

La dramatización en la Literatura Latina

(Edad primitiva y período de los orígenes)

LUCIANA SPARISCI L.

La historia de la literatura latina suele ser enmarcada entre el III sg. a.C. y el IV-V sg. d.C. En este largo período, el cual tiene como ampliación una etapa indefinida, llamada de «los orígenes», la producción artística es muy variada: obras de historiografía, comedia, lírica, épica, sátira, oratoria y epistolografía se suceden a lo largo de esos siglos y testimonian, por un lado las vivencias personales y las experiencias políticas de los escritores, por otro, la habilidad de los mismos en el dominio de la palabra en verso y en prosa en la lengua latina, considerada particularmente idónea por sus características y naturaleza, para los varios discursos literarios.

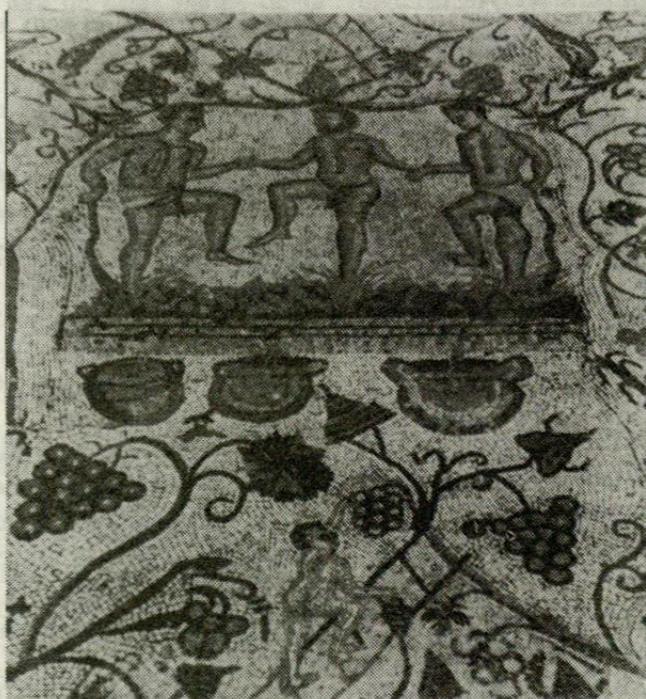
En efecto, la riqueza de los contenidos y las estructuras tan variadas de las obras, requirió que el rigor normativo de la antigua retórica catalogara los textos literarios según los famosos «géneros» clásicos, justamente para establecer un ordenamiento o una

identificación a la temática y a su respectiva forma de elaboración.

Ahora bien, de las varias tendencias y motivaciones de la literatura latina, la dramatización asume un rol protagónico no tanto por la cantidad de producción dramática, sino por la actitud del escritor hacia la palabra y por la receptividad de parte del auditorio romano como fenómeno de la naturaleza del pueblo itálico, como técnica retórica literaria y como expresión de una estética clásica.⁽¹⁾

Para analizar dichos aspectos, me guiaré por dos momentos básicos: el período de los orígenes (hasta III sg. a.C.) y el drama cómico de Plauto (II sg. a.C.). Dejo

planteada la premisa de que esta pretende ser una selección ilustrativa de una tendencia y gusto para la dramatización, en absoluto exhaustiva.



Mosaico con escenas de la vendimia. Casa del anfiteatro. Mérida.

* Profesora Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, U.C.R. Depto. de Filología Clásica.

La palabra, en términos de R. Barthes, es parte del proceso de dramatización ya en el momento mismo de su enunciación; acompañada del adecuado lenguaje gestual (movimiento, danza, mirada, sonrisa, etc....) realiza un completo acto del habla y de la representación.

El pueblo itálico, desde sus tiempos protohistóricos, evidenció una naturaleza singularmente dispuesta a «comunicar»: juntos, los antiguos pueblos y dialectos asentaron las bases sociales, lingüísticas y literarias de lo que sería el latín, lengua capaz de dominar desde las pequeñas aldeas limítrofes de Roma hasta las lejanas provincias del Imperio. No en vano, el historiador Tito Livio, en el I sg. d.C., afirmará que los romanos conquistaron más con la palabra que con las armas, a pesar del despliegue de muchas legiones contra Cartago, los Galos, los Partos...

