

## LA PEDAGOGÍA TEATRAL COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA: EL PAPEL DE LA MUJER EN LA SOCIEDAD ROMANA

### THEATRICAL PEDAGOGY AS A DIDACTIC STRATEGY: THE ROLE OF WOMEN IN ROMAN SOCIETY

MARÍA TERESA DE LUQUE MORALES\*<sup>1</sup>  
\*UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA (ESPAÑA)

#### RESUMEN

En el presente trabajo se realiza un estudio sobre la mujer romana a través del teatro y su aplicación como estrategia didáctica. El teatro llega a Roma en el año 240 a.C. tras mantener contacto con la cultura griega y etrusca. De esta fuente literaria tenemos la suerte de conservar comedias enteras, convirtiéndose en obras de gran valor para comprender la sociedad de este momento. Uno de los principales dramaturgos sería Plauto, quien se dedicó a la *comedia palliata* y del cual conservamos 21 comedias que no dejan duda de su autoría. Tomando como base esta documentación, nuestro objetivo principal será analizar las figuras femeninas más destacadas en sus comedias y llevar a cabo la comparación entre esta fuente literaria y las fuentes epigráficas, las cuales nos aportan información directa de esta sociedad. Por ello, a través de estas comedias y su interpretación, se podrá conocer y transmitir cuál fue el papel de la mujer romana dentro de su sociedad: cuáles son las figuras más representadas y cuál era la visión que se tenía de ella. De este modo, el objetivo de este trabajo es mostrar las posibilidades didácticas del teatro en la enseñanza de la historia romana y, en concreto, de la mujer. A través de esta interpretación realizada por el propio alumnado, podrán tomar conciencia del tema a tratar y sensibilizarse con la mujer que formaba parte de la sociedad romana pues, al ser trabajado más allá de una lectura de las obras en el aula, permitirá realizar una reflexión sobre si consideran que la mujer sería tal y como se muestra en las comedias o si, en cambio, podría tener un papel diferente. Así, podrán realizar una crítica objetiva a las fuentes y reflexionar sobre la importancia que éstas tuvieron dentro de su sociedad. Como conclusión, podríamos decir que gracias al teatro y, concretamente en este caso, a las comedias de Plauto, podemos analizar las características de la sociedad de su momento y, gracias a las fuentes epigráficas, contamos con la información necesaria para hacernos una idea más objetiva del papel que ocupaban en su sociedad.

**Palabras clave:** mujeres, Roma, educación, *comedia palliata*, epigrafía.

#### ABSTRACT

This paper studies Roman women through theatre and its application as a didactic strategy. Theatrical activity started in Rome in 240 B.C. because of the constant influence of the Greek and Etruscan cultures. It is important to highlight those dramatic literary sources from the Roman period have been preserved and they constitute a corpus of great value when it comes to understanding and exploring the society and the role of women during the Roman period. One of the most well-known authors was Plautus. He devoted his life to *Palliata* comedy, and it is relevant to emphasise that 21 comedies which were probably written by him have been preserved. On the basis of this literary corpus, the main objective is to analyse the most prominent female figures in his comedies and to compare this literary source with epigraphic sources, which provide us with direct information about this society. Therefore, through these comedies and their interpretation, we will try to know and transmit what was the role of Roman women in their society: which are the most represented figures and what was the vision they had of them. In this way, the aim of this study is to show the didactic possibilities of theatre in the teaching of Roman history and, specifically, of women. Through this interpretation carried out by the students themselves, they will be able to become aware of the topic to be dealt with and become more sensitive to the women who formed part of Roman society, as, by working beyond a reading of the plays in the classroom, they will be able to reflect on whether they consider that women would be as they are shown in the comedies or whether, on the other hand, they could have a different role. In this way, they will be able to make an objective criticism of the sources and reflect on the importance they had in their society. In conclusion, we could say that thanks to the theatre and, specifically in this case, to Plautus' comedies, we can explore the features of how society was during that period of time and, thanks to the epigraphic sources, we have the necessary information to get a more objective idea of the role they occupied in their society.

**Keywords:** women, Rome, education, *Commedia palliata*, epigraphy.

<sup>1</sup> Autor de correspondencia: María Teresa de Luque Morales. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba (España). mtdeluque@uco.es

## 1. Introducción

### 1.1. La pedagogía teatral

En el mundo de la enseñanza se pueden emplear diferentes recursos y herramientas para que el conocimiento se transmita y llegue al alumnado de la mejor manera posible. Uno de estos medios sería la pedagogía teatral: la unión del arte del teatro con la educación es un valioso recurso tanto para estudiantes como para docentes, ya que esta herramienta ayuda a asentar ciertos conocimientos de una forma más activa, creativa y participativa, permitiendo comprender los contenidos teóricos vistos en clase a través de una vivencia personal, tanto individual como grupal. Por tanto, consideramos que el componente lúdico del teatro es compatible con el rigor académico y la disciplina en el aula, permitiendo incrementar el acervo cultural del alumnado a través de esta metodología activa que facilita el aprendizaje y asentamiento de conocimientos (García-Huidobro, 2016; Solís, 2018).

Con estas posibilidades pedagógicas del teatro, puede ser una herramienta empleada en diversas competencias, entre ellas, la Historia y, en relación con ésta, la educación social en valores. Para que esta estrategia didáctica pueda ser mejor desarrollada, es necesario que los docentes cuenten con el conocimiento y la formación necesaria para emprender este tipo de proyectos con su alumnado (Laferrière, 1999; Vázquez-Lomelí, 2009). La educación en valores a través de la Historia y el teatro, en este caso, la figura de la mujer romana a través de las comedias y la epigrafía, tendría como meta la toma de conciencia del papel de esta figura por parte del alumnado y la mejora de la calidad de sus interacciones, tanto de forma individual como colectiva, para resolver los problemas que se puedan plantear en su entorno relativos a esta materia.

La pedagogía teatral como herramienta aplicada a la educación tuvo su origen tras la Segunda Guerra Mundial, prácticamente, junto al nacimiento de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en 1948. Esta surge debido a la necesidad de innovar las metodologías de aprendizaje buscando la reconstrucción social, cultural, política y económica de aquel momento. Con ello, se dio un cambio en la concepción de la educación, pasando de un modelo conductista a uno constructivista. Esta estrategia didáctica busca ser una metodología activa, cercana al mundo afectivo del individuo y ser entendida como una actitud educativa más que como una técnica pedagógica (García-Huidobro, 2016; Burmeister, 2021).

Asimismo, esta herramienta didáctica ha ido evolucionando. En primer lugar, la tendencia *neoclásica* se centraba en la enseñanza de la técnica teatral, siendo lo más relevante el resultado artístico. En segundo lugar, la tendencia *progresista liberal*, donde prima el desarrollo afectivo de los individuos, a los que se estimula a emplear libremente su capacidad dramática para crear y expresarse. En tercer lugar, la tendencia *radical*, la cual pone el énfasis en la importancia de la pedagogía teatral como vehículo transmisor de ideas, siendo capaz de orientar las decisiones de un sistema social, religioso, político, cultural, ético y económico a través de la expresividad teatral. En esta tendencia, el pedagogo teatral tiene el papel de facilitar activamente cambios en las sociedades en las que se encuentran a través de esta herramienta. Por último, la tendencia del *socialismo crítico*, vinculado al trabajo docente, concentrando las nociones de entorno y diversidad, buscando el interés del discente y evidenciando el rol social y crítico relacionado con la responsabilidad que se tiene por las personas (Burmeister, 2021).

La importancia de esta pedagogía la tenemos presente en otros ámbitos ajenos al sistema educativo como un sistema de educación no formal. Ejemplo de ello serían las creaciones colectivas de una obra teatral como un taller de teatro vocacional, o en el ámbito terapéutico para trabajar la expresión artística, sirviendo para la integración social.

De este modo, en el sistema educativo, la pedagogía teatral resulta una herramienta útil para apoyar contenidos en diversas áreas; introduciendo el teatro en la asignatura y, en este caso, cuando se conservan fuentes primarias de este tipo literario, puede darse un aprendizaje más dinámico por parte de los discentes, permitiendo que cada uno de ellos conecten consigo mismos

y con el resto del grupo, llevando la enseñanza más allá con una participación activa que profundiza en el aprendizaje cognitivo, psicomotor y afectivo (Blanco-Rubio, 2001; Vieites, 2017).

## 1.2. Las mujeres en la sociedad romana

La mujer romana estaba inserta en un mundo donde predominaba la imagen que los hombres podían tener de ellas y de cuál debía ser su lugar en la sociedad; una imagen que nos llega formulada desde la élite, pero compartida por aquellos miembros de la sociedad que no pertenecían a ésta.

