



DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Tesina de Licenciatura en Letras  
Personajes femeninos en *Aulularia* de Plauto

Julieta Rita Isla

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2014



## **PREFACIO**

Esta Tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciada en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Julieta Rita ISLA, en la orientación de Estudios Clásicos Grecolatinos, bajo la dirección del Dr. Emilio ZAINA y la Dra. Gabriela MONTI, ambos profesores e investigadores de la Universidad Nacional Del Sur.

## DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Dedicar y agradecer esta tesina parece un trabajo inacabable ya que son muchas las personas que de un modo u otro han colaborado para que hoy este aquí.

En primer lugar quiero dedicarla a mis abuelas que desde algún lugar me acompañan. A mi mamá, María Rosa, por todo. A Andy, mi compañero, por su amor, paciencia y fraternidad. También a mi abuelo, tíos, primos, amigas, cuñados y suegros que siempre han estado presentes y a Gonzalo por el diseño.

No hay palabras para agradecer a la gente hermosa que he conocido en estos años, Flori, Dani, Gime, Pali, Mica, Vane, Agus, Caro, Vir, Diego, Manuel, Victor, Matias, Milton y tantas personas.

A Emilio Zaina y Gabriela Monti, además de excelentes docentes no es menor decir que son excelentísimas personas que continuamente me han apoyado y alentado para que finalice la carrera. Y con ellos a la Universidad Nacional del Sur y al Estado por darme la posibilidad de estudiar en una Universidad Pública y Gratuita.

Asimismo extendiendo este agradecimiento a los profesores que de distintas maneras han dejado imborrables recuerdos de este paso.

Y sobre todo al teatro porque es mi sueño y mi vida.

## ÍNDICE

Presentación .....	7
Estado de la Cuestión .....	8
Objetivos .....	10
Marco Teórico .....	11
Metodología de Trabajo .....	11
Capítulo 1: Fedria .....	13
Capítulo 2: Eunomia .....	23
Capítulo 3: Estáfila .....	37
Conclusión .....	45
Fuentes .....	47
Bibliografía .....	47



## PRESENTACIÓN

Existen numerosas definiciones de “comedia” desde Aristóteles hasta nuestros días. Diomedes, en el siglo IV d.C. en su *Ars grammatica*<sup>1</sup>, la define de la siguiente manera: “*Comoedia est priuatae ciuilisque fortunae sine periculo uitae comprehensio, apud Graecos ita definita, κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνὸ περιοχὴ*”<sup>2 3</sup>. La *Comedia Palliata*, tipo de comedia en la que se enmarca la obra sobre la cual centraremos nuestro estudio, se desarrolla en Roma desde el último tercio del siglo III a.C. hasta finales del siglo II a.C. Andrés Porciña y Aurora López (2007: 45) señalan que se caracteriza “por el desarrollo de una serie de peripecias, festivas e intrascendentes, que les ocurren a una serie de personas normales, con un final feliz”.

Tito Maccio Plauto (250 a.C. - 184 a.C.) es considerado el gran comediógrafo de la *Palliata*. La escasa información de la que se dispone sobre su vida es aquella que resume Beare (1964: 32) a partir de los datos proporcionados por Aulo Gelio, Cicerón y San Jerónimo:

... hizo en Roma algún dinero como artesano al servicio del teatro (lo que quizás significa que comenzó como actor), luego se dedicó al comercio, perdió su dinero y se vio forzado a emplearse en un molino, y en los momentos de ocio que le dejaba tal ocupación escribió algunas obras que tuvieron presumiblemente tanto éxito como para introducirlo a consagrarse seriamente como comediógrafo.

Las comedias de su autoría que nos han llegado son: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Captivi*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Epidicus*, *Menanechmi*, *Mercator*, *Miles Gloriosus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus* y *Vidularia*.

Nuestro estudio estará centrado en los personajes femeninos de *Aulularia*. La historia presenta a un viejo pobre, Euclión, que tras encontrar una olla de oro por voluntad del Lar de la casa, enloquece escondiéndola y sospechando de cualquiera que a ella se acerque. Megadoro, su viejo vecino rico, luego de una conversación con su hermana, la matrona Eunomia, pide a Fedria, la hija de Euclión, en matrimonio. El viejo, ante tal proposición, sospecha que el vecino sabe de su oro, pues no gozaría de la aprobación social el hecho de

---

<sup>1</sup> Cfr. A. Porciña y A. López (2007: 15).

<sup>2</sup> “Comedia es un fragmento de la vida privada y civil, regida por la fortuna, en la que la vida no peligras, definida de este modo entre los griegos: comedia es el desarrollo sin peligro de asuntos privados”. (*Gramm.* I, p.488 K.).

<sup>3</sup> Todas las traducciones son nuestras.

que un rico quisiera casarse con una muchacha pobre. Sin embargo, igualmente cede ante la propuesta, advirtiendo que él es pobre y no podrá dotarla. Por otra parte, sabemos que Fedria fue violada por Licónides durante las festividades consagradas a Ceres y que se encuentra próxima a parir. Este último dato lo conocemos en el prólogo por boca del Lar. Euclión decide trasladar la olla, al ver su casa invadida por los cocineros que ha enviado Megadoro para los preparativos la boda. Su primera decisión es esconderla en el templo de Fides, pero luego la lleva afuera de la ciudad, al bosque de Silvano. Un esclavo de Licónides observa sus movimientos y se apodera del tesoro sin que el viejo lo advierta. El joven Licónides confiesa a Euclión la violación de Fedria y pide casarse con ella, sin embargo el final no nos ha llegado completo. Nos enteramos, por los argumentos incluidos durante el siglo primero de nuestra era, y los fragmentos conservados, que el oro vuelve a manos del viejo y que lo utiliza para dotar a la joven.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existen diferentes estudios sobre *Aulularia* de Plauto, entre ellos se destacan: “Stage Money again; *Aulularia*” de H. Comfort (1963), los apartados dedicados al estudio de los signos dramáticos en la *Aulularia* de Plauto en *Comedia Romana* de A. López y A. Porciña (2007), el capítulo “Sweeping the spiders: *Aulularia*” en *Reading Roman Comedy* de A. Sharrok (2009), pero pocos se relacionan con la cuestión del discurso femenino en la comedia que nos ocupa, tema sobre el que desarrollaremos la presente investigación. Entre estos se destaca el trabajo de David Konstan (2001) “*Aulularia: City-State and Individual*” y la tesis doctoral de Dorota Dustch (2008), *Feminine Discourse in Roman Comedy*.

Konstan sostiene que, a pesar de su aparente unidad, *Aulularia* contiene dos temas que se van entrelazando a medida que se desarrolla la comedia. El autor los define como el tema de la avaricia y el tema romántico, estrechamente relacionados ya que la violación de Fedria y el robo del tesoro atentan contra derechos clave de los ciudadanos: *ius conubii et commercii* “el derecho de casamiento y de comercio”. La violación de la joven sería la expresión en el ámbito de la sexualidad del retraining del avaro, porque las mujeres eran consideradas, en la Roma de Plauto, como una propiedad. Dos bienes le serán quitados a Euclión: la hija, en su honestidad, y la olla con el oro.

Durante el análisis del segundo acto, Konstan observa que en la escena primera Eunomia aborda a su hermano Megadoro con persuasivas palabras, detallándole sus lazos de parentesco y su buena intención de aconsejarlo en algo que es de interés para ambos. Luego,



discurre sobre la fama de charlatanas de las mujeres. Su hermano le contesta que es *optima femina* “una mujer fantástica” (v. 135) a lo que ella contesta *nam optima nulla* “una mujer fantástica no existe” (v.140). Después de debatir sobre la imposibilidad de encontrar una mujer buena, Eunomia revela su verdadera intención: quiere inducir a Megadoro a tomar un matrimonio ventajoso para él. El hermano, estereotipo de solterón sin responsabilidades ni familia, entiende que el pedido de Eunomia para que contraiga matrimonio está relacionado con un beneficio económico. Megadoro no solo rechaza la propuesta de su hermana sino que le comunica su intención de tomar por esposa a la hija del pobre Euclión, sin dote, y, al hacerlo, introduce un nuevo problema: el casamiento de un hombre rico con una mujer pobre. Megadoro se despacha con un soliloquio sobre los problemas que ocasiona el sistema de la dote en la conducta de las mujeres contemporáneas. La crítica ha asociado este discurso a la *Lex Oppia* de 195 a.C. que buscaba regular los gastos suntuarios de las mujeres. Konstan señala que esa oferta de matrimonio enciende el deseo de Licónides por Fedria y que cuando a Euclión se le concede la chance de dar el oro como dote para el matrimonio de su hija, se unen y simbolizan el *ius connubii et commercii*, actos fundamentales en las relaciones de la sociedad romana. En los vínculos de la comunidad la dote implica el uso adecuado de la riqueza, representa el intercambio de familias en que la sociedad está basada. El tesoro del avaro es recuperado para su uso de modo que su valor abstracto se torna concreto cuando se lo reincorpora a las relaciones prácticas de la vida social.

El estudio de Dorota Dustch (2008) se centra en el discurso femenino en la comedia romana en general. La autora analiza el “idioma femenino” de la comedia *palliata* para ver cómo funcionaba para las audiencias y los lectores romanos. Dustch se pregunta cómo podemos interactuar con él hoy, aclarando que este “idioma” es una construcción de dramaturgos y artistas. De este modo su estudio busca identificar patrones de habla y descubrir normas o modelos de pensamiento que definen las diversas voces femeninas que aparecen en la comedia *palliata*. Para examinar estas voces recurre, entre otras fuentes, a los estudios de Aulo Gelio, en el caso de los juramentos atribuidos a hombres y mujeres, y al comentario de Donato sobre la obra de Terencio.

En relación a *Aulularia*, la autora se focaliza en un fragmento del acto II para analizar allí el discurso locuaz de Eunomia, comparándola con el personaje de Sóstrata en la comedia *Hecyra* de Terencio. Ambas matronas dedican a sus parientes masculinos largas introducciones que, además de destacar su buena voluntad para con ellos, constituyen una estrategia destinada a demorar la solicitud de aquello que quieren obtener. Esto, explica Dustch, recuerda la táctica del *tardiloquium* femenino descrita por Donato como un

procedimiento que define el lenguaje persuasivo de la mujer, pero también el de los hombres cuando se dirigen a las mujeres. En esa misma línea estudia la *blanditia* como un lenguaje persuasivo del que la mujer puede hacer uso, una especie de código mediante el cual se puede medir la debilidad de un hombre.

La autora también analiza el vocabulario asociado a las mujeres: la abundancia del verbo *amabo* o el posesivo *mi* y el léxico vinculado al sufrimiento y las quejas que utilizan las mujeres a diferencia de los hombres, sobre todo el uso de las palabras construidas sobre *miser*, las interjecciones como *au*, los verbos *dolere* y *cruciare* y sus respectivos sustantivos.

Como conclusión observa que los autores de teatro romano y sus audiencias efectivamente participaban en juegos de lenguaje en los que intervienen reglas sensibles al género. Asimismo, advierte que, a pesar de todos los esfuerzos para presentar una imagen peyorativa de la mujer, Plauto debió haber intentado reproducir los discursos de la vida cotidiana para que la audiencia pudiera identificarlos como femeninos. Estos discursos deben ser analizados con precaución porque ponen en juego tensiones entre la farsa y la ilusión, las realidades romanas y griegas, el teatro y la vida.

A partir de los tópicos abordados por Konstan, particularmente el tema de la dote de Fedria y el soliloquio de Megadoro en relación a la *Lex Oppia*, estudiaremos las cuestiones vinculadas con los personajes femeninos de la comedia. Del mismo modo, tomaremos las reflexiones de Dustch sobre el discurso femenino para abordar los estereotipos femeninos que se encuentran en *Aulularia* e intentaremos ponerlos en diálogo con la realidad de las mujeres en la sociedad latina y su posible vinculación con el paradigma femenino ofrecido por el mito.

