

## DOS INTERPRETACIONES DE ARISTÓTELES: ROBORTELLO Y MAGGI ANTE LA TEORÍA DE LA COMEDIA

Juan Carlos Pueo  
Universidad de Zaragoza

La difusión de la *Poética* de Aristóteles durante la primera mitad del XVI dio lugar a uno de los más importantes cambios en la historia de la teoría de los géneros literarios, no porque significara la sustitución del viejo paradigma de los tres géneros mayores (tragedia, comedia, epopeya) por otro nuevo, más acorde con las nuevas realidades literarias a las que iba dando lugar la literatura renacentista, sino por ofrecer una caracterización de los mismos completamente distinta, en la que los modelos propuestos por la retórica cedían paso a rasgos que se integraban directamente en la disciplina de la poética, considerada en aquel siglo una de las más importantes<sup>1</sup>. Uno de los factores que incrementaron esta importancia fue la autoridad indiscutible de Aristóteles, rescatado de la escolástica en favor de un espíritu científico más libre; el otro fue la delimitación concreta de la actividad poética y de su función, y la determinación de esos tres géneros dentro del sistema de modos y objetos de imitación que los definía. Esta tarea abrumadora no dejó de plantear a quienes la enfrentaron importantes cuestiones que dieron lugar a las innumerables polémicas que caracterizaron a la segunda mitad del XVI. La mayoría de estas polémicas se basaban en la interpretación que cada comentarista hacía de las palabras de Aristóteles con objeto de precisar su sentido de tal forma que su pensamiento se adaptase a unas determinadas coordenadas que, según cada autor, debían considerarse los dogmas a los que se había de inclinar la actividad literaria. El más somero examen a la teoría de esta época permite saber las cuestiones en torno a las cuales giraban estas discusiones: el concepto de lo verosímil y de lo maravilloso, la necesidad de unir lo agradable a lo útil, a partir de la definición de estos dos términos, la duración de la fábula dramática, o la necesidad de emplear siempre el verso. Los enfrentamientos surgidos alrededor de estos conceptos solían girar en torno a detalles no siempre demasiado importantes desde nuestro punto de vista, pero que entonces tenían un valor nada

---

1.- Una de las actitudes que caracterizaron al Renacimiento fue la revalorización de la poética dentro del sistema científico, bien como un arte del discurso de importancia similar a la de la retórica, bien como una de las más importantes formas de expresión de la filosofía moral; para una exposición más detallada de las numerosas clasificaciones de la poética entre las ciencias, véase Weinberg (1963), pp. 1-37.

escaso al tratarse de encontrar el sentido de las palabras de Aristóteles, considerado siempre la autoridad indiscutible en estas y otras materias.

Sin embargo, la cuestión de la caracterización de la comedia se enfrentaba a un problema distinto al que proponían las cuestiones planteadas en torno a la tragedia y a la epopeya. La razón es evidente: la pérdida del segundo libro de la *Poética*, donde el filósofo había prometido tratar las cuestiones referidas a este género, impedía a su vez que los comentaristas tuviesen un punto de referencia claramente expuesto en el que basar sus discusiones. Se contaba con un número evidentemente escaso de alusiones al género en las que se había de basar la caracterización, pero que necesitaban de un tratamiento más extenso, tal y como había ocurrido con la tragedia. El principal dogma aristotélico acerca de la comedia la presenta como "imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo" (Aristóteles, *Poética*, 5, 1449b31-33). Puesto que la comedia coincide con la tragedia en su modo de imitación (directo, sin intervención de la voz del autor), la diferenciación entre los dos géneros parte de sus diferentes objetos de imitación: "Y la misma diferencia separa también a la tragedia de la comedia; ésta, en efecto, tiende a imitarlos peores, y aquélla, mejores que a los hombres reales" (Aristóteles, *Poética*, 1448a16-18). En líneas generales, esto es todo lo que Aristóteles apunta en torno a la definición de la comedia como género literario<sup>2</sup>.