Para los hombres, la mujer era un medio para alcanzar el siguiente objetivo: una unidad familiar que proporcionaba descendientes y, por tanto, herederos para la transmisión de la propiedad. Asimismo, la mujer podía dedicarse a alguna actividad secundaria, aunque aquella que tuviera una de éstas como principal objetivo se consideraría una *rara avis* (Knapp, 2011).

Al investigar la mujer romana, debemos recordar que su actitud, expresada por ellas mismas, está prácticamente ausente en las fuentes literarias y arqueológicas que han llegado a nuestros días, exceptuando las fuentes epigráficas (Friedlander, 1982). No hay pruebas de que las mujeres grecorromanas concibieran la posibilidad de un mundo diferente al de su momento, ni una ideología que les permitiera plantearse otro tipo de organización. De este modo, podríamos pensar que las mujeres aceptaron su condición y trataron de vivirla lo más satisfactoriamente posible, a veces aprovechando hasta el límite sus posibilidades y la mayoría de las veces sin ir más allá; a veces rebelándose contra ella, pero nunca acabando o cambiando lo establecido. Dentro de este contexto podemos desarrollar una imagen útil y realista de las mujeres dentro de esta sociedad y de su mentalidad.

Las mujeres no participaban en los principales elementos de la vida pública, ya que no podían ocupar cargos políticos. No tenían una posición legal, no podían dar su voto en las elecciones y estaban excluidas de la educación superior. Sin embargo, encontramos mujeres que se adaptaban al modelo establecido por la élite masculina y, dentro de sus propias circunstancias, se desenvolvían en un mundo mucho más amplio que la imagen establecida por la élite (Milnor, 2011).

Desde esta perspectiva masculina ofrecida por las fuentes conservadas, las acciones y actitudes de las mujeres también son elogiadas. Un ejemplo de ello sería este diálogo entre Aurelio y su esposa, la liberta Aurelia, siendo uno de los testimonios más conmovedores que se conservan en la epigrafía latina. El marido dice:

Soy Lucio Aurelio Hermia, liberto de Lucio, carnicero que trabaja en la colina de Viminal. Esta mujer, Aurelia Philematio, liberta de Lucio, que murió antes que yo, mi única esposa, de cuerpo casto, fiel amante de su fiel esposo, vivió con devoción, sin que el egoísmo la apartara de sus deberes. (CIL I, 01221 = CIL VI, 9499 = ILS 7472, Roma)

Ella responde:

Soy Aurelia Philematio, liberta de Lucio. En vida se llamaba Aurelia Philematio, casta, modesta, ajena al comportamiento repugnante de la mayoría, fiel a mi marido. Era mi compañero libre, el mismo que ahora me ha sido arrebatado. Fue verdaderamente más que un padre para mí. Me sentó en su regazo cuando sólo tenía siete años; ahora, cuarenta años después, he muerto. Triunfó entre los hombres en todos sus actos gracias a mi fiel y firme devoción. (CIL I, 01221 = CIL VI, 9499 = ILS 7472, Roma)

*Aurelia Philematio* muestra el ideal de mujer romana, pues se la elogia por su modestia, aplomo, rectitud moral y lealtad. Ella misma relata esos ideales, pero como Aurelio fue quien sobrevivió y quien se encargó de su inscripción funeraria, suponemos que los sentimientos expresados en el epígrafe son los de su marido. Puesto que estaban casados, probablemente estos sentimientos eran mutuos y por ello él decidió hacer este epígrafe.

### 1.3. El teatro en Roma

El teatro llega a Roma en el año 240 a.C. (Cic. *Brut.* 72; *Cato* 50; *Tusc.* 1.3; *Liv.* 7.2; *Gell.* 17. 21.41) influido por la cultura griega y etrusca. Su aparición supone un hecho de gran importancia, del cual no se suele hablar, nombrando alguna referencia a manifestaciones preteatrales sin que se llegue a explicar de una forma clara la relación entre las actuaciones llevadas a cabo anteriormente y la nueva práctica que comienza en esta fecha.

La primera manifestación teatral en Roma se realizó un año después de poner fin a la Primera Guerra Púnica (264-241 a.C.), momento en el que se conmemoraba en Roma la victoria del cónsul Lutacio Cátulo en las islas Egates y Livio Andrónico llevó a cabo la primera representación de una obra griega en los *Ludi Romani* (Batstone, 2006; Beacham, 1992; Gruen, 2001). Por tanto, nos encontramos en un momento en que los romanos ya conocían la cultura etrusca, mantenían contacto con el mundo de la Magna Grecia, sobre todo a raíz de la guerra contra Pirro (281-272 a.C.), y justamente fue al año siguiente la transformación de Sicilia en la primera provincia de Roma (Muecke, 2003; Beacham, 1992). Así, se puede afirmar su conocimiento acerca del teatro de ambos pueblos. De este modo, la influencia etrusca<sup>1</sup> se muestra en la organización de la obra, mientras que la griega, que se manifiesta tras finalizar la Primera Guerra Púnica, presenta los modelos literarios directos para la tragedia, la comedia *palliata* y para el mimo (Codoñer, 2011).

Para llevar a cabo la función eran necesarias tres figuras: un escritor, quien escribía y vendía su comedia; un empresario, que la adquiría, y un magistrado que subvencionaba la interpretación de la obra de teatro. Comprometerse a pagar los *ludi scaenici* era un acto evergético que normalmente usaba la élite para ganarse el apoyo de la sociedad, pues costear un gran espectáculo era asegurarse un ascenso en el *cursus honorum*.

El público que asistía a las representaciones era de todos los estratos sociales: libres y esclavos, hombres y mujeres, niños y adultos. Un ejemplo de esta mezcla de clases la tenemos en la obra *Poenulus*, pues en el prólogo, se ve la necesidad de pedir orden y silencio, para que cada uno ocupe su puesto y pueda oírse a los actores (López-Gregoris, 2012).

En Roma, se acudía al teatro para tener un momento de relajamiento normativo y de distracción general. El público no presenciaba la obra en silencio y en ocasiones participaba como un actor más en alguno de los sucesos de la escena; a veces, los actores se dirigían directamente a los espectadores, a los que pedían colaboración y complicidad.

La representación estaba a cargo de una compañía de actores llamada *caterua* o *grex*; sólo hombres podían salir a la escena y sólo podían coincidir hasta un total de cuatro. Esta circunstancia permitía que un actor asumiera varios papeles, que se identificaban por los ropajes y el maquillaje o máscara (Jocelyn, 1988-1993).

Los actores llevaban a cabo la representación sobre la *scaena*. La escenografía estaba formada por tres fachadas que se correspondían con las casas de donde salían los protagonistas. Estas solían ser, principalmente, la casa del joven y la del lenón, y algún otro personaje, que podía tratarse de un amigo o un soldado. Las salidas laterales sugerían el camino al puerto o al campo, y al foro (López-Gregoris, 2012).

Cuando la representación llegaba a su fin, un actor comunicaba el final de la misma, normalmente el último que había salido en escena, y a continuación toda la compañía saludaba a los espectadores. En las primeras representaciones no había telón; sin embargo, a mediados del siglo I a.C., el telón (*auleum*) apareció en la escena romana.

Respecto al dramaturgo, Tito Macio Plauto<sup>2</sup>, nació alrededor del año 250 a.C., en Sársina<sup>3</sup> y falleció, según Cicerón, en el año 184 a.C. en Roma, tras una vida entregada al teatro (Cic. *Brut.*

<sup>1</sup> No debemos olvidar el componente griego del propio teatro etrusco. Desde el punto de vista cronológico, sería el influjo más antiguo, pues remonta al menos al siglo V a.C. (Codoñer, 2011).

<sup>2</sup> Cabe señalar que bajo ese apelativo hay un nombre artístico, no un verdadero nombre romano, pues Plauto no tendría derecho por no ser ciudadano romano. (Beare, 1972; Codoñer, 2011).

<sup>3</sup> Esto nos llega a través de Festo y de Jeronimo, aunque se sospecha de su veracidad (Codoñer, 2011)

60). Es posible que Plauto diese sus primeros pasos en su tierra, Umbría: Esta región estuvo muy influida por la cultura de Etruria y, por tanto, muy permeable a la cultura griega gracias a los intercambios comerciales y culturales entre las ciudades-estado etruscas y la región occidental de Grecia (López-Gregoris, 2012). De esta forma, Plauto sería un hombre habituado a los textos griegos desde su juventud. Realmente, no se conoce cómo pudo llegar a Roma, siendo una posibilidad que se hubiera inscrito como soldado de las tropas latinas que se adhirieron a Roma frente a la amenaza cartaginesa (Pansiéri, 1997). Se conservan obras enteras de este dramaturgo, cosa excepcional en la historia del teatro romano (Codoñer, 2011), convirtiéndose en un referente en vida y después de su muerte.