## OBJETIVOS

En esta investigación buscamos probar que cada uno de los personajes femeninos de *Aulularia* de Plauto remite a diferentes estereotipos y paradigmas de la cultura y la sociedad latina. Asimismo, buscaremos demostrar que es posible explicar la singularidad del personaje de Fedria a partir del paradigma femenino proveniente de la mitología.

Además, analizaremos la correspondencia del personaje de Eunomia con el modelo socialmente impuesto de la matrona romana. También nos ocuparemos del personaje de Estáfila, la esclava de Euclión, para probar que posee algunos de los rasgos del *servus callidus*.

Otro de nuestros objetivos es ampliar el conocimiento acerca del imaginario de la sociedad latina sobre el universo femenino, sus modelos y estereotipos sociales; y analizar los

modos en que la comedia latina hace presente, en su desarrollo, modelos problemáticos de la sociedad a la que se dirige.

## MARCO TEÓRICO

La investigación se ajustará al método filológico que implica el detenido estudio del texto en sus diferentes partes constitutivas. El modelo adoptado, que supone el análisis del léxico, los sintagmas y el discurso en su lengua original, se sustenta en la utilización crítica de las ediciones textuales, la lectura de los comentarios y las traducciones más relevantes y la consulta de diccionarios, concordancias, índices y léxicos especializados. Asimismo, los personajes femeninos seleccionados se considerarán a la luz de la antropología cultural (el caso de Fedria y sus vínculos con el paradigma mitológico), la historia social (el personaje de Eunomia que responde a la condición de una matrona típica de acuerdo con las condiciones sociales de la época) y las fiestas de inversión (Estáfila una esclava que se comporta como un esclavo durante las Saturnales).

## METODOLOGÍA DE TRABAJO

Para la presente tesina procederemos a trabajar con la lectura y traducción de *Aulularia* cotejando las ediciones de *Oxford*, *Teubner* y *Belles Lettres*, además de la edición anotada de Wagner, Cambridge, 1886. También estudiaremos los diferentes problemas sintácticos y léxicos con la ayuda de los diccionarios de significados más importantes como el *Oxford Classical Dictionary*, Oxford, 1968-1982. F. Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, 1e éd., Paris, 1934, Lewis, CH. T. and Short, Ch., *Latin Dictionary*, Oxford, 1962. Además se utilizarán los diccionarios etimológicos de Ernout-Meillet, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine* y Maltby, *Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, 1991. Asimismo, acudiremos a la bibliografía especializada a fin de confrontarla en todo momento con el texto de *Aulularia*.





## CAPÍTULO 1: FEDRIA

En el comienzo de la comedia, el Lar protector de la casa dice: *ea mihi cottidie aut ture aut vino aut aliqui semper supplicat, dat mihi coronas* <sup>4</sup> (vv. 23-25), y luego introduce el problema de la joven: ha sido violada por el vecino Licónides en las fiestas de Ceres y está embarazada a punto de parir. A causa de la piedad de Fedria, el dios doméstico quiere descubrirle el tesoro a su padre para que tenga dote para casarla. Por ese mismo motivo relata su estrategia: inducirá al viejo vecino Megadoro, tío de Licónides, a pedirla en matrimonio: *eam ego hodie faciam ut hic senex de proximo sibi uxorem poscat* <sup>5</sup> (vv.31-32), *id ea faciam gratia, quo ille eam facilius ducat qui compresserat* <sup>6</sup> (vv.31-33).

Al finalizar el prólogo ya conocemos el destino de Fedria, una joven piadosa que fue violada y será dada en matrimonio a su violador. Pero veamos cómo se desarrolla en la comedia.

En *Aulularia* encontramos alrededor de treinta y un versos en los que hay referencias a Fedria (vv.23-36; 74-75; 171-172; 191; 219; 228; 255; 271; 289; 384; 476; 603; 613; 689; 691-692; 729; 781) y de esos en solamente dos (691-692) podemos escuchar su voz, exclamando quejas de dolor cuando llega el momento del parto. Los restantes podríamos agruparlos en tres temas: el primero, la piedad de Fedria, allí habla el Lar de la casa y describe la devoción de la joven (vv. 23-36); el segundo, la violación, basándonos en los discursos del Lar, Estáfila y Licónides (vv. 23-36, 74-75, 729); y el último, que gira en torno al posible casamiento de Fedria con Megadoro primero y con Licónides sobre el final, es el tema del casamiento y la dote (vv. 169-177, 190-267, 269-271, 384-387, 475-536, 777-801). Este lo trataremos oportunamente en el apartado de Eunomia, cuando analicemos el coloquio con su hermano.

---

<sup>4</sup> “No deja pasar un día sin venir a rezarme, me ofrece incienso, vino o lo que sea y me pone coronas de flores” (vv. 23-25).

<sup>5</sup> “Por obra mía hoy va a pedirla en matrimonio el viejo ese que vive ahí al lado” (vv.31-32).

<sup>6</sup> “Pero solo para que se case más fácilmente con el joven que la violó” (vv.32-33).

## Los temas de Fedria:

### 1) La piedad

Como señalamos anteriormente, el prólogo se abre con las palabras del dios Lar que primero se presenta, luego cuenta la historia de la ollita de oro y relata por qué razón ha decidido descubrirla a Euclión:

LAR. — huic filia una est. ea mihi cottidie  
aut ture aut vino aut aliqui semper supplicat,  
dat mihi coronas. eius honoris gratia  
feci, thesaurum ut hic reperiret Euclio,  
quo illam facilius nuptum, si vellet, daret  
nameam compressit de summo adulescens loco.  
is scit adulescens quae sit quam compresserit,  
illa illum nescit, neque compressam autem pater (vv.23-30).

LAR. —tiene una hija única que no deja  
pasar un día sin venir a rezarme, me ofrece  
incienso, vino o lo que sea y me pone coronas de  
flores. Ella ha sido la causa por la que hice que  
Euclión, su padre, encuentre el tesoro para que  
pueda casarla más fácilmente, si es que quiere.  
Porque la ha violado un joven de una familia  
muy importante.  
Él sabe quién es ella, pero ella no sabe quién es él  
y el padre no sabe nada de nada.

En la esfera doméstica, el *paterfamilias* es el responsable de llevar adelante los rituales religiosos<sup>7</sup>. Sin embargo, Euclión y sus antepasados han sido impiadosos y poco generosos con el dios doméstico. Es Fedria, una mujer, la que modifica el destino familiar. La joven, sin esperar nada a cambio, adora al Lar y es esta una de las razones por la que el dios descubre el tesoro hasta ese momento oculto. También podremos encontrar una vinculación de Fedria y su estereotipo con los dioses lares, cuando nos detengamos en las referencias que nos ofrece el mito.

### 2) La violación

En el discurso del Lar ya está introducido este tema, pero también lo encontramos en los versos de Estáfila:

STAPH. —neque iam quo pacto celem erilis filiae  
probrum, propinqua partitudo cui appetit (vv.74-75).

---

<sup>7</sup> Cfr. J. Scheid (2007: 263).

ESTÁ. —Y ya no sé cómo ocultarle la deshonra de su hija, que está a punto de parir.

También hay otra referencia de Estáfila a la violación en los versos 274-277, en el caso anterior y en este la violación es una “deshonra”<sup>8</sup>.

STAPH. — Quid ego nunc agam?  
Nunc nobis prope adest exitium, mi atque erili filiae,  
nunc probrum atque partitudo prope adest ut fiat palam;  
quod celatum atque occultatum est usque adhuc, nunc non potest (vv. 274- 277).

ESTÁ. —Dios mío, ¿qué hago ahora? Estamos al borde de la perdición, lo mismo yo que la hija del patrón, que está a punto de parir y se va a descubrir su deshonra; hasta ahora lo hemos tenido oculto y en secreto, pero ya es imposible.

Los versos 685-688 exponen los dichos de Eunomia acerca del relato de Licónides en el que confiesa la violación:

EVN. — Scis tute facta velle me quae tu velis,  
et istuc confido <a> fratre me impetrassere;  
et causa iusta est, siquidem ita est ut praedicas,  
te eam compressisse vinulentum virginem (vv. 685- 688).

EUN. —Sabés bien que mi único deseo es cumplir los tuyos; confío que tendré éxito con mi hermano. El motivo es además justificado, si es verdad lo que decís, que violaste a la chica cuando estabas borracho.

Unos versos más adelante nos encontramos con el juego de equívocos que se produce entre Licónides y Euclión, el viejo habla de la olla y Licónides de la muchacha. La confusión tiene lugar porque ambas (olla y muchacha) son propiedad del avaro.

LYC. — Ergo quia sum tangere ausus, haud causificor quin eam ego habeam potissimum.  
EVC. — Tun habeas me invito meam?  
LYC. — Haud te invito postulo; sed meam esse oportere arbitrator.  
quin tu iam invenies, inquam, meam illam esse oportere, Euclio (vv.755-758).

LIC. — Por eso, porque me atreví a tocarla, no pongo inconvenientes en que sea yo precisamente el que se quede con ella.  
EUC. —¿Vos te la vas a quedar siendo mía, en contra de mi voluntad?

---

<sup>8</sup>Segura Munguía, S. (1985: 569). *Probrum*: “vergüenza, deshonra, infamia, ignominia, deshonor, oprobio”.  
Gaffiot, F. (2000: 1257). *Probrum*: “action honteuse (infamante), turpitude, honte, déshonneur, opprobre, infamie, injures”.

LIC. — Yo no la exijo en contra de tu voluntad, pero juzgo que me pertenece, es más, vos mismo, Euclión, tenés que reconocer, digo, que debe ser mía.  
(...)

LYC. —ut si quid ego erga te imprudens peccavi aut gnatam tuam, ut mi ignoscas eamque uxorem mihi des, ut leges iubent.  
Ego me iniuriam fecisse filiae fateor tuae,  
Cereris vigiliis, per vinum atque impulsu adulescentiae (vv.792-795).

LIC. —Ahora yo te juro, Euclión, que si yo, por imprudente, te ofendí a vos o a tu hija, me perdones y me la des por legítima esposa. Yo confieso que violé a tu hija, durante la vigilia de Ceres, por culpa del vino y del impulso juvenil.

David Konstan nota que la violación de Fedria representa exactamente la misma clase de asalto que el robo del tesoro a Euclión. El autor explica que la principal dupla sobre la que los ciudadanos se organizaban en la vieja Roma era el *ius connubii et commercii*, “el derecho de casamiento y el derecho de comercio”. Ambos derechos estaban basados en la santidad del contrato y en los principios comunales de la buena fe. Donde el *ius commercii* “el comercio justo” es abolido, hay estafa y prevalece una relación solamente de fuerza. Por analogía, entonces, la violación es un modo de apropiación sexual en el que el *ius connubii*, “el derecho a casarse”, cesa.

Konstan concluye que la violación y el robo están íntimamente relacionados, debido a que las mujeres en la sociedad romana eran otra forma de propiedad.

### **Sobre la violación en las leyes romanas**

Como vimos, la comedia se abre con las palabras del Lar. Este hace referencia en tres ocasiones a la violación de Fedria: la primera, *nam eam compressit de summo adulescens loco*<sup>9</sup> (v.28); la segunda, *quo ille eam facilius ducat qui compresserat*<sup>10</sup> (v.33) y la tercera, *qui illam stupravit noctu, Cereris vigiliis*<sup>11</sup> (v.36). Con los dos verbos se hace referencia a la violación, en los dos primeros versos se utiliza el verbo *comprimo* y en el tercer verso se utiliza *stupro*.

---

<sup>9</sup> “Porque la ha violado un joven de una familia muy importante” (v.28).

<sup>10</sup> “Que se case más fácilmente con ella, el joven que la violó” (v.33).

<sup>11</sup> “Que la violó de noche, en la vigilia de Ceres” (v.36).



*Comprimo* está compuesto por *cum* y el verbo *premō*: “Acosar (en el sentido físico y moral), apretar, estrechar de cerca, humillar, clavar, avasallar, etc. En un sentido general es ejercer una presión sobre algo o alguien”<sup>12</sup>. Con este verbo, que es utilizado en distintas formas (*compressit*, v.28, *compresserit*, v.29, *compressam*, v.30, *compresserat*, v.33) por el Lar, se expresa el acoso de Licónides, la presión física y moral que él ha ejercido sobre Fedria.

