3**

[-] *Jarbaiθε* (possible actriu de mim):
SYR 3

Abaskantos (possible mim): **SYR 3**

Abedsimeia (possible actriu de mim): **SYR 3**

Absalmas (possible actriu de mim): **SYR 3**

Accius Montanus (*vigil*, possible mim):
RO 22

Achabos (possible mim): **SYR 3**

Achilleus: **AEG 14**

Acilius Adlectus (*adlectus*, possible mim):
R-I 10

Acilius Caninus, M. (*procos. Siciliae*
46-45 aC): **SIC 3/I**

Acilius Eutyches, C. (possible mim):
RO 35/I

Acilius Eutyches, L (*archimimus*): **R-I 10**

Acilius Eutychetis, C. (possible mim):
RO 35/I

Adaugenda (*mima*): **RO 24**

Aelia Ianuaria: **RO 33/I**

Aelius Aglaus (*adlectus*, possible mim):
R-I 10

Aelius Alexand[- - -] (*classarius*, possible
mim): **RO 22**

Aelius Aprilis (*adlectus*, possible mim):
R-I 10

Aelius Bulimio (*diurnus, adlectus*, possible
mim): **RO 33/I**

Aelius Eutyches (*adlectus*, possible mim):
R-I 10

Aelius Hylas (*adlectus*, possible mim):
R-I 10

Aelius Ianuarius (*vigil*, possible mim):
RO 21

Aelius Isochrysus (*adlectus*, possible mim):
R-I 10

Aelius Lascivus (*adlectus*, possible mim):
R-I 10

Aelius Latinus (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Aelius Natalis (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Aelius Primigenius (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Aelius Suavis (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Aelius Trophimio (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Aelius Trophimus (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Aelius Urbicus (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Aemilia Eirene: **R-VIII 1**
Aemilius Felix (*vigil*, possible mim): **RO 21, RO 22**
Aemilius Impetratus (*vigil*, *scenicus*): **RO 21**
Aemilius Severianus (*mimographus*): **CIT 1**
Aeneas: **AEG 18**
Aeolus Gymneros (*mimologus*): **RO 23**
Africanus (possible mim): **R-I 4**
Agathodoros (ῥωμαιστής): **ACH 9/D**
Agathodoros (ῥωμαιστής): **CRET 2/D**
Agathoklion (μειμολόγος): **CYP 1**
Albina (? , possible actriu de mim): **SYR 3**
Alfena Saturnina: **MAC 2**
Alypius: **AEG 30/I**
Amazonios (βιολόγος): **AR 1**
Ametius Felix (*vigil*, possible mim): **RO 22**
Amoita (παγκρατιαστής): **AEG 11**
Amoitas: **AEG 11**
Ampliatius (possible mim): **R-I 19/I**
Andreas: **AEG 13**
Andromachos: **AEG 1**
Anfius Felix (*vigil*, possible mim): **RO 21**
Anna Badsisaia (possible actriu de mim): **SYR 3**
Annius Ferox iunior (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Annius Ferox senior (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Annius Ianuarius (*vigil*, *scenicus*): **RO 22**
Annius Verus, *M.* (*cos.* 97, 121, 126 dC): **RO 32/I**

Anthelous (possible actriu de mim): **SYR 3**
Antiochianus: **LYC 3**
Antiochides (possible mim): **SYR 3**
Antipatros (ῥωμαιστής): **ACH 8/D**
Antonia Theodote: **R-I 11**
Antonius Eglectus, *L.* (mim): **R-I 12**
Antonius Liberalis, *M.* (*archimimus*): **RO 6**
Antonius Secundus (*vigil*, possible mim): **RO 21**
Aonius Craterus (*vigil*, possible mim): **RO 22**
Aphrodisia (μωρά): **SYR 3**
Aphrodito (*mimas*): **SIC 2**
Apollonios (*mimos?*): **ACH 5/I**
Apollonios (θαυματοποιός): **ACH 9/D**
Apollonios: **AEG 17**
Ar[- - -] Candida (*scaenica*): **RO 14**
Ar[- - -], M.: **RO 14**
Archibios Cheipo(- - -): **AEG 1**
Archibios P[- - -]: **AEG 1**
Aristippos: **AEG 1**
Arkadia: **AEG 18**
Arrecinus Priscinianus (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Arrius, *C.* (possible mim): **SIC 4/I**
Arruntius Philomenus (*vigil*, *scenicus*): **RO 21**
Arruntius Valerianus (*vigil*, possible mim): **RO 22**
Artemidoros (θαυμαποιός): **ACH 9/D**
Artemidoros: **ACH 10/D**
Artemidoros: **AEG 13**
Artomo (θαυματοποιός): **ACH 9/D**
Asbolis (possible mim): **SYR 3**
Asbolis (τραγωδός): **SYR 3**
Asenas: **AEG 18**
Asiatikos (ἀρχαιολόγος): **ACH 4**
Asinius Ingenuus (*vigil*, *exodiarius*): **RO 21**
Athanadoros (? , possible mim): **SIC 3/I**
Athenikon (αύλωδός): **ACH 9/D**
Atilius Heliodoros (*vigil*, possible mim): **RO 22**
Atilius Sarranus Sopater: **SIC 4/I**
August: **RO 4, ACH 3, AEG 2**
Augustus (*mimus* ?): **R-I 19/I**
Aulus (παρωδός): **ACH 4**