El tipo de modelo literario que desarrolló Plauto fue la comedia *palliata*, de la que se nos conservan tanto sus obras como las de Terencio: es un tipo de teatro que reproducía el mundo a la griega y que se identificaba visualmente por el atuendo que normalmente se les atribuía: el *pallium*. Probablemente fuese algo inconsciente, siendo la evolución natural de la labor de traducción de los primeros comediógrafos, pues se inspiran en la *Néa* de los griegos

Con relación a las comedias conservadas, se plantea el problema de su cantidad total y autenticidad. Por ejemplo, Aulo Gelio (*Gell.* 3. 3), nos indica que circulaban bajo su nombre un número de comedias superior, llegando a atribuirse alrededor de 130, aunque son 21, las llamadas varronianas, las que no nos dejan duda de su autoría<sup>4</sup>. Algunas han llegado a nuestros días irremisiblemente mutiladas, como *Vidularia*, de la que sólo se conservan unos fragmentos. Otras se han visto alteradas en mayor o menor grado, como *Amphitruo*, que ha perdido el final, o *Bacchides*, que no cuenta con el principio, y otros resultados propios de una tradición accidentada (López-Gregoris, 2012).

#### 1.4. Las fuentes epigráficas

La epigrafía es la ciencia que estudia las inscripciones en todos sus aspectos: estructura, soporte, materia, forma, contenido escrito y su propio contexto, pues este último suele proporcionar información complementaria y contribuye a arrojar luz sobre la interpretación del contenido del texto epigráfico. Esta ciencia auxiliar de la Historia nos permite leer e interpretar las fuentes epigráficas, pudiendo así conocer cuál era el fin de dicho testimonio (De Santiago-Fernández, 2004).

Los documentos epigráficos se caracterizan por ser fuentes directas y generalmente objetivas, que pueden proporcionar información sobre temas muy diversos y que se han conservado en casi todas las culturas, especialmente en el mundo grecorromano, donde tuvieron un gran desarrollo. Estas fuentes presentan también una serie de problemas, como su desigual distribución espacial y temporal, la dificultad para restituir su texto correctamente cuando aparecen mutilados, la dificultad de datación concreta, o la necesidad de ser integrada en un contexto histórico para su correcta interpretación. Asimismo, para su análisis, hay que tener en cuenta que en la Antigüedad existieron determinados hábitos epigráficos y que el volumen de epígrafes realizados por una sociedad a lo largo del tiempo no es estable (McMullen, 1982; Alföldy, 1991).

A través del estudio de estas fuentes epigráficas en conjuntos epigráficos delimitados por criterios temáticos o geográficos se pueden conocer mucho mejor determinados problemas históricos, e incluso pueden aportar información complementaria que un único epígrafe es incapaz

<sup>4</sup> Éstas son las comedias de Plauto que podemos leer en la actualidad, la mayoría en un aceptable estado de conservación: *Amphitruo* (Anfitrión), *Asinaria* (La comedia de los asnos), *Aulularia* (La comedia de la marmita), *Bacchides* (Las Báquidas), *Captivi* (Los prisioneros), *Casina* (Cásina), *Cistellaria* (La comedia de la cesta), *Curculio* (Gorgojo), *Epidicus* (Epidico), *Menaechmi* (Los Menecmos), *Mercator* (El mercader), *Miles gloriosus* (El militar fanfarrón), *Mostellaria* (La comedia del fantasma), *Persa* (El persa), *Poenulus* (El cartaginesito), *Pseudolus* (Pséudolo), *Rudens* (La maroma), *Stichus* (Estico), *Trinummus* (Las tres monedas), *Truculentus* (Truculento), *Vidularia* (La comedia de la maleta).



de proporcionar. Por ello, las inscripciones juegan un papel fundamental para acercarnos de una forma más objetiva al papel que tendría la mujer dentro de la sociedad romana.

## 2. Objetivos e hipótesis

El principal objetivo es mostrar las posibilidades didácticas del teatro en la enseñanza de la historia romana y, en concreto, de la figura de la mujer. A través de las comedias conservadas y su interpretación aplicando la pedagogía teatral para la enseñanza de la Historia en el aula, buscaremos conocer y transmitir cuál fue el papel de la mujer romana dentro de su sociedad. De este modo, conoceremos los antecedentes de cada personaje representado, cuáles serían sus funciones y competencias dentro de la sociedad y qué vínculos mantienen entre ellos. Asimismo, otra meta fundamental será obtener una perspectiva más objetiva de la realidad de esta época realizando una comparación entre las comedias trabajadas y una selección de inscripciones conservadas.

Por tanto, a través de la pedagogía teatral, buscamos aplicar una metodología activa que, además de ser una herramienta para transmitir conocimientos, trabaja con el mundo afectivo de los implicados. Los principales objetivos de la investigación serían:

1. Determinar la viabilidad del corpus seleccionado para trabajar en el aula el papel de la mujer en la sociedad romana.
2. Explorar una serie de dinámicas relacionadas con la pedagogía teatral para su implementación en el aula.
3. Preparar al alumnado para llevar a cabo la representación, siendo capaz de salir de su realidad cotidiana.

Con relación al alumnado, pretendemos que su aplicación en el aula nos permita alcanzar los siguientes objetivos:

1. Tomar conciencia de su entorno global y sensibilizarse con los problemas que están relacionados con él a través del desarrollo de su creatividad.
2. Conocer el marco histórico en el que estaban inmersas estas mujeres y comprender su rol dentro de su sociedad.
3. Adquirir valores sociales, interés por el contexto social, motivación para participar activamente en la protección y la mejora del entorno.
4. Mejorar su sentido crítico.
5. Evaluar los recursos educativos, sociales y estéticos empleados en el aula.

## 3. Metodología

### 3.1. Diseño

El arte dramático puede ser visto como una creación pedagógica dentro de la enseñanza. En este caso, el docente debe emplear todas las técnicas e instrumentos con los que cuenta para poder transmitir el conocimiento a su alumnado (Laferrière, 1999).

En primer lugar, el docente debe adaptarse al contexto en el que va a trabajar. Por ello, es importante adaptar la materia al grado de madurez del alumnado. A continuación, se lleva a cabo la investigación sobre la materia que se quiere transmitir; en este caso, será necesario reunir la información de las fuentes empleadas para poder enseñarlas al alumnado a través de su interpretación: las comedias de Plauto y, para su comparativa, seleccionar un corpus epigráfico que complete la imagen ofrecida por esta fuente literaria. De este modo, el corpus seleccionado permitirá al alumnado conocer otros ámbitos en los que se podía encontrar la mujer dentro de esta

misma sociedad, es decir, qué oficios podían ocupar y cómo podían promocionar, facilitando una visión más crítica y global. Por tanto, esta innovación educativa tiene como objetivo profundizar en la importancia de la mujer a lo largo de la Historia, centrando nuestro estudio en la sociedad romana, implementada mediante la investigación del alumnado a través del teatro, incluyendo su puesta en escena, y la revisión epigráfica.

### 3.2. *Comedias plautinas: personajes-tipo*

Para que el alumnado pueda llevar a cabo esta interpretación, es necesario que conozca, de primeras, la trama genérica que siguen estas obras. El hilo argumental de las comedias de Plauto suelen mantener un enredo arquetípico similar: un joven busca conseguir los favores de una prostituta, raras veces los de una joven decente, pero para ello necesita una cantidad de dinero que no posee; un esclavo sagaz se entrega al servicio del muchacho, engañando con astucia al padre de éste, su amo, sin tenerle miedo a sus amenazas y posibles consecuencias de sus actos, y disfrutando en su burla; un anciano, el padre, siempre cansado de su esposa, es quien puede tratar de moderar el libertinaje de su hijo, pero en algunos casos acaba haciéndose copartícipe del mismo; un proxeneta, que dificulta el feliz desarrollo de la acción, obstaculizando el amor del adolescente y la prostituta siempre que no recibiese el dinero necesario. Así, estamos ante un lioso enredo de situaciones que son continuamente repetidas e inevitablemente tienen un desenlace feliz.

De este modo, la comedia plautina se desarrolla dentro de unos cánones argumentales típicos, que resultaba agradable a una multitud de espectadores que no necesitaban una formación especialmente exquisita (López-Gregoris, 2012; O'Bryhim, 2020). El público disfruta con la representación de algo que ya conocen: es el desarrollo de la comedia en cada uno de sus momentos, el cómo, no el qué, lo que verdaderamente interesa.