Como vimos, en el verso 36 el Lar utiliza el verbo *stupravit*, la tercera persona singular del verbo *stupro*, que significa “atentar contra el honor de, deshorrar, violar a”<sup>13</sup>.

En Roma, la palabra *stuprum* no indicaba la violencia sexual. Se refería a cualquier tipo de relación sexual que mantuviera una mujer fuera del matrimonio, esto era independiente de si la mujer consentía o no. En relación a ello, Eva Cantarella (1997:78-79) remite a dos hechos, el de Atilio Falisco que cuando descubrió que su hija había cometido *stuprum*, la mató. Y el de Poncio Aufidiano que mató a una hija inocente cuando se enteró que había sido violada por un esclavo.

Otra de las palabras que se utilizan para expresar la violación es *iniuria*. En el verso 794 Licónides expresa *ego me iniuriam*<sup>14</sup> *fecisse filiae fateor tuae*<sup>15</sup>.

Sara Pomeroy señala que la violación podía ser perseguida bajo las calificaciones legales de hecho criminal, *iniuria*, o violencia, *vis*, por el hombre bajo cuya autoridad se encontrase la mujer agraviada (el padre o el marido, dependiendo del estado civil de la mujer). La autora añade que Constantino distinguió entre las mujeres que provocaban la violación (no está claro en qué consistiría esa provocación) y aquellas que fueron forzadas en contra de su voluntad. Si la mujer lo había deseado, su condena era ser quemada viva. Si en cambio había sido contra su voluntad, también era castigada aunque su pena fuese más leve, puesto que debería haber gritado y atraído a los vecinos para que la ayudasen (1999: 182).

En el desarrollo de *Aulularia*, aparentemente, no encontramos ningún castigo para Fedria. Si nos atenemos a la legislación vigente en la época de Plauto, Euclión debería castigarla, en cambio, cuando el viejo se entera de la violación dice:

EVC. — Ei mihi, quod ego facinus ex te audio? (v. 796)

EUC. — ¡Ay!, ¿qué fechoría oigo de ti?”

---

<sup>12</sup> Cfr. Ernout y Meillet, (2001: 533).

<sup>13</sup> Cfr. Gaffiot, F. (2000: 1508-1509).

<sup>14</sup> Gaffiot, F. (2000: 831) define *iniuria* como: “2. Attente á l’honneur d’une femme: PL. Aul. 794”.

<sup>15</sup> “Yo confieso que he atentado contra el honor de tu hija” (v.794).

Y más adelante:

EVC. — Perii oppido,  
ita mihi ad malum malae res plurimae se adglutinant.  
ibo intro, ut quid huius verum sit sciam (vv.800-802).

EUC. — Estoy del todo perdido, una desgracia llama a  
la otra, voy adentro, para enterarme cuál es la verdad  
de todo esto.

Euclión está tan obsesionado con su oro y con el castigo que dará al ladrón que, cuando se entera de la violación de su hija, se limita a decir *malum malae res plurimae se adglutinant*<sup>16</sup>, en lugar de estallar de ira, como esperamos los lectores. Suponemos que esto sería motivo de risa para el público presente. Además, un castigo implicaría entrar en temas de los que, como vimos en la definición inicial, la comedia aparentemente no se ocupa. No parecen menores los versos 750-751, cuando Euclión discute con Licónides antes de enterarse de la violación e ironiza diciendo:

EVCL. — nimis vilest vinum atque amor,  
si ebrio atque amanti impune facere quod lubeat licet.

EUCL. — Una cosa bien barata es el amor y el vino  
si el borracho y el enamorado pueden hacer  
impunemente lo que les dé la gana.

Licónides borracho ha hecho lo que le dio la gana y el viejo, lejos de preocuparse, suma este mal “menor” a su peor desgracia que es la pérdida de la olla. Licónides no sufre ningún castigo, sin embargo Fedria sí tiene un castigo en la comedia, pero nos adentraremos en ese tema más adelante.

### **Fedria Muda**

Como vimos, Fedria no tiene aparición en la comedia, sólo da cuenta de su presencia el grito de dolor en el parto. Su historia y comportamiento pueden ser leídas a partir de la historia de otras mujeres: Procne y Lara, provenientes del paradigma del mito, y Lucrecia, modelo ejemplar en la historia de Roma. Todas ellas mujeres violadas y condenadas al silencio.

---

<sup>16</sup> “Una desgracia llama a la otra” (v.801).

## Procne

El mito cuenta que Pandión, rey de Atenas, tuvo dos hijas: Procne y Filomela. Cuando estalló la guerra entre Pandión y su vecino Lábdaco, el primero llamó al tracio Tereo, hijo de Ares, en su ayuda. Al obtener la victoria, Pandión casó a su hija Procne con Tereo. Ambos tuvieron un hijo, Itis, pero el héroe tracio se enamoró de su cuñada Filomela, la violó y para que no pudiera quejarse le cortó la lengua. La muchacha bordó sus desgracias en una tela y de este modo pudo contarle a su hermana lo sucedido. Hasta allí la parte que nos interesa<sup>17</sup>.

La tradición romana mantiene también dos ejemplos mitológicos de mujeres obligadas a callar:

## Tácita y Angerona

Tácita Muda, también llamada Lara o Lala, nombre proveniente del griego “laleo” que significa “hablar”, era una diosa romana.

Según Ovidio, Lara es una ninfa del Lacio que - dice el poeta- se llamaba en realidad Lala, es decir “la charlatana”. Como Júpiter amaba a Yuturna y esta procuraba huir de él por todos los medios, el dios reunió a todas las ninfas del país y les pidió que le ayudasen en sus amores; deberían retener a su hermana y e impedirle saltar al agua cuando él la persiguiera. Todas dan su consentimiento, pero Lara cuenta por doquier las intenciones del dios, advierte a Yuturna y va a decirle todo a la propia Juno. Júpiter, encolerizado le arranca la lengua y entrega a Lara a Mercurio para que este se la lleve a los infiernos, donde pasará a ser la ninfa de las aguas en el reino de los muertos. Por el camino, Mercurio la violó y le dio dos hijos gemelos: los dioses Lares<sup>18</sup>.

Todos los años, el 21 de febrero, Tácita era honrada como diosa del silencio para recordar que las mujeres debían callar. Su historia es la historia de una mujer que habló de más y utilizó la palabra que se encontraba reservada a los hombres.

En la historia de Fedria el mandato del silencio se da al revés, primero es violada y luego enmudecida. Otro punto de coincidencia de ambas historias es la figura del Lar. En *Aulularia* el Lar se apiada de la joven por su incondicional devoción y, tal vez, porque su

---

<sup>17</sup>Cfr. Grimal, P. (1981: 202).

<sup>18</sup>Cfr. Grimal, P. (1981: 307).

A pesar de que la fuente que utiliza Grimal, Ovidio, es posterior a Plauto, hemos buscado en otros diccionarios como Ernout, p. 341; Gaffiot, p. 88, y al igual que Grimal se refieren al origen etrusco de los dioses Lares de quienes Lara es la madre. Es por ello que pensamos que Ovidio se hace eco de una vieja tradición de origen etrusco que los romanos adoptaron como propia.

historia es parecida a la de su madre, aunque esto último es improbable, no deja de llamarnos la atención.

Otro ejemplo de mujer enmudecida es el de Angerona. Tal como relata Eva Cantarella<sup>19</sup>, en el oratorio de Volupia se encuentra una particular imagen de Angerona amordazada. Según Masurio Sabino, Angerona calla para recordar que “quien disimula sus dolores y sus preocupaciones, alcanza gracias a su paciencia, el mayor placer sensual”. La autora también cita a Plinio, que sostiene que el silencio de la diosa se une al deber de no revelar el nombre secreto de Roma. Su imagen también es representada con un dedo en la boca en señal de silencio.

Claramente el mito abre toda una tradición de mujeres silenciadas. Desde su paradigma es conveniente que la mujer permanezca callada.

### **Mujeres históricas ejemplares: Lucrecia**

Durante el ataque de los romanos a Ardea, los hijos del rey Tarquinio pasaban el tiempo conversando junto a otros nobles. Una noche la charla giró en torno a la virtud de sus mujeres. Como cada uno de los presentes insistía en que su mujer era la más virtuosa, Colatino, hijo de Egerio propuso ir hasta Colacia, su ciudad, y corroborar que ninguna mujer igualaba en virtud a su esposa: Lucrecia. La comitiva salió y llegó a Roma, allí encontraron a las nueras del rey divirtiéndose, más tarde llegaron a Colacia y vieron a Lucrecia sentada en el medio de su casa, entre sus esclavas, hilando. Colatino había ganado la apuesta. Pero Tarquinio sintió una pasión desenfrenada y unos días más tarde regresó a Colacia y empuñando la espada le declaró su amor a Lucrecia, ante la negativa la amenazó: si ella seguía resistiéndose, la mataría y pondría su cuerpo junto al de un esclavo desnudo para que todos pensaran que la habían matado por adulterio. Ante la amenaza de deshonor, Lucrecia cedió y luego Tarquinio se marchó. Cuando estuvo sola, mandó a llamar a su padre y a su marido. Al verlos ella rompió en llanto diciendo “En tu lecho, oh Colatino, están las huellas de otro hombre. Sin embargo, el alma es inocente y la muerte lo probará. Pero vosotros promettedme que el adulterio no quedará impune.” Los dos hombres trataron de disuadirla de su propósito, pero Lucrecia se mantuvo firme y sacando el cuchillo que tenía escondido se lo clavó en el corazón “para que en el futuro, siguiendo mi ejemplo, ninguna mujer viva deshonrada”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Cfr. Cantarella, E. (1997: 64).

<sup>20</sup> Cfr. Cantarella, E. (1997: 73-74).

A diferencia de Lucrecia, Fedria no decide quitarse la vida sino que vive enmudecida en su secreto, ocultándose de su padre y de la sociedad. No aparece ni una sola vez en la comedia, es como si el castigo hubiera sido dado por el mismo Plauto en el hecho de no brindarle la posibilidad de hablar. Su historia es relatada por el Lar, que sí hace justicia por ella, tal vez, como dijimos antes, por las coincidencias de ambas historias. La única línea atribuida a la joven es el grito que prorrumpe en el momento de parir.

### La voz

Cuando le llega el momento del parto, Fedria llama a la criada y, en lugar de utilizar una de las interjecciones de dolor atribuidas a las mujeres en la comedia como *au* usa el verbo *doleo*, que es una expresión típicamente femenina en las mujeres “sufrientes” de la comedia Plautina, tal como ha notado Dorota Dustch (2008:105) : “Para expresar el dolor, Plauto y Terencio comúnmente utilizan los sustantivos *dolor* y *cruciatus* y los verbos correspondientes *dolere* y *cruciare*”<sup>21</sup> .

PHAED. — Perii, mea nutrix. obsecro te, uterum dolet.

Iuno Lucina, tuam fidem! (vv.690-691).

FED. — ¡Mi nodrícita! ¡Estoy perdida!, te suplico, me duele el útero

¡Juno Lucina<sup>22</sup>, estoy en tus manos!

La primera palabra con la que Fedria rompe el silencio es *Perii*. “Estoy perdida” es la traducción que hemos elegido. La palabra adquiere un doble significado en virtud del contexto en que es utilizada: Fedria está perdida porque se va a descubrir su secreto, que tan bien y con tanto silencio ha guardado, y también está perdida porque le vienen los dolores del parto *uterum dolet* “le duele el útero”, un dolor que recuerda a aquel dolor de la violación. En esa misma frase llama a la nodriza, su compañera fiel que ha guardado el secreto como

---

<sup>21</sup>“To denote pain, Plautus and Terence commonly use the nouns *dolor* and *cruciatus* and the corresponding verbs *dolere* and *cruciare*”.