Aurelia (possible actriu de mim): **SYR 3, SYR 4/I**
Aurelia Theodoule Mokiane: **LYC 4**
Aurelius Agathos: **AEG 12**
Aurelius Alexander (*vigil, scenicus Graecus*): **RO 21**
Aurelius Antiochianus (*νεανισκολόγος*): **LYC 3**
Aurelius Attalus (*adlectus, possible mim*): **R-I 10**
Aurelius Cliriolus (*adlectus, possible mim*): **R-I 10**
Aurelius Didimos: **AEG 12**
Aurelius Euhodus (*adlectus, possible mim*): **R-I 10**
Aurelius Euripus (*βιολόγος*): **AEG 12**
Aurelius Eutyches (*stupidus*): **R-VIII 1**
Aurelius Exoratus (*vigil, possible mim*): **RO 22**
Aurelius Felix (*adlectus, possible mim*): **R-I 10**
Aurelius Hermanobammon: **AEG 12**
Aurelius Koprias: **AEG 12**
Aurelius Makedonis (*βιολόγος*): **LYC 4**
Aurelius Marinus: **AS 1**
Aurelius Paedocaeus (*scaenicus, negotiator*): **AQ 2**
Aurelius Plebeianus (*adlectus, possible mim*): **R-I 10**
Aurelius Plebeius, M. (*diurnus, adlectus, possible mim*): **R-I 21/I**
Aurelius Romulus (*adlectus, possible mim*): **R-I 10**
Aurelius Sarapas (*ὀμηριστής*): **AEG 12**
Aurelius Serenus (*vigil, scenicus Graecus*): **RO 21**
Aurelius Volusenus (*adlectus, possible mim*): **R-I 10**
Autokrates (*τραγωδός*): **ACH 9/D**
Autolykos (*possible mim*): **AS 11/I**
Autostolus (*possible mim*): **R-I 4**
Avidius Fatalis (*adlectus, possible mim*): **R-I 10**
Badsemeia (*possible actriu de mim*): **SYR 3**
Baebius Luxurius (*vigil, mulier?*): **RO 21**
Basilikos (*?, κωμωδός*): **ACH 4**

Bassilla (*μεῖμας*): **R-X 1**
Bassos (*possible mim*): **AS 14/I, AS 15/I**
Benedictus: **R-IV 4/D**
Bisinius Felix (*adlectus, possible mim*): **R-I 10**
Bl[- - -]s (*possible actriu de mim*): **SYR 3**
Bleptus (*possible actor de mim*): **RO 7**
Caecilius [*- - -]ton Iuve[- - -]*, *C.* (*βιολόγος*): **SIC 1**
Caecina Valerianus (*vigil, possible mim*): **RO 22**
Caelsius Saturninus (*vigil, possible mim*): **RO 21**
Caesonius Philargyros, C. (*moschologos*): **CRET 1/I**
Caessenius Secundus (*adlectus, possible mim*): **R-I 10**
Caetenius Eucarpus (*vigil, scenicus, archimimus*): **RO 21, RO 22**
Calidius Eroticus, L. (*possible mim*): **R-IV 3/I**
Calígula: **RO 29/I**
Calpurnia Anapauma (*nugaria*): **RO 30/I**
Calpurnius Piso, C.: **RO 12**
Caninia Severa: **AS 1**
Capito (*possible mim*): **R-I 4**
Caracal-la: **RO 22, LUG 1, MAUR 1/I**
Cassianus (*possible mim*): **SYR 3**
Cassius (*possible mim*): **R-I 4**
Ceionius Magnianus (*vigil, possible mim*): **RO 21**
Ceionius Silvanus, M. (*cos. 156 dC*): **RO 36/I**
Cellicus (*possible mim*): **R-I 4**
Cerellius Apollinaris, Q. (*praef. vig. 212 dC*): **RO 22**
Cerrinia Kimberis: **AS 1**
Charisios (*possible mim*): **SYR 3**
Chrysas: **AEG 18**
Chrysopolis (*possible actriu de mim*): **BITH 2/I**
Chrysorhoas: **AR 2/I**
Cilnius Bathyllus Theorus, C. (*pantomim*): **RO 27/I**
Claudia Hermione (*archimima*): **RO 17**
Claudia Toreuma (*possible mima*): **R-X 2/I**