### 3.3. *Participantes*

Aunque la pedagogía teatral puede aplicarse en todas las etapas y niveles educativos, el público potencial al que podría ir dirigida esta propuesta de innovación docente sería tanto al alumnado del segundo ciclo de secundaria, como bachillerato de Humanidades o a nivel universitario. De este modo, por la temática presentada y por su grado de madurez personal, serían capaces de realizar una mayor crítica de su realidad social.

Para llevar a cabo esta propuesta didáctica, el alumnado deberá dividirse en grupos para llevar a cabo la interpretación de las comedias seleccionadas. Teniendo en cuenta los personajes principales, todos los grupos deberán ser alrededor de 7 estudiantes: el joven enamorado, el padre anciano, la madre con dote, la prostituta, el proxeneta y el esclavo o la esclava, más algún personaje secundario que va variando según la comedia: el soldado, el banquero, el verdugo, la flautista, el cocinero... etc.

Una vez realizados los grupos y estudiado el papel de cada personaje, se llevará a cabo la interpretación de cada comedia dentro del aula, haciendo a todos ellos partícipes de la misma. Cada grupo llevará a cabo la representación teatral de una de estas comedias, siendo todas ellas diferentes a las demás, pues en la composición de cada grupo habrá individuos que representarán el papel según su propia interpretación y forma de ser. En ésta, cada uno reflejará de forma más o menos directa su propio contexto y aplicará su propio punto de vista a partir de las fuentes empleadas en este aprendizaje. De este modo, se puede decir que la pedagogía teatral, además de enseñar, aborda las emociones y pensamientos de nuestro alumnado, tanto individualmente, como de forma colectiva al ser un grupo, siendo esto una virtud para conciliar diferencias entre ellos (Burmeister, 2021).

Esta herramienta didáctica dentro del aula tendrá como prioridad el ser vivida y permitir asimilar los conocimientos vistos durante su preparación, más allá de una interpretación espectacular. Por

tanto, lo más importante será todo lo que se lleva a cabo a lo largo de su camino, más que su meta.

Con la realización de esta interpretación, el alumnado deberá reflexionar cuál considera que sería la importancia de la mujer en su sociedad y tomar conciencia del tema tratado. Para ello, contarán con el apoyo no sólo de las comedias, sino también de las fuentes epigráficas, con las que podrán realizar una comparativa mucho más objetiva y un mayor acercamiento a la realidad de estas mujeres.

## 4. Resultados

Tras haber explicado los diferentes personajes que encontramos en las comedias, nos centraremos, en primer lugar, en el análisis de las figuras femeninas más representadas en el teatro: *uxor dotata*, *meretrix* y *ancilla*. En segundo lugar, se lleva a cabo el análisis del corpus epigráfico seleccionado para que el alumnado pueda realizar su comparativa entre ambas fuentes primarias. De este modo, el alumnado podrá ver cómo, en las fuentes literarias, se refleja a la mujer de un modo que difiere de aquellas fuentes que nos llegan directamente, bien realizadas por ellas mismas o por sus allegados a través de las inscripciones.

### 4.1. *Uxor dotata*

La *uxor dotata* sería la esposa de un matrimonio con dote, el cual contraían los ciudadanos romanos con recursos, pero no la generalidad de la sociedad romana. Por tanto, los matrimonios romanos de la comedia plautina aludían a una clase social pudiente, en donde se ponía en solfa el papel creciente que las mujeres romanas estaban adquiriendo paulatinamente. En las comedias, la *uxor dotata* es una mujer malhumorada, autoritaria, ya entrada en años, que llevaba incluso las cuentas familiares<sup>5</sup>. Esto sería un retrato exagerado e irreal de un tipo de mujer cuya presencia en escena es indirecta y de la que se destaca su poder doméstico. Ahí está el mensaje: el poder de la mujer, incluso de la todopoderosa mujer con dote, debe restringirse al hogar y debe funcionar como castigo de prostitutas y ladrones, y como buen correctivo de maridos insensatos (López-Gregoris, 2012).

El fin principal de esta unión matrimonial era la procreación, pues con la descendencia se aseguraba la perpetuidad de la familia o *gens* y los *sacra privata*. Asimismo, la esposa pasaba a formar parte de la familia civil del marido, que tenía sobre ella la autoridad, como sobre un hijo, y se hacía además propietaria de todos sus bienes (Guillén, 1977; Pomeroy, 1987). El matrimonio convierte a los desposados en *vir* y *uxor*, pudiendo la mujer disfrutar de la condición social del marido, aunque no dejaba de ser plebeya o liberta, aunque se casase legalmente con un miembro de los *ordines* privilegiados. Solamente el matrimonio *cum manus* la hace entrar en la familia civil del marido, y con ello, al ser recibida, *loco filiae*, se hace partícipe de toda su dignidad y condición (Guillén, 1977; James, 2020).

La mujer romana de la clase alta tenía mucha más libertad que la mujer de similar estatus en la Atenas clásica, pues las matronas romanas tenían capacidad de elección, mientras las atenienses no. De esta forma, los estilos de vida cambiaron y la sociedad aceptó que las mujeres desempeñaran varios roles. Las mujeres romanas ocuparon cargos, los cuales no eran propiamente políticos, y tuvieron que ejercer su influencia a través de sus maridos. Las mujeres romanas estaban implicadas en su cultura y eran capaces de influir en su sociedad, iban a banquetes con sus maridos y atendían fiestas, juegos, exhibiciones e incluso reuniones políticas. Las romanas tenían acceso al dinero y al poder, y sus vienen estaban vinculados a los del Estado. Tal como prosperaron los hombres, lo hicieron las mujeres (Pomeroy, 1987).

En la comedia *Aulularia* se describe el modo altanero de comportarse las *uxores dotatae*. El anciano Megadoro concluye así:

<sup>5</sup> En *Asinaria*, Artémóna se encarga de la administración económica.



En cambio, la mujer que carece de dote, esta sí que está sometida al poder de su marido; las mujeres con dote no producen más que daños y perjuicios a sus maridos. Pero, ahí está mi pariente, a la puerta de su casa (Plau. *Aul.* 530-535).

La mayor parte de las *matronae* que aparecen en las comedias plautinas parecen confirmar los estereotipos del carácter masculino. Alcmena alardea de que ella considera su dote sus virtudes femeninas, incluyendo su obediencia a su marido:

Yo no considero mi dote lo que se llama normalmente dote, sino la honestidad, el recato, el dominio de las pasiones, el miedo a los dioses, el amor de los padres, la concordia entre los parientes, ser sumisa a mi marido, generosa con los buenos y servicial con las personas honestas (Plau. *Amp.* 839-842).

Calicles bromea con Megarónides sobre cuál esposa es el mal mayor:

“¿Quieres que las intercambiamos? ¿Que yo tome por esposa a la tuya y tú tomes a la mía? Te aseguro que no me habrías dado ni el más pequeño timo.” (Plau. *Trin.* 58-65).

Sobre el divorcio, era fácilmente consumado, teóricamente por iniciativa de una o ambas partes del matrimonio. Empezando en los últimos tiempos de la República, unas pocas mujeres eran famosas por divorciarse de sus maridos independientemente, pero, para la mayoría, esas medidas estaban en manos de los hombres (Pomeroy, 1987). Cinco de las comedias de Plauto contienen referencias a esposas divorciándose de sus maridos, o con el deseo de hacerlo, de una manera u otra (McDonnell, 1983).

En *Menaechmi*, la mujer de Menecmo I reacciona al enterarse que su marido le es infiel: “¿Voy a soportar engaños en mi matrimonio, que mi marido saquee a escondidas toda la casa para llevárselo todo a su amante?” (Plau. *Men.* 559ss).

Otras pruebas en Plauto para una mujer romana que se divorcia por separado son encontradas en *Amphitruo*. Alcmena, sola y enfadada por ser acusada injustamente de adulterio, enfrentan a su marido y lo anunció en *Amp.* 928; estas palabras son una fórmula de divorcio tradicional romana (McDonnell, 1983): Yo hice que tus palabras resultaran vanas con mi virtud. Y, ya que me he mantenido alejada de las acciones deshonestas, quiero también mantenerme también lejos de las palabras deshonestas. Adiós, quédate con lo tuyo, devuélveme lo mío (Plau. *Amp.* 925-928).