<sup>22</sup>Cfr. Grimal, P. (1981: 298) “Juno es una diosa romana asimilada a Hera, en su origen, y en la tradición romana, personifica el ciclo lunar y figura en la Tríada que fue honrada primero en el Quirinal y luego en el Capitolio, y que comprendía a Júpiter, Juno y Minerva. Pero, además, tenía otros santuarios, particularmente bajo el epíteto de *Moneta*, es decir, la “diosa que advierte” o, “la que hace recordar”, recibiendo un culto en la Ciudadela, el *Arx* (la cima nordeste del Capitolio). A Juno *Moneta* se le atribuye la salvación de Roma cuando la invasión gala de 390 antes de Jesucristo (...).

Juno era honrada también con otros epítetos: con el de *Lucina* preside los nacimientos; en esto recuerda a la *Ártemis* griega, más bien que a Hera (...) No se debía asistir a las ofrendas que se hacían a Juno *Lucina* si no se llevaban todos los nudos sueltos, pues la presencia de un lazo, cinturón, nudo, etc., podía impedir el feliz alumbramiento de la mujer por la cual se ofrecía el sacrificio.

De manera muy general, Juno era la protectora de las mujeres, y, más particularmente, de las que tenían un estatuto jurídico reconocido en la ciudad, es decir, las mujeres casadas legítimamente”.

propio, y a Juno Lucina, protectora de los nacimientos. Es interesante que la última palabra de Fedria sea *fidem*, “fidelidad”. La joven pide fidelidad a Juno, se entrega a ella pero también a Estáfila que la acompañó en todo momento. En contraposición a los hombres de esta comedia que no dejan de provocar la desconfianza - un padre avaro obsesionado por un tesoro, un violador, un solterón que no quiere compromisos - en las mujeres sí se puede confiar.

Grimal (1981: 298) destaca a Juno Lucina como protectora de las mujeres “que tenían un estatuto jurídico reconocido en la ciudad, es decir, las mujeres casadas legítimamente”. Fedria es todo lo opuesto, no solo no está casada sino que además está dando a luz un hijo fruto de la “deshonra”. Pero sabemos de la piedad de Fedria por el Lar y también podemos deducir que ella ha cumplido su “castigo” ocultándose durante toda la comedia. La sociedad también le ha impuesto su castigo, su padre no se inmuta con la noticia de la violación y el acuerdo es que se case con su agresor. ¿Puede haber algo peor para Fedria?



## CAPÍTULO 2: EUNOMIA

Eunomia aparece por primera vez en el verso 120. Ella es presentada como *matrona* en la lista de personajes al comienzo de la comedia. Esta matrona es la hermana de Megadoro y madre del joven Licónides.

Eunomia tiene dos apariciones en *Aulularia*: el coloquio con su hermano (vv.120-177) y el encuentro con su hijo (vv.682-700), en el que este le confiesa la violación y le pide que interceda ante su hermano Megadoro para que desista del matrimonio. Analizaremos dichos pasajes en los que encontramos un discurso misógino cargado de comicidad en la voz de esta matrona romana. En la interacción con su hermano, también nos ocuparemos de las referencias a la *Lex Oppia* y al problema de la dote en el matrimonio.

### El discurso de la mujer en la comedia

#### *Blandimenta*

Dorota Dustch (2008: 49), en su análisis sobre el discurso femenino en la comedia latina, parte del comentario que hace Donato de la *Hecyra* de Terencio<sup>23</sup>. Según la autora, Donato parece desaprobador el discurso femenino por estar cargado de adulación (*blandiri*) y auto-compasión (*se commiserari*).

Donato, el comentarista de Terencio del siglo IV, les dice a sus lectores que las mujeres cuando hablan suelen dar lástima o tratar de complacer a los demás. También aclara que los personajes masculinos, al hablar con ellas, de vez en cuando disfrutan de esta actitud “supuestamente femenina” de *blanditia*. La suposición de que las mujeres son más propensas y más susceptibles que los hombres a usar *blanditiae* se toma de textos latinos de diferentes épocas y géneros y la investigación estadística en la comedia romana confirma que tanto Terencio como Plauto cumplen con este estereotipo.

Donato explica que (en el nivel más literal) *blanditia* se manifiesta en ciertas expresiones como el modificador *amabo*, el enfático posesivo *mi / mea*, y el uso del nombre

---

<sup>23</sup> Recordemos que Dorota Dustch lo destaca como la fuente más importante sobre la forma de hablar atribuida a las mujeres.

propio del interlocutor, esto es lo que él llama, entre otros, *blandimenta*. Estas expresiones no sólo predominan en el discurso de los personajes femeninos de la comedia romana, sino que también se producen en los parlamentos de los hombres.

Las obras de Plauto ofrecen un testimonio particularmente interesante de *blanditiae* ya que, además de los datos lingüísticos, cuentan con numerosos comentarios que revelan cómo podría interpretar ese lenguaje el público original<sup>24</sup>.

Dustch también nota como patrón común de los discursos femeninos la “desproporción” (discursos cargados de largas introducciones) y la “desviación” (las mujeres desvían todo el tiempo el motivo principal de su discurso).

A partir del panorama general de las características del discurso femenino en la comedia consideraremos el discurso de Eunomia.

La matrona se dirige a su hermano en los versos 120-177. Su principal interés es incitarlo a tomar esposa, pero para llegar hasta allí pondrá en marcha toda una maquinaria de estrategias en las que se pueden vislumbrar rasgos del estereotipo de la matrona romana y algunas de las características del discurso femenino analizadas por Donato.

## La desproporción o incontinencia verbal

Los primeros versos de Eunomia comienzan así:

EVN. —Velim te arbitrari med haec verba, frater, mei fidei tuaique rei causa facere, ut aequom est germanam<sup>25</sup> sororem<sup>26</sup> (vv.121-122).

EUN. —Quisiera que vos juzgaras que yo misma pronuncio estas palabras, hermano, por mi fidelidad hacia vos y por tu conveniencia, porque es justo que una hermana de sangre se comporte como una auténtica hermana.

---

<sup>24</sup> Donatus, the fourth-century commentator on Terence, tells his readers that women typically pity themselves or seek to please others whenever they speak. This same scholar also observes that male personae occasionally indulge in this purportedly feminine attitude of *blanditia* when speaking to women.

The assumption that women are both more prone and more susceptible to *blanditiae* than men informs Latin texts of various periods and genres, and statistical research on Roman comedy confirms that both Terence and Plautus comply with this stereotype. Donatus explains that (on the most literal level) *blanditia* manifests itself in certain expressions—the modifier *amabo*, the emphatic possessive *mi/mea*, and the use of the interlocutor’s proper name, among others—which he calls *blandimenta*.<sup>4</sup> These expressions not only predominate in the speech of female characters in Roman comedy, but are generally addressed to women when they occur in the lines of men. The plays of Plautus offer a particularly interesting testimony to *blanditiae*, since, in addition to linguistic data, they feature numerous comments that reveal how the original audience might have been expected to construe such speech.

<sup>25</sup> Germanus: qui es de la [même] race, authentique, naturel, e.g. Cic., Agr.2, 35, 97, *illi veteres germanique Campani*. Souvent joint à frater, soror, d’on germanus et germana “frère” et “soeur”. Pl. Men. 1102, *spes mihi est vos inventurum fratres germanos duos/geminos, una matre natos et patre uno uno die*; sens conservé dans les l. romanes, M.L.3742 notamment en espagnol et en portugais, à cause du sens spécial pris dans ces langues par frater qui désigne le “membre d’une confrérie religieuse” (cf. Grec ἀδελφός en face de φράτηρ “membre d’une φράτρία. (Ernout-Meillet, 1991: 272).

<sup>26</sup> Soror, -ōris f.: soeuret aussi “Parente par le sang, cousine”; cf. *Frāter*. (Ernout-Meillet, 1991: 637).



La primera aproximación de Eunomia es indirecta, ella se acerca a él tratando de captar su atención, le aclara sus buenas intenciones, su parentesco y lo va preparando, haciendo uso de *blanditia*, para todo el despliegue discursivo que vendrá después. La estrategia lingüística, además, viene marcada por la repetición de pronombres personales en el primer verso *te, med/meai, tuai*, además de la enunciación del parentesco *frater*, así como por el doblete *germanam, sororem*. Ella despliega todo un lenguaje “amoroso” que logra captar la atención de su hermano. Además, en estos primeros versos se ponen en juego dos cuestiones: la repetición como recurso crucial de la comedia y el *tardiloquium* femenino al que hace referencia Donato.

### La repetición

El filósofo francés Henri Bergson (1900: 42) sostiene que en la comicidad intervienen tres procesos: la repetición, la inversión y la interferencia de las series. Cuando describe la repetición, nota que no procede solo de una palabra o frase que un personaje repite, sino también de una situación o de una combinación de circunstancias repetidas (artificio/automatismo) que contrastan con el curso cambiante de la vida.

Por su parte, Alison Sharrock (2009: 168) remarca que la repetición impregna la experiencia plautina en todos los niveles y que una gran cantidad de dispositivos iterativos contribuyen a la “exuberancia” (palabra que, como nota la autora, los críticos han utilizado para describir el exceso verbal de Plauto) del discurso. La aliteración, la anáfora, la asonancia, *geminatio, homoeoteleuton, polyptoton*, y cualquier otra forma de homofonía.

Si recordamos los dos primeros versos del discurso de Eunomia en el encuentro con su hermano, podemos notar que el público se divertiría con este personaje que en su primera aparición abunda en palabras repetitivas para decir en definitiva “soy tu hermana y por eso quiero aconsejarte”. Pero la incontinencia verbal de la hermana no termina allí, en los versos siguientes aparece otra cuestión clave:

EVN. — *quamquam haud falsa sum nos odiosas haberi;  
Nam multum loquaces merito omnes habemur,  
nec mutam profecto repertam ullam esse  
<aut> hodie dicunt mulierem <aut> ullo in saeclo* (vv. 123-126).

EUN. — Aunque no se me oculta que se nos tiene odio a las mujeres,  
porque tenemos fama de muy charlatanas,  
y con razón, hasta dicen que ni hoy ni nunca  
ha habido una mujer que fuera muda.

Aquí cambia la situación de enunciación, de la voz de Eunomia se pasa a la voz de la tradición expresada en el verbo *dicunt* “dicen”, al estereotipo dado por la sociedad romana a las mujeres. Recordemos los ejemplos de Lara y las mujeres romanas que mencionamos en el primer capítulo. Para la sociedad romana la mujer ideal es muda y esto puede leerse en muchos chistes de la comedia plautina. Pero la matrona que aquí habla no se caracteriza por su silencio y Plauto da cuenta de esto no solo en la cantidad de palabras que profiere, a diferencia de Fedria, sino que el modo en el que las dice, un discurso repetitivo y verborrágico, parece ser un ejemplo de su misma queja.

En los versos siguientes podemos observar otro ejemplo de repetición, como vimos en los dos primeros versos:

EVN. — verum hoc, frater, unum tamen cogitato,  
tibi proximam me mihi que esse item te (vv.127-128).

EUN. — Así y todo, hermano, quiero que pienses lo siguiente:  
yo soy para vos la más cercana y también vos lo sos para mí.

Otra vez nos encontramos frente a la repetición, no solo de los pronombres *tibi*, *me*, *mihi*, *te*, sino también en la misma construcción “yo para vos” “vos para mí”.

Un efecto similar vuelve a aparecer en los versos 129-134 con la iteración de los pronombres *tu* y *ego*:

EVN. — ita aequo est quod in rem esse utriusque arbitremur  
Et mihi te et tibi <me> consulere et monere;  
Neque occultum id haberi neque per metum mussari,  
quin participem pariter ego te et tu me ut facias.  
eo nunc ego secreto te huc foras seduxi,  
ut tuam rem ego tecum hic loquerer familiarem.

EUN. — Por lo que es natural que pensemos juntos  
y nos aconsejemos mutuamente en aquello que  
consideremos que es en interés del bien de ambos y  
que no tengamos que andar ocultándolo o callando por  
miedo, sino que hagamos intercambio mutuo de  
nuestras opiniones. Éste es el motivo por el que te he  
traído acá a solas para poder hablar con vos  
con tranquilidad de tus intereses familiares.

Una vez más asistimos a un discurso alambicado y reiterativo para decir finalmente  
“Éste es el motivo...”.