- Claudius Gnorimus* (vigil, possible mim):
RO 21, RO 22
- Claudius Philologos Theseus, Ti.*
(βιολόγος): **AS 1**
- Cluvius Glaber* (vigil, archimimus): **RO 21, RO 22**
- Cocceius Derisor*: **RO 45/D**
- Coelius Apollinaris, P.* (cos. 169 dC) :
R-I 10
- Coretius Verissimus* (vigil, archimimus):
RO 21
- Cornelia Nothis* (secunda mima): **LUS 1**
- Cornelia Spatale* (possible actriu de mim):
RO 3
- Cornelius Dolabella, P.*: **RO 3**
- Cornelius Niger, P.* (tertiarum): **RO 3**
- Cornelius Solutor* (vigil, possible mim):
RO 21, RO 22
- Cosius Iucundus, A.*: **RO 5**
- Cossidenus Iustinus* (vigil, possible mim):
RO 21
- Curtius Augustalis* (adlectus, possible mim): **R-I 10**
- Curtius Pontius* (adlectus, possible mim):
R-I 10
- Cuspius Crescens Euphiletus, C.* (possible mim): **R-I 19/I**
- Cuspius Musicus* (músic?): **R-I 19/I**
- Cuspius Similis, C.* (possible mim):
R-I 19/I
- Dasumius Carus* (adlectus, possible mim):
R-I 10
- Dativus Baianus* (vigil, possible mimògraf):
RO 22
- Decitia*: **RO 8**
- Decitius Sabellio, N.* (mimus): **RO 8**
- Demetrios* (κιθαριστής): **ACH 9/D**
- Demetrios* (ὄμηριστής): **AS 8**
- Demetrius Ammonius* (vigil, archimimus
Graecus): **RO 21**
- Dionysios* (κιθαριστής): **ACH 9/D**
- Dionysios* (κωμωδός): **ACH 5/I**
- Dionysios Harpochypsios*: **AEG 1**
- Dionysios*: **LYC 3**
- Dionysius* (ethologus): **RO 19**
- Dionysius*: **RO 19**
- Dioskoros*: **AEG 13**
- Dioskourides* (atleta?): **AEG 14**
- Domitius Octavianus* (vigil, possible mim):
RO 21
- Domna* (μωρά): **SYR 3**
- Donatus* (possible mim): **SIC 4/I**
- Drakon* (κιθαριστής): **ACH 9/D**
- Drus Cèsar*: **ACH 3**
- Eburenus Maximus, Q.*: **GALAT 3/D**
- Ecloga* (mima): **RO 2**
- Egnatia Certiana*: **R-II 2/I**
- Egnatius Certus, C.* (cos. suf. en època
severiana): **R-II 2/I**
- Emperador indeterminat: **RO 18, RO 19, R-I 21/I, R-IV 4/D, SYR 1**
- Emphasis*: **RO 41/D**
- Erasina* (possible actriu de mim): **NOR 2/I**
- Erato*: **R-IV 4/D**
- Eridunna* (actriu de mim): **AQ 1**
- Eucharistos* (μεῖμιος): **LYC 2**
- Eucharistos*: **GALAT 2**
- Eucharistos*: **LYC 2**
- Eudoxus* (possible mim): **NARB 2**
- Eukrates* (τραγωδός): **ACH 9/D**
- Eumolpus* (mimus): **AQ 1**
- Eutyches* (παρωδός): **ACH 4**
- Eutychia* (μεμιάς): **GALAT 2**
- Eutyclus*: **SIC 2**
- Fabia* [- - -]: **RO 5**
- Fabia Arete* (archimima): **RO 5**
- Fabia Cyparis*: **RO 5**
- Fabia Mimesis*: **RO 5**
- Fabius Antigonus, M.*: **RO 5**
- Fabius Asbestus, M.*: **RO 5**
- Fabius Auctus, M.*: **RO 5**
- Fabius Carpus, M.*: **RO 5**
- Fabius Chryantus, M.*: **RO 5**
- Fabius Faustus, P.*: **RO 28/I**
- Fabius Hermes, M.*: **RO 5**
- Fabius Hilarus M.*: **RO 5**
- Fabius Patricius* (adlectus): **R-I 10**
- Fabius Peculiaris, M.*: **RO 5**
- Fabius Philetus, M.*: **RO 5**
- Fabius Regillus, M.*: **RO 5**
- Fabius Salvius, M.*: **RO 5**
- Fabius Secundus, M.*: **RO 5**