En efecto, la dramatización de la palabra y la simbología del lenguaje gestual, está presente desde la fundación legendaria de la misma Roma en el 753 a.C., tal como los relatos históricos la transmiten: el ceremonial de tradición indoeuropea, la demarcación del surco es la delimitación de la superficie del escenario en el cual los arúspices, intérpretes del vuelo de las aves, con los brazos y la mirada levantados hacia el cielo se convierten en actores protagónicos de un acto el cual, como espectadores presentes, tuvo algunos rústicos itálicos y como espectador ausente, la posteridad y la historia misma. Como gran actor-protagonista destaca Rómulo el cual, con palabras imperativas y amenazantes, ordena el respeto del recinto sagrado: fiel a la misma tradición indoeuropea, descuida los lazos sanguíneos que lo unen al gemelo Remo y pune con la muerte su desobediencia cuando este salta el límite prohibido del surco de la fundación. Toda la ceremonia constituye el desarrollo del acto de celebración: escena, espectadores, palabra, mímica, movimiento, coreografía son los elementos referenciales del desenvolvimiento de una acción, la cual procede con la fusión de la festividad por la ocasión y con el páto de una muerte predestinada; esta culminará en el desenlace trágico, a pesar de los aplausos que, se suponen, resonaron por la trascendencia del momento: el pueblo itálico, con esa nueva ciudad-guía, pasa de la proto-historia a la historia. (2)

Las celebraciones, los rituales, las representaciones, son un fenómeno «social» muy autóctono, espontáneo y gustado en la civilización arcaica itálica, así como con formas más elaboradas en la latina posterior y en fin en la cultura occidental por su intermedio y tradición.

Una inscripción del 218 a.C. conserva el texto arcaico del canto más representativo de la solemnidad de los rituales sagrados ancestrales de la Roma monárquica: el «Carmen Arvale». Un santuario situado en la cima de una colina, rodeado de un bosque, es el marco de las libaciones y sacrificios de los «Sacerdotes Arvales» en favor de la Diosa Dia, o Arva, la tierra fecunda; cerradas las puertas del templo, los ministros elevan la invocación a Marte, el primitivo Marmar, dios de la campiña y protector de la vegetación. El latín arcaico manifiesta la austeridad de las fórmulas mágicas, de los códigos de ruego, de cantilenas sagradas; las palabras proceden con el ritmo cadenzado del pie -según la tradición-, típico de la danza ceremonial: las asonancias, la composición simétrica de las palabras y sobre todo la aliteración, envuelven de simbolismo y de majestuosidad el acto, en particular en la última estrofa.

<i>Enos, Marmar, iuvato,</i>	<i>protégenos, oh Marte,</i>
<i>enos, Marmar, iuvato,</i>	<i>protégenos, oh Marte,</i>
<i>enos, Marmar, iuvato</i>	<i>protégenos, oh Marte.</i>

<i>Triumpe, triumpe, triumpe,</i>	<i>Tres veces golpea el pie,</i>
<i>triumpe, triumpe.</i>	<i>tres veces golpea el pie.</i>

... ..
(5 veces repetido) (3)

La reiteración en el discurso tiene una finalidad impresiva y en las invocaciones asume la particularidad de la petición insistente en virtud del logro de la protección divina: la gravedad del lenguaje, por lo tanto, es consecuente con el acto de la celebración que culmina en la onomatopeya del «triumpe, triumpe...»

De igual manera, el verbo imperativo, modalidad impresiva por excelencia, matiza y codifica las primeras leyes romanas grabadas y numeradas para difusión y reconocimiento de faltas y castigos. La brevedad de la oración principal, el imperativo, el uso conciso de

sustantivos y verbos, el contraste entre lo afirmativo y lo negativo son los elementos básicos del lenguaje jurídico: severo, parsimonioso, categórico, pragmático. Cuando se pretende romper la tradición de las lamentaciones de las «*praeficae*», mujeres contratadas para el llanto remunerado del dolor de la muerte, la ley codifica de manera irrevocable la orden del fin de esta tradición mediterránea, según testimonio de esta ley del 450 a.C.

Tabla X: «Mujeres *genas ne radunto, neve lessum* funeris ergo *habento*.