Sira, la vieja esclava de *Mercator*, se queja de la situación y de las injusticias que viven estas mujeres:

¡Pobres mujeres! ¡Qué dura es la ley a la que viven sometidas, y cuánto más injusta que la que se aplica a sus maridos! Porque, si un marido tiene una amante a escondidas de su mujer y se entera esta, nada le ocurre al marido. Pero, si una mujer sale de casa a escondidas del marido, este la lleva a juicio y las repudia. ¡Ojalá la ley fuera la misma para la esposa y el marido! Si la mujer honrada se conforma con un solo marido, ¿por qué no ha de conformarse el marido con una sola mujer? Os aseguro, por Cástor, que si se castigase al marido que tiene una amante de la misma manera que se repudia a las mujeres que han cometido algún desliz, habría más maridos sin mujeres que mujeres sin marido. (Plau. *Mer.* 817-829)

#### 4.2. Meretrix

En la civilización romana, están mucho mejor documentadas las mujeres que ejercían como prostitutas que los hombres. Como “luz” en los pocos caminos que la mujer tenía para ganarse la vida, la prostitución sería uno de los más fáciles. Asimismo, en muchos casos las mujeres no elegirían voluntariamente tal profesión, pero eran vendidas o forzadas a ejercerla por otros, a veces parientes muy cercanos (Knapp, 2011). Muchas de estas mujeres probablemente comenzarían desde niñas, de modo que esta juventud, así como su posición dentro de la jerarquía social, la falta de autonomía las dejó incapaces de oponerse o escaparse (Foxhall, 2013).

Una de las fuentes principales para conocer el papel que jugaron a fines de la República son las *Comedias de Plauto*; estas comedias vuelven popular al prototipo de prostituta ávida, frívola,

capaz de cualquier cosa para arruinar al joven de buena familia con quien comienza a tener relaciones amorosas, al anciano que excita, o al militar que la exhibe con suntuosidad. Estas obras son el reflejo de la vida de placeres que llevan ciertos romanos en los siglos III y II a.C. (Salles, 1983). Además, los romanos solían conectar a los actores y prostitutas, pues ambos se ganaban la vida fingiendo y, por ello, ambas profesiones declaraban *infames*. Viéndolos como objetos de sospecha también sirvieron, no por casualidad, como objetos de deseo (Faraone y McClure, 2006).

De esta forma, en las comedias de Plauto encontramos prostitutas libres (Fronesia de *Truculentus*, Philaenium de *Asinaria*) o esclavas (Lemniselenis de *Persa*, Pasicompsa de *Mercator*, Phoenicium de *Pseudolus*), enamoradas (Philematium, Delphium de *Mostellaria*, Lemniselenis de *Persa*, Phoenicium de *Pseudolus*) o mercenarias (Fronesia de *Truculentus*) (Rabaza, Pricco y Maiorana, 1998).

Así resume en pocas palabras la meretriz Flenia su oficio, en *Asinaria*: “*mater, is quaestus mihi est: lingua poscit, corpus quaerit; animus orat, res monet.*” (Plau. *Asin.* 511 ss)

Las prostitutas pueden emplear libremente su cuerpo, por lo que no pueden ser acusadas de adulterio, ni contra ellas se comete *stuprum*<sup>6</sup>. Se encuentran al servicio del varón, poniendo su sexualidad a disposición de él, como un objeto de venta y compra. Mantener relaciones sexuales con una prostituta no se consideraba adulterio, y una prostituta soltera, que ejercía su trabajo, no podía ser acusada por adulterio y mucho menos considerarla culpable (Knapp, 2011).

De este modo, comprendiendo el funcionamiento de una sociedad patriarcal, con relación a la sexualidad femenina, no nos puede asombrar que los romanos no tuviesen trabas para relacionarse con prostitutas. Los mismos conservadores romanos coinciden con los griegos en afirmar que la búsqueda de placeres físicos es indispensable en una sociedad, siendo así la prostitución un elemento esencial para el orden social. Las prostitutas, tanto en Roma como en cualquier otro lugar, se considera que cumplen una función de sanidad pública y a ningún miembro de esta sociedad se le habría ocurrido obsecarse al ver a los jóvenes disfrutar de estos placeres en Subura:

En realidad, si hay alguien que piense que se debe llegar a prohibir a la juventud la frecuentación de las prostitutas, es un riguroso en exceso, que está en desacuerdo no sólo con la licencia de nuestro siglo, sino también con la moral y la tolerancia de nuestros ancestros. ¿Existe una época en la que se haya condenado esta conducta y considerado como ilegal lo que hoy vemos por legal? (Cic. *Cael.* 48).

De hecho, sólo si se tenía una edad demasiado avanzada podía ser un pretexto válido para una recriminación. Es así como un joven se lo indica a un anciano:

¿A tu edad no te convendría abstenerse de ese género de desórdenes? Igual que en cada estación del año, en cada edad de la vida hay ocupaciones propicias. Si se les da a los viejos decrepitos el derecho de correr tras las muchachas, ¿dónde irá a parar nuestra república?... Les corresponde más bien a los jóvenes gozar de esa clase de placeres. (Plau. *Mer.* 983-987).

Asimismo, los romanos les reconocen un valor similar al de un objeto libremente transmisible, siendo así la prostituta un símbolo de libertad para su cliente:

Nadie te prohíbe ir a casa del proxeneta ni te impide comprar, si tienes con qué, lo que vende. Nunca se le ha prohibido a nadie salir a la calle. Siempre que no cortes camino a través de un territorio privado, siempre que no toques a una mujer casada, una viuda, una virgen, o un joven o niño de nacimiento libre, jama a quien quieras! (Plau. *Cur.* 33-38).

Las difíciles condiciones de vida de los barrios populares de Roma explican que tantas personas tuviese que dedicarse a la única profesión que puede ejercer cualquiera. Así, encontramos a *libertas* que eligen esta profesión, pues les permite conservar cierta independencia y sobre todo sobrevivir, tanto ellas como sus familias, como queda patente en Plauto:

<sup>6</sup> Es la relación sexual que un adulto tiene con alguien menor de edad y mayor de 12, a veces sin su consentimiento, que le da carácter de delito. (<http://etimologias.dechile.net/?estupro>)

Por ser libertas tu madre y yo, las dos nos hemos hecho prostitutas. Una y otra, hemos criado solas las hijas que hemos tenido de padres casuales. Y no es por indiferencia que he hecho de mi hija una cortesana, sino para no morir de hambre ¡Más habría valido casarla! objeta la vecina ¿Y qué? ¡Por Castor, mi hija tiene un marido nuevo todos los días!” replica la madre rufiana. Ayer tuvo un marido, esta noche tendrá otro. Nunca la dejo pasar una noche como una viuda, pues, si no tiene marido, todos en la casa moriremos de hambre. (Plau. *Cist.* 38-41).

Las libertas que ejercen este oficio se ven obligadas a entregar una parte de los beneficios que obtienen a sus patronos, en la mayoría de los casos, patronas: damas de la buena sociedad que gestionan sus propios bienes, lo que les da la posibilidad de liberar a sus esclavas; así, se preocupan de que los esclavos o libertos que mantienen este vínculo con ellas se dediquen a actividades económicamente rentables (Salles, 1983).

### 4.3. *Ancilla*

La *ancilla* en la comedia plautina es la criada y mano derecha de la joven o *meretrix*; desempeña el mismo papel de confidente y ayudante que el esclavo astuto con respecto al amo, pero con mucho menos protagonismo. Estas criadas no son ajenas a la sociedad romana de Plauto, y su presencia viva y desenvuelta se explica por idénticas razones: la astucia frente al poderoso, que se manifiesta de muchas maneras, desde la adulación al enfrentamiento directo; en definitiva, se trata de una herramienta necesaria para la supervivencia (López-Gregoris, 2012).

Respecto a los abusos que sufrían, eran muy numerosos, tanto el maltrato físico como la explotación sexual. El maltrato físico constituía la forma de degradación más frecuente y violenta (Bradley, 1998). En el *Digesto* encontramos repetidas alusiones a toda clase de violencia contra los esclavos, con muy pocas referencias a que estas acciones tuvieran repercusiones para los amos (Knapp, 2011).

Cuando los esclavos eran conscientes de su vida y de las posibilidades tan limitadas que tenían, el propio hecho de su estado servil encaminaba su pensamiento, pues sabían que no había posibilidades de que existiese una sociedad diferente o alternativa donde no existiese la esclavitud (Knapp, 2011).

En las comedias plautinas, el papel del esclavo astuto, sagaz trapacero y engañador no es un invento exagerado y utópico, sino un reflejo extremadamente realista de la sociedad romana (López-Gregoris, 2012). Igualmente, este esclavo astuto subvierte el mundo normal en que el amo tenía el control, logrando una “venganza psíquica contra los ricos” (Toner, 2012), que alimentaba la visión utópica de que un mundo mejor era posible en todos los esclavos y marginales del mundo romano.