Fabius Torquatus, M.: **RO 5**
Faenius Faustus, L. (quartarum): **R-I 3**
Fannia Voluptas (possible *mima*): **R-IV 3/I**
Fausta (possible *mima*): **R-I 4**
Felici[- - -]: **AFR 1**
Felicianus (*vigil, scaenicus*): **RO 20**
Firmia Myrissa: **LYC 3**
Firmius Amuntianus (*subpraef. vig. 212 dC*): **RO 22**
Flavius Aelianus, T. (homerista): **NOR 1**
Flavius Alexander Oxeidas (βιολόγος): **AS 2**
Flavius Antiochus (*classarius, possible mim*): **RO 21, RO 22**
Flavius Candidus (*adlectus*): **R-I 10**
Flavius Ch[- - -], *T. (archimimus)*: **RO 15**
Flavius Chryseros: **RO 45/D**
Flavius Gerrhenos, Ti.: **AR 2/I**
Flavius Iovinus (*vigil, possible mimògraf*): **RO 21**
Flavius Marcus (*vigil, possible mim*): **RO 22**
Flavius Naicus (*adlectus*): **R-I 10**
Flavius Reburus (*vigil, possible mim*): **RO 21**
Flavius Saturninus (*vigil, scurra*): **RO 22**
Flavius Secundus, F. (monitor): **PAN INF 1**
Flavius Strategius Apion Strategius Apion (*cos. 539 dC, Orient*): **AEG 22**
Flavius Super Cepula, T. (legionari, scaenicus): **LUG 1**
Flavius Zenon (*classarius, βιολόγος*): **DALM 1**
Flavius Zenon: **DALM 1**
Fulvius Socrates (*vigil tesserarius, possible mim*): **RO 22**
Fumiolus (possible *mim*): **R-I 5**
Fundilia Rufa: **R-I 14/I, R-I 15/I, R-I 16/I**
Fundilius Doctus, C. (parasitus Apollinis, possible mim): **R-I 13/I, R-I 14/I**
Ga[- - -] (possible *mim*): **SYR 3**
Gaios (μυμóγραφος): **MAC 3**
Gaius (σκηνικός): **SYR 3**
Gellius: **AEG 13**
Gemellius Felicissimus (*vigil, possible mim*): **RO 22**
Gemellos (possible *mim*): **BITH 1/I**
Germànic: **ACH 3**
Gratus: **R-II 1**
Halys (possible *mim*): **LUS 1**
Hamarion (μῦμος): **AEG 3**
Hecatonymos Varus III: **AS 1**
Helladias (*actriu de mim*): **AEG 21**
Helvius Ianuarius (*vigil, possible mim*): **RO 21, RO 22**
Herakleides (βιολόγος): **R-X 1**
Herakleides Psenar(- - -): **AEG 1**
Herakleides: **AEG 1**
Hermes: **AEG 13**
Hermonax: **ACH 9/D**
Herneimias (μῦμος): **AEG 2**
Herodianus: **THRAC 1**
Heron: **AEG 11**
Herostratos (κωμωδός): **ACH 9/D**
Hierokles (κιθαριστής): **ACH 9/D**
Hippostratos (τραγωδός): **ACH 5/I**
Horeion: **AEG 8**
Hortensius Maximus (*classarius, possible mim*): **RO 21**
Hostius Metrodorus: **AS 1**
Hymnos (possible *mim*): **SYR 3**
Hyperchaios: **AEG 13**
Jaegius Verus (*vigil, possible mim*): **RO 21**
Iallia Bassia: **RO 43/D**
Inomas (? , βλαρά): **SYR 3**
Ioulianos (possible *mim*): **BITH 2/I**
Isidoros (μῦμος): **MAC 1**
Iulia Eumache: **SIC 1**
Iulia Modesta: **AS 1**
Iulianos (νεανισκολόγος): **AS 7**
Iulius Asper, C. (cos. 212 dC): **RO 22**
Iulius Camilius Asper, C. (cos. 212 dC): **RO 22**
Iulius Corymbus (*adlectus*): **R-I 10**
Iulius Demosthenes, C.: **LYC 1**
Iulius Domnion (*classarius, possible mim*): **RO 21, RO 22**
Iulius Donatus (*vigil, possible mim*): **RO 21, RO 22**
Iulius Eurycles, C.: **ACH 3**

Iulius Felix (vigil, possible mim): **RO 22**
Iulius Honoratus, M. (archimimus): **RO 11**
Iulius Karakouttis, C. (possible mim):
RO 40/I
Iulius Laco, C.: **ACH 3**
Iulius Maximus (vigil, possible mim):
RO 22
Iulius Paralos, S. (μειμολόγος): **AS 3**
Iulius Seleucus (classiarius, scenicus principalis): **R-I 11**
Iulius Troillus (adlectus, possible mim):
R-I 10
Iulius Unio, C. (possible adlectus, possible mim): **RO 38/I**
Iulius Urbanus (adlectus, possible mim):
R-I 10
Iunius Maior, M. (archimimus): **R-I 8**
Juba II (rei de Mauritània): **RO 2**
Júlia Domna: **RO 22**
Kallibios (possible mim): **AEG 14**
Kallistratos: **ACH 9/D**
Kamathe (possible actriu de mim): **SYR 3**
Kapyras (possible mim): **AS 12/I**
Kasia: **RO 40/I**
Kasta (possible actriu de mim): **SYR 3**
Kastor (possible mim): **AEG 1**
Kastor: **MAC 4**
Kefalon: **AEG 2**
Keras: **AEG 13**
Kilikas (possible homeristes): **CYP 2/I**
Kleopatra (possible actriu de mim): **SYR 3**
Kokinne: **AEG 18**
Kophos (πύκτης): **AEG 8**
Kophos: **AEG 8**
Kritoxenos (κιθαριστής): **ACH 9/D**
Kyrilla (possible actriu de mim): **SYR 3**
Kyrilla (μειμάς): **MAC 4**
Kyros (ὀμηριστής): **GALAT 1**
Labienus Fabianus (adlectus, possible mim): **R-I 10**
Laelius Sabinianus (vigil, possible mim):
RO 21
Leburna (mim, magister mimariorum):
PAN SUP 1
Libella (scenicus viarum): **NUM 1**
Licina (possible actriu de mim): **RO 36/I**