«Las mujeres no se rasgarán las mejillas, ni harán lamentaciones cuando haya un funeral». ⁽⁴⁾

La dramatización de la muerte en la representación del gesto del rasguño y de la emisión de gemidos es un procedimiento consuetudinario que este otro tipo de lenguaje, el jurídico, aún arcaico, prohíbe con tan solo el uso de una partícula negativa y un verbo con toda la capacidad expresiva de estas partes de la oración.

Frente a la palabra de lo sagrado y de la ley, los campos y las aldeas latinas resuenan de los sonidos de la palabra mordaz, bufonesca, audaz, licenciosa: las fiestas rústicas sirven de marco, desde remota tradición, para que los ítalos celebren, en diálogos cargados de brío, de invectivas, de obscenidad, de alegría, sus cotidianas vivencias. El contraste del diálogo constituye ya un esbozo de la acción dramática, la música, la danza bufonesca y el canto completan la escena. Poco a poco, la actitud a la representación toma fuerza y características de un drama en germen. La vis cómica, esa «carga» o «fuerza» típicamente latina, se proyecta en rudimentaria comedia popular, la «Fábula Atellana» en la cual la acción -acto único- procede entre los cambios de personas, el equívoco, la comicidad grosera, la intriga, la arcaica «trica», conservada en escasos fragmentos; precursora de la comedia de caracteres, revela la tendencia a la tipificación de personajes: Maccus, Pappus, Brutus... el tonto, el bonachón, el astuto, el glotón... representación escénica de ciertas características humanas más adecuadas para la elaboración de lo cómico. ⁽⁵⁾

Esta tradición, arraigada en buena parte de los habitantes itálicos, por naturaleza dispuestos a la jocosidad y a la celebración de la palabra con canto y música, permite valorar el éxito que Plauto, el primer dramaturgo de la literatura occidental, logra con sus comedias.

En su época, alrededor de 250 a.C., el latín ha evolucionado de tal manera que ya es lengua literaria, no pura, pero rica en estructuras sintácticas, vocablos, construcciones particulares, locuciones, perífrasis...; es un instrumento ideal para Plauto: con él, la palabra adquiere fuerza, representatividad, color, imagen, variedad de sonido. Este dominio notorio sobre la palabra, se acopla a la compenetración con su pueblo latino, del cual conoce gustos y tendencias, hasta convertirlo en fiel espectador de sus comedias. Su objetivo es divertirlo, motivarlo, involucrarlo en la representación, obligarlo a no abandonar el rudimentario teatro, cumpliendo así, además de la finalidad del género, el compromiso del gobierno con la diversión del espíritu de sus ciudadanos, como lo había decretado en el 364 con la institucionalización de los «Ludi», juegos y diversiones culturales con competencias literarias.

La comedia «Palliata» es la representación del embrollo, de la astucia, de la aventura galán, de la intriga amorosa, del equívoco; sus protagonistas son el viejo libertino, el esclavo manipulador, el joven disoluto, la cortesana intraprendente, el amo engañado. La austeridad de la moral republicana, la autoridad del «pater familias», padre y señor, no permiten que en la escena los personajes reproduzcan individuos pertenecientes a las distintas clases sociales: esto significaría descrédito de la misma institución y rompimiento de la solemnidad de las celebraciones del estado en cuyo marco se realizaban las comedias. Por esa razón, la comedia es palliata, del pallium o vestido griego, los nombres son griegos, en Grecia es la ambientación de una acción cómica que puede ser universal: con esos expedientes, la comedia se desubica de Roma físicamente y se aleja el peso de la censura o de la prohibición. Plauto, con este recurso de traslación, se convierte en el dramaturgo del momento: la comedia, en su creación, procede expedita, cargada de emoción, de soltura, de ingeniosidad, de sorpresas; los aplausos piden réplicas, el éxito es total. Las situaciones

representadas y la habilidad en el uso del lenguaje resultan una combinación ideal para la finalidad de ese drama cómico.

Su originalidad es el «virtuosismo» del diálogo: la brevedad, la inventiva, la exclamación, el insulto, la puntuación la interrogación..., se convierten en recursos discursivos cargados de expresividad, regidos por una retórica instintiva, dinámica que hace de la palabra un arma de la acción ⁽⁶⁾.