En este pasaje aparece un verso que merece destacarse: *neque occultum id haberi neque per metum mussari* <sup>27</sup>(v.131). Eunomia, entre todas las cosas que dice, pone a consideración de su hermano el hecho de no ocultar o callar por miedo. Eunomia no calla nada, según vemos en todos sus parlamentos, en cambio Fedria calla y oculta por miedo, también Euclión oculta su olla y Estáfila no dice una palabra acerca del secreto de la joven. El ocultamiento y el silencio son temas recurrentes dentro de la obra y Eunomia pareciera decir “no hagamos eso que hacen todos aquí”. Sin embargo ella tampoco expone los hechos abiertamente.

### **El *tardiloquium*... ¡decilo Eunomia, decilo!**

Como vimos, Dorota Dustch (2009: 27) sostiene que el comentario de Donato sobre la obra de Terencio es el testimonio más importante sobre la forma de hablar/gesticular atribuida a las mujeres. Además de la *blanditia*, otra de las características que la investigadora recupera es el *tardiloquium*: “Al igual que Sóstrata en *Hecyra*, Eunomía, antes de expresar sus pensamientos, asegura a su pariente masculino sobre su buena voluntad, esta táctica dilatoria recuerda las observaciones de Donato sobre el *tardiloquium*”<sup>28</sup>.

Han transcurrido catorce versos para que Eunomia llegue a decir “Este es el motivo...” pero en verdad, hasta ahora no ha revelado nada que Megadoro no supiera. Todas estas repeticiones, que son constantes en el discurso de Eunomia, hacen que el parlamento no avance, se quede en el mismo lugar y logre el efecto del automatismo que Bergson notaba en la comedia. En este sentido, Eunomia no puede escapar a su naturaleza de “mujer charlatana” de la que ella misma se ha quejado.

### **Rompiendo todos los límites**

En relación al discurso femenino en la comedia romana, Dustch (2008: 151) señala que “la tendencia a transgredir los límites define el comportamiento de las mujeres en la comedia y es el *leitmotiv* en la mayoría de los comentarios sobre ellas”<sup>29</sup>. Después de detenerse en el análisis de los discursos de Cicerón, concluye:

---

<sup>27</sup> “y que no tengamos que andar ocultándolo o callando por miedo”.

<sup>28</sup> “Like Sostrata in the *Hecyra*, Eunomia carefully assures her male relative of her good will before she expresses her thoughts, a delaying tactic reminiscent of Donatus’ remarks on feminine”.

<sup>29</sup> “The tendency to transgress limits often defines the comedic women’s behaviour and is the *leitmotiv* of most of the comments on women”.

El *sermo aptus* de Cicerón es un lenguaje que respeta los límites y proporciones. Como se ha dicho, las prerrogativas de los oradores dependen tanto de su estado respectivo como del grado de intimidad entre ellos. Nuestros fragmentos de Cicerón sugieren que las reglas de la interacción adecuada pueden violarse desde al menos tres puntos de vista diferentes. La transgresión interna consiste en invadir el territorio simbólico del otro (como se describe en la discusión de Craso sobre la *ineptia*). Por el contrario, la transgresión externa consiste en no expresar opiniones honestas a los amigos/familiares más cercanos. Por último, el derecho del interlocutor a la protección contra los sentimientos privados del orador es transgredido en los discursos de dolor que empujan hacia la intimidad no solicitada por el otro. (A diferencia del invasor hacia el interior, el exhibicionista no busca invadir el territorio simbólico del otro, sino más bien obligar al otro a entrar en el suyo)<sup>30</sup>.

Si analizamos el diálogo entre Eunomia y Megadoro, según las reglas de la interacción adecuada que describía Cicerón, podemos descubrir que en la interacción entre los dos hermanos Eunomia rompe los límites en todo momento. En primer lugar, Cicerón señalaba que “transgredir el espacio del otro” implicaba una interacción inadecuada. La matrona lleva a su hermano afuera, lejos de su casa para hablarle de algo y todo indica, por el tono “secreto” de la escena que ella se acercaría más de la cuenta para hablarle. La segunda transgresión, “no expresar opiniones honestas a los íntimos” que podríamos simplificar en “no decir lo que uno piensa”, también es posible encontrarla en los primeros versos de la hermana. Ella considera que Megadoro debe tomar esposa, aunque no lo expresa en sus primeras palabras, sino que lo hace después de una serie de circunloquios y ante la negativa de Megadoro, y la posibilidad de un casamiento contrario a sus deseos, calla. Y por último, la transgresión que Dustch define como “el exhibicionista no busca invadir el territorio simbólico del otro, sino más bien obligarlo a entrar en el suyo”, puede comprobarse en el hecho de que Eunomia no solo lleva al hermano lejos de la casa y lo interpela en el medio de la calle, sino que también se encarga de remarcar excesivamente su parentesco de “verdadera hermana” y de insistirle en que lo que ella quiere proponerle es lo mejor para él. No solo quiere obligar a Megadoro a casarse, sino también a que tenga hijos.

MEG. — Da mi, optuma femina, manum.  
EVN. — Vbi ea est? Quis ea est nam optuma?  
MEG. — Tu.  
EVN. — Tunc ais?

---

<sup>30</sup>Cicero's *sermo aptus* is a language that respects boundaries and proportions. As stated, the speakers' prerogatives depend on both their respective status and the degree of intimacy between them. Our excerpts from Cicero suggest that the rules of proper interaction can be violated from at least three different vantage points. The inward transgression consists in encroaching upon another's symbolic territory (as described in Crassus' discussion of *ineptia*). By contrast, the outward transgression consists in not taking the liberty of expressing one's honest opinions to intimates. Finally, the interlocutor's right to protection against the speaker's private feelings is violated in discourses of pain that thrust unsolicited intimacy on others. (Unlike the inward trespasser, the exhibitionist does not seek to invade the other's symbolic territory, but rather to force the other to enter his own) (2008: 198).

MEG. — Si negas, nego.  
EVN. — Decet te equidem vera proloqui;  
Nam optuma nulla potest eligi:  
alia alia peior, frater, est.  
MEG. — Idem ego arbitror,  
nec tibi advorsari certum est de is tac re umquam, soror (vv.139-141).

MEG. — Sos una mujer fantástica, ¡dame esa mano!  
EUN. — ¿Fantástica? ¿Dónde? ¿Hay alguna que lo sea?  
MEG. — vos  
EUN. — ¿Yo?  
MEG. — Si insistís, entonces, no.  
EUN. — Sé sincero, una mujer fantástica no  
existe. Cada una es peor que la otra, hermano.  
MEG. — Ésa es también mi opinión y de seguro que no  
te voy a llevar la contra en ese punto, hermana.

Seguramente el hecho de que una mujer presente una crítica misógina, como la que acabamos de destacar, causaría muchísima gracia al público, conformado casi en su mayoría por hombres. No olvidemos que el actor que representaría a la matrona también era un hombre con lo cual la comicidad implícita se vuelve más compleja. Como señala Bergson (1900:11) “nuestra risa es siempre la risa de un grupo”, en este caso es la risa de la sociedad romana.

Ocho versos más adelante aparece el verdadero motivo de este encuentro, Eunomia se decide a decir lo que vino a decir:

EVN. — Quod tibi sempiternum  
salutare sit: liberis procreandis—ita di faxint—volo te uxorem  
domum ducere.  
MEG. — Ei occidi.  
EVN. — Quid ita?  
MEG. — Quia mihi misero cerebrum excutiunt  
tua dicta, soror: lapides loqueris (vv.148-152).

EUN. — Se trata de una cosa que ojalá te traiga felicidad  
sin término: para que tengas hijos – dios mediante- quiero que contraigas matrimonio.  
MEG. — ¡muerto soy!  
EUN. — Pero, ¿qué pasa?  
MEG. — Pobre de mí, tus palabras, hermana, me hacen  
saltar los sesos, son más duras que la piedra.

Como vimos antes, Eunomia desplegó toda su *blanditia* antes de expresar sus verdaderas intenciones. Cuando lo hace, sus palabras se vuelven piedras para Megadoro, estereotipo del solterón sin compromisos, que se sorprende ante esta proposición y también tira sus piedras que, en este caso, toman la forma de bromas.

MEG. — Vt quidem emoriar prius quam ducam.  
sed his legibussi quam dare vis ducam:  
quae cras veniat, perendie foras feratur;  
his legibus dare vis? cedo: nuptias adorna (vv.154-157).

MEG. — Sí, antes morir que casarme. De todos modos,  
estoy dispuesto a ello, si me das una mujer con la  
condición de que entre mañana en casa y pasado  
mañana la saquen... Si estás de acuerdo con esta  
condición, entonces, enseguida, hacé los  
preparativos de la boda.

Pero Eunomia no escucha las bromas sino que sigue adelante con su idea, ella ya ha  
pensado en la mujer conveniente para su hermano:

EVN. — Cum maxima possum tibi, frater, dare dote;  
sed est grandior natu: media est mulieris aetas.  
eam si iubes, frater, tibi me poscere, poscam (vv.158- 160).

EUN. — Yo, hermano, te tengo ya buscada una, que  
tiene una buena dote, pero... está un poquito madura, una  
mujer de mediana edad. Si querés que la pida  
para vos en tu nombre, estoy dispuesta a hacerlo.

La cuestión que aquí aparece no es menor. La hermana ya ha pensado en una posible  
candidata que goza de *maxima dote*. Unos versos más adelante Megadoro introduce este tema  
de la *uxor dotata*.

MEG. — Ego virtute deum et maiorum nostrum dives sum satis.  
istas magnas factiones, animos, dotes dapsiles,  
clamores, imperia, eburatavehicles, pallas, purpuram,  
nilmoror quae in servitute sumptibus redigunt viros (vv.166-169).

MEG. — Gracias a dios y a nuestros  
mayores, tengo suficientes riquezas; grandes partidos,  
ánimo, ricas dotes, clamor, órdenes,  
carros adornados con marfiles, mantones, púrpuras, todo eso me  
trae sin cuidado, son todas cosas que no hacen más que  
reducir a los maridos a la servidumbre.

Cuando Sara Pomeroy (1999: 79) analiza las mujeres en la ciudad de Atenas, destaca  
que el matrimonio y la maternidad eran los objetivos más importantes de toda ciudadana y  
que también era la tradicional expectativa de las mujeres romanas. Al tratar el tema de la dote,  
nota que “la falta de dote podría dar lugar a que algún orador hostil tuviera la oportunidad de  
afirmar que no se había celebrado un matrimonio legal, o daba la oportunidad a algún marido  
hipócrita para jactarse de que había sido lo bastante condescendiente como para casarse sin la  
promesa de una dote”.

Megadoro quiere desposar a la jovencita Fedria sin dote, para asegurarse de que no lo reducirá a la servidumbre como lo hacen con sus maridos las matronas dotadas. Él piensa que, de este modo, podrá mantenerla sometida a su poder. Pero el tema de la dote vuelve a escucharse reiteradamente en los versos 238-258. En la conversación entre Megadoro y Euclión, en la que se hace efectiva la propuesta de casamiento, la palabra dote aparece seis veces. Ya analizamos el procedimiento de la repetición como recurso crucial de la comicidad. Desde el momento en que Megadoro le pide la mano de Fedria al viejo, este repite insistentemente *At nihil est dotis quoddem*<sup>31</sup> (v. 238), a lo que Megadoro responde *Ne duas dum modo morata recte veniat, dotataest satis*<sup>32</sup> (vv.238-239). Y unos versos más adelante se pacta el matrimonio y el viejo le recuerda *Illis legibus, cum illa dote quam tibi dixi*<sup>33</sup> (v. 256), *convenisse ut ne quid dotis mea ad te afferret filia*<sup>34</sup> (v. 258). A continuación lo primero que hace Euclión es culpar a Estáfila de haberle contado a toda la sociedad que le iba a dar una dote a su hija *ubi tu es, quae de blater avisti iam vicinis omnibus, meae me filiae daturum dotem?*<sup>35</sup> (vv.268-269). Pero Megadoro, insistente con su propósito de casarse con la joven sin dote, en los versos 479-484 vuelve a referirse a las matronas dotadas y los problemas que el sistema de la dote ocasiona:

MEG. — (...) nam meo quidem animo si idem faciant ceteri  
 opulentiores, pauperiorum filias  
 ut indotatas ducant uxores domum,  
 et multo fiat civitas concordior,  
 et invidia nos minore utamur quam utimur,  
 et illae malam rem metuunt quam metuunt magis,  
 et nos minore sumptu simus quam sumus (vv. 479-484).

MEG. — (...) Porque desde luego, en mi  
 opinión, si los demás hicieran lo mismo, o sea,  
 casarse los ricos con las hijas de los pobres sin recibir  
 dote, habría muchas menos distancias entre los  
 ciudadanos y no estaríamos los ricos tan expuestos  
 como lo estamos a la envidia de los demás. Ellas  
 tendrían un poco más de miedo al castigo de lo que lo  
 tienen y nosotros menos gastos de los que tenemos.

En los últimos dos versos de este fragmento leemos el verdadero interés de Megadoro. Él cree que si la mujer no lleva dote al matrimonio, tendrá “más miedo al castigo” y será más fácil de someter. Esta idea la amplía en los versos siguientes:

<sup>31</sup> “No tengo dote para darle” (v.238).

<sup>32</sup> “Déjate de dotes, con tal que sea de buena condición, bastante dotada está” (vv.238-239).

<sup>33</sup> “Con las condiciones y la dote que te dije” (v.256).

<sup>34</sup> “Hemos convenido que no llevará dote al matrimonio” (v.258).

<sup>35</sup> “¿Dónde estás, demonio, que le ventilaste ya a toda la vecindad que le iba a dar una dote a mi hija?”.

MEG. — Nulla igitur dicat 'equidem dotem ad te adtuli  
ma iorem multo quam tibi erat pecunia;  
enim mihi quidem aequomst purpuram atque aurum dari,  
ancillas, mulos, muliones, pedisequos,  
salutigerulos pueros, vehicla qui vehar.' (vv.498-502).

MEG. — Ninguna podría decir entonces: «Mirá que te  
he traído una dote mucho mayor que el dinero que vos  
tenías, o sea, que es justo que se me proporcione oro y  
púrpura, esclavas, mulos, muleros, servidores,  
mensajeros, carrozas para pasearme».

A partir de estos versos es posible advertir que la mujer que ha llevado dote al matrimonio tiene derecho a exigir a su marido lujos materiales.

A continuación Megadoro comienza con una enumeración detallada de los “gastos innecesarios” que realizan las mujeres:

MEG. — Nunc quoquo venias plus plaustorum in aedibus  
videas quam ruri, quando advillam veneris.  
sed hoc etiam pulchrum est praequam ubi sumptus petunt.  
stat fullo, phyrigio, aurifex, lanarius;  
caupones patagiarii, indusiarii,  
flammarii, violarii, carinarii;  
stant manularii, stant ~ murobatharii,  
propolae linteones, calceolarii;  
sedentarii sutores diabathrarii,  
solearii astant, astant molocinarii;  
[petunt fullones, sarcinatores petunt;  
Stropharii astant, astant semul sonarii.  
iam hosce absolutos censeas: cedunt, petunt  
treceni, cum stant thylacistae in atris  
textores limbularii, arcularii.  
ducuntur, datur aes. iam absolutos censeas,  
cum incedunt infectores corcotarii,  
aut aliqua mala crux semperest, quae aliquid petat (vv. 505-522).

MEG. — Hoy en día, a donde quiera que vayas, ves más  
carruajes en las casas de la ciudad que en el  
campo, cuando vas a la finca. Pero todo esto es cosa de  
nada en comparación con el momento en que empiezan a pasarte  
las cuentas: se presenta el de la limpieza de los  
vestidos, el bordador de oro, el joyero, el tejedor de  
lana, comerciantes de ribetes, camiseros,  
tintoreros de rojo, de violeta, de nogal, o los sastres de  
las túnicas de manga larga, o los perfumeros, los  
revendedores de lencería de lino y de zapatos; los  
zapateros de zapatos finos, los de sandalias se  
presentan, se presentan los fabricantes de tejidos de  
malva; traen sus cuentas los de la limpieza de  
vestidos, los que los remiendan traen sus cuentas, se  
presentan los corseteros y junto con ellos los  
fabricantes de cinturones. Te pensás que has  
terminado ya con todos éstos: se van y vienen entonces



cientos de ellos, en los atrios están con la bolsa en la mano los fabricantes de cenefas, los de cofres para joyas. Entran, se les paga. Te pensás que has acabado con ellos, cuando aparecen los tintoreros de azafrán o si no, el malasangre que sea, que viene y quiere algo.

La crítica ha asociado este discurso con la derogación de la *Lex Oppia* de 195 a.C. que buscaba regular los gastos suntuarios de las mujeres.

### **Y un día las mujeres se manifestaron: La derogación de la *Lex Oppia***

En el 215 a.C., año anterior a la batalla de Cannas, el senado se apropió del oro de las mujeres y prohibió la ostentación de la riqueza. La aprobación de la *Lex Oppia* limitaba la cantidad de oro que podía llevar cada mujer a media onza y prohibía llevar vestidos púrpura o pasear en carruajes hasta una milla de Roma o en los pueblos del campo romano, excepto durante las ceremonias religiosas. Tras la derrota de Anibal en el 201 a.C. Roma se recuperó y a los hombres se les permitió ostentar riquezas, pero a las mujeres no. En el 195 las mujeres se manifestaron en las calles y propusieron la abolición de la ley<sup>36</sup>.

Para los hombres, las mujeres no se conformaban con hacer un uso discreto de la libertad que no perturbase las buenas y viejas costumbres; ahora tenían sus opiniones personales respecto de todo, sabían – o creían saber- cuáles eran sus intereses, discutían sobre éstos con las otras mujeres. Ahora se atrevían incluso a bajar a la plaza para defender sus derechos.

(...)

En el 195, los tribunos de la plebe M. Fundanio y L. Valerio propusieron la derogación de la ley, obviamente con gran regocijo por parte de las mujeres y quizá, quién sabe, por inspiración de ellas. Catón se opuso decididamente a la propuesta, y pronunció un discurso que, más allá de su evidente misoginia, probablemente reflejaba el pensamiento de un buen número de sus conciudadanos.

Nuestra libertad – dijo Catón- ha sido vejada en casa por la intemperancia de las mujeres, y ahora es aplastada y pisoteada también aquí, en el Foro. Como no hemos sido capaces de imponernos a nuestras mujeres individualmente, ahora debemos temerlas a todas juntas (Cantarella, 1997: 119-120).

Seguramente fue poco frecuente para la sociedad romana que llegaran centenares de mujeres de las ciudades y el campo a bloquear las calles del foro y sitiaran las puertas de los tribunos enfrentados a la derogación. Las matronas romanas ahora se organizaban y luchaban por sus intereses.

Konstan (2001:43) nota, a propósito de la oferta de Megadoro que “la dote es el signo

---

<sup>36</sup> Cfr. Pomeroy, S. (1999: 200-202).

de la aprobación comunitaria. Sin ella el matrimonio no es una unión sino una apropiación. Hemos visto que la oferta de Megadoro está provocada por un impulso erótico más que por un sentido de las obligaciones cívicas (...)<sup>37</sup>.

Como observamos en los versos del monólogo de Megadoro, él no quiere caer en las trampas de una matrona dotada, conoce bien a qué lo llevaría eso y quiere tomar como esposa a la jovencita pensando que de ese modo no estará sometido a ella. Sobre el soliloquio de este personaje Konstan (2001 :44 - 45) destaca:

En el medio de las quejas hostiles de Euclión, que sospecha nuevamente de las maquinaciones de su vecino (462), Megadoro hace un monólogo, sobre los problemas que ocasiona el sistema de la dote y las costumbres de la mujer contemporánea, que Euclión escucha y siente que está dirigido a él. Megadoro desarrolla los siguientes puntos: la dote es la causa de la discordia dentro del orden social (481), esta también contribuye al derroche de las mujeres, que consideran que el dinero que llevan al matrimonio lo pueden gastar en los lujos que ellas quieran (498-502), y finalmente, como un cierre de lo anterior, gracias a la dote la autoridad del marido va perdiendo relevancia. (534). Los estudiosos han arribado a una fecha estimada para la *Aulularia* de Plauto por interpretar el discurso de Megadoro como una protesta en contra de la derogación de la *Lex Oppia* del 195 aC la cual regulaba los gastos suntuosos de las mujeres. Lo más importante del monólogo de Megadoro, sin embargo, es que esta condena indiscreta hacia la dote y todos los efectos corrosivos que causa en la solidaridad y la armonía de la comunidad, sirve para argumentar el rol de la dote en toda la obra. Analicemos esta escena como independiente de la obra, en la que las fuerzas sociales en conflicto están representadas no como el alejamiento del jefe de familia de la comunidad, sino como una desintegración general de los lazos sociales como consecuencia de la corrupción del sistema de la dote por el incremento cualitativo pero desigual de la riqueza del cuerpo de ciudadanos. El contraste puede ser puesto más explícitamente: la extravagancia de la aristocracia es precisamente lo opuesto a la tacañería del avaro. Para estar seguros, estas causas contrarias producen un efecto similar, el debilitamiento del vínculo conyugal. Pero, en este caso, ese debilitamiento es necesario, como ve Plauto, para el crecimiento de la independencia de matronas adineradas, cuya sumisión puede ser recuperada con la abolición de la dote, mientras que en el caso del avaro, la dote es el símbolo sustancial de las relaciones comunales. Lo que Plauto agregó a la *Aulularia*, si de hecho la escena es su invención, es una pieza de crítica social que viola la coherencia temática del drama <sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup>“The dowry is the sign of the communal sanction. Without it, marriage is not a bond but an appropriation. We have seen that Megadorus’s offer is prompted by an erotic impulse rather than by a sense of civic obligation (...).”

<sup>38</sup> Sandwiched between Euclio’s hostile complaints against his neighbor’s suspected machinations (462,55 Iff), Megadorus delivers a soliloquy, overheard and heartily endorsed by Euclio, on the faults of the dowry system and the manners of contemporary women. Megadorus makes the following points: Dowries are the cause of discord between and among the social orders (481); they contribute also to the prodigality of women, who regard the money they bring into a marriage as their own to spend on luxuries as they choose (498-502); and finally, as a corollary of the preceding, women are becoming, thanks to the dowry, freer of the authority of their husbands (534). Scholars have in fact arrived at an approximate date for Plautus’s *Aulularia* by interpreting this speech of Megadorus as a protest against the repeal of the *Lex Oppia* in 195 B.C., which regulated the sumptuary expenses of women. The most important feature of Megadorus’s soliloquy, however, is that this intrusive condemnation of dowries and above all of their corrosive effect on the solidarity and harmony of the community runs exactly counter to the role of the dowry in the entire play. We have to do here with an independent set piece, in which the divisive social forces are represented not as the withdrawal of the individual householder from a community of equals, but as a general disintegration of social ties consequent upon the corruption of the dowry system by the qualitative but unequal increment in the wealth of the citizen body. The contrast may be put more pointedly: The extravagance of the aristocracy is precisely the opposite of the miser’s retentiveness. To be sure, these contrary causes have a like effect, the weakening of the conjugal bond. But in the one case this enfeeblement is

Megadoro está convencido de que Fedria, por su pobreza, no podrá convertirse en una matrona adinerada y por eso quiere casarse, pero el argumento de la obra, o lo que de ella se conserva, nos indica lo contrario: Fedria, finalmente dotada con el tesoro, se volverá una matrona adinerada.

En un estilo cargado de comicidad, Plauto introduce el personaje de la matrona romana y desarrolla todos los puntos cómicos que le proporciona el estereotipo. Eunomia habla fuera de lugar, transgrede cada vez que puede, se toma atribuciones que no le corresponden y en clave cómica deja entrever las problemáticas sociales de su tiempo.

---

due, as Plautus sees it, to the growing independence of moneyed matrons, whose subservice may be restored by the abolition of the dowry, while in the case of the miser the dowry is the substantial symbol of the communal relationship.

What Plautus has added to the *Aulularia*, if indeed the scene is this own invention, is a piece of social criticism which violates the thematic coherence of the drama.





### CAPÍTULO 3: ESTÁFILA

Antes de adentrarnos en el análisis del rol de la esclava en *Aulularia*, es necesario que hagamos alguna referencia al tema de la fiesta o *Ludi Romani* en la época de Plauto.

Es imposible comprender la comedia latina sin apreciar el contexto en que se presentó: los *Ludi Romani*. Estos juegos se encuentran íntimamente relacionados con los *Ludi Scaenici*, desde el nacimiento mismo de la comedia. En el 240 a.C., se organizaron unos juegos que incluyeron una obra griega traducida por Livio Andrónico, para festejar el primer año de paz<sup>39</sup>. A partir de allí, los *Ludi Scaenici* quedaron enmarcados en la naturaleza festiva de los *Ludi Romani*, caracterizados por la *licentia* y la *libertas*, “licencia” y “libertad”. El “mundo al revés” que aparece en las comedias plautinas es una manifestación compartida con los *Ludi Romani*, días en los que el ambiente de las saturnales se instala completamente<sup>40</sup>.

Como vemos en el prólogo de *Cásina*, la comedia abre un tiempo fuera del tiempo normal:

vos omnes opere magno esse oratos volo,  
benigne ut operam detis ad nostrum gregem.  
eicite ex animo curam atque alienum aes ...  
ne quis formidet flagitatorem suum:  
ludi sunt, ludus datus est argentariis;  
tranquillum est, Alcedonia sunt circum forum:  
ratione utuntur, ludis poscunt neminem,  
secundum ludos reddunt autem nemini (vv.21-28).

Les pido a todos encarecidamente  
que tengan la bondad de prestarnos atención,  
dejen de lado los problemas y las deudas,  
nadie debe tener miedo a su prestamista:  
estamos de fiesta, también para los banqueros  
(hay paz, los alciones están alrededor del foro)<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Cfr. Manuwald, G. (2011: 60-67).

<sup>40</sup> Cfr. Segal, E. (1968: 7- 9).

<sup>41</sup> Alcione es la hija del rey de los vientos, Eolo. Casó con Ceix, hijo del Astro de la Mañana (Eósforo o Lucifer). Formaban un matrimonio tan feliz, que ellos mismos se comparaban a Zeus y Hera. Irritados por este

ellos saben calcular bien, durante las fiestas, no reclaman nada a nadie, después de las fiestas, no devuelven nada a nadie.

En casi todas las comedias de Plauto reina un clima de “inversión”, los amos necesitan de la ayuda de los esclavos y estos siempre salen indemnes, aun cuando sus actos serían fuertemente castigados en la vida cotidiana. Pero la licencia de la fiesta siempre exime a los esclavos inteligentes y estos terminan, en la mayoría de las comedias, borrachos y de juerga. Como ha notado Segal (1968: 42) “la característica principal del ‘día de fiesta’ es su marcada separación de ‘todos los días’, las actividades ordinarias cesan, la agenda cambia por completo”.

A esto se suma el hecho de que las comedias transcurren en Grecia y sus personajes son griegos. Esta ubicación geográfica y el origen de los personajes son ingredientes que refuerzan la inversión de roles en la comedia. Bajo el manto de lo griego se presentan situaciones que serían “imposibles” en Roma.

Los esclavos<sup>42</sup> de Plauto engañan a sus amos, les quieren robar, se toman su vino, los obligan a obedecerlos, hasta hay alguno que obliga a su amo a cargarlo (final de *Pséudolo*), pero en la comedia que estamos analizando no sucede ninguna de estas cosas. Estáfila, la esclava, es acusada constantemente por Euclión, aunque no parece merecedora de ninguna de esas acusaciones.

En el inicio de la comedia ya comienzan las recriminaciones y amenazas:

EVCL. —Exi, inquam. Age exi. Exe undum hercle tibi hinc est foras,  
circumspectatrix cum oculis emissiciis (vv.40).

EUC. — ¡Fuera, te digo, eh, a fuera, por dios,  
afuera!, ¡chusma, réquete chusma, con esos ojos indiscretos!

Aquí nos enfrentamos otra vez al lenguaje repetitivo que veíamos anteriormente como una de las principales características de la comedia marcadas por Bergson (1900:42). En los primeros versos de Euclión se encuentra la reiteración de *exi, exi, exe* “fuera, fuera, afuera” (v.40).

---

orgullo, los dioses los transformaron en aves: a él, en somormujo; a ella, en alción. Como quiera que Alcione hacía su nido al borde del mar, como las olas se lo destruían implacablemente, Zeus se apiadó de ella y ordenó que los vientos se calmasen durante los siete días que preceden y los siete que siguen al solsticio de invierno, período en que el alción empolla los huevos. Son los “días del alción” que no conocen las tempestades. Cfr. Grimal, P. (1981:19).

<sup>42</sup> Nos referimos al *Sevus callidus*, “El esclavo astuto”.

Otra escena que se repite es la de Euclión que, obsesionado por su oro, durante toda la obra le pide una y otra vez a Estáfila que salga afuera para que él pueda revisar que la olla esté donde él la dejó.

STAPH. — Nam qua me nunc causa extrusisti ex aedibus?  
EVCL. — Tibi ego rationem reddam, stimulorum seges?  
Illuc regredere ab ostio. illuc sis vide,  
Utin cedit. At scin quo modo tibi res se habet?  
Si hercle hodie fustem cepero aut stimulum in manum,  
Testudin eum istum tibi ego grandibo gradum (vv. 44-49).

ESTÁ. — Pero, ¿por qué me echas ahora de casa?  
EUC. — ¿A vos te voy a tener que dar explicaciones  
Cosechera de palos? ¡Allá andate, salí de la puerta!  
¡Mirá qué manera de moverse! ¿Pero sabés lo que te espera?  
¡Maldición! ¡Como llegue a agarrar un palo o un látigo,  
vas a ver cómo te alargo esos pasitos de tortuga!

En la comedia plautina el amo siempre está amenazando al esclavo con matarlo a palos o crucificarlo. (Pero eso no sucede nunca).

Euclión insiste en insultar a Estáfila y asegura que en su vida no ha visto una vieja más mala:

EVCL. — scelestiorem me hac anu certo scio  
vidisse numquam, nimisque ego hanc metuo male (vv. 60-61).

EUC. — No he visto en mi  
vida una vieja más mala que ésta.  
¡le tengo un miedo tremendo!

En los casi cuarenta versos en los que aparece la voz de Estáfila no escuchamos ningún tipo de insulto hacia su amo. Podría decirse que hay dos escenas en donde Estáfila muestra su picardía:

EVCL. — redi nunciam intro atque intus serva (v. 81).

EUC. — ¡Entrá ya y vigilá ahora allá!

STAPH. — Quippini?  
ego intus servem? An ne quis aedes auferat?  
nam hic apud nos nihil est aliud quaesti furibus,  
ita inaniis sunt oppletae atque araneis (vv. 81-84).

ESTÁ. — ¿También ésas? ¿Qué vigile dentro? ¿Acaso  
para que no se lleven la casa? Porque otra cosa no veo  
yo que puedan sacar de ahí los ladrones, así está toda  
de vacía; como haber, no hay ahí más que arañas.

EVCL. — atque etiam hoc praedico tibi, si Bona Fortuna veniat, ne intro miseris (v. 100).

EUCL. — Todavía más te digo, así venga la buena suerte en persona, no la dejes entrar.

STAPH. — Pol ea ipsa credo ne intro mittatur cavet,  
nam ad aedis nostras numquam adit, quamquam prope est (vv.101-102).

ESTÁ. — ¡Por dios!, de eso me parece que se cuida ya ella misma, porque hasta ahora no ha puesto jamás los pies en nuestra casa, a pesar de no andar lejos de aquí.

En estas escenas la esclava bromea sobre la pobreza y suerte de su amo. Pareciera que esta es la única actitud de “insolencia” de Estáfila, que acata todas las órdenes de Euclión.

El otro pasaje en el que se vislumbra una característica del *servus callidus* en la comedia plautina es el de los cocineros. Estróbilo y Congrion, cocineros enviados por Megadoro, llegan a la casa de Euclión con las compras para celebrar la boda. Estáfila, después de franquearles la entrada y revisar lo que traen, se queja por la falta de vino:

STAPH. — Quid vis?

SRT. — Hos ut accipias coquos

tibi cinamque obsoniumque in nuptias.

Megadorus iussit Euclioni haec mittere.

STAPH. — Cererin, Pythodice, has sunt facturi nuptias?

SRT. — Qui?

STAPH. — Quia temeti nihil allatum intellego.

SRT. — At iam afferetur, si a foro ipsus redierit (vv.351-356).

ESTÁ. — ¿Qué querés?

ESTR. — Que hagas pasar a estos cocineros y aquí a la flautista; tomá también la compra para la fiesta del casamiento; es para Euclión de parte de Megadoro.

ESTÁ. — Escuchá, vos, ¿es el casamiento de Ceres lo que van a celebrar?

ESTR. — ¿Por qué?

ESTÁ. — Porque no veo vino por ninguna parte.

ESTR. — Pero se traerá cuando venga el jefe del mercado.

Es un motivo de risa en toda la comedia el hecho de que los esclavos y las esclavas quieran emborracharse, a eso se suma el clima de fiesta “saturnal” que instalan los *ludi*, pero en este caso también se va a celebrar una fiesta en el mismo seno de la comedia.

Considerando estas picardías de Estáfila, sigue pareciendo que no alcanzan sus acciones para todos los insultos que recibe de Euclión. En las dos escenas que comparten, el avaro la llama: *circumspectatix* “mirona”, *scelestus* “desgraciada”, *pessima* “maldita”, *malam* “mala”, *stimulorumseges* “cosechera de palos”, *trivenefica* “bruja”.

Si bien era común en la comedia encontrar todo tipo de amenazas de los amos hacia los esclavos, tal como Segal (1968:137) ha notado al señalar que “la amenaza de castigo



doloroso se encuentra omnipresente en la comedia”, la única forma de entender la agresión verbal de Euclión en la trama de la comedia es a partir del verdadero secreto que esconde Estáfila: el embarazo de Fedria.

En los versos 71- 78 Estáfila declara:

STAPH. — Nescio pol quae illunc hominem intemperiae tenent:  
pervigilat noctes totas, tum autem interd ius  
quasi claudus sutor domi sedet totos dies.  
neque iam quo pacto celem erilis filiae  
probrum, propinqua partitudo cui appetit,  
quo comminisci; neque quicquam meliust mihi,  
ut opinor, quam ex me ut unam faciam litteram  
longam, <meum> laqueo collum quando obstrinxero (vv.71-78).

ESTÁ. — Por dios, que no sé  
qué mal lo tiene de esta manera; se pasa las noches  
enteras en vela, durante el día no se mueve de la casa, ¡ni que  
fuera un zapatero cojo! Y no sé ya cómo ocultarle  
la deshonra de su hija, que está a punto de parir;  
me parece que la mejor solución sería echarme una  
soga al cuello y quedarme colgando.

Es curioso que “la deshonra de su hija” venga acompañada de “la mejor solución: el suicidio”. Esto nos recuerda las acciones de las mujeres ejemplares romanas. Estáfila, cual Lucrecia, preferiría matarse a vivir con esa deshonra que carga como suya. En los versos 274-277 ella vuelve sobre el tema y habla del mismo como un problema de ambas:

STAPH. — Quid ego nunc agam?  
nunc nobis prope adest exitium, mi atque erili filiae,  
nunc probum atque partitudo prope adest ut fiat palam;  
quod celatum atque occultatum est usque adhuc, nunc non potest (vv.274-277).

ESTÁ. — Dios mío, ¿qué hago yo ahora? Estamos al  
borde de la perdición, lo mismo yo que la hija  
del patrón, que está a punto de parir y se va a  
descubrir su deshonra; hasta ahora lo hemos tenido  
oculto y en secreto, pero ya es imposible.

Alison Sharrock ha abordado el tema de los dobles de Euclión en *Aulularia*. A partir de la dualidad *Aula/ Puella*, que ya había estudiado Konstan, observa que Estáfila, al igual que Licónides y Megadoro, son dobles del avaro<sup>43</sup>. Al estudiar la dualidad Euclión/Estáfila se detiene en los momentos en que las palabras de uno tienen eco en las respuestas del otro, como por ejemplo los versos 41- 43:

---

<sup>43</sup>Cfr. Sharrock, A. (2009: 194).

STAPH. — Nam cur me miseram verberas?  
EVCL. — Vt misera sis  
atque ut te dignam mala malam aetatem exigas (vv.41-43).

ESTÁ. — Pero, ¿por qué me pegás? ¡Desgraciada de mí!  
EUC. — Desgraciada. Para  
que lo seas de verdad y para que lleves una vejez tal  
como te la mereces, de lo mala que sos.

La aliteración no aparece como en los primeros versos de la misma escena en la repetición del prefijo *ex*, aquí lo que se repite es la misma frase. Esto también sucede en el verso 103, aunque ahora es Estáfila la que repite las palabras de Euclión.

EVCL. — Tace atque abi intro.  
STAPH. — Taceo atque abeo (v.103).

EUC. — Calla y adentro.  
ESTÁ. — Callo y entro.

Desde nuestro punto de vista, hay una dualidad que Sharrock no advierte y que es de mucho interés para el presente trabajo.

En la segunda escena, Megadoro se acerca a Euclión para pedirle la mano de su hija. Ante esta proposición, Euclión se expresa por medio de un aparte (recordemos que en el aparte el personaje se dirige al público) con unos versos que merecen ser observados:

EVCL. — Anus hercle huic indicium fecit de auro, perspicue palam est,  
cui ego iam linguam praecidam atque oculos effodiam domi (vv.188-189).

EUC. — (*Aparte.*) La vieja le dijo lo del  
oro, ¡maldición!, está más claro que el agua; cuando  
vuelva a casa le voy a cortar la lengua y a sacarle los ojos.

Como vimos anteriormente, el castigo de cortarle la lengua fue el que recibió la ninfa Lara por contarle a Yturna y a Juno los planes de Júpiter. Pero Estáfila no ha dicho ni una sola palabra sobre el oro. ¿Cuál es el crimen por el que se tiene que castigar a Estáfila?

### **Estáfila/ Fedria**

Hemos advertido que Estáfila habla en plural cuando se refiere a la deshonra de Fedria, ambas están condenadas por ese “delito”. La esclava toma el problema como propio y

hasta sugiere que lo mejor sería el suicidio. ¿Podría pensarse en una nueva dualidad Estáfila/Fedria?

En el primer capítulo analizamos el rol de Fedria en la comedia y notamos que no hay lugar para su voz, solamente el grito de dolor y el pedido de ayuda cuando llega el momento del parto. No vemos a la joven decidida a suicidarse ni a contarlo a su padre, en cambio la esclava sugiere la posibilidad del suicidio. Ella sí piensa que sería lo mejor, ella es la que habla de “deshonra”. Estáfila, esclava inmersa en el clima saturnal de la comedia, toma la voz de su ama, esconde su secreto. Además es Estáfila y no Fedria a la que Euclión amenaza con enmudecer.

Al comienzo del desarrollo de este apartado nos preguntábamos cuál es el verdadero crimen de Estáfila por el que recibe el maltrato y castigo de Euclión y este no aparecía ni en sus acciones ni en su lenguaje. Notamos solamente algunas características de picardía típicamente plautina en sus respuestas, pero en comparación con los esclavos de otras comedias, sus acciones no parecen suficientes para ser merecedora del catálogo de insultos que el avaro le dedica.

Ahora sí es momento de preguntarnos, en el recorrido de las mujeres de *Aulularia* que hemos intentado seguir, cuál es el rol de Estáfila en la comedia, qué lugar ocupa la esclava en esta trinidad de mujeres que analizamos en el desarrollo de esta tesina. Si concuerda o no con el privilegiado papel de los esclavos (*servi callidi*) en la comedia plautina.

En el clima saturnal que instala la comedia, los esclavos terminan bien, algunos borrachos y otros libres. Como sabemos, el final de *Aulularia* no nos ha llegado por lo cual no podemos saber el destino de Estáfila. Si repusiéramos la escena podríamos imaginarla de fiesta en el casamiento de Fedria, pero no tenemos testimonio de ello. Estáfila ha guardado un secreto durante toda la comedia y tomó la voz de la joven Fedria a la que la comedia misma había callado. Como doble de ella, asume su responsabilidad, como su señora, la protege. Esta esclava inmersa en un clima saturnal ocupa los lugares que sus amos han dejado libres, “reina en un desgobierno” (Segal, 1968:147), es el doble de Euclión, como vimos con Sharrock, es el doble de Fedria al querer asumir su castigo y esconder su secreto.

En el marco de los estereotipos femeninos que analizamos, la esclava, una vez más en la comedia plautina, sale triunfante.



## CONCLUSIÓN

En este trabajo hemos querido demostrar que en los personajes femeninos de la comedia *Aulularia* de Plauto se muestran tres tipos de mujer que remiten a estereotipos y paradigmas de la cultura y la sociedad latina.

Hemos vinculado a la joven Fedria, violada y silenciada, con la mitología griega y romana. Procne primero, Lara y Angerona después, han sido antecedentes mitológicos que como Fedria sufren la deshonra y se ven imposibilitadas de decirlo. En la comedia tampoco escuchamos esa voz, no hay lugar para el discurso de Fedria en *Aulularia*, el grito frente a los dolores del parto y su pedido de ayuda es su única aparición. Fedria cumple con el mandato del silencio que le ha impuesto el dramaturgo.

En el segundo capítulo nos hemos ocupado de Eunomia. En su discurso hemos encontrado el estereotipo de la matrona romana, charlatana y meticulosa, que abunda en la comedia plautina. En su voz no sólo aparece la repetición como característica del discurso cómico, sino que en su diálogo con Megadoro se escuchan ecos de la tradición: la sociedad romana de Plauto y sus estereotipos. Además han aparecido en pasajes en los que intervienen Eunomia y su hermano, referencias que asociamos a la *Lex Oppia*.

Al llegar al capítulo tercero nos enfocamos en el personaje que ocupa el lugar más digno de la comedia: Estáfila. Como siempre en la comedia plautina, estos personajes, últimos en la escala social de la Roma de Plauto, salen triunfantes. Pero en esta comedia no hay una esclava borracha que haya ganado un botín o su libertad. Cuando afirmamos que Estáfila es la que termina ocupando el lugar más digno en *Aulularia*, lo hacemos pensando en las otras dos mujeres – Fedria y Eunomia- con quienes integra una trinidad en la obra. La esclava cuida de la muchacha, asume la “deshonra” como un problema de ambas, hasta sugiere la posibilidad de atarse una soga al cuello y morir como su antecesora Lucrecia. Y es a ella a quien Euclión amenaza con cortarle la lengua, ella que en ningún momento habla de más.

Después de haber estudiado a estos tres personajes y de haber descubierto en ellos aspectos problemáticos de la sociedad romana ante la que ellos actúan, es oportuno volver a pensar en la definición de comedia que formulamos al inicio. Si bien podemos estar de acuerdo con que en *Aulularia* se desarrolló un fragmento de la vida privada y civil sin riesgo de muerte, no podemos acordar con la caracterización de la comedia como el “desarrollo de una serie de peripecias, festivas e intrascendentes, que les ocurren a una serie de personas

normales, con un final feliz”<sup>44</sup>. En la comedia que analizamos vemos que las peripecias que se narran no resultan para nada intrascendentes. Por debajo de cada uno de los personajes encontramos críticas latentes a la sociedad romana y sus estereotipos. Los fragmentos del final de *Aulularia* muestran que la comedia finaliza con una fiesta que poco se asemeja a un final feliz: una joven casada con su agresor que, podemos suponer, se volverá una matrona dotada al estilo de Eunomia.

Fiel a su propósito, Plauto ha logrado hacer reír a su público romano y a sus lectores y espectadores hasta hoy. Pero esa risa, para nada inocente, ni mucho menos feliz, deja ver tensiones complejas que persisten hasta la actualidad. La risa que suscita *Aulularia* es una risa que sangra.

---

<sup>44</sup> Cfr. Porciña, A y López, A. (2007: 45).

## FUENTES

- Edición: T. Macci Plauti (1886), *Aulularia*, with notes, critical and exegetical and an introduction on Plautian prosody by W. Wagner, Cambridge.
- Traducción: Plauto (1992), *La comedia de la olla*, introducción, traducción y notas de M. González-Haba, texto bilingüe, Madrid.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beacham, R. C. (1991), *The Roman Theatre and its Audience*, Cambridge.
- Beare, W. (1964), *La escena romana*, trad. de E. Prieto, Buenos Aires.
- Bettini, M. (1981), "Verso un'antropologia dell' intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto", *MD* 7, pp.39-101.
- Bergson, H. (1900), *Le Rire. Essai sur la signification du comique*. Traducción de Rafael Blanco (2011) [en línea: <http://www.edicionesgodot.com.ar/sites/default/files/ediciones-godot-la-risa.pdf>. Consultado por última vez el 13/10/2014].
- Cantarella, E. (1997), *Pasado Próximo. Mujeres Romanas de Tácita a Suplicia*, Madrid.
- Comfort, H. (1963), "Stage Money again; *Aulularia* 818-21", *TAPA*, pp. 34-36.
- Culham, P. (1982), "The "Lex Oppia"", *Latomus*, pp. 786-793.
- Duckworth E. (1952), *The nature of Roman Comedy*, Princeton.
- Dudley D. R. And Dorey T. A (edd.), (1965), *Roman Drama*, London.
- Dupont, F. (1965), *Façons de parler grec a Rome*, Paris.
- Dupont, F.(1985), *L'acteur-roi où le theatre dans la Roma Antique*, Paris.
- Dustch, D. (2008), *Feminine Discourse in Roman Comedy*, Oxford.
- EkkehardStärk B. L.und Vogt-Spira, G. (1995), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübingen.
- Fontaine, M. (2010), *Funny Words in Plautine Comedy*, Oxford
- Fraenkel, E. (2007), *Plautine Elements in Plautus*, Oxford.
- Grimal, P. (1981), *Diccionario de mitología Griega y Romana*, Barcelona.
- Konstan, D. (2001), "Aulularia: City-State and Individual" en Konstan, D. *Roman Comedy*, Cornell.
- López, A. y Porciña, A. (2007), *Comedia Romana*, Madrid.
- Manuwald, G. (2011), *Roman Republican Theatre*, Cambridge.
- Marshall, C. W. (2006), *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge.

- Matthew, L. (2004), *Comedy and the Rise of Rome*, Oxford.
- Mc Carthy, K. (2000), *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*, Princeton.
- Mc Donald, M and Walton, J.M (Ed) (2007), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge.
- Moore, T. (1998), *The Theater of Plautus*, Texas.
- Pomeroy, S. (1999), *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, trad. De Ricardo Lezcano Escudero, Madrid.
- Questa, C.(1943), ‘Problemi di metrica plautina: II L'antichissimaekdosisindei cantica edil moderno editore di Plauto (Questioni di metodo)’, *QUCC*, 17, 1974, pp. 67-87.
- Reynolds, R. W. (1943), ‘Criticism of Individuals in Roman Popular Comedy’ *CQ* 37, N°. 1/2, pp. 37-45.
- Segal, E. (1968), *Roman laughter. The comedy of Plautus*, Cambridge.
- Segura Munguía, S. (1985), *Diccionario etimológico latino- español*, Madrid.
- Sharrock, A. (2009), *Reading Roman Comedy*, Cambridge.
- Scheid, J. (2007) ‘Sacrifices for Gods and Ancestor’ en *A Companion to Roman Religion*, ed. J. Rüpke, Oxford.
- Slater, N. W. (1985), *Plautus in performance*, Princeton.