Licina Eucharis (possible actriu de mim):
RO 26/I
Licinius Maximus (vigil, possible mim):
RO 21, RO 22
Livia Venusta: **RO 16**
Lívia: **ACH 3**
Lollius Gemellus: **BELG 1/D**
Lollius Geminus: **BELG 1/D**
Longinos: **BITH 2/I**
Luccius Sabinus (adlectus, possible mim):
R-I 10
Lucianus (possible mim): **AEG 14**
Lucilius Marcianus (vigil, stupidus Graecus, archimimus): **RO 21, RO 22**
Luria Privata (mima): **RO 7**
Magurius Ferox, Q.: **R-X 3/D**
Makedon: **AS 17/D**
Mallia: **RO 15**
Mandatus Pollittianus: **RO 18**
Manneius Coranus, C. (archimimus):
R-VII 1
Mar[- - -] (possible mim): **SYR 3**
Marcella: **AEG 18**
Maria: **AEG 18**
Marius Claudianus (vigil, possible mim):
RO 22
Maturus (actor de mim): **AQ 1**
Maximinos: **GALAT 2**
Maximos: **AEG 30/I**
Maximus (legionari, scaenicus): **SIC 4/I**
Maximus (possible mim): **R-I 4**
Menedemos (τραγωδός): **ACH 9/D**
Menophila (theatria): **ACH 6/I**
Menophilos: **RO 42/D**
Messius Messianus (vigil, possible mim):
RO 22
Mindius Florus (adlectus): **R-I 10**
Minucius Secundianus (vigil, possible mim): **RO 21, RO 22**
Murinus (scaenicus): **NUM 2**
Naevius Eutyichianus (classiarius, possible mim): **RO 21, RO 22**
Nasennius Plebeius, C. (adlectus):
RO 38/I, R-I 10
Neikanor (possible mim): **AS 13/I**
Neikias (mimògraf): **THRAC 1**

Nerianus [- -], *L.*: **RO 5**
Neusonius Clarianus (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Nikandros: **ACH 9/D**
Norbanus Sorex, *C. (secundarum)*: **R-I 1, R-I 2**
Nothus: **RO 12**
Occasus (possible mim): **R-I 4**
Olympias (μωρά): **SYR 3**
Olympichos: **MAC 3**
Olympios: **AEG 13**
Omanas (σκηνηκός): **SYR 3**
Oppius (emboliarius): **R-I 20/I**
P[- -], T.: **R-II 1**
Pardalas (μειμολόγος): **AS 5**
Patricius (exodiarius): **LUS 2/I**
Perigenes (αύλητής): **ACH 9/D**
Petronius Favor (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Petroselinus (mimus): **R-I 4**
Phiale (mima): **RO 18**
Philemon (secundarum): **R-I 6**
Philistion (actor de mim): **AS 5, AS 10/I (?)**
Philistion (mimògraf): **LYC 2**
Philologos (possible mim): **AS 12/I**
Philon (τραγωδός): **ACH 9/D**
Philopappos (possible mim): **SYR 3**
Philoxenos: **AEG 17**
Phoebe (emboliaria): **RO 28/I**
Pinus: **AEG 13**
Plautius Receptus (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Plautius Vinicianus (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Plautus Hypsaeus: **RO 41/D**
Polla Matidia: **GER INF 1/D**
Pompeia Sabbatis: **RO 28/I**
Pompeius [- -], *S.*: **RO 5**
Pompeius Alexander (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Pompeius Senecio Sosius Priscus, *Q.* (*cos.* 169 dC) : **R-I 10**
Pomponius Quadratus (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Pomponius Sascianus (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**

Pontia Maxima: **RO 13**
Portumius Hellenus, *C. (nugarius)*: **RO 30/I**
Postumia Cydilla (possible actriu de mim): **R-I 8**
Postumius Palatinus (*adlectus*, possible mim): **R-I 10**
Primigenius (scaenicus): **NARB 2**
Protogenes (mimus): **R-IV 1**
Psais: **AEG 13**
Ptollion: **AEG 1**
Publius (? , μαγωδός): **ACH 2**
Publius Tele[- -]: **R-I 12**
Quinctius Flaminius, *T. (cos.* 198 aC): **ACH 3**
Receptus (a sipario?): **R-I 5**
Rhe[- -]uthe (possible actriu de mim): **SYR 3**
Romanus (actor tràgic): **SYR 3**
Rufus (possible mim): **SYR 3**
Sabba (possible mim): **SYR 3**
Salmathe (possible actriu de mim): **SYR 3**
Salmathe koppa (possible actriu de mim): **SYR 3**
Salmiphthas (possible actriu de mim): **SYR 3**
Salvidiena Faustilla (possible actriu de mim): **RO 31/I**
Salvidiena Hilara: **RO 31/I**
Salvius Valerianus (*vigil*, possible mim): **RO 21**
Samakous (possible mim): **SYR 3**
Sarapion (παγκρατιαστής): **AEG 11**
Sarapion: **AEG 14**
Saturius Censorinus (*proc.* Aug. 207 dC): **LUG 1**
Satyrillos (possible mim): **SYR 3**
Scepsimus (possible mim): **R-I 4**
Scope (possible actriu de mim): **R-IV 2/I**
Scribonius Hymnus, *L. (archimimus)*: **RO 4**
Scribonius Marianus (*vigil*, possible mim): **RO 21**
Scribonius Suavis, *L. (archimimus)*: **RO 4**
Sentius Iucundus (*vigil*, possible mim): **RO 21**