En la comedia «La olla» de Euclión, el viejo avaro vive en la angustia de que descubran los lugares donde constantemente esconde la olla llena de monedas. Desconfía de todos, esclavos y vecinos, hasta mata un pobre gallo que sorprendió raspar la tierra con la

supuesta intención de robar su olla. La hija de Euclión es prometida en matrimonio a Megadoro, un viejo rico, mas su hijo Lycónides, en una noche de festividad a la diosa Ceres, deja embarazada a la joven. Con la complicidad de su esclavo logra manejar la situación hasta que decide revelar la situación al viejo Euclión y pedir la mano de la hija. Euclión, no encuentra su olla justamente cuando Lycónides piensa confesarle su propósito reparador, puesto que la muchacha está por dar a luz. El viejo avaro está persiguiendo al esclavo de Lycónides el cual supuestamente, sería el autor del robo. La ira de Euclión es violenta con agresivos deben de ser la entonación de voz, los movimientos y golpes que acompañan sus palabras (fragmentos contenidos entre los versos 625 y 770 de los actos IV y V)⁽⁷⁾.

Eu. Afuera, afuera, gusano que ahora has salido arrastrándote debajo de la tierra,

....
Por Pollux, embustero, te juro que ya te agarraré de mal modo.

Escl. ¿Por qué me empujas? ¿Por qué me arrastras? ¿Por qué me golpeas?

*Eu. Te mereces gran cantidad de golpes y todavía me lo preguntas?
No ladrón, sino tres veces ladrón.*

Escl. ¿Qué te he robado?

Eu. Restituye ya.

Escl. ¿Qué quieres que te dé?

Eu. Y me lo preguntas?

.....

Eu. Pon aquí.

Escl. ¿Pero qué tengo que poner?

Eu. Foras, foras, lumbrice, qui sub terra erepsis modo,

Edepol te, praestrigitator, miseris iam accipiam modo,

Ser. Quid me adflitas? quid me raptas? qua me cauter verberas?

Eu. Verberabilissime, etiam rogitas? non fur, sed trifur.

Ser. Quid tibi surrupui?

Eu. Redde huc sis.

Ser. Quid tibi vis reddam?

Eu. Rogas?

.....

Eu. Pone.

Ser. Quid ergo ponam?

El clímax del diálogo y de la desesperación impotente de Euclión está en su punto máximo:

Eu. Muéstrame las manos.

Eu. Ostende huc manus.

Escl. Aquí te las muestro.

Ser. Em tibi ostendi: eccas.

Al constatar que no tiene nada, Euclión desarmado continúa:

Eu. Veo. Muéstrame también la tercera.

Eu. Video. Age ostende etiam tertiam.

Como es obvio, el esclavo no calla frente a tal solicitud:

Escl. Larvas, tempestades y locuras agitan a este viejo.

Serv. Larvae hunc atque intemperiae insaniaque agitant senen.

Pero el viejo insiste en la búsqueda de la prueba.

Eu. Que no lo tengas dentro de la túnica.

Eu. Ne inter tunicas habeas.

Escl. Busca donde te parezca.

Srv. Tempta qua lubet.

Eu. Ahora termino de buscar. Devuelve.

Eu. Iam scrutari mitto. Redde huc.

Y sigue el juego de la negación del robo:

Escl. ¿Qué te devuelvo?

Serv. Quid reddam?



Máscara decorativa a la entrada del teatro. Ostia, Italia.

Por fin un ruido, más sospechoso aún para el avaro, interrumpe el interrogatorio y la perquisición. Mientras el esclavo aprovecha el momento de descontrol para liberarse del viejo, Euclión se abandona a una extensa confesión de su desconsuelo. No sabe qué hacer, no puede recuperar su tesoro, busca el apoyo del público, con el recurso de la «captatio benevolentiae», para involucrarlo aún más en su «embrollo»: un «aparte» tragicómico, preludio de otro momento de clímax dialógico.

Eu. Estoy muerto, arruinado, acabado. ¿Adónde voy
¿Adónde no voy? Agárralo, agárralo.
¿A quién? ¿Quién?

No sé, no veo nada. Camino como un ciego y en verdad
adónde voy o dónde estoy o quién soy

no puedo definirlo en mente firme. Os ruego, venid en
mi ayuda,

os suplico, os imploro, y mostradme al hombre que me
la robó.

¿Qué dices tú? (a un espectador) Es lógico creerte,
pues de cara reconozco que eres bueno.

¿Qué pasa? ¿Por qué reid? Os conozco a todos; sé
que aquí hay muchos ladrones y

que se cubren con vestido y máscara de yeso y se
sientan como personas honestas.

¿Pero ninguno de estos la tiene? Me has matado:
decime entonces, ¿quién la tiene? ¿No sabes?

Oh, pobre de mí, estoy muerto! estoy mal perdido, en
pésimo estado

Soy el hombre más desdichado de la tierra ...

He perdido todo el oro que custodiaba con tanta
cura...

Ahora en cambio otros gozan de mi mal y mi desgra-
cia. No puedo soportarlo.

Eu. Perii, interii, occidi.
Quo curram? Quo non curram?
Tene, tene.

Nescio, nil video, caecus eo atque equidem quo eam
aut ubi sim aut qui sim.

nequeo cum animo certum investigare. Obsecro ego
vos mi auxilio,

oro, obstetor, sitis et hominem demostretis, quis eam
abstueritule.

Quid ais tu? Tibi credere certum est, nam esse bonum
ex voltu cognosco.

Quid est? quid ridetis? Novi omnis; scio fures esse hic
compluris

qui vestitu et creta occultant sese atque sedent quasi
sint frugi.

Hem, nemo habet horum. Occidisti. Dic igitur, quis
habet? nescis?

Heu me misere miserum perii; male perditus, pessimum
ornatum eo.

Perditissimus ego sum omnium in terra;

perdidi, quod concustodivi sedulo.

Nunc ergo alii laetificantur meo malo et damno. Pat-
nequeo.

Lycónides escucha estos lamentos y supone que Euclión, por la voz alterada y el desconsuelo, ya es enterado del embarazo de la hija en víspera de las nupcias, con el amigo Megadoro. Tembloroso, en soliloquio es sorprendido y obligado a identificarse con Euclión:

Eu. ¿Quién habla?

Eu. Quis homo hic loquitur?

Lyc. Soy yo, pobre desgraciado.

Lyc. Ego sum, miser.

Eu. Más bien soy yo y desgraciadísimo....

Eu. Immo ego sum, et misere perditus..

Lyc. Bueno, ánimo.

Lyc. Animo bono es

Eu. ¿Y cómo puedo, te suplico?

Eu. Quo, obsecro, pacto esse possum?

Desde aquí la tensión aumenta y se transmite con la acumulación de segmentos del gran equívoco, la joven embarazada / la olla:

Lyc. Porque esta mal acción que tanto preocupa tu alma, yo la cumplí y lo confieso.

Lyc. Quia istuc facinus, quod tuum sollicitat animun, id ego feci et fatear.

Euclión no cree a sus oídos de tener por fin al ladrón y le pregunta porque lo hiciera ... y Lycónides en su sinceridad le declara:

Lyc. Un dios me incitó, él me impulsó hacia ella

Lyc. Deus impulsor mihi fuit, is me ad illam inlexit.

Eu. ¿cómo?

Eu. Quo modo?

Lyc. Confieso de haber pecado y se que soy culpable; por eso mismo vengo a rogarte que me perdones buenamente.

Lyc. Fateor peccavisse me et me culpam commertum scio; id adeo te oratum advenio ut animo aequo ignoscás mihi.

Eu. ¿Por qué te atreviste a hacer esto, a tocar lo que no era tuyo?

Eu. Cur id ausus facere, ut id quod nam tuam esset tangeres?

¿Qué derecho tenías de tocarla y sin mi consentimiento?

Quid tibi ergo meam me invito tactiest?

Lyc. Porque lo hice dominado por el vino y el amor.

Lyc. Quia vini vitio atque amoris feci.

Euclión lo apostrofa, lo amonesta por su falta de ética y por su hipocresía en buscar pretextos de perdón y lo amenaza con llevarlo a proceso.

Eu. ¿Y tú piensas quedarte con ella, que es mía, contra mi voluntad?