El edificio de la poética aristotélica renacentista se sostenía en el concepto de imitación por un lado y en la agrupación de los tres géneros mayores por el otro. Aunque el acento se pusiera sobre los géneros serios, mucho más importantes que los cómicos desde el punto de vista de la cultura oficial<sup>3</sup>, dicho edificio teórico no podía menos de tambalearse si el género de la comedia se presentaba precariamente, o al menos sin el mismo rango concedido a los otros dos géneros. El problema no era que la comedia, aun cuando se considerase un género inferior por ser imitación de hombres peores de lo que son, fuese inferior a la tragedia o a la epopeya, géneros que imitaban acciones de héroes o reyes. La dificultad se hallaba en que, a pesar de que la comedia contaba con una tradición teórica que ofrecía no pocos intentos de teorización a partir del comentario de Donato a las comedias de Terencio a partir de una perspectiva puramente retórica<sup>4</sup>, los pensadores aristotélicos debían partir casi de cero en la caracterización del género cómico desde el punto de vista de la poética. A grandes rasgos, el modelo seguido por Donato para la caracterización de la comedia basa sus principios en las obras de Terencio, aunque el conocimiento de

2.- Para el pensamiento literario de Aristóteles, véase Halliwell (1986) y, para la posible reconstrucción de su teoría de la comedia en particular, Janko (1984).

3.- Tomo el concepto de "cultura oficial" del tratado de Bajtín sobre la cultura popular y la obra de François Rabelais (Bajtín, 1987). Durante toda la Edad Media hay un debate en torno a la risa que ofrece una riqueza de luces y sombras mucho mayor de lo que podría esperarse. Fueron muchos los autores que se mostraron contrarios a la risa basándose en preceptos y afirmaciones como la de San Juan Crisóstomo, que sostenía que Jesucristo no había reído nunca; pero también hubo otros muchos que recomendaban por lo menos una sana y moderada alegría, debate que se mantuvo vigente en los años de la Reforma y la Contrarreforma (véase Curtius, 1976, pp. 598-601). La condena por parte de la Iglesia, sin embargo, no pudo lograr que la cultura popular hiciese de la risa su mejor valedora para oponerse —pero no para destruir— precisamente a la cultura oficial que deseaba acabar con ella, actitud que permitió mantener presente en todo momento la rica literatura cómica que tuvo la Edad Media, a manos muchas veces de quienes se supone que debían defender el dogma de que la risa no podía ser sino pecaminosa y diabólica. Por consiguiente, es necesario tener siempre presente la ambigüedad mantenida en todos los órdenes ante lo risible, considerado desde el punto de vista del pensamiento teórico como algo secundario casi siempre, aunque en la práctica tuviese una importancia mucho mayor de la que se le concedía.

4.- Los retóricos comentaristas de Terencio del XVI a los que estudia Herrick en su obra (Herrick, 1964) son, en general, y dejando aparte al reformista Philipp Melanchthon, muy poco conocidos: Petrus Ramus, Stephanus Riccius, Ioannes Rivius, Bartholomeus Latomus, Adrianus Barlandus, y el grupo alemán formado por Ambrosius Berndt, Joanes Stigelius, Nathan Chytraeus y, sobre todo, Iodocus Willichius y Gregorius Wagnerus.

los dogmas aristotélicos condujo a una progresiva adaptación del esquema retórico para que no chocase con ellos. Con todo, esta teoría se caracteriza por mantener siempre los mismos dogmas acerca de los mismos temas: trama, carácter, sentimiento y dicción<sup>5</sup>. La base para estos dogmas se halla en la *Retórica* de Aristóteles, concretamente en la división entre retórica deliberativa (destinada a persuadir o a disuadir), forense (destinada a acusar o a defender) y demostrativa o epidíctica (destinada a alabar o a condenar)<sup>6</sup>. Los comentaristas no sólo encuentran en Terencio numerosos ejemplos de estos tres modelos según las situaciones en que se hallen los personajes de la comedia; también encuentran en el propio género cómico un modelo de retórica demostrativa, dado que su función es la condena del vicio, al igual que la tragedia, cuya función es la alabanza de los modelos propuestos por los héroes antiguos<sup>7</sup>.

El modelo ofrecido por la retórica para el estudio de las comedias de Terencio, que divide las partes cualitativas del discurso en *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *peroratio*, gozó de gran aceptación durante la Edad Media y el Renacimiento. Esta división se aplicó de forma sistemática a la composición de la comedia, adaptando con mayor o menor fortuna todo lo que proviniera de otras fuentes a este esquema. De las cinco partes, las más interesantes son las tres primeras, puesto que las otras dos entran dentro del trabajo del actor y no del poeta. La *inventio*, considerada el aspecto más importante dentro de la actividad tanto del orador como del poeta, se relaciona sobre todo con el concepto de *μυμησις*. Por un lado, la *imitatio* retórica con sus figuras concretas: *prosopopoeia*, *prosographia*, *ethopoeia*, *dialogismus*; por otro, la imitación de modelos conocidos, del mismo modo que Terencio confesaba haber imitado a Menandro; por último, los dogmas aristotélicos según los cuales el arte imita a la naturaleza y el hombre encuentra placer en esa imitación. La *dispositio* se relaciona con la concepción de la trama. Donato la divide para la comedia en cuatro partes: prólogo, prótasis, epítasis y catástrofe. El verdadero problema para los comentaristas se da cuando se ven en la necesidad de adaptar estos cuatro términos a la división de las partes cuantitativas propiciada por la retórica forense: *exordium*, *narratio*, *confirmatio* y *conclusio*. Respecto al *exordium* no existe ningún problema en cuanto el prólogo de la comedia cumple su función informando a la audiencia de lo que el autor va a presentar en ella. La *narratio* (o *expositio*) suele corresponder al planteamiento de los hechos que dan lugar a la comedia, es decir, a la narración de lo que ha sucedido antes de comenzar la acción. Sin embargo, es mucho más difícil hacer que la *confirmatio* concuerde con una tercera parte de la comedia que podría coincidir con su desarrollo, ya que, aunque se encuentran en la comedia argumentaciones de todo tipo, su trama no se basa únicamente en ellas, sino que incluye escenas muy diferentes y de muy diversos tipos. La *conclusio*, en cambio, se relaciona fácilmente con la

5.- La utilización de la retórica en la reglamentación de la comedia estaba más que justificada. Cicerón (*De or.*, I, 16, 70) mantiene que el poeta se halla muy cerca del orador, mientras que Quintiliano (*Inst. orat.*, X, 1, 69) presenta como modelo a un autor como Menandro. Ya en el XVI, Lombardi y Maggi, siguiendo este lugar común, mantienen asimismo la idea de que el poeta y el orador se caracterizan por utilizar los mismos recursos, que dan lugar en la poesía a un lenguaje más elevado y más apropiado para aprender que el lenguaje común: "Oratoriam autem facultatem ita est complexa Poesis, ut cum omni sermone vel ineruditi rhetorice quodammodo loquantur, de utili, de iusto, de honesto; proponant, respondeant; coarguant; suadeant, dissuadeant; accusent, defendant; laudent, vituperent; omnibus utantur figuris et dictionis, et sententiarum: hoc magis in Poesi, quod et ipsa doctior est, et apud eruditiones locum habet. Plenus est Virgilius, et ante ipsum Homerus: et sunt rhetoricum volumina exemplis poetarum in omni genere orationum referta" (Lombardi-Maggi, *Explanationes*, p. 2).

6.- Lausberg (1975), pp. 22-23: "La Retórica escolar distingue tres géneros aristotélicos (...): 1) El género judicial (*δικανικον γενος*, *genus iudiciale*) con las funciones de la acusación y de la defensa (...). 2) El género deliberativo (*σθημβοθηλεθτικον γενος*, *genus deliberativum*) con las funciones de consejo y disuasión (...). 3) El género epidíctico (*επειδευτικον γενος*, *genus demonstrativum*) con las funciones de alabanza y reproche..."

7.- La adscripción de tragedia y comedia, dentro de la categoría de los *sermones imitatorii*, a la retórica demostrativa es debida a Averroes (*Averrois paraphrasis in librum poeticæ Aristotelis*, apud Herrick, 1964, p. 17).

catástrofe en cuanto supone una recapitulación final cuyo fin es condenar el vicio. Este esquema se mantuvo presente en todos los comentarios retóricos de Terencio, si bien no solía resultar muy convincente<sup>8</sup>. Por lo que se refiere a la *elocutio*, ésta suele ser tratada en términos de estilo, dicción y figuras retóricas. La importancia que se dio siempre a este aspecto hizo que fuera el que más atención obtuvo. El dogma más repetido es el que señala que la comedia debe caracterizarse por un lenguaje llano y familiar, en un término medio que no excluye la utilización de otros registros, pero que debe ser siempre claro e inteligible, cercano, ya que de retórica se trata, al atticismo.

Pero la teoría de la comedia basada en las obras de Donato no se limita tan sólo a la adaptación del modelo retórico a las obras de Terencio. Hay que señalar un factor en el que Donato hizo especial hincapié y que se mantuvo presente durante todo el Renacimiento y hasta épocas muy posteriores: la obligación que tenía la comedia de enseñar al público: así como la epopeya y la tragedia ofrecían modelos de conducta a partir de reyes y héroes de nobles virtudes, la comedia tenía la ventaja de presentar situaciones de la vida cotidiana que podían resultar mucho más didácticas si su autor seguía el precepto que mandaba que la función de la comedia fuese vituperar el vicio<sup>9</sup>. Este dogma se incluye además dentro de la inevitable distinción entre *docere* y *delectare*, que tanto se discutió antes, durante y después del siglo XVI a partir del tópico horaciano del *delectare/prodesse*<sup>10</sup>. Las apreciaciones acerca de la cercanía entre retórica y poesía no bastan para hacer de Terencio un modelo retórico, pero sí que dan pie a los comentaristas para fijarse sobre todo en la presencia del arte retórica en las obras del comediógrafo: la llamada de atención al público, las ocasiones en que un personaje intenta convencer a otro o narra algún hecho que ha sucedido fuera de la acción. Es decir, en todos aquellos momentos en los que la comedia se acercaba de alguna manera a las situaciones propias de la oratoria. No obstante, la atención del pensamiento retórico se dirigirá sobre todo a las cuestiones de lenguaje, estilo, utilización de tropos, etc., mientras que las cuestiones estrictamente poéticas pasan a un segundo plano<sup>11</sup>.

La fuerza del sistema retórico fue tan grande que afectó incluso a la teoría aristotélica. Ambas teorías se unieron en mayor o menor medida al principio, hasta que el predominio del aristotelismo dio cada vez menos fuerza a la presencia de la retórica en la comedia, de tal manera que, tras el primer intento por hacer que las partes de la retórica correspondieran a las que había dispuesto Aristóteles para la tragedia<sup>12</sup>, las teorías basadas en el comentario retórico de Donato se fueron olvidando poco a poco en favor de una teoría por la que la comedia dependiese única-

8.- "There were some attempts in the sixteenth century to make a whole comedy, from prologue through protasis and epitasis to catastrophe, fit his rhetorical plan. Generally, however, the commentators were happier in analyzing individual scenes" (Herrick, 1964, p. 26). Evidentemente, resultaba mucho más fácil mantener el esquema referido a las partes del discurso retórico (*exordium, narratio, confirmatio, refutatio, peroratio*) si estas partes, dentro de su disposición en la comedia, no estaban obligadas a seguir un orden que, si bien tenía su lógica dentro del discurso forense, pocas veces tenía algo que ver con la trama cómica.

9.- "Both comedies and tragedies, if they were properly written, provided important lessons in moral conduct, for they exhibited lively mirrors of human action for the edification of spectator or reader. The didactic function of comedy, therefore, received major attention" (Herrick, 1964, p. 36).

10.- Véanse Weinberg (1963), pp. 71-79 y *passim*, y García Berrio (1977), pp. 331-410.

11.- "Resultaría obligado establecer una extensa gama de distingos y excepciones. Uno de éstos, por ejemplo, vendría planteado por una peculiaridad de la "serie literaria" durante el Medievo: el condicionamiento unívocamente retórico de la teoría literaria que hizo atender a los autores de poéticas de modo preeminente a los aspectos de *lexis* y más en general de *elocutio*" (García Berrio, 1977, p. 415).

12.- "...the sixteenth-century squared invention, disposition, and style with Aristotle's plot, character, thought, and diction; and (...) squared exordium, *narratio*, proof and peroration with the Aristotelian prologue, episodes, choral odes and exode" (Herrick, 1964, p. 18).

## DOS INTERPRETACIONES DE ARISTÓTELES: ROBORELLO Y MAGGI

mente de la poética. La actitud de los comentaristas aristotélicos ante la comedia pretende la reconstrucción del pensamiento de Aristóteles, expuesto en el libro perdido, en torno a este género a partir de los dogmas sobre la poética en general y sobre la tragedia en particular, expuestos en el libro conservado. Este intento de reconstrucción da lugar a dos perspectivas diferentes según la posible dependencia o independencia del género cómico respecto al trágico. La diferenciación entre ambas teorías se produce ya desde el primer momento en los dos primeros comentarios de la obra de Aristóteles: el primer comentarista, Francesco Robortello, plantea en 1548 una teoría de la comedia que sigue paso a paso las características que Aristóteles había dado a la tragedia, diferenciándose de ésta tan sólo en que su objeto de imitación es distinto; dos años después, el comentario de Vincenzo Maggi basa su interpretación de los postulados de Aristóteles sobre la comedia en la definición del género que éste ofrece y que se centra sobre todo en la presencia de la risa, independientemente de que su modo de imitación sea el mismo que el de la tragedia. Procuraré dar seguidamente una visión más detallada de ambas teorías<sup>13</sup>.

\* \* \*

La teoría de la comedia de Robortello se halla incluida dentro de un apéndice a su comentario a la *Poética* de Aristóteles (*In librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*, Florencia, 1548) que ofrece un comentario al *Ars Poetica* de Horacio y un conjunto de tratados muy breves en torno a diversos géneros (sátira, epigrama, comedia y elegía, junto con un apunte sobre los chistes) desde un punto de vista a veces retórico, a veces aristotélico. La *Explicatio eorum omnium quae ad Comoediae artificium pertinent*<sup>14</sup> tiene el mismo valor que los tratados sobre la sátira, el epigrama y la elegía, ya que Robortello no tuvo en ningún momento la intención de dar a la teoría de la comedia el lugar que pudiera ocupar en el pensamiento aristotélico junto con la tragedia, sino que este género formaba, según él, parte tan sólo de aquellos casos que necesitaban cierta atención porque no habían sido tratados por Aristóteles, pero cuya práctica en la época antigua hacía necesarias, cuando menos, algunas observaciones al respecto. La teoría de Robortello es una aplicación de lo que ha establecido acerca de la tragedia en su comentario de la *Poética*. Sin embargo, no queda muy alejada de las teorías retóricas, porque cuando no hay una referencia directa o indirecta a Aristóteles, la autoridad a la que acude Robortello es siempre Donato. Alguna vez polemiza con él cuando sus opiniones no coinciden con las del filósofo griego, al que siempre concede el primer lugar, pero no duda en suplir las lagunas producidas por la pérdida del segundo libro de la *Poética*, con los dogmas establecidos por Donato, en especial en lo que se refiere a la historia de la comedia. Aun sin tener en cuenta la fuerza que en los primeros momentos mantuvieron todavía los comentarios de tipo retórico, la autoridad de Donato dentro del pensamiento de Robortello no puede sorprender a nadie si tenemos en cuenta que éste defiende en su tratado a la Comedia Nueva contra la Comedia Antigua o cualquier otra forma cómica que se salga de las directrices establecidas por el modelo terenciano<sup>15</sup>. Porque el objeto de la comedia es, según establece la autoridad de Aristóteles<sup>16</sup>, la imitación de los hombres peores, concretamente la imitación de los de clase inferior<sup>17</sup>.

---

13.- No es éste el único intento de comparación entre los comentarios de Robortello y Maggi, pues ya se ha planteado anteriormente un estudio del concepto de catarsis según estos dos autores, con resultados interesantes. Véase Ryan (1984).

14.- Véase Weinberg (1963), pp. 401-402; la edición de esta obra se halla en Weinberg (1970), I, pp. 517-529..

15.- Robortello, *Explicatio eorum omnium quae ad Comoediam artificium pertinent*, pp. 519-520: "nova comoedia magis accessit ad imitationem morum qui quotidie in communi hominum convictu cernuntur."

16.- Aristóteles, *Poética*, 1448a16-18.

17.- Robortello, *Explicatio...*, p. 517: "Finem habet sibi propositum comoedia eum quem et alia poematum genera imitari mores et actiones hominum (...). Differt etiam comoedia ab aliis materie rerum subiectarum quas tractat. Nam imitatur actiones hominum humiliores et viliores, et ideo differt a tragoedia quae prestantiores imitatur, ut idem exponit Aristoteles."

La causa de que la comedia sólo tenga como objeto la imitación por sí misma es la que presenta cualquier otro género: el hombre imita por naturaleza y halla placer en la imitación por sí misma<sup>18</sup>. Así pues, ya que la única diferencia entre comedia y tragedia se halla en sus objetos de imitación: acciones de personajes elevados en el caso de la tragedia, y de personajes humildes en el de la comedia, Robortello parte de un paralelismo formal entre ambos géneros para exponer una teoría de la comedia presuntamente aristotélica. Al igual que ocurre en la tragedia, las partes cualitativas de la comedia serán seis: trama, carácter, pensamiento, dicción, espectáculo y música<sup>19</sup>. Las seis partes son objeto de un cuidadoso estudio por parte de Robortello al que se suelen aplicar las apreciaciones acerca de la tragedia hechas en el comentario anterior. Así, por ejemplo, al hablar de la trama, se considerará, sobre todo, la necesidad de guardar siempre la unidad de tiempo, que, teniendo en cuenta todo lo dicho al respecto al hablar de la tragedia, deberá ceñirse a un día artificial, es decir, doce horas<sup>20</sup>. La trama es lo más importante dentro del proceso de composición de la comedia, por lo que Robortello aconseja que se atienda a ella antes que a ninguna otra cosa. Lo más importante en ella es que tenga magnitud y orden. La magnitud es lo que diferencia a la comedia de los poemas pequeños al presentar una acción más compleja, según los cambios, disturbios y problemas que se vayan presentando a lo largo de ella, mientras que el orden es lo que hace que esa trama sea algo congruente y no caótico<sup>21</sup>. A esto ayudará también el que la trama sea única, y no episódica<sup>22</sup>. Aun cuando Robortello distingue entre dos tipos de tramas, simples y compuestas, esta distinción se basa tan sólo en la ausencia o presencia de elementos inesperados, con especial atención a la agnición, de la que Robortello presenta hasta cinco tipos diferentes<sup>23</sup>. La composición de una trama sencilla y comprensible, a la que después se añadirán los elementos secundarios que sean pertinentes, atendiendo a la claridad del lenguaje, es lo que el poeta debe buscar para conseguir una buena comedia. Para ello habrá de atender sobre todo a dos elementos esenciales dentro de la invención de la trama: *connexio* y *solutio*. La primera consiste en la presentación de los conflictos que van a originar la acción de la comedia,

18.- Robortello, *Explicatio...*, p. 518: "Duabus vero de causis inventa videtur et amplificata comoedia: primum, quia homines apti sunt ad imitationem et id insitum habent a natura cum adhuc pueri sunt; deinde quia unusquisque imitatione gaudet. Cum igitur et essent qui imitari apte possent, et qui ea quae imitatione exprimebantur libenter spectarent, factum est ut in magno esset honore tale poematis genus."

19.- Robortello, *Explicatio...*, p. 521: "Partes vero comoediae, aliae sunt quae ad essentiam respiciunt et essentialis dici possunt, aliae quae respiciunt ad quantitatem et partes magnitudinem constituentes vocari possunt. Ac primum de essentialibus dicamus. Eae numero sunt quinque seu, ut alii, sex: fabula, mores, sententia, dictio, apparatus, melodia."

20.- Robortello, *Explicatio...*, p. 522: "Periodum autem unius solis putarim ego referri debere, non ad diem naturalem vulgo a mathematicis vocatum, sed ad artificialem, sicuti copiosius a me dictum est in *Explicationibus* libelli *De poetica*."

21.- Robortello, *Explicatio...*, p. 522: "Debet fabula habere magnitudine et ordinem. (...) ea iusta magnitudo fabulae comicae est in qua aperte fieri mutationem et inclinationem turbationum et rixarum necesse est. Partes vero omnes fabulae inter sese iunctas esse oportet ut nulla subtrahi aut transferri possit quin tota fabula ruat et dissolvatur."

22.- Robortello, *Explicatio...*, p. 522: "Fabulam minime oportet esse episodiam, est enim vitiosa. Episodiam voco eam in qua, praeter actionem illam quae proposita est ab initio, multa inseruntur; quod olim ab imperitis fiebat poetis in certaminibus ut longior appareret fabula et magis oblectaret."

23.- Robortello, *Explicatio...*, p. 523: "Duplex igitur dicimus fabularum comicarum esse genus: aliae enim simplices sunt, aliae implexae, quales etiam ipsae sunt actiones quas imitantur. Eae vero simplices sunt quae nihil habent insperatum, et quae nullam continent agnitionem; implexae autem quae aut alterum horum aut utrunque continent. Agnitio est cum ex ignoratione in notitiam rei alicuius perducimur; ex qua aut laetitia oritur aut dolor, sed fere semper laetitia: nam agnitiones in comoediae extrema parte recte collocantur, ubi tirbatio rerum sedari incipit."

mientras que la segunda es la forma en que esos conflictos se resuelven dando lugar al final feliz necesario en toda comedia<sup>24</sup>.

Los caracteres deben guardar cuatro leyes: las del decoro, la conveniencia, la inmutabilidad y la igualdad. El decoro implica que los personajes han de mantenerse siempre en su lugar, tanto en lo que se refiere a sus acciones como a sus palabras, de forma que ninguno se salga de lo que dicta su condición social; la conveniencia obliga a que ningún personaje realice acciones que le sean imposibles; la inmutabilidad exige que los caracteres conocidos (Aquilés, Ulises, etc.) mantengan los mismos rasgos que les ha legado la fama; en cuanto a la igualdad, se hará que los personajes mantengan siempre el carácter que se les ha asignado desde un principio. Pero lo verdaderamente importante es que los personajes creados por el poeta se mantengan siempre dentro de los límites de la verosimilitud, ya que los que han sido tomados de la tradición se mantienen siempre dentro de las características que les han sido otorgadas, conforme a las que siempre actúan, por lo que sus acciones son siempre verosímiles<sup>25</sup>. El pensamiento en la comedia debe evitar las sentencias demasiado graves y ceñirse a sentencias humildes. Robortello establece un paralelo entre el pensamiento de las comedias y el de los discursos políticos<sup>26</sup>, para más adelante ir señalando las diferencias entre ambos. Lo mismo ocurre respecto a la dicción, comparada también con la de los discursos políticos, pero con la diferencia de que ahora la comedia se caracteriza por un estilo claro, simple y familiar, mientras que la oratoria forense utiliza un estilo mucho más elevado<sup>27</sup>. El concepto de espectáculo incluye las referencias a la escenografía y a los vestidos de los actores. Respecto a la escenografía, Robortello sigue a Vitruvio en su diferenciación entre escena trágica, satírica y cómica, con algunos otros apuntes acerca de la disposición de puertas, ventanas, ornamentos, etc., el lugar donde debían recitar los actores y el uso de máquinas para producir algunos efectos; en cuanto a los vestidos, describe brevemente los de los caracteres según su condición social, y alude a calzados y barbas. De la música, señala tan sólo el uso de flautas para la comedia y remite nuevamente a lo dicho en su comentario acerca de la música en la tragedia.

A la clasificación de las partes cualitativas de la comedia sigue la de las partes cuantitativas, clasificación que no aparece en Aristóteles y en la que Robortello sigue el esquema de Donato que divide a la comedia en prólogo, prótasis, epítasis y catástrofe, limitándose a mencionarlo y a sugerir que dicha clasificación aparecía en el libro segundo de la *Poética*, sin entrar en más detalles<sup>28</sup>. Junto con la exposición de las partes cualitativas y cuantitativas de la comedia con el

24.- Robortello, *Explicatio...*, p. 524: "Illud quoque ad artem scribendae comoediae pertinet, ut sciamus, duobus veluti quibusdam terminis distingui ipsius longitudinem: solutione scilicet et connexione. Connexio enim appellatur id totum quod ab initio poematis pertingit usque ad eum locum ubi inclinant turbae rerum et mutatio fit, sicuti superius est a me dictum. Solutio autem vocatur ea pars quae a mutationis principio usque ad exitum fabulae producitur. Haec qui habuerit in promptu, et facile antiquorum poetarum scripta diiudicabit et ipse faciliore quadam ratione comoediam scribet."

25.- Robortello, *Explicatio...*, p. 526: "Si igitur personae inducuntur notae, et eorum quos fuisse vere scimus, mores sunt exprimendi ex necessario. Sin autem personae fuerint novae, et ab ipso poeta tunc primum effectae, debent in iis exprimi mores ex verisimili; quod ut sciat possitque efficere poeta, necesse est ut omnium aetatum, omnium ordinum mores observet, sicut docte monet Horatius in *Poetica* et Aristoteles in *Rhetorica ad Theodecten*, libro secundo."

26.- Robortello, *Explicatio...*, p. 526: "...sententias quoque ipsius minime grandes esse, sed humiles; alioqui enim non differret a sermone politico, eo scilicet quo utuntur oratores in foro."

27.- Robortello, *Explicatio...*, p. 527: "Nunc dicamus de dictione. Ea debet esse in sermone comico pura, facilis, aperta, perspicua, usitata, ex commune denique usu sumpta. Nam, ut idem Aristides rhetor ait, sermo ἀφελές, qualis comicus est, dictionem grandem non recipit, cum νοημεῖα habeat, uti dictum est, tenuia et humilia. Oratio autem forensis et politica, cum grandis sit, ad eam quoque dictionem grandem accommodari oportet."

28.- Robortello, *Explicatio...*, p. 529: "Hactenus a me expositae fuerunt partes comoediae essentialis; aliae partes, quae ad quantitatem respiciunt, quatuor a Donato anumerantur, qualesque sint explicantur: prologus, prothesis, epitasis, catastrophe. De his puto scripsisse Aristotelem in libro secundo *De poetice*, quem interis suscipior. Nam libro primo qui extat traegodiae partes eiusmodi diligenter persequitur."

fin de describir el género de forma que pudiera integrarse con los dos géneros mayores (tragedia y épica) y los demás géneros menores, Robortello hace una pequeña revisión histórica del género. Su intención es la de mostrar la evolución que dio lugar a la Comedia Nueva, momento en que quedó definitivamente fijado el modelo que los comediógrafos debían seguir para mantenerse dentro de los dogmas aristotélicos; en este modelo la presencia de la risa se ve como un signo negativo de las manifestaciones anteriores a la Comedia Nueva, la cual se define únicamente por la obligación de ser imitación de personas de clase inferior. Siendo su origen la natural disposición del hombre a la imitación y el placer que recibe de esta actividad, la comedia tuvo su origen en Megara, donde había grupos de personas que vagaban de pueblo en pueblo y que se dedicaban a dirigir invectivas injuriosas contra aquellos que les habían injuriado, hasta que terminaron haciéndolo ante el público de un teatro. Robortello parte de Aristóteles en este asunto para deducir que la comedia fue inventada por los megarenses, y no por los atenienses, opinión que mantienen Varro y Donato; de igual forma, Robortello, siguiendo siempre a Aristóteles, afirma que la comedia se inventó al mismo tiempo que la tragedia, mientras que Donato da la primacía al género trágico. Al principio, la comedia era tosca y frívola a causa de su origen, y todavía estaba llena de invectivas; en cambio, no respetaba las leyes de la verosimilitud. Pero la existencia de personas serias y graves, junto con personas de carácter jocosos, hace que, tal y como declara Aristóteles, surjan en principio, de la mano de Homero, dos tipos de poemas, unos graves como la *Iliada* y la *Odisea*, y otros burlescos, como el desaparecido *Margites*, de los que nacerán, al cambiar el modo de imitación, la tragedia y la comedia respectivamente<sup>29</sup>.

\* \* \*

El comentario de Robortello vio la luz en 1548. Dos años después, en 1550, Vincenzo Maggi, profesor de la universidad de Ferrara, publica su comentario (*Vincentii Madii Brixiani Et Bartholomaei Lombardi Veronensis In Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanaciones*, Venecia, 1550), a partir de las lecciones que en torno a la *Poética* de Aristóteles había venido dando en Padua y en Ferrara. Al escribir este comentario, Maggi partía de las lecciones que había empezado a dar en Padua Bartolomeo Lombardi en 1540, en las que hubo de sustituirle a causa de su muerte en 1541, añadiendo de su propia mano muchos otros comentarios en torno a las diversas cuestiones planteadas por Aristóteles<sup>30</sup>. El esquema de las *Explanaciones* de Maggi es, en lo que se refiere a la comedia, mucho menos original que el de Robortello, por la sencilla razón de que Maggi no intenta ni construir ni reconstruir una teoría de la comedia que siga a Aristóteles. Por el contrario, se limita a comentar, siempre de forma muy breve, las alusiones que hace Aristóteles a este género o a apuntar algún detalle que a él se refiera. La pérdida del segundo libro hace que Maggi se ocupe en principio tan sólo del primero, es decir, de las consideraciones generales sobre la imitación, de la tragedia y de la poesía épica, dejando aparte cualquier otro género que no aparezca ampliamente tratado en la *Poética*. Es, por tanto, imposible reconstruir una teoría de la comedia a partir de las escasas observaciones que hace Maggi al respecto,

29.- Robortello, *Explicatio...*, p. 519: "Aristoteles vero in *Poetice* diligentius rem totam perquirens, ex natura ipsa eodem tempore utranque exitisse videtur innuere; ait enim homines, cum alii essent *σεμνιοτεροι*, id est graviores et severiores, alii *ευτελεστεροι*, id est leves et iocosi, illos quidem gravia scripsisse, hoc autem levia et iocosa, atque ita enatum duplex poematis genus: alterum quidem severum, alterum vero iocosum. Remque ita sese habere Homeri probat exemplo, in quo utranque naturam licet perspicere, et levem et gravem: nam quatenus severo fuit ingenio et gravi, *Iliadem* scripsit et *Odysseam*; quatenus autem levi et ioculari, *Margiten*. At ex priore quidem genere enata tragoedia, ex altero autem comoedia, redactis narrationibus ad dramaticas imitationes."

30.- La exposición del comentario de la *Poética* muestra los diversos pasos en los que aquél se fue construyendo: tras las subdivisiones de los párrafos del texto griego y su traducción al latín, Maggi añade la glosa de Lombardi, cuya validez es refrendada por el propio Maggi, y a la que sigue después una anotación más detallada debida solamente a la mano de éste. Es por eso por lo que las citas se harán a nombre de Lombardi y Maggi conjuntamente si pertenecen al primer tipo de comentario, mientras que se atribuirán solamente a Maggi si pertenecen al segundo.



## DOS INTERPRETACIONES DE ARISTÓTELES: ROBORTELLO Y MAGGI

sobre todo porque no fue intención de Maggi la de escribir una poética a partir de la de Aristóteles, sino únicamente comentar ésta y aclarar aquellos pasajes que parecieran oscuros, o bien proporcionar más detalles acerca de otras cuestiones. Con todo, la excepcional capacidad crