

Lenguaje y clase social en la comedia plautina: su articulación en la *Aulularia*

Manuel Molina Sánchez
Catedrático de Filología Latina
Universidad de Granada

Cuando –hace ya mucho tiempo– iniciamos nuestra investigación sobre la *Aulularia* de Plauto a efectos de elaborar uno de los capítulos de nuestra Tesis doctoral¹, tuvimos que hacer frente a una de las paradojas que se erguía como premisa básica. Era la siguiente: de acuerdo con el testimonio de autores tan poco sospechosos de parcialidad y, por tanto, dignos de crédito como Cicerón, Horacio y Quintiliano, el lenguaje de la comedia, si obviamos el hecho de que está escrito en verso, era poco más o menos el lenguaje usado por el común de los hablantes latinos en su práctica cotidiana. Es decir, tenía poco de literario y mucho de conversacional. Así, Cicerón, comparando la prosa de Platón y de Demócrito con la poesía de los cómicos, no tiene reparos en afirmar en el *Orator* 67:

A algunos les pareció que la locución de Platón y Demócrito, aunque se aleja del verso, sin embargo, puesto que se expresa con gran energía y usa muy resplandecientes vocablos, debía considerarse poesía más que la de los poetas cómicos, pues en estos, salvo que son versecillos, no hay nada distinto de la conversación cotidiana².

¹ Cf. Molina Sánchez, *Estudio escénico, literario y comparativo de 'Aulularia' de Plauto, 'Querolus sive Aulularia' y 'Aulularia' de Vital de Blois* (Granada: Universidad de Granada, 1985 [ed. electrónica <http://hdl.handle.net/10481/6359>]).

² *Visum esse nonnullis Platonis et Democriti locutionem, etsi absit a versu, tamen, quod incitatus feratur et clarissimis verborum luminibus utatur, potius poema putandum quam comi-*

Cómo citar: Molina Sánchez, Manuel. «Lenguaje y clase social en la comedia plautina: su articulación en la *Aulularia*». En *Dramaturgia, derecho y sociedad en la comedia de Plauto*, dirigido por María del Pilar Pérez Álvarez, 111-129. Madrid: Ediciones Complutense, 2025. <https://dx.doi.org/10.5209/arte.002.06>

Y Horacio, por su parte, en las *Sátiras* (1,4,45-48), después de aclarar que para ser poeta no es suficiente con escribir versos, señala:

Por eso se preguntaron algunos si la comedia era o no poesía; porque ni en sus palabras ni en sus asuntos hay inspiración poderosa ni fuerza; y a no ser que difiere de la conversación por el metro fijado, es conversación pura y simple³.

Por último, Quintiliano (*Inst.* 10,1,9) considera que casi todas las palabras tienen posibilidad de emplearse en el discurso, a excepción de ciertos términos vulgares poco pudorosos, de los que sin embargo hacen uso también los antiguos cómicos:

Porque para casi todas las palabras, a excepción de unas pocas, que son poco decorosas, hay un lugar en el discurso. Pues ciertamente los escritores de los yambos y de la antigua comedia a menudo son alabados también por estas... Todas las palabras, salvo las que he dicho, son en algún lugar las mejores; porque también a veces se precisa de las bajas y vulgares, y las que en una parte de mayor esplendor parecen sórdidas, cuando la materia lo exige, se emplean adecuadamente⁴.

Dicho de otro modo: teníamos que resolver el dilema de incluir la comedia entre los géneros literarios latinos a sabiendas de que para reconocidos críticos literarios antiguos, como los tres citados, el lenguaje cómico no distaba del

corum poetarum, apud quos, nisi quod versiculi sunt, nihil est aliud cotidiani dissimile sermonis. Un poco más adelante (en el párrafo 184 de la misma obra) dirá también: *at comicorum senarii propter similitudinem sermonis sic saepe sunt abiecti, ut nonnunquam vix in iis numerus et versus intellegi possit* («En cambio, los senarios de los cómicos por su semejanza con la lengua de la conversación son a menudo tan groseros, que a veces apenas pueden reconocerse en ellos el ritmo y el verso»). (Traducciones nuestras).

³ *Idcirco quidam comoedia necne poema esset, quaesivere, quod acer spiritus ac vis nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo differt sermoni, sermo merus.*
(Trad. Moralejo 2008, 87).

⁴ *Omnibus enim fere uerbis, praeter pauca quae sunt parum uerecunda, in oratione locus est. Nam scriptores quidem iam borum ueterisque comoediae etiam in illis saepe laudantur... Omnia uerba, exceptis de quibus dixi, sunt alicubi optima: nam et humilibus interim et uulgaribus est opus, et quae nitidior in parte uidentur sordida, ubi res poscit, proprie dicuntur.*
(Trad. nuestra).

lenguaje cotidiano familiar y, por tanto, su carácter literario era cuando menos cuestionable. Nuestra respuesta se publicó en un artículo que formaba parte del homenaje que el Departamento de Filología latina de la Universidad de Granada dedicó al Profesor Gaspar de La-Chica Cassinello⁵. En forma resumida, las conclusiones a las que llegamos son las siguientes. Pese a la opinión de Cicerón, Horacio y Quintiliano, el lenguaje de la comedia latina es un lenguaje literario por dos razones, básicamente. En primer lugar, a diferencia de la lengua hablada, el lenguaje cómico, como cualquier otro lenguaje escrito, no es espontáneo, supone una elaboración artística, pensada y meditada. En segundo lugar, y esto es lo más importante, el latín de Plauto y Terencio, especialmente del primero, es el latín coloquial que se hablaba en las casas y calles de Roma sólo tangencialmente.

En efecto, cuando se afirma que la comedia latina se caracteriza por el uso del lenguaje cotidiano familiar no se significa que los comediógrafos se limiten a reproducir sin más el latín hablado de su tiempo. Lo que Plauto hace no es crear el lenguaje hablado, ni tampoco, como decimos, tomarlo de la calle y calcarlo en la comedia. Es un proceso intermedio que viene originado por los condicionamientos del género. Un comediógrafo latino sabe que su obra va destinada a un público muy numeroso, en su mayoría inculto, que espera le sean ofrecidos el mayor número de chistes y de situaciones cómicas y ridículas para satisfacer sus deseos. Sabe también que el éxito de su obra depende de ese público, de sus aplausos; que si no escribe según sus gustos corre el riesgo de ver la *cauea* vacía, como le ocurrió en dos ocasiones a Terencio con su *Hecyra*.

Estas son las condiciones en las que Plauto tuvo que escribir sus comedias. Su cometido entonces es, en primer lugar, emplear un lenguaje asequible a todos; en segundo lugar, crear el mayor número de situaciones ridículas, tanto lingüísticas como dramáticas; y, por último, especificar al máximo, también por medio de signos lingüísticos, los detalles técnicos de la representación⁶.

Lo que la comedia latina refleja, pues, es una reelaboración artística del lenguaje hablado. Por ello decimos que el lenguaje cómico es literario, porque

⁵ Manuel Molina Sánchez, «El latín familiar y el latín literario de Plauto», *Estudios de Filología Latina en honor del Profesor Gaspar de La-Chica Cassinello* (Granada: Universidad de Granada, 1991), 137-146.

⁶ Véase a este respecto Manuel Molina Sánchez, «El libreto de comedias en la Roma antigua», en *El Libro. Reflexiones interdisciplinares sobre la lectura, la biblioteca y la edición*, ed. por Gallego Cuiñas, López López y Pociña Pérez (Granada: Universidad de Granada, 2020), 25-33.

no calca ni reproduce de forma fidedigna el lenguaje hablado, sino que lo reelabora y le da forma literaria. Se trata, en definitiva, de una utilización consciente del lenguaje popular con fines cómicos. De ahí que Hofmann⁷ diga: «si examinamos las formas literarias que toma el habla familiar, donde la encontramos más pura y menos falsificada, más compenetrada con el terreno propio para toda habla viva, el diálogo, es en la antigua comedia».

Por lo demás, el empleo del lenguaje hablado en el mundo clásico no es exclusivo de la comedia. La epistolografía, sobre todo la carta privada íntima, la sátira, el epigrama, Petronio y algunos líricos como Catulo, utilizan también elementos coloquiales; pero en estos casos su empleo es minoritario, no predominante como en la comedia.

Como literario, el lenguaje cómico tiene también una parte de artificio, de rebuscamiento (la elaboración artística). Haffter⁸, Happ⁹, Fraenkel¹⁰ y Raffaelli¹¹, entre otros, pusieron especial énfasis en señalar las múltiples figuras y recursos estilísticos, el lenguaje altamente elaborado y artificioso que adopta Plauto en los versos largos y en los *cantica*. La observación de formas y recursos lingüísticos propios de un lenguaje difícil hace a Palmer afirmar¹²: «la lengua de Plauto contiene indudablemente numerosos elementos coloquiales, pero no constituyen sino uno de los muchos ingredientes con los que Plauto modeló una lengua rebuscada y artificial en alto grado».

Sin lugar a dudas Plauto es un perfecto conocedor de su lengua. Y lo mismo que sabe emplear un lenguaje asequible y popular, hace notar sus dotes literarias en el manejo del verso y de los recursos estilísticos que le ofrece el idioma. Otras veces son términos de lenguajes especializados (jurídico, técnico, militar, filosófico y religioso) los que afloran en sus versos. Todo ello nos da una idea de la variedad de tonos del lenguaje plautino.

Aceptada, pues, esa maestría del sarsinate en el empleo de lenguajes muy dispares, representativos de los distintos aspectos de la sociedad de su tiempo, lo que hoy queremos examinar aquí es si Plauto refleja también en sus

⁷ Johann B. Hofmann, *El latín familiar* (Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1958), 3.

⁸ Heinz Haffter, *Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache* (Berlin: Weidmann, 1934).

⁹ Heinz Happ, «Die lateinische Umgangssprache und die Kunstsprache des Plautus», *Glotta*, n° 45 (1967): 60-104.

¹⁰ Eduard Fraenkel, *Elementi Plautini in Plauto* (Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1972 [1960]).

¹¹ Renato Raffaelli, *Ricerche sui versi lunghi di Plauto e di Terenzio* (Pisa: Giardini, 1982).

¹² Leonard Robert Palmer, *Introducción al latín* (Barcelona: Planeta, 1974), 95.

comedias la condición social; es decir, si adapta la expresión lingüística a los diferentes estratos sociales, de forma que un esclavo se exprese con la lengua de los esclavos y una matrona con el tipo de lengua que su estamento social requiere. Nuestra sospecha de antemano, sin un análisis preciso previo y guiados tan sólo por el conocimiento que a lo largo de los años hemos desarrollado sobre la comedia plautina, es que a Plauto le cautiva más la comedia de situaciones que la comedia de caracteres. Eso no quiere decir que no tenga presente el precepto del *decorum* que posteriormente prescribirá Horacio¹³, sino que, sin descuidar las formas de lenguaje propias de cada clase social, no parece mostrar excesiva preocupación por mezclar, cuando le parece oportuno, lenguajes procedentes de estratos sociales divergentes. De este modo un esclavo, que suele expresarse con el lenguaje propio de las clases bajas, en determinadas circunstancias adopta el refinamiento lingüístico de las clases pudientes.

Esta presunción, sin embargo, que de alguna manera Horacio ya criticó¹⁴, no es compartida por todos los filólogos contemporáneos. Por poner sólo un ejemplo, veamos qué dice al respecto Román Bravo¹⁵, traductor de todas las comedias de Plauto y, por tanto, buen conocedor de su lengua:

A diferencia de Terencio, que ha hecho hablar a todos sus personajes en un mismo latín uniforme y refinado, es un gran mérito de Plauto haber sabido adaptar el tono de la conversación a cada personaje y de la misma manera que pone en boca de algunos de ellos, especialmente de los humildes, todo tipo de expresiones bajas y groseras, sabe también, cuando la situación lo requiere, elevar su lenguaje y adecuarlo a la expresión de los sentimientos más elevados.

Sin duda, esta aserción es correcta en términos generales: ya hemos dicho que Plauto es un gran malabarista del lenguaje. Lo que nosotros queremos demostrar –y sospechamos de antemano, hemos afirmado– no es que el comediógrafo domina los varios registros de su lengua, sino que un mismo personaje, perteneciente a una clase social determinada y, por tanto, según la norma del *decorum*, obligado a expresarse de una forma determinada, se

¹³ *Ars* 92, 106-107, 112-113, 153-179.

¹⁴ *Epist.* 2,1,168-177, *Ars* 270-274.

¹⁵ José Román Bravo, *Plauto. Comedias*, Vol. I (Madrid: Cátedra, 1995), 66.

aparta de la norma y adopta el manierismo lingüístico de otra clase distinta a la suya.

Para llevar a cabo nuestro cometido habíamos pensado en un principio en confrontar el lenguaje de personajes tan dispares como el *servus* y el *senex* a lo largo de las distintas comedias. Sin embargo nos pareció que este enfoque no reflejaba la singularidad de los diversos caracteres del teatro plautino, más aún cuando, como es sabido¹⁶, los rasgos pertinentes de la tipología de un personaje varían muy poco de una comedia otra. Nos hemos inclinado, pues, por examinar los personajes de una comedia en concreto para así poder delinear los varios aspectos relevantes de figuras diferentes. Hemos elegido a tal respecto la comedia *Aulularia*. Y ello por tres motivos: en primer lugar es una obra que reúne en su elenco a caracteres pertenecientes a distintas clases sociales; asimismo, dentro de la producción plautina es una comedia que representa de manera ejemplar el tipo de teatro que caracteriza a nuestro comediógrafo; y, por último, es una obra a la que hemos dedicado un buen número de trabajos¹⁷ y de la que, por consiguiente, conocemos bastante bien su estructura y desarrollo.

La lista *Personae* de la *Aulularia* nos ofrece el siguiente reparto: 2 *senes* (*Euclio* y *Megadorus*), 1 *matrona* (*Eunomia*), 1 *adulescens* (*Lyconides*), 1 *uirgo* (*Phaedria*), 3 *serui* (*Strobilus*, *Pythodicus* y *Seruus Lyconidis*¹⁸), 2 *coqui* (*Congrio* y *Anthrax*), 1 *anus* (*Staphyla*), 2 *tibicinae* (*Phrugia* y *Eleusium*). A ellos habría que añadir el *Lar familiaris*, en función de *Prologus*, y un número

¹⁶ Cf. Andrés Pociña Pérez, «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina», *Cuadernos de Filología Clásica*, n° 8 (1975): 239-276; y González Vázquez, «La cuestión del personaje y la trama en las *Aulularias* latinas», *Koivwvia*, n° 19 (1995): 135-151.

¹⁷ Cf. Manuel Molina Sánchez, *Estudio escénico, literario y comparativo*; «La ruptura de la ilusión escénica: notas sobre la caracterización del 'aparte' en la *Aulularia* de Plauto», *Florentia Iliberritana*, n° 1 (1990): 285-295; *La Aulularia de Plauto* (Madrid: Ediciones Clásicas, 1991); «La *Aulularia* de Plauto: avatares de una comedia de la Antigüedad al Renacimiento», en *Classica Boliviana. Actas del V Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, ed. por Eichmann y Frías (La Paz: Plural Editores, 2010), 59-73; «*Plautus poeta: la exuberancia verbal de los cantica. Su manifestación en los cantica de Aulularia*», en *Clásicos en escena ayer y hoy*, coord. por Amado Rodríguez, Ortega Villaro, y Sousa e Silva (Coimbra: Universidad de Coimbra, 2019), 604-619; «El libreto de comedias en la Roma antigua», 25-33.

¹⁸ Sobre el nombre del esclavo de Licónides, Wallace Martin Lindsay, *T. Macci Plauti comœdiarum* (Oxford: Oxford University Press, 1904-1905), no se pronuncia en su edición, mientras que Alfred Ernout, *Plaute. Comédies*, Vol. I (Paris: Les Belles Lettres, 1976 [1932]), lo presenta como *Strobilus*. Sin embargo, el empleo de un mismo nombre para dos esclavos (el de Megadoro y el de Licónides) se presta a confusión. De ahí que nosotros hayamos preferido mantener la apelación de Lindsay, cuya edición de las comedias de Plauto, por lo demás, seguimos para los textos de este trabajo.

indeterminado de ayudantes de cocina¹⁹, de los que en el transcurso de la obra descubrimos el nombre de dos: *Dromo* y *Machaerio*²⁰.

Pues bien, como puede comprobarse, la comedia muestra un número y una variedad suficientes de personajes para perfilar nuestro trabajo. No todos ellos, sin embargo, son pertinentes para nuestro propósito. Las dos flautistas, los ayudantes de cocina y Fedria, aparte de su escasa aparición en escena²¹, son personajes mudos²² y, por lo tanto, irrelevantes para definir su adecuación lingüística a su condición social.

Un primer aspecto a tener en cuenta en nuestro análisis son las relaciones familiares y la procedencia social de sus miembros. Nos dice Plauto que la familia de Megadoro –integrada por el anciano, su hermana Eunomia y el hijo de esta, Licónides– es *de summo loco*. Así caracteriza expresamente a Licónides²³ y con una locución semejante (*bono genere*) a su tío Megadoro²⁴. Nos dice también el comediógrafo que es una familia rica y de buena reputación: *diues* y *bona fide*²⁵. Por tanto, a la condición social de sus miembros (una *matrona*, un *senex* y un *adulescens*) se le presupone una formación culta y una preparación acorde con su clase.

El nexo de unión con la otra familia de la comedia –integrada por Euclión, su hija Fedria y la criada Estáfila– es el joven Licónides, que con el matrimonio con la muchacha quiere reparar un acto censurable: haber dejado embarazada a Fedria *Cereris uigiliis per uinum atque impulsu adulescentiae*²⁶. Previamente, no obstante, Euclión había prometido a su hija al anciano Megadoro, tío de Licónides. Con el enlace entre los jóvenes queda zanjada una unión que se suponía desigual.

¹⁹ Cf. *Aul.* 329-330.

²⁰ *Aul.* 398.

²¹ A Fedria ni siquiera se la ve sobre el escenario: su única intervención en toda la comedia tiene lugar desde el interior de la casa de Euclión y se materializa en un grito de lamento a la hora del parto (*Aul.* 691-692).

²² Véase al respecto, Henry W. Prescott, «Silent Roles in Roman Comedy», *Classical Philology*, 2, n° 31 (1936): 97-119.

²³ *Aul.* 28.

²⁴ *Aul.* 212.

²⁵ Ambas expresiones aparecen atribuidas a Megadoro. Como *diues* en *Aul.* 166, 184, 196, 226; como *opulentus* en *Aul.* 247, 461, 479; como *factiosus* en *Aul.* 227; en *Aul.* 214 se nos dice que su *aetas* es *grandis*, *item ut pecunia*. Asimismo con *bona fide*, *factis neque malis neque improbis* se le define en *Aul.* 213.

²⁶ *Aul.* 795.

De la familia de Euclión Plauto subraya especialmente su pobreza, una *pauperies* que afecta no sólo al padre²⁷, sino también a la hija²⁸ y a toda la casa²⁹. Será precisamente esta penuria, unida al carácter tacaño y mísero de Euclión³⁰, la que traiga de cabeza al anciano protagonista después de que una olla llena de oro hallada en su hogar se haya cruzado en su camino. Euclión se comporta así en toda la obra casi como un enajenado que, desconfiando de todos, no sabe cómo ocultar su oro. Con todo, nos señala Plauto en su favor que no es mala persona, lo suficientemente respetable como para que un potentado como Megadoro desee casarse con su hija³¹. Hemos de inferir, pues,

²⁷ Como *pauper*, *pauperculus* e *inops* se le define a cada paso. Véase para el primero *Aul.* 88, 111, 184, 186, 196, 227, 247, 248, 461, 479, 543, 603; para el segundo *Aul.* 171; para *inops* *Aul.* 221. Además, se le atribuyen también los sustantivos *pauperies* (*Aul.* 190) y *paupertas* (*Aul.* 206).

²⁸ *Aul.* 172-174: ... ME. *eius cupio filiam / uirginem mi desponderi. uerba ne facias, soror. / scio quid dictura es: hanc esse pauperem. haec pauper placet.* («MEGADORO.-Con su hija doncella deseo desposarme. No digas nada, hermana. Sé lo que me vas a responder: que es pobre. Pobre ella, me agrada»). Todas las traducciones de *Aulularia* proceden de Manuel Molina Sánchez, trad. *Plauto. Aulularia* (Madrid: Editorial Coloquio, 1987).

²⁹ *Aul.* 81-84: EVN... *redi nunciam intro atque intus serua. STA. quippini? / ego intus seruem? an ne quis aedis auferat? / nam hic apud nos nihil est aliud quaesti furibus, / ita inaniis sunt oppletae atque araneis.* («EUCLIÓN.-Vuelve ahora adentro y vigila dentro. ESTÁFILA.-¿Cómo no? ¿Que vigile dentro? ¿No sea que alguien se lleve la casa? Pues no tenemos con nosotros ninguna otra cosa que sirva de provecho a los ladrones, tan repleta está de vacío y telarañas»).

³⁰ Como *parcus* (*Aul.* 206, 314, 315, 335) y *ardus* (*Aul.* 297) nos lo presenta el texto. En *Aul.* 315 se añade, además, que *misere uiuit*. Ha de notarse, sin embargo, que en ninguna parte de la obra se le califica como *auarus*. Sólo el *Argumentum* I (vv. 1 y 7), muy posterior a Plauto, menciona este adjetivo. Es importante esta puntualización porque, como afirman Aurora López y Andrés Pociña, «Los signos dramáticos en el texto literario de *Aulularia* de Plauto», *Estudios de Filología Latina*, n° 2 (1982): 111, «un análisis psicológico de su comportamiento en el drama puede servir (y de hecho ha servido) para sustentar la interpretación de Euclión como prototipo de avaro». «La caracterización psicológica de un avaro, a fin de criticar la avaricia y la mezquindad que le es inherente, lleva en cambio a Molière a crear un personaje tan singular como Harpagón» (López y Pociña, «Los signos dramáticos en el texto literario de *Aulularia* de Plauto», 110). Benjamín García Hernández, «*Euclio* (Plaut., *Aul.*) *parcus atque auarus*», *Emerita*, n° 72 (2004): 244, no obstante, después de analizar los adjetivos y expresiones que caracterizan al anciano en la comedia, llega a la conclusión de que Euclión es un auténtico modelo de avaro, sólo que en la confrontación con Harpagón se ve superado por la recreación francesa. Pero uno y otro comparten hábitos y actitudes, de forma que «los trazos gruesos y eficaces con que Plauto muestra la avaricia de Euclión constituyen el fondo sobre el que destaca la figura del avaro de Molière».

³¹ *Aul.* 170-172: EVN. *dic mihi, si audes, quis ea est quam uis ducere uxorem? ME. eloquar. / no[ui]stin hunc senem Euclionem ex proxumo pauperculum? / EVN. noui, hominem hau malum mecastor.* («EUNOMIA.- Dime, si no te importa: ¿quién es a la que deseas tomar por esposa? MEGADORO.- Te lo diré. ¿Conoces a Euclión, este pobre anciano de aquí al lado? EUNOMIA.- Lo conozco, ¡un buen hombre, por Cástor!»).

que los dos integrantes activos de esta casa (al margen queda Fedria por lo ya expuesto) manifiesten en su forma de expresarse una locución menos cuidada, sin llegar a ser pedestre; con una salvedad: Euclión es un *senex*, ciudadano libre honorable, mientras que Estáfila es una criada (*anus*) perteneciente a la servidumbre.

Justamente en el grupo de *serui* puede incluirse el resto de integrantes de nuestra comedia, bien porque sean expresamente *serui* (caso de *Strobilus*, *Pythodicus* y *Seruus Lyconidis*), bien porque su profesión pertenezca a la clase social de los *serui* (caso de los cocineros y flautistas). Mención especial merece aquí la turba de cocineros que Megadoro ha contratado para su boda con Fedria³². Al respecto dice Livio (39,6,8):

(Por aquel entonces –se refiere al año 186 a. C.–) también los propios banquetes comenzaron a prepararse con mayor diligencia y suntuosidad. Es entonces cuando el cocinero, el esclavo más despreciado para los antiguos, tanto en consideración como en utilidad, adquirió valor y lo que había sido una ocupación servil comenzó a tenerse por arte³³.

Tal vez se deba a ello la fama de ladrones de que gozaban. Así Balión dice expresamente en el *Pseudolus* (790-791): «Decir el foro de los cocineros es decir una tontería, porque no es el foro de los cocineros, sino el foro de los ladrones»³⁴. Y esta es la razón por la que en *Aulularia* (321-322), a la pregunta del esclavo Estróbilo sobre quién de los dos cocineros presentes en escena es más rápido, responde Ántrace: «Yo, el mejor con mucho. ESTRÓBILO.– Pregunto como cocinero, no como ladrón»³⁵. Lo cierto es que dos de estos cocineros (Ántrace y sobre todo Congrión) juegan un papel importante en la comedia.

Al margen queda una figura bastante anormal en la producción plautina: el *Lar familiaris*. Sólo aparece en esta comedia en función de *Prologus*, es decir,

³² *Aul.* 280-282: STR. *Postquam opsonavit erus et conduxit coquos / tibicinasque hasce apud forum, edixit mihi / ut dispertirem opsonium hic bifariam.* («ESTRÓBILO.– Después de comprar las provisiones y contratar en el foro a estos cocineros y a estas flautistas, mi amo me ha encargado que haga dos partes iguales de lo adquirido»).

³³ *Epulae quoque ipsae et cura et sumptu maiore apparari coeptae. tum coquus, uilissimum antiquis mancipium et aestimatione et usu, in pretio esse, et quod ministerium fuerat, ars haberi coepta.* (Trad. nuestra).

³⁴ BA. *Forum coquinum qui uocant stulte uocant, / nam non coquinum est, uerum furinum est forum.* (Trad. Román Bravo 1995).

³⁵ *Sed uter uestrorum est celerior? memora mihi. / AN. ego, ut multo melior. STR. coquom ego, non furem rogo.*

el personaje que adelanta a los espectadores el argumento y desarrollo de la obra.

Una vez reseñados los varios aspectos de la vinculación social de los personajes que integran la comedia, hemos de dar un paso más y abordar dos particularidades. Hemos afirmado más arriba que la *palliata* pone en escena tipos de personajes cuyos rasgos pertinentes varían muy poco de una comedia a otra. Dicho de otro modo: cuando se estudian los diversos patrones de personajes de la *palliata*, se observa una tipología característica que unifica las distintas obras en un número bastante exiguo de modelos. Hemos visto algunos en *Aulularia*: el *senex*, la *matrona*, el *adulescens*, la *uirgo*, los *serui* por supuesto, la *anus*, amén del *leno*, el *parasitus*, el *miles* y pocos más. Esta esquematización, sin embargo, afecta a los rasgos generales del personaje, no así a su psicología ni a su carácter³⁶. Como muy bien observó Luis Gil³⁷, si nos fijamos en su comportamiento, no todos los prototipos actúan igual: así, en relación al anciano, frente al *senex* gruñón de mal carácter, o al obsceno y taimado, está el anciano honesto y educado; frente al *seruus callidus* intrigante y tramposo, está el *seruus* fiel; en fin, para expresarlo en términos terencianos (*Haut.* 37-39): «no siempre el esclavo está corriendo, el anciano es iracundo, comilón el parásito, el farsante desvergonzado, avaro el lenón»³⁸. Por lo tanto, habrá que prestar atención a las variantes.

La segunda particularidad que condiciona nuestros objetivos es un asunto muy estudiado por críticos y filólogos clásicos y de alguna manera ya cerrado en la investigación. Es el siguiente. Puesto que la *palliata* surge como imitación de la *Néa* griega, cuando se examina la comedia plautina, ¿hasta qué punto es el comediógrafo latino el que aflora en sus versos y no sus originales griegos? Como decimos, la cuestión, durante mucho tiempo motivo central de múltiples estudios, quedó zanjada después del impresionante trabajo de Fraenkel³⁹ y del minucioso análisis de Arnott⁴⁰. Sabemos hoy que Plauto sigue en gran parte a sus fuentes, pero al mismo tiempo las somete a una profunda transformación

³⁶ Véase al respecto María José Benito Rivera, «El lenguaje plautino como sustitutivo de la estructura escenográfica» (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988), 761-921, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/55177/1/T14902.pdf>.

³⁷ Luis Gil, «Comedia ática y sociedad ateniense. II: Tipos del ámbito familiar en la Comedia Media y Nueva», *Estudios Clásicos*, n° 72 (1974): 151-186.

³⁸ *Ne semper seruus currens, iratus senex, / edax parasitus, sycophanta autem impudens, / avarus leno.* (Trad. nuestra).

³⁹ Eduard Fraenkel, *Elementi Plautini in Plauto* (Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1960, reimpr. 1972).

⁴⁰ William Geoffrey Arnott, *Menander, Plautus, Terence* (Oxford: Clarendon Press, 1975).

romanizando instituciones, costumbres y hábitos cotidianos. Y lo que es más importante y afecta a nuestro propósito: modifica sustancialmente el lenguaje de sus modelos, introduciendo expresiones y formas de comunicación genuinamente latinas, de manera que puede afirmarse sin titubeos que la lengua de las comedias es en esencia plautina.

Vayamos, pues, ya al texto de la *Aulularia* y veamos cómo se expresan sus personajes. Comenzaremos por los *senes*. Lo primero que llama la atención es que mientras Megadoro, el acaudalado anciano que pretende la mano de Fedria, la hija de Euclión, emplea siempre un lenguaje elegante y comedido, sin exabruptos ni coloquialismos⁴¹, su vecino Euclión, anciano como él, pero carente de recursos, adapta su lenguaje en razón de su interlocutor. Así, de igual modo que mantiene un tono aséptico y refinado cuando dialoga con Megadoro (Acto II, escena 2), o con Licónides, el sobrino de este –en la célebre escena del equívoco prolongado (Acto IV, escena 10) que después imitaría Molière en *L'Avare* (Acto V, escena 3)–, no tiene ningún reparo en valerse de expresiones toscas y hasta groseras cuando amenaza a la criada Estáfila, al cocinero Congrión o al esclavo de Licónides. Un ejemplo claro de ello es el diálogo con que comienza la comedia, que transcurre de esta guisa (*Aul.* 40-59):

EUCLIÓN.– ¡Sal, te digo, vamos, sal! ¡Por Hércules, que vas a salir fuera, mira-lo-todo, con esos ojos escudriñadores!

ESTÁFILA.– Pero, desgraciada de mí, ¿por qué me golpeas?

EUCLIÓN.– Para que seas de verdad desgraciada y para que tengas una mala vejez, digna de tu maldad.

ESTÁFILA.– Y ¿por qué razón me has arrojado ahora de casa?

EUCLIÓN.– ¿A ti te voy a dar yo explicaciones, tierra de agujijones? Aléjate de la puerta. ¡Mira cómo anda! Pero, ¿sabes lo que te espera? ¡Por Hércules, como coja un palo o un agujijón, te haré aligerar ese paso de tortuga!

ESTÁFILA.– ¡Así los dioses me lleven a la horca, antes que servir en tu casa en estas condiciones!

EUCLIÓN (*aparte*).– ¡Pero cómo murmura a solas la malvada! (*A Estáfila*). Por Hércules, te voy a arrancar esos ojos, desvergonzada, para que no me puedas vigilar lo que hago. Retírate un poco más, más aún, más... ¡Eh!, ¡quieta ahí! Si, por Hércules, te mueves de ese lugar el grueso de un dedo o

⁴¹ Incluso en el Acto III, escena 5, en el que despliega toda su iracundia en una dura diatriba contra los dispendios femeninos, evita un lenguaje burdo y malsonante.

el canto de una uña, o si miras hacia atrás antes de que te lo ordene, al punto, por Hércules, te pondré en la cruz para que aprendas⁴².

Lo mismo cabría decir de sus encontronazos con los cocineros, en especial con Congrión, según hemos indicado. Sirva de muestra este pasaje (*Aul.* 415-430):

EUCLIÓN.— ¡Vuelve! ¿Adónde huyes? ¡Detenedlo, detenedlo!

CONGRIÓN.— ¿Por qué gritas, imbécil?

EUCLIÓN.— Porque voy a denunciarte ahora mismo a los triunviros.

CONGRIÓN.— ¿Por qué motivo?

EUCLIÓN.— Por tener un cuchillo.

CONGRIÓN.— Es propio de un cocinero.

EUCLIÓN.— ¿Por qué me has amenazado?

CONGRIÓN.— ¿Ves tú? Eso es lo que he hecho mal: no pincharte el costado.

EUCLIÓN.— No hay persona en el mundo más malvada que tú, ni a quien yo deliberadamente haría daño con más gusto.

CONGRIÓN.— Por Pólux, no tienes que decirlo, está bien a las claras: no hay más que verme. A fuerza de palos me has dejado el cuerpo más blando que el de un mariquita. Pero, ¿con qué derecho nos tocas, pordiosero?

EUCLIÓN.— ¿Con qué derecho? ¿Todavía lo preguntas? ¿Es que piensas que he hecho menos de lo que debía?

⁴² *Evc. – Exi, inquam, age exi: exeundum hercle tibi hinc est foras, circumspectatrix cum oculis emissiciis.*

STA. – nam quae me miseram uerberas? Evc. – ut misera sis atque ut te dignam mala malam aetatem exigas.

STA. – nam quae me nunc caussa extrusisti ex aedibus?

Evc. – tibi ego rationem reddam, stimulorum seges?

illuc regredere ab ostio. illuc sis uide,

ut incedit. at scin quo modo tibi res se habet?

si hercle hodie fustem cepero aut stimulum in manum, testudineum istum tibi ego grandibo gradum.

STA. – utinam me diu adaxint ad suspendium potius quidem quam hoc pacto apud te seruiam.

Evc. – at ut scelestas sola secum murmurat!

oculos hercle ego istos, inproba, ecfodiam tibi,

ne me opseruare possis quid rerum geram.

apscede etiam nunc –etiam nunc –etiam– ohe,

istic astato. si hercle tu ex istoc loco

digitum transuersum aut unguem latum excesseris

aut si respexis, donicum ego te iussero,

continuo hercle ego te dedam discipulam cruci.

CONGRIÓN.— ¡Basta! Pero, por Hércules, que me las pagarás, si esta cabeza continúa en sus sentidos.

EUCLIÓN.— Por Pólux, yo no adivino el futuro: por ahora ella ya tiene qué sentir. Mas, ¿qué tenías que hacer en mi casa sin estar yo presente, sin haberlo ordenado? Quiero saberlo.

CONGRIÓN.— Calla entonces. Hemos venido a cocinar para la boda.

EUCLIÓN.— Y ¿qué te importa a ti, calamidad, que yo coma crudo o cocido, si tú no eres mi tutor?⁴³.

En cuanto a la servidumbre, lo lógico y esperable es que se exprese en un latín cotidiano y coloquial. Y en efecto esa es la tónica que hallamos en general en la comedia. La escena 4 del Acto II, en la que bromean entre sí los cocineros Estróbilos, Ántraces y Congrión, refleja claramente lo que decimos. He aquí algunas bufonadas de la misma (*Aul.* 280-289, 294-305, 308-320):

ESTRÓBILO.— Después de comprar las provisiones y contratar en el foro a estos cocineros y a estas flautistas, mi amo me ha encargado que haga dos partes iguales de lo adquirido.

ÁNTRACE.— Por Hércules, que en lo que a mí respecta, lo diré abiertamente, no me dividirás. Si quieres que vaya entero a alguna parte, te obedeceré.

CONGRIÓN.— ¡Buenecita y recatada de veras esta puta de pueblo! ¡Que si alguien quisiera después, te ibas a negar a que te dividieran!

ESTRÓBILO.— Pero Ántraces, yo había dicho eso en otro sentido, no en el que tú me atribuyes. Es que mi amo celebrará hoy sus nupcias ...

⁴³ *Evc.* – *Redi. quo fugis nunc? tene, tene. Co.* – *quid, stolide, clamas?*
Evc. – *quia ad trisuiros iam ego deferam nomen tuom. Co.* – *quam ob rem?*
Evc. – *quia cultrum habes. Co.* – *coquom decet. Evc.* – *quid comminatu's mihi?* *Co.* – *istud male factum arbitror, quia non latus fodi.*
Evc. – *homo nullust te scelestior qui uiuat hodie, neque quoi ego de industria amplius male plus lubens faxim.*
Co. – *pol etsi taceas, palam id quidem est: res ipsa testest; ita fustibus sum mollior magi' quam ullu' cinaedus. sed quid tibi nos tactiost, mendice homo? Evc.* – *quae res? etiam rogitas? an quia minus quam aequom erat feci?*
Co. – *sine, at hercle cum magno malo tuo, si hoc caput sentit. Evc.* – *pol ego hau scio quid post fuat: tuom nunc caput sentit. sed in aedibus quid tibi meis nam erat negoti me apsentem, nisi ego iusseram? uolo scire. Co.* – *tace ergo. quia uenimu' coctum ad nuptias. Evc.* – *quid tu, malum, curas, utrum crudum an coctum ego edim, nisi tu mi es tutor?*

ÁNTRACE.— ¿Qué? ¿No podía el viejo comprar las provisiones para la boda de su hija de su bolsillo?

ESTRÓBILO.— ¡Bah!

ÁNTRACE.— ¿Qué se lo impide?

ESTRÓBILO.— ¿Qué se lo impide preguntas? La piedra pómez no es tan seca como este viejo.

ÁNTRACE.— ¿Lo dices en serio?

CONGRIÓN.— ¡Es así como dices!

ESTRÓBILO.— Juzga por ti mismo. * * * Piensa que ha perdido su hacienda y que está arruinado hasta las raíces. Es más: pide a gritos la ayuda de dioses y hombres apenas sale el menor humo de su casa. Más aún: cuando se va a dormir, se ata una bolsa de cuero a la boca.

ÁNTRACE.— ¿Por qué?

ESTRÓBILO.— Para no perder nada de su aliento mientras duerme.

ÁNTRACE.— ¿También se tapa la boca de abajo, para no perder nada de su aliento mientras duerme? ...

ESTRÓBILO.— Cuando se lava, llora por el agua que derrama.

ÁNTRACE.— ¿Crees que si se lo rogásemos, conseguiríamos que ese viejo nos diese un gran talento para obtener la libertad?

ESTRÓBILO.— El hambre, por Hércules, que le pidas en préstamo, jamás te la dará. Digo más: el otro día el barbero le había cortado las uñas; las recogió, se llevó todos los recortes.

ÁNTRACE.— Por Pólux, estás hablando de un hombre miserablemente mísero.

ESTRÓBILO.— ¿De verdad piensas que es mísero y que vive mezquinamente? El otro día un milano le arrebató un plato de carne. Se presenta el hombre gemebundo ante el pretor; comienza allí a pedirle entre llantos y lamentos que le permita llevar a juicio al milano. Seiscientos casos os podría contar, si tuviese tiempo⁴⁴.

⁴⁴ STR.— *Postquam opsonavit erus et conduxit coquos tibicinasque hasce apud forum, edixit mihi ut dispertirem opsonium hic bifariam.*

AN.— *mequidem hercle, dicam <pro>palam, non diuides; si quo tu totum me ire uis, operam dabo.*

CO.— *bellum et pudicum uero prostibulum popli. post si quis uellet, te hau non uelles diuidi.*

STR.— *atque ego istuc, Anthrax, aliouorsum dixeram, non istuc quo tu insimulas. sed erus nuptias meus hodie faciet ...*

AN.— *quid? hic non poterat de suo senex opsonari filiai nuptiis?*

Sin embargo, cuando el esclavo de Licónides, por exigencias de la trama, ha de asumir, a comienzos del Acto IV, una actitud más serena y distante para definir las obligaciones de un siervo para con su amo, no emplea el lenguaje tabernario propio de los esclavos, al que él mismo recurrirá sin embargo en sus disputas con Euclión (Acto IV, escena 4), sino un latín ponderado y armonioso, más acorde con las necesidades comunicativas del momento. Estos son los versos correspondientes (*Aul.* 587-602):

EL ESCLAVO DE LICÓNIDES.— El deber de un buen esclavo es hacer lo que yo hago: ejecutar las órdenes del amo sin demora ni desgana. Pues el siervo que quiere servir conforme a los deseos de su amo, debe pensar primero en el amo, en sí sólo después. Cuando duerma, duerma recordando que es esclavo. Por tanto, el siervo que está al servicio de un amo enamorado, como yo lo estoy, si ve al amo vencido por la pasión, pienso que es deber del siervo frenarlo para que se salve, y no impulsarlo hacia donde tiende su corazón. Igual que los niños que aprenden a nadar: se les pone un flotador de juncos para que se fatiguen menos, y para que naden y muevan los brazos con mayor facilidad; así también pienso que el siervo ha de ser un flotador para el amo enamorado, para que lo sostenga y no se sumerja como una

STR.— uah! *AN.*— quid negotist? *STR.*— quid negoti sit rogas?
pumex non aeque est arduus atque hic est senex.

AN.— ain tandem? *Co.*— ita esse ut dicis! *STR.*— tute existuma:

* * * <existumat>

suam rem periisse seque eradicarier.

quin diuom atque hominum clamat continuo fidem,

de suo tigillo fumus si qua exit foras.

quin, quom it dormitum, follem opstringit ob gulam.

AN.— qur? *STR.*— ne quid animae forte amittat dormiens.

AN.— etiamne opturat inferiorem guttorem,

ne quid animai forte amittat dormiens? ...

STR.— aquam hercle plorat, quom lauat, profundere.

AN.— censen talentum magnum exorari pote

ab istoc sene, ut det qui fiamus liberi?

STR.— famem hercle utendam si roges, numquam dabit.

quin ipsi pridem tonsor unguis dempserat:

conlegit, omnia apstulit praesequina.

AN.— edepol mortalem parce parcum praedicas.

STR.— censen uero adeo ess' parcum et misere uiuere?

pulmentum pridem eripuit ei miluos:

homo ad praetorem deplorabundus uenit;

infit ibi postulare plorans, eiulans,

ut sibi liceret miluom uadarier.

sescenta sunt quae memorem, si sit otium.

sonda. Aprenda a conocer las órdenes del amo, de forma que sepan sus ojos leer lo que quiera su frente. Sus mandatos corra a ejecutarlos más rápido que las rápidas cuadrigas. Quien así obrare evitará la sanción de los nervios de buey y nunca hará brillar a su costa el hierro de los grilletes⁴⁵.

Por último, retornando a las capas altas de la sociedad, el duetto entre Megadoro y su hermana, la matrona Eunomia, en la primera escena del Acto II, sobre los beneficios y ventajas del matrimonio, es un exponente notable de lenguaje equilibrado y respetuoso, sin llegar al extremo de la erudición retórica. He aquí dos pasajes de la escena (*Aul.* 120-134, 154-169):

EUNOMIA.— Me gustaría, hermano, que considerases mis palabras fruto de mi afecto y por tu propio bien, como es el deber de una verdadera hermana. Aunque no se me oculta que somos consideradas insoportables, y con razón se nos tiene a todas por muy charlatanas: se asegura de hecho que jamás se ha encontrado mujer muda alguna, ni hoy ni nunca. Sin embargo, hermano, has de pensar sólo esto: que yo soy tu familiar más cercano, como tú lo eres para mí. Por tanto, conviene que mutuamente nos consultemos y aconsejemos lo que creamos ventajoso para ambos: que ni nos lo ocultemos ni por miedo lo callemos, antes bien yo lo comparta contigo y tú conmigo. Por esto te he traído aquí fuera en secreto, para tratar contigo de lo que conviene a tu casa ...

MEGADORO.— ¡Que me muera antes que casarme! Pero si quieres proponerme alguna, me casaré con estas condiciones: que la que venga mañana, al día siguiente, hermana, reciba sepultura. ¿Quieres proponerme a alguna con estas condiciones? Véngala: prepara la boda.

⁴⁵ L. S.— *Hoc est serui facinus frugi, facere quod ego persequor,
ne morae molestiaeque imperium erile habeat sibi.
nam qui ero ex sententia seruire seruos postulat,
in erum matura, in se sera condecet capessere.
sin dormitet, ita dormitet seruom sese ut cogitet.
nam qui amanti ero seruitutem seruit, quasi ego serui,
si erum uidet superare amorem, hoc serui esse officium reor,
retinere ad salutem, non enim quo incumbat eo impellere.
quasi pueri qui nare discunt scirpea induitur ratis,
qui laborent minu', facilius ut nent et moueant manus,
eodem modo seruom ratem esse amanti ero aequom censeo,
ut toleret, ne pessum abeat tamquam <catapirateria>.
eri ille imperium ediscat, ut quod frons uelit oculi sciant;
quod iubeat citis quadrigis citius properet persequi.
qui ea curabit apstinebit censione bubula,
nec sua opera rediget umquam in splendorem compedis.*

EUNOMIA.— Puedo presentarte a una, hermano, con grandísima dote. Pero es una mujer madura, de mediana edad. Si me das permiso para que te la solicite, hermano, la solicitaré.

MEGADORO.— ¿Puedo hacerte una pregunta?

EUNOMIA.— Por supuesto, pregunta lo que quieras.

MEGADORO.— El hombre ya entrado en años que se casa con mujer madura, si por azar el viejo deja preñada a la vieja, ¿no crees que el niño tendrá ya prefijado el nombre de Póstumo? Esta responsabilidad, hermana, la asumiré yo y te aliviaré de la carga. Gracias a los dioses y a nuestros antepasados, soy bastante rico. Esos buenos partidos, ínfulas, magníficas dotes, algarazas, maneras autoritarias, carros de marfil, mantos, púrpura, me traen sin cuidado: con sus gastos convierten a los maridos en esclavos⁴⁶.

En conclusión: Plauto conoce perfectamente el lenguaje y las formas de expresión de cada clase social y, en general, adapta la lengua al estatus del

⁴⁶ *EVN.*— *Velim te arbitrari med haec uerba, frater,
meai fidei tuaique rei
caussa facere, ut aequom est germanam sororem.
quamquam hau 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.
uerum hoc, frater, unum tamen cogitato,
tibi proximam me mihique esse item te;
ita aequom est quod in rem esse utrique 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 ted huc foras seduxi,
ut tuam rem ego tecum hic loquerer familiarem ...
ME.— ut quidem emoriar priu' quam ducam.
sed his legibu' si quam dare uis, ducam:
quae cras ueniat, perendie, soror, foras feratur;
his legibu' quam dare uis? cedo: nuptias adorna.
EVN.— cum maxuma possum tibi, frater, dare dote;
sed est grandior natu: media est mulieris aetas.
eam si iubes, frater, tibi me poscere, poscam.
ME.— num non uis me interrogare te? EVN.— immo, si quid uis, roga.
ME.— post mediam aetatem qui media ducit uxorem domum,
si eam senex anum praegnatem fortuito fecerit,
quid dubitas quin sit paratum nomen puero Postumus?
nunc ego istum, soror, laborem degam et deminuat tibi.
ego uirtute deum et maiorum nostrum diues sum satis.
istas magnas factiones, animos, dotes dapsilis,
clamores, imperia, eburata uehicla, pallas, purpuram
nil moror, quae in seruitutem sumptibus redigunt uiros.*

grupo en cuestión. Así, la servidumbre mayormente habla un latín coloquial, con expresiones familiares, incluso groseras en algún caso. La clase pudiente a su vez, representada en nuestra comedia por Megadoro y Eunomia básicamente, nos ofrece en cambio un lenguaje elegante, cuidando las formas y el tenor de la dicción. Entre estos dos extremos se sitúa Euclión, que, como *senex* honrado y ciudadano libre, es capaz de mantener una conversación pulcra con su vecino Megadoro. Pero, a diferencia de este, Euclión es pobre y, cuando la situación lo requiere, puede rivalizar con el cocinero Congrión o su criada Estáfila en el uso de un lenguaje popular rayano en lo vulgar. Por tanto, lo que el análisis lingüístico parece indicar es que Plauto domina las distintas variedades diastráticas de su lengua y las aplica en situaciones dispares en razón de las necesidades de la comicidad del momento y de los gustos del auditorio.

Referencias bibliográficas

- Arnott, William Geoffrey. *Menander, Plautus, Terence*. Oxford: Clarendon Press, 1975.
- Benito Rivera, María José. «El lenguaje plautino como sustitutivo de la estructura escenográfica». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1988 [ed. electrónica: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/55177/1/T14902.pdf>].
- Ernout, Alfred. *Plaute. Comédies*. Vol. I. Paris: Les Belles Lettres, 1976 [1932].
- Fraenkel, Eduard. *Elementi Plautini in Plauto*. Trad. ital. con addenda de F. Munari. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1972 [1960].
- García Hernández, Benjamín. «Euclio (Plaut., *Aul.*) *parcus atque auarus*». *Emerita*, nº 72 (2004): 227-248.
- Gil, Luis. «Comedia ática y sociedad ateniense. II: Tipos del ámbito familiar en la Comedia Media y Nueva». *Estudios Clásicos*, nº 72 (1974): 151-186.
- González Vázquez, Carmen. «La cuestión del personaje y la trama en las *Aulularias* latinas». *Koivovía*, nº 19 (1995): 135-151.
- Haffter, Heinz. *Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache*. Berlin: Weidmann, 1934.
- Happ, Heinz. «Die lateinische Umgangssprache und die Kunstsprache des Plautus». *Glotta*, nº 45 (1967): 60-104.
- Hofmann, Johann B. *El latín familiar*. Trad. y notas de J. Corominas. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1958.
- Lindsay, Wallace Martin. *T. Macci Plauti comoediae*. Oxford: Oxford University Press [vol. I, 1987 (1904); vol. II 1986 (1905)].

- López, Aurora y Andrés Pociña. «Los signos dramáticos en el texto literario de *Aulularia* de Plauto». *Estudios de Filología Latina*, nº 2 (1982): 103-132.
- Molina Sánchez, Manuel. *Estudio escénico, literario y comparativo de 'Aulularia' de Plauto, 'Querolus sive Aulularia' y 'Aulularia' de Vital de Blois*. Granada: Universidad de Granada, 1985 (ed. electrónica <http://hdl.handle.net/10481/6359>).
- Molina Sánchez, Manuel, trad. *Plauto. Aulularia*. Madrid: Editorial Coloquio, 1987.
- Molina Sánchez, Manuel. «La ruptura de la ilusión escénica: notas sobre la caracterización del 'aparte' en la *Aulularia* de Plauto». *Florentia Iliberritana*, nº 1 (1990): 285-295.
- Molina Sánchez, Manuel. «El latín familiar y el latín literario de Plauto». En *Estudios de Filología Latina en honor del Profesor Gaspar de La-Chica Cassinello*, 137-146. Granada: Universidad de Granada, 1991.
- Molina Sánchez, Manuel. *La Aulularia de Plauto*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1991.
- Molina Sánchez, Manuel. «La *Aulularia* de Plauto: avatares de una comedia de la Antigüedad al Renacimiento». En *Classica Boliviana. Actas del V Encuentro Boliviano de Estudios Clásicos*, editado por Eichmann y Frías, 59-73. La Paz: Plural Editores, 2010.
- Molina Sánchez, Manuel. «*Plautus poeta*: la exuberancia verbal de los *cantica*. Su manifestación en los *cantica* de *Aulularia*». En *Clásicos en escena ayer y hoy*, coordinado por Amado Rodríguez, Ortega Villaro, y Sousa e Silva, 604-619. Coimbra: Universidad de Coimbra, 2019. Obtenido de <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1837-1>.
- Molina Sánchez, Manuel. «El libreto de comedias en la Roma antigua». En *El Libro. Reflexiones interdisciplinarias sobre la lectura, la biblioteca y la edición*, editado por Gallego Cuiñas, López López y Pociña Pérez, 25-33. Granada: Universidad de Granada, 2020.
- Moralejo, José Luis, trad. *Horacio. Sátiras. Epístolas. Arte poética*. Madrid: Gredos, 2008.
- Palmer, Leonard Robert. *Introducción al latín*. Trad. de J. J. y J. L. Moralejo. Barcelona: Planeta, 1974.
- Pociña Pérez, Andrés. «Recursos dramáticos primordiales en la comedia popular latina». *Cuadernos de Filología Clásica*, nº 8 (1975): 239-276.
- Prescott, Henry W. «Silent Roles in Roman Comedy». *Classical Philology*, nº 31,2 (1936): 97-119.
- Raffaelli, Renato. *Ricerche sui versi lunghi di Plauto e di Terenzio*. Pisa: Giardini, 1982.
- Román Bravo, José, trad. *Plauto. Comedias*. Madrid: Cátedra [vol. I, 1989; vol. II, 1995].