Eu. Tum habeas me invito meam?

Si no la restituyes...

Nisi refers...

Lyc. ¿Qué te restituyo?

Lyc. Quid tibi ego referam?

Eu. Lo que me has robado.

Eu. Quod surrupuisti meum.

Lyc. ¿Yo he robado algo tuyo? cuándo? y qué?

Lyc. Surrupi ego tuum? unde? aut quid id est?

El equívoco ha llegado a su clímax. «Quid? ¿Qué?» ¿Cuál es la cosa? El desenlace está próximo con la solución del embrollo, en este caso de juego de palabras:

Eu. Yo te pido la olla de oro, eso que tú has confesado haberme robado.

Eu. Aulam auri, inquam, te reposco, quam tu confessus mihi te abstubeisse.

La sorpresa de Lycónides es consecuente:

Lyc. Por Póllux, ni lo he dicho, ni lo he hecho.

Eu. ¿Lo niegas?

Lyc. Lo reniego.

Lyc. Neque edepol ego dixi neque feci.

Eu. Negas?

Lyc. Pernego immo.

La sorpresa de Euclión también es consecuente. Se suceden las preguntas y las aclaraciones sobre el destino de la olla hasta que se descubre el esclavo ladrón, se revela la intención del matrimonio de Lycónides y se concede la libertad al esclavo a cambio de la devolución.

La traducción, por la problemática de fidelidad lingüística que encierra, no refleja, por más cercana que sea la expresión original, la capacidad expresiva del diálogo de Plauto. El texto latino revela todo el vigor de la «vis comica» antes mencionada, ya sea en la elección de las palabras, ya sea en su composición: la palabra y la sintaxis están en función de la acción, o dinámica, como lo requiere el teatro cómico.

Los recursos para cumplir con esos objetivos son varios y a partir de los fragmentos insertados se pueden señalar algunos que tipifican la modalidad dialógica de Plauto, o los latinos «colloquia personarum».

La afectividad motiva e invade todos los elementos discursivos, sus combinaciones y composiciones. El diálogo es indispensable para captar la atención de un público heterogéneo que asiste al teatro de Plauto para divertirse, más que reflexionar; la secuencia pregunta-respuesta resulta idónea para tal fin. La respuesta es breve, incisiva, para dar efecto de claridad y delimitar el espacio de la respuesta inmediata y breve; pues a mayor brevedad corresponde mayor cantidad de diálogo y eso es lo que el público desea escuchar. En el contraste, la interrogación directa a veces es irónica o agresiva o sarcástica, como en los casos señalados, lo cual obliga a una respuesta antagónica, para crear ese clímax de tensión de la palabra, de manera que no se interrumpa la cadena hablada. Con frecuencia, la voluntad del hablante, el conductor de la acción y del diálogo, se manifiesta en la forma más impresiva del discurso, el imperativo con el cual se impone en el enunciado sobre el oyente para influir en él y conducirlo a la acción; a menudo el imperativo se inserta abruptamente para crear una situación de ruptura o de modificación del plano de las ideas para volver a llamar la atención del público, con la entonación correspondiente a la intensidad de la voluntad expresada en el verbo.

El imperativo a veces requiere un vocativo para dar énfasis a la afectividad del mensaje, a veces es un adjetivo irónico, bufonesco, sarcástico, otras es un sustantivo para fijar con más precisión a quién o a qué se dirige el mensaje: el vocativo, como el imperativo obliga también a una entonación diferente, entre pausas, puesto que adquiere, por su naturaleza, un nivel sintáctico casi autónomo. Estas mismas características involucran las exclamaciones constantes, las cuales están aún más desligadas del enunciado y sin



Máscara gorgónica en terracota pintada.

embargo, por su expresividad, resultan un componente muy emotivo del diálogo, además de funcionar sobre todo cuando son las menos tradicionales o perifrásticas, como elemento de la captación de la benevolencia del público. ⁽⁸⁾

Cuando el diálogo puede caer en pausas largas o bien en el «silencio» por agotamiento del tema -o por problemas de improvisación- el recurso de los conectores retoma y refuerza la conversación, aunque los mismos carezcan de contenido y reactiva también la comunicación con el público, si se hubiese interrumpido. ⁽⁹⁾

El caudal retórico-lingüístico de Plauto es de suma importancia en la historia de la lengua literaria y del gusto artístico: por un lado recoge tradiciones remotas de la cultura itálica y de la sociedad romana y las utiliza para que sean presentes en su motivación; por otro le confiere a la lengua una vitalidad sorprendente que expresa con una retórica espontánea, genuina, alimentada de la misma comunicación que tiene con su entorno. El producto de estas circunstancias es la evolución de la palabra en el proceso de interacción desde las primitivas ceremonias itálicas hasta el arcaico teatro latino que, como género literario, nació con Plauto y se agotó en su misma época. ⁽¹⁰⁾

Como tributo de la fama de Plauto y de la tradición anterior en la antigüedad, permanece su epitafio, el cual había sido heredado a la tradición literaria en la obra «De lingua latina» de Varrón (finales del I sg. a.C.):

*«Postquam est mortem aptus Plautus,
Comedia luget, scaena est deserta,
dein Risus, Ludus, Locusque et
numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt.»*

*«Después de que Plauto murió, la Comedia
llora, la escena está desierta, y también la Risa,
la Diversión, el Juego y los versos infinitos
juntos todos lloran.»*

NOTAS

Nota: Todos los fragmentos latinos son traducción de la autora. Texto de la comedia la «Olla» en «Comédies», Les Belles Lettres, París, 1933.

(1) W. Beare. **La escena romana**. Editorial Universitaria: Buenos Aires, pág. 33 sig.

(2) P. Grimal. **Mitologías**. Larousse: México, 1970, Vol I, pág. 693 sig.

(3) M. Angotta. **Antología de textos latinos**. Universidad de Costa Rica; San José, 1968, pág. 10.

(4) **Op cit.** pág. 14.

(5) W. Beare. **Op. cit.**, pág. 53 sig.

(6) Teatro Latino. **Plauto y Terencio**. E.D.A.F: Madrid, 1963, pág. 14 sig.

(7) Teatro Latino, **Op. cit.** pág. 13.

(8) Ch. Bally. **El lenguaje y la vida**. Losada: Buenos Aires, 1977, pág. 137 sig.

(9) Beristein, H. **Diccionario de retórica y poética**. Porrúa: México, 1988, pág 145 sig.

(10) Teatro latino, **Op. cit.**, pág. 17.

BIBLIOGRAFIA

- Angotta, M.
1968 **Antología de textos latinos.** Publicación de Universidad de Costa Rica, Ciudad Universitaria Rodrigo Facio.
- Bally, Ch.
1977 **El lenguaje y la vida.** Losada: Buenos Aires.
- Barthes, R.
1974 **Investigaciones retóricas, La antigua retórica.** Edit. Tiempo contemporáneo.
- Bayet, J.
1972 **Literatura latina.** Ariel: Barcelona.
- Beare, W.
1972 **La escena romana,** Eudeba, Buenos Aires.
- Beristain, H.
1988 **Diccionario de retórica y poética.** Porrúa: México.
- Berrio, J.
1983 **Teoría social de la persuasión.** Mitre: Barcelona.
- Bulher, K.
1961 **Teoría del lenguaje.** Castilla: Madrid.
- Canziani, R.
1984 **Il dramma e lo spettacolo.** Ateneo: Roma.
- Duvignaud, J.
1970 **Espectáculo y sociedad.** Tiempo Nuevo: Caracas.
- Lausberg, H.
1975 **Elementos de retórica literaria.** Gredos.
- Pavis, P.
1983 **Diccionario de teatro.** Paidós: Barcelona.
- Plaute.
1933 **Comédies.** Les belles Lettres. París.
- Roncomi-Bormann.
1966 **Pagine critiche di letteratura latina.** Le Monnier: Firenze.
- Rodríguez Adrados, F.
1975 **Semiología del teatro.** Planeta: Barcelona.
- Rubio, L.
1966 **Introducción a la sintaxis estructural del latín.** Ariel: Barcelona.
- Stoltz, F.
1922 **Historia de la lengua latina.** Suárez: Madrid.
- Teatro latino.
1963 **Plauto y Terencio.** E.D.A.F.
- Varios.
1978 **Temas de COU.** Editorial Gredos: Madrid.