Septenius Priscus (vigil, possible mim):
RO 21
 Septimi Sever: **LUG 1**
Septimius Iugurtha, L.: **MAUR 1/I**
Serius Augurinus, C. (cos. 156 dC):
RO 36/I
Servulus (possible mim): **R-I 4**
Setinus Lupercus iunior (adlectus, possible mim): **R-I 10**
Setinus Lupercus senior, P. (adlectus, possible mim): **RO 38/I, R-I 10**
Severus: **AEG 8**
Smyrna: **R-II 1**
Socrates: **RO 19**
Sollemnis (possible mim): **LUS 1**
Sophe (possible actriu de mim): **RO 27/I**
Sosilos: **AEG 1**
Sosio (actor de mim): **AQ 1**
Sosius Augustianus (adlectus, possible mim): **R-I 10**
Sosos (ὄρχηστής): **ACH 9/D**
Sostratos: **ACH 5/I**
Sphongos: **AEG 11**
Staphis (mima): **R-I 7**
Statilius Satyrus (vigil, possible mim):
RO 22
Statilius Severus (vigil, possible mim):
RO 22
Straton (κωμωδός): **ACH 4**
Straton: **ACH 9/D**
Successus (possible mim): **R-I 19/I**
Suellius Secundinus (vigil, stupidus):
RO 22
Suetonius Germanus, C.: **RO 36/I, RO 37/I**
Tatios (possible mim): **SYR 3**
Terentia Flaviana: **AS 1**
Terentius Biadas: **ACH 3**
Terpsichore: **R-IV 4/D**
Thalassia (mima): **RO 12**
Tharsynon (κωμωδός): **ACH 8/D, ACH 9/D**
Theagenes (κωμωδός): **AEG 6**
Thekla: **AEG 18**
Thennis (παλαιοπόρνη): **SYR 3**
Theodora (cantant tràgica?): **SYR 3**
Theodoros (κωμωδός): **ACH 8/D**

Theodoros: **ACH 8/D**
Thikime (possible actriu de mim): **SYR 3**
Thikime (βλαρά): **SYR 3**
 Tiberi: **RO 29/I, R-X 2/I, ACH 3**
 Trajà: **AR 2/I**
Turius Ianuarius (vigil, possible mim):
RO 22
Turius Servandus (vigil, possible mim):
RO 21
Ulpia Herois: **RO 33/I**
Ulpus Amarantus (adlectus, possible mim):
R-I 10
Ulpus Candidus (adlectus, possible mim):
R-I 10
Ulpus Hylas, M. (archimimus): **RO 16**
Ulpus Iustus (adlectus, possible mim):
R-I 10
Ulpus Saturninus (adlectus, possible mim):
R-I 10
Ursus (exodiarius): **RO 32/I**
Ursus (stupidus): **NUM 3**
Uttiedius Venerianus, T. (archimimus Latinus): **MAC 2**
Valens (possible mim): **SYR 3**
Valerius Asiaticus, D. (cos. 35, 46 dC):
NARB 1
Valerius Canusinus (adlectus, possible mim): **R-I 10**
Valerius Eutygianus (adlectus, possible mim): **R-I 10**
Valerius Heraclida (vigil, stupidus Graecus): **RO 21**
Valerius Quirinalis (adlectus, possible mim): **R-I 10**
Varenius Fortunatus (vigil, scenicus Graecus): **RO 21**
Vatifo (possible mim): **R-I 4**
Vedia Pallas: **AS 1**
Vettia Natalis: **R-IV 2/I**
Vettia Prima: **R-IV 2/I**
Veturius Celsianus (adlectus, possible mim): **R-I 10**
Vibius Celer (vigil, possible mim): **RO 22**
Vibius Maximus, C. (praef. Aeg. 103-107 dC): **AEG 29/I**
Victorinus (possible mim): **SYR 3**

Vindicius Felix (*vigil*, *mim*): **RO 22**
Vitalis (*mim*): **RO 25**
Vitellia [- - -] (*mima*): **R-II 1**
Volumnius Favorabilis (*adlectus*, possible
mim): **R-I 10**

Volusius Boticos, C.: **AS 16/D**
Volusius Inventus (*vigil*, *stupidus*): **RO 22**
Xenon: **ACH 8/D**
Zoilos (θαυμαστοποιός): **ACH 9/D**
Zoilos: **AEG 15**

TAULA DE CORRESPONDÈNCIES

1. INSCRIPCIONS

AE

1888, 48: **R-I 13/I**

1908, 188: **GER INF 1/D**

1913, 124: **LUG 1**

1929, 99: **ACH 3**

1940, 229: **SYR 2**

1951, 221: **NUM 3**

1953, 63: **RO 10**

1968, 74: **RO 39/I**

1975, 136: **R-I 12**

1982, 754: **NOR 1**

1983, 329: **R-IV 3/I**

1990, 104: **RO 23**

1990, 125: **R-I 2**

1993, 912: **LUS 1**

2001, 267: **RO 6**

2003, 251: **RO 35/I**

2003, 252: **RO 36/I**

2003, 253: **RO 37/I**

2009, 1746: **AFR 1**

Anderson – Cumont – Grégoire 1910

152-154, nr. 134: **BITH 1/I**

Chioffi 2008

25-26, nr. 32: **R-I 22/I**

CIG

4908: **AEG 3**

5904: **RO 43/D**

6260: **RO 42/D**

6335: **RO 24**

6750: **R-X 1**

CIL

I² 1214: **RO 26/I**

I² 1359: **RO 40/D**

I 1861: **R-IV 1**

II 65: **LUS 2/I**

II²/14 857: **CIT 1**

III 3423: **PAN INF 1**

III 3980: **PAN SUP 1**

III 4910: **NOR 2/I**

III 7343: **MAC 2**

III 14695: **DALM 1**

IV 1873: **R-I 7**

IV 1949: **R-I 20/I**

IV 4161-4168: **R-I 19/I**

IV 4767: **R-I 5**
IV 8421a: **R-I 18/I**
IV 9236: **R-I 17/I**
IV 10246: **R-I 4**
V 2787: **R-X 3/D**
V 2931: **R-X 2/I**
VI 1063: **RO 21**
VI 1064: **RO 22**
VI 3042: **RO 20**
VI 3059: **RO 44/D**
VI 4649: **RO 4**
VI 4886: **RO 29/I**
VI 5536: **RO 30/I**
VI 9797: **RO 32/I**
VI 10096: **RO 26/I**
VI 10103: **RO 3**
VI 10104: **RO 45/D**
VI 10106: **RO 17**
VI 10107: **RO 5**
VI 10108: **RO 8**
VI 10109: **RO 1**
VI 10110: **RO 2**
VI 10111: **RO 7**
VI 10112: **RO 12**
VI 10113: **RO 10**
VI 10118: **RO 9**
VI 10126: **RO 33/I**
VI 10127: **RO 28/I**
752

VI 10128: **RO 27/I**
VI 10129: **RO 19**
VI 20328: **RO 38/I**
VI 25808: **RO 31/I**
VI 33112: **RO 40/D**
VI 33965: **RO 16**
VI 37817: **RO 13**
VIII 7151: **NUM 1**
VIII 7153: **NUM 2**
VIII 20988: **MAUR 1/I**
IX 1578: **R-II 2/I**
IX 2689: **R-IV 3/I**
IX 3122: **R-IV 2/I**
IX 3975: **R-IV 4/D**
IX 4463: **R-IV 1**
X 814: **R-I 1**
X 1404: **R-I 6**
X 3487: **R-I 11**
X 7046: **SIC 2**
XI 433: **R-VIII**
XI 1325: **R-II 1**
XI 1754: **R-VII 1**
XII 737: **NARB 2**
XII 1929: **NARB 1**
XIII 642: **AQ 2**
XIII 5701: **BELG 1/D**
XIII 12075: **GER INF 1/D**
XIV 2299: **R-I 21/I**

XIV 2408: **R-I 10**

XIV 2988: **R-I 8**

XIV 3683: **R-I 9**

XIV 4198: **R-I 3**

XIV 4199: **R-I 14/I**

XIV 4200: **R-I 16/I**

XIV 4273: **R-I 13/I**

XIV 4274: **R-I 15/I**

CLE

29: **RO 32/I**

42: **R-I 20/I**

55: **RO 26/I**

361: **R-IV 1**

411: **RO 9**

453: **NOR 2/I**

996: **R-X 2/I**

1213: **R-IV 2/I**

1570: **RO 31/I**

Dain 1933

186-187, nr. 217: **AEG 21**

Egger 1962

AQ 1

Ferrua 1993

143, nr. 47: **RO 14**

Gentili 1961

20-21: **SIC 1**

Gregori 2005

3-6, nr. 1: **RO 15**

6-9, nr. 2: **RO 18**

9-10, nr. 3: **RO 14**

GVI

246: **THRAC 1**

515: **CYP 1**

672: **MAC 4**

673: **RO 40/I**

675: **R-X 1**

985: **AS 17/D**

1305: **CYP 2/I**

1708: **MAC 3**

I Aph

2007, 8.8: **AS 10/I**

2007, 8.9: **AS 5**

2007, 8.15: **AS 6**

2007, 8.16: **AS 11/I**

2007, 8.17: **AS 12/I**

2007, 8.18: **AS 13/I**

2007, 8.19: **AS 15/I**

2007, 8.20: **AS 7, AS 14/I**

2007, 8.21: **AS 8**

2007, 8.22: **AS 9**

2007, 8.104: **AS 4**

2007, 8.212: **AS 16/D**

XIV 1683: **RO 40/I**

XIV 1857: **RO 42/D**

XIV 2179: **RO 24**

XIV 2342: **R-X 1**

IBulg

1578: **THRAC 1**

IGLS

XIII.1 338: **AR 1**

ICr

IV 223A: **CRET 1/I**

IGUR

I 61: **RO 43/D**

II 275: **RO 24**

ICVR

V 13655: **RO 25**

III 1237: **RO 40/I**

III 1274: **RO 42/D**

IDelos

2618: **ACH 10/D**

IKition

2083: **CYP 2/I**

2087: **CYP 1**

IEph

1135: **AS 1**

IKlaudiuPolis

17: **BITH 2/I**

IG

II² 2153: **ACH 4**

II/III² 13145-13146: **ACH 7/I**

III 1280c: **ACH 4**

IV² 1.99, II: **ACH 5/I**

XI.2 132: **ACH 8/D**

XI.2 133: **ACH 9/D**

XIV 1091: **RO 43/D**

754

ILCV

II 886 *et add.*: **RO 25**

ILS

2873: **R-I 11**

5173: **RO 32/I**

5196: **R-I 10**

5198: **R-I 1**

5199: RO 3	5275a: R-I 14/I, R-I 15/I
5200: R-I 3	5276: CIT 1
5201: RO 9	9496: LUG 1
5202: R-X 3/D	
5204: NARB 2	<u>Immerwahr 1944</u>
5205: NARB 1	I 203-265, nr. 940: SYR 3
5206: R-I 21/I	I 221, nr. 941: SYR 4/I
5209: RO 16	
5209a: R-I 8	<u><i>IPhilae</i></u>
5210: RO 33/I	252: AEG 3
5211: RO 17	277: AEG 4
5212: RO 5	
5213: RO 26/I	<u><i>ISmyrna</i></u>
5214: RO 8	468: AS 3
5215: RO 7	
5216: RO 2	<u><i>ITralleis</i></u>
5217: RO 1	110: AS 2
5220: RO 30/I	
5221: R-IV 1	<u>Jones 1928</u>
5223: NUM 1	153-156, nr. 14: AR 2/I
5224: R-VIII 1	
5225: RO 29/I	<u>Lanciani – Gatti 1886</u>
5226: RO 45/D	86, nr. 1121: RO 11
5227: RO 19	
5228: PAN SUP 1	<u>Le Rider 1966</u>
5262: RO 28/I	<u>258-259: CRET 2/D</u>
5263: RO 27/I	
5275: R-I 13/I	

Lechat – Radet 1887

477, nr. 54: **AS 17/D**

Rey-Coquais 2006

59-60, nr. 64: **SYR 1**

60, nr. 65: **SYR 5/I**

Robert 1938

7-11: **ACH 2**

Roccati 1981

439, nr. 4: **AEG 31/D**

Şahin – Yılmaz 1993

LYC 2

Saquete Chamizo – Márquez Pérez 1993

70-72, nr. 10: **LUS 1**

SEG

III 621: **ACH 9/D**

VI 413: **GALAT 3/D**

VI 829: **CYP 2/I**

XI 923: **ACH 3**

XII 325: **MAC 4**

XVII 662: **LYC 3**

XXV 306: **ACH 6/I**

XXVIII 506.14: **MAC 3**

XXXI 1283: **GALAT 2**

XXXVI 1165: **BITH 3/I**

XXXVII 806: **RO 34/I**

XXXVIII 1412: **LYC 4**

XXXVIII 1462: **LYC 1**

XLIII 920: **GALAT 1**

L 1025: **SIC 3/I, SIC 4/I**

LV 723: **MAC 1**

Watzinger 1901

ACH 1

2. PAPIRS I OSTRAKA

BGU

XIV 2428: **AEG 1**

CPR

XII 11: **AEG 28**

PBerl.Sarisch

10: **AEG 30/I**

PBingen

128: **AEG 20**

PHarr

I 87v: **AEG 15**

PHarrauer

56: **AEG 24**

PKöln

IX 368: **AEG 7**

POsl

III 189: **AEG 10**

POxy

III 519: **AEG 5**

VII 1025: **AEG 12**

VII 1050: **AEG 8**

XXVII 2480r: **AEG 22**

XXXIV 2707: **AEG 23**

XLII 3024: **AEG 29/I**

LXXIV 5013: **AEG 6**

LXXIX 5212: **AEG 17**

LXXIX 5214: **AEG 16**

LXXIX 5215: **AEG 26**

LXXIX 5216: **AEG 19**

LXXIX 5217: **AEG 25**

LXXIX 5218: **AEG 27**

PRyl

IV 641: **AEG 13**

PWash

II 95: **AEG 18**

SB

IV 7336: **AEG 11**

V 8249: **AEG 2**

XXVIII 16928: **AEG 9**

StudPal

XX 85r: **AEG 14**