El materialismo de Messenio muestra su visión sobre la esclavitud. Él se imagina la esclavitud como una condición de la que él puede salir. En el acto final de la obra, Messenio reaparece con un monólogo donde indica cómo él se comporta en la esclavitud y cómo se plantea salir de ella (Stewart, 2012):

La prueba que permite reconocer a un buen esclavo, el que cuida, atiende, mira y vela por los intereses de su amo, es que, en ausencia de este, defiende sus intereses con el mismo celo que si estuviera presente, o todavía con más. El esclavo que sea sensato debe valorar más su espalda que su boca, más sus piernas que su estómago. Debe pensar en el gremio que reciben de sus amos los esclavos inútiles, los gandules y granujas: azotes, cepos, ruedas de molino, grandes fatigas, un frío espantoso. Este es el premio de su gandulería. A mí todos estos castigos me hacen temblar de miedo. Por eso estoy decidido a ser bueno y no malo. Pues soporto mucho mejor las órdenes que los azotes y prefiero mucho más conocer lo que han molido los otros a molerlo yo para los demás. Por eso obedezco las ordenes de mi amo, las cumplo al pie de la letra y sin rechistar. Y no me va mal. Los demás que sean como consideren conveniente. Yo seré como tengo que ser. Tendré siempre

miedo y me abstendré de toda culpa, para poder estar, en todas las circunstancias, a disposición de mi amo. Además, no temeré por mucho tiempo: se acerca el momento en que, si sigo obrando así, mi amo me recompensará por mis servicios. Yo sirvo a mi amo de la forma que considero más conveniente para mi espalda. Después de haber dejado en la posada el equipaje y los esclavos, como me había ordenado, vengo a su encuentro. (Plau. *Men.* 966-989).

Pardalisca, en *Casina*, ejerce de directora de escena, dando órdenes al grupo de mujeres que maquina contra el *senex* que desea gozar de la esclava *Casina*. Pardalisca es la que con más eficacia y desparpajo se va a enfrentar a su amo e irá anunciando al público y a los personajes algunas escenas fundamentales de la comedia, como el supuesto suicidio de la joven *Casina*.

Otro ejemplo sería Astafia, criada de Fronesia en *Truculentus*. Esta esclava desempeña un papel importante como portavoz de la ideología de una buena meretriz: “*una cortesana debe ser como un zarzal: se queda con todo lo que roza*” (Plau. *Truc.* 227-228). Además de esto, se encarga de cambiar la opinión del criado del joven Estrábax, Truculento, reacio al principio al contacto con este tipo de mujeres, completamente sometido al final a la experta seductora Astafia (López-Gregoris, 2012).

En *Mostellaria* encontramos a Escafa como consejera de Filemacia: Bien pronto estará agotada vuestra fortuna. Día y noche se come y se bebe. Y nadie piensa en el ahorro. Esto es una auténtica ceiba. (Plau. *Mos.* 235-237).

En el caso de la cortesana Lemniselene, sabemos de sus sentimientos principalmente a través del discurso de su criada. Según Sofoclidisca, su ama está perdidamente enamorada, y tanto amor le produce sufrimiento (Expósito, 2004): Lo que te pasa es que estás perdidamente enamorada, que tu corazón rebosa de amor, pero descuida, que yo sabré apaciguarlo. (Plau. *Per.* 177-180).

Con estos ejemplos, vemos la importancia de la *ancilla* como consejera de su ama.

#### 4.5. Epigrafía: Oficios

Tras analizar los principales personajes femeninos que encontramos en las comedias y cómo se reflejan en estas, se debe llevar a cabo la comparativa con las fuentes epigráficas, las cuales nos permiten tener una imagen más objetiva de la realidad. Aunque no haya fuentes clásicas literarias escritas directamente por mujeres, sí se conservan inscripciones que permiten analizar qué lugar ocuparían en la sociedad. Así, se puede comprobar cómo las mujeres estaban presentes en diversos ámbitos de la vida cotidiana, más allá de los estratos sociales bajos (esclavas o prostitutas) y de las mujeres de la élite (*uxores dotatae*). A continuación, se recogen algunos ejemplos hispanos que muestran cómo las mujeres romanas ocupaban oficios de diversos ámbitos, marcados en los siguientes epígrafes:

En *Gades*, se conserva la inscripción funeraria dedicada a *Secundilla Anni*, quien fue *nutrix* (HEp 6, 1996, 520): *Secundilla / Anni annor(um) / nutrix / XXV cara / suis h(ic) s(ita) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)*

Como se ha comentado anteriormente, en la sociedad romana, era fundamental que la mujer trajera niños al mundo; para que estos niños recién nacidos sobrevivieran, necesitaban leche materna y, para esta función, principalmente los miembros de la élite contaban con la *nutrix*, la ama de cría, encargada de amamantar al recién nacido. Estas nodrizas debían contar con las mejores cualidades morales y físicas (Sor. *Gyn.* 2.8). Otro epígrafe dedicado a una *nutrix* se localiza en *Astigi* (HEp., 3, 1993, 347): *Briseis / nutrix Q(uinti) Rutili / Q(uinti) f(ili) Flacci Cornelian / annorum XXXV pia in suos / hic s(ita) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)*.

En *Emerita Augusta*, se conserva la inscripción funeraria de *Lulia Saturnina*, dedicada por su marido *Cassius Philippus*, quien dice que su esposa fue una mujer incomparable y una buena médica (CIL II, 497): *D(is) M(anibus) s(acrum) / Luliae Saturninae / ann(or)um XXXXV / uxori incompara/bili me[di]c[ae] optima[e] / mulieri sanctissimae / Cassius Philippus / maritus ob meritis / h(ic) s(ita) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)*.

Las mujeres que se dedicaban a la medicina estarían principalmente especializadas en los partos y en los cuidados de las embarazadas (Alfaro-Giner, 2010).

Respecto a empleos de cuidados, se conserva en Gades la inscripción funeraria de *Turpa Thyce, ornatrix* (CIL II, 1740): *Turpa / Thyce ornatr(ix) / cara suis / s(it) t(ibi) t(erra) l(evis) h(ic) s(ita) e(st)*.

Las ornatrices podríamos describirlas como peluqueras y maquilladoras, pues su función era “ocultar” los posibles defectos que tuviesen sus dueñas; solían ser libertas o esclavas en alta estima (Alfaro-Giner, 2010).

Relacionada con el mundo textil, *Baebia Veneria* ejerció como *purpuraria* en Gades, es decir, se dedicó a la confección y venta del tinte púrpura (CIL II, 1743): *D(is) M(anibus) s(acrum) / B[a]ebia Veneria / [3] Puraria / [c(ara) s(uis)] avo dulcis(simo) / ann(or)um XXV / B[a]ebius / Veneriosus / [a]nn(i) m(ensium) III s(it) v(obis) t(erra) l(evis)*.

Igualmente, se atestiguan a mujeres dedicadas al mundo de los negocios, en este caso, olearios; *Maria Q. f. Postumita* sería una *negotiatrix* de origen bético de la que se ha conservado su nombre gracias a las ánforas del Monte Testaccio localizadas en Roma: *Maria Q. F. Postumita* (CIL XV, 3960 & 3961).

#### 4.6. Epigrafía: Promoción social

Además de encontrarlas ejerciendo diversos oficios, se conservan inscripciones que muestran cómo ellas formaban parte de la vida pública. Las mujeres, aunque no pudieran ocupar cargos políticos, sí hicieron por estar presentes en la vida municipal de sus comunidades. A través de la munificencia cívica y el evergetismo, estas mujeres buscaban tanto el aumento de su estatus como el de su *gens*; de este modo, sus descendientes y familiares varones *ingenui* podrían promocionar gracias a estas acciones y ascender en la sociedad, pudiendo llegar a formar parte del *ordo decurionum*.

En la provincia Bética romana se conservan dos casos destacables de libertas, es decir, esclavas que fueron liberadas. A pesar de su origen servil, se puede observar su promoción dentro de la sociedad gracias a las inscripciones conservadas.

El primer ejemplo sería el de *Valeria Acte* (CIL II<sup>2</sup>/5, 296), una liberta casada con un personaje perteneciente a los *ordines* privilegiados, *C. Valerius Valerianus*, duunviro y pontífice perpetuo, al cual se relaciona con los *navicularii* de la Bética (Melchor-Gil, 2010). *Valerianus* sufragó en *Cisimbrium* la construcción del foro, de cinco capillas con estatuas de dioses y variadas estatuas suyas, como se indica en un epígrafe donde aparece su nieta, *Flavia Valeriana* (CIL II<sup>2</sup>/5, 294). *Flavia* dedicó con un *epulum* varias estatuas que su abuelo había regalado al municipio a finales del siglo I o principios del siglo II d.C. (Hernández-Guerra, 2013; De Luque-Morales, 2017):

*Valeriae / Actes / ordo municipum municipii / Cisimbrensis ob / merita eius statu/am decrevit / Valeria Acte honore / accepto impensam remisit / Flavia Valeriana neptis / faciundam curavit* (CIL II<sup>2</sup>/5, 296).

*C(aius) Valerius C(ai) filius Gal(eria) Valerianus Cisimbrensis / Ilvir / pontif(ex) perp(etuus) forum aedes quinque signa deor(um) / quinque statuas suas impensa dedit donavit / Flavia Valeriana neptis heres epulo dato dedicavit* (CIL II<sup>2</sup>/5, 294).

El siguiente ejemplo de estas condiciones especiales y de independencia económica se localiza en *Singilia Barba* (CIL II, 2016-2020; 2029, 2031. AE 1978, 400), donde se encuentran una serie de inscripciones referidas a la liberta *Acilia Plecusa*, quien se casó con *Mn. Acilius Fronto, praefectus fabrum* (Mirón-Pérez, 2004; De Luque-Morales, 2017). Gracias a esta documentación epigráfica, se conoce que su familia llegó a un puesto destacado en su ciudad, ya que incluso *Acilia Plecusa* realizó una dedicación a un miembro del *ordo* equestre y a su esposa, a quienes consideraba buenos amigos (CIL II<sup>2</sup>/5, 780 y 782). Asimismo, ofreció dos estatuas a los dos hijos que tuvo con *Mn. Acilius Fronto*, quienes ya eran *ingenui* y podían formar parte de la aristocracia local sin ningún problema. También se encuentran inscripciones mencionando a *Mn. Acilius Fronto*



y *Acilia Sedata Septumina*, siendo identificados como nietos de *Acilia Plecusa* (CIL II<sup>2</sup>/5, 802 y 803).

En esta inscripción, *Acilia Plecusa* acepta los honores y remite los gastos que el *ordo decurionum* de *Singilia Barba* concede a su marido (CIL II<sup>2</sup>/5, 784): *M(anio) Acil(io) Quir(ina) Frontoni Sing(iliensi) Barb(ensi) prae(f)ecto fabrum d(ecreto) d(ecurionum) / m(unicipum) m(unicipii) Sing(iliensis) Barb(ensis) Acil(ia) Plecusa patrono et / marito honore accep(to) imp(ensam) remis(it)*

Asimismo, *Acilia Plecusa* y *Mn. Acilius Fronto* debieron tener un hijo cuando ella aún era esclava, por lo que el *ordo* le concede a *Mn. Acilius Phlegon* los *ornamenta decurionalia*, los máximos honores que podía obtener siendo liberto (CIL II<sup>2</sup>/5, 795): *M(anio) Acilio Phlegonti / Sing(iliensi) Barb(ensi) / Acilia Plecusa mater / d(edit) d(edicavit) / huic ordo sanctis/simus Sing(iliensis) Barb(ensis) / ornamenta decurionalia decrevit*

Otra hija sería *Acilia Septumima* (CIL II<sup>2</sup>/5, 796): *Acil(iae) Mani f(iliae) Sept(uminae) Sing(iliensi) Barb(ensi) / d(ecreto) d(ecurionum) / m(unicipum) m(unicipii) Sing(iliensis) Barb(ensis) Acil(ia) Plecusa / mater honore / accep(to) imp(ensam) remis(it)*

A continuación, se recogen las inscripciones dedicadas al caballero *P. Magnius Rufus* y a su esposa *Carvilia Censonilla*, a los que considera *amici optimi*:

CIL II<sup>2</sup>/5, 780: *P(ublio) Magnio Q(uinti) f(ilio) Quir(ina) Rufo / Magoniano tr(ibunus) mil(itum) IIII / proc(uratori) Aug(usti) XX her(editatium) per Hisp(aniam) Baet(icam) / et Lusitan(iam) item proc(uratori) Aug(usti) per Baetic(am) ad kal(endarium) Veget(ianum) / item proc(uratori) Aug(usti) prov(inciae) Baet(icae) ad / ducen(a) Acil(ia) Plec(usa) amico optimo / et bene de provincia / semper merito d(ono) d(at)*

CIL II<sup>2</sup>/5, 782: *Carviliae P(ubli) f(iliae) Censonill(ae) Magni / Rufi proc(uratoris) Aug(usti) XX(vicesimae) her(editatium) per Hisp(aniam) / Baet(icam) et Lusitan(iam) item proc(uratoris) Aug(usti) / per Baet(icam) ad kal(endarium) Veget(ianum) item / pr[o]c(uratoris) / Aug(usti) prov(inciae) Baet(icae) ad ducen(a) / Acil(ia) Plec(usa) / amicae op[er]um d(onum) d(edit)*

Como se puede observar, gracias al corpus epigráfico conservado en *Singilia Barba*, se puede conocer toda la evolución de esta liberta a lo largo de su vida: *Acilia Plecusa*, mujer de origen servil, llegó a pertenecer a la élite de su municipio y, tras la muerte de su marido *Mn. Acilius Fronto*, fue la encargada de promocionar a los miembros de su familia y mantener a su *gens* estableciendo lazos de amistad con otros miembros de la élite de *Singilia Barba* y realizando estas actividades honoríficas. De este modo, su descendencia *ingenui* tendría un camino más fácil para entrar a formar parte del *ordo decurionum* de su municipio.

#### 4.8. Resultados en el aula

Con esta propuesta de innovación educativa, a través de las fuentes empleadas, de su estudio y aplicación de la pedagogía teatral dentro del aula, el alumnado llevará a cabo una reflexión más profunda con respecto a la figura de la mujer romana. Al haber desarrollado la interpretación de los diferentes personajes que encontramos en las obras, conociendo su contexto y otras fuentes, en este caso, epigráficas, el alumnado podrá realizar una crítica objetiva de la representación que se le daba al género femenino dentro de las comedias. De este modo, llegarán a comprender la verdadera importancia que tuvieron dentro de su sociedad, sensibilizándose con esta figura.

Asimismo, al aplicarse el teatro como estrategia didáctica en el aula, el alumnado podrá tener una mayor toma de conciencia, no sólo con la mujer romana, si no con la mujer actual, entendiendo cómo su imagen ha podido ser infravalorada en algunos casos a lo largo de la Historia y, como en la actualidad, aun se dan situaciones de desigualdad. Por ello, gracias a la interpretación, podrán desarrollar ciertos valores, como la empatía. Igualmente, este aprendizaje a través de la interpretación en el aula permite a los discentes adquirir estos conocimientos de una forma más lúdica y dinámica.

Por último, la evaluación de esta actividad podría ser realizada en tres niveles: individual, grupal y teatral, teniendo en cuenta el grado de aprendizaje de nuestro alumnado según su capacidad de emitir un juicio crítico, objetivo y desarrollado, empleando ejemplos de las fuentes trabajadas en el aula.

## 5. Discusión y conclusiones

A lo largo de estas páginas, se ha ido mostrando la importancia que puede adquirir el teatro en aula para el aprendizaje, en este caso, a través de las comedias de Plauto y la pedagogía teatral.

A través de la pedagogía teatral y gracias a las comedias plautinas, se han podido analizar las características de la sociedad de su momento, una sociedad que se encuentra en fricción entre dos culturas, la griega y la romana. Esta muestra su influencia, el imparable proceso de helenización de la sociedad romana, características que han llegado hasta nuestros días. De forma muy amena, al interpretarlas, Plauto nos muestra las cuestiones que afectaban a sus contemporáneos, con la expansión ultramar y todos los cambios que esto implicó dentro de su sociedad. De este modo, las obras que se hacían con el fin de entretener al público han conseguido transmitimos una gran cantidad de información que nos ayudan a comprender mejor aún la época trabajada, pues su primer objetivo sería lograr la empatía con su público y con la vida cotidiana. Así, sus obras son un vehículo para transmitir el progreso, la confirmación y la crítica de ciertos valores, un modo de propagar reglas de comportamiento entre pueblos y, la interpretación de estas, un estímulo intelectual en todas direcciones.

Otro aspecto que destacar sería la importancia de ver a la figura de la mujer más allá de la caricatura que se puede hacer de ella, teniendo en cuenta la comparativa con otras fuentes para tener una visión más objetiva y tomar conciencia de su importancia real y darle el hueco que se merece en la Historia. Por ello, resulta excepcional el empleo de las fuentes epigráficas; de hecho, al ser tan numerosas, no ha habido problema a la hora de encontrar documentos relacionados con la temática en la que se ha basado nuestro estudio, centrándonos en Hispania y, en su mayoría, en la provincia Bética romana.

Por consiguiente, destacando y comparando ambas fuentes primarias, se puede llegar a conocer a la mujer romana de una forma más objetiva, donde hemos podido comprobar la importancia que tendría tanto dentro como fuera del hogar: como madre, como trabajadora en oficios muy diversos y, si era posible, participando en la vida municipal y promocionando a su *gens* dentro de la comunidad cívica.

Igualmente, como se muestra en el marco teórico, la aplicación del teatro dentro del aula es una estrategia pedagógica, lúdica y multidisciplinar, ya que, a través de la enseñanza de la historia de la mujer romana, el alumnado también se conoce mejor a sí mismo y adquiere nuevos valores gracias a esta interpretación. Además, con esta dinámica de socialización y enculturación se generan sentimientos de inclusión y pertenencia, motivando al alumnado al aprendizaje, ya que todos y cada uno de ellos, de forma individual y grupal, se vuelven protagonistas con un papel activo dentro del aula. Con esta herramienta, el alumnado toma conciencia de su entorno y del marco histórico en el que estas mujeres se encontraban inmersas, ayudando a una mejor comprensión de su papel dentro de ésta.

Por último, la formación en Historia, concretamente, de la mujer en la sociedad romana a través de la pedagogía teatral funciona como un faro lúdico y sistemático que permite ir más allá de la educación estandarizada y avanzar hacia planteamientos educativos integrales. No cabe duda de que esta herramienta posibilita la participación puramente creativa, ayuda al desarrollo individual del alumnado, favorece la integración grupal y mejora las relaciones sociales dentro del aula.

## Agradecimientos

GRUPO PAIDI HUM-342.

## Referencias

- Alfaro-Giner, C. (2010). La mujer y el trabajo en la Hispania prerromana y romana. Actividades domésticas y profesionales. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 40(2), 15-38.
- Alföldy, G. (1991) Augusto e le iscrizioni: tradizione ed innovazione. La nascita dell'epigrafia imperiale. *Scienze dell'Antichità*, 5, 573-600.
- Batstone, W. W. (2006) Literature en Rosenstein N. y Morstein-Marx R., *A companion to the Roman Republic* (pp. 543-564) Blackwell Companions to the Ancient World.
- Beacham, R. C. (1991) *The roman theatre and its audience*. Cambridge University Press.
- Beare, W. (1972). *La escena romana: una breve historia del drama latino en los tiempos de la República*. EUDEBA.
- Blanco-Rubio, P-J. (2001). El teatro de aula como estrategia pedagógica [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-de-aula-como-estrategia-pedagogica-proyecto-de-innovacion-e-investigacion-pedagogica--0/html/0023cd44-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-teatro-de-aula-como-estrategia-pedagogica-proyecto-de-innovacion-e-investigacion-pedagogica--0/html/0023cd44-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- Bradley, K. (1998). *Esclavitud y sociedad en Roma*. Península.
- Burmeister G., Sandra S. (2021). Pedagogía teatral y Derechos Humanos: una puerta para el autoconocimiento. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 32(2), 195-209.
- Codoñer, C. (2011). *Historia de la literatura latina*, Cátedra.
- De Luque-Morales, M. T. (2017). La promoción social de los libertos en la Bética romana a través de la documentación epigráfica. *Itálica*, 2, 79-95.
- De Santiago-Fernández, J. (2004). La epigrafía: evolución conceptual y metodológica. *Documenta & Instrumenta*, 1, 203-220.
- Epigraphik-Datenbank Clauss / Slaby: [https://db.edcs.eu/epigr/epi.php?s\\_sprache=es](https://db.edcs.eu/epigr/epi.php?s_sprache=es)
- Expósito-Marrero, I. (2004). *El concepto de amor en Plauto: sistematización de relaciones afectivas y del léxico latino que se expresa*. Universidad La Laguna.
- Faraone. C. A., y McClure, L. (2006). *Prostitutes and courtesans in the ancient world*. University of Wiscosin Press.
- Foxhall, L. (2013). *Studying gender in classical antiquity*. Cambridge University Press.
- Friedlander, L., (1982). *La sociedad romana: historia de las costumbres de Roma, desde Augusto hasta los Antoninos*. Fondo de Cultura Económica.
- Gallego-Franco, H. (1998). Participación de la mujer hispanorromana en la producción y comercio del aceite bético. En E. García-Vargas (ed.). *Congreso internacional ex Baetica amphorae. Conservas, aceite y vino de la Bética en el Imperio romano*. Actas vol. 4. (pp. 1269-178) Editorial Gráficas Sol.
- García-Huidrobo, V. (2016). Pedagogía teatral: metodología activa en el aula. *Paso de Gato*, 30-32.
- Gruen, E. (2001). Plautus and the Public Stage. En E. Segal (ed.). *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*, (pp. 83-94) Oxford University Press.
- Guillén, J. (1977). *Urbs Roma: vida y costumbres de los romanos*. Sígueme.

- Hernández-Guerra, L. (2013). *Los libertos de la Hispania romana. Situación jurídica, promoción social y modos de vida*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- James, S. L. (2020). Plautus and the Marriage Plot. En G. F. Franko y D. Dutsch (eds.). *A companion to Plautus* (pp. 109-122). Wiley-Blackwell.
- Jocelyn, H. D. (1988-1993). *Forme letterarie e vita sociale*. En A. Momigliano, A. Schiavone (eds.). *Storia di Roma: L'Imperio Mediterraneo*, (pp. 595-629). Giulio Einaudi.
- Knapp, R. (2011). *Los olvidados de Roma: prostitutas, forajidos, esclavos, gladiadores y gente corriente*. Ariel.
- Laferrière, G. (1999). La pedagogía teatral, una herramienta para educar, *Educación social: Revista de intervención socioeducativa*, 13, 54-65.
- Macmullen, R. (1982). The epigraphic habit in the Roman Empire. *American Journal of Philology*, 103, 233-246.
- McDonnell, M. (1983). Divorce initiated by women in Rome: The Evidence of Plautus, *AmJAnchHist*, 8, 54-80.
- Melchor Gil, E. (2010). Homenajes estatuarios e integración de la mujer en la vida municipal de las ciudades de la Bética. En F. J. Navarro (ed.). *Pluralidad e integración en el mundo romano* (pp. 221-245). EUNSA.
- Milnor, K. (2001). Women in Roman society. En M. Peachin (ed.). *The Oxford Handbook of social relations in the roman world* (pp. 609-622). Oxford University Press.
- Mirón-Pérez, M. D. (2004). Matrimonio y promoción social de las esclavas en la Bética: el caso de *Acilia Plecusa*. En L. Hernández-Guerra, (ed.). *La Hispania de los Antoninos* (pp. 291-304) Universidad de Valladolid.
- Moore, T. J. (1998). *The theater of Plautus: playing to the audience*. University of Texas Press.
- Muecke, F. (2003). *Plautus Menaechmi: A companion to the Penguin Translation with introduction and commentary by Frances Muecke*. Bloomsbury.
- O'Bryhim, S. (2020). Stock Characters and Stereotypes. En G. F. Franko y D. Dutsch (eds.). *A companion to Plautus* (pp. 123-134). Wiley-Blackwell.
- Pansiéry, C. (1997). *Plaute et Rome, ou, Les ambiguïtés d'un marginal*. Latomus.
- Plauto, T. M. (2012). *Comedia latina: obras completas de Plauto y Terencio, traducción de José Román Bravo; edición, introducciones y notas de Rosario López Gregoris*. Cátedra.
- Pomeroy, S. (1987). *Diosas, ramera, esposas y esclavas: mujeres en la antigüedad clásica*. Akal.
- Rabaza, B., Pricco, A., y Maiorana, D. (1998). El personaje *meretrix* y la regulación del comportamiento ajeno. En A. Pociña, y B. Rabaza (eds.). *Estudios sobre Plauto* (pp. 201-222). Ediciones clásicas.
- Solís, R. P. (2018). El teatro como estrategia didáctica en la enseñanza ELE: aspectos teóricos, *Instituto Cervantes*, 235-247. [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/revista\\_01\\_01\\_2018/revista\\_01\\_01\\_2018\\_23.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/revista_01_01_2018/revista_01_01_2018_23.pdf)
- Stewart, R. L. (2012). *Plautus and Roman slavery*. Wiley-Blackwell.

- Toner, J.P. (2012). *Sesenta millones de romanos: la cultura del pueblo en la antigua Roma*. Crítica.
- Vázquez-Lomelí, C.M. (2009). Pedagogía teatral. Una propuesta teórico-metodológica crítica, *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 3-3, 60-73.
- Vieites, M. F. (2017). La pedagogía teatral como ciencia de la educación teatral, *Educação & Realidade*, 42-4, 1521-1544.

Fecha de recepción: 02/12/2021

Fecha de aceptación: 17/06/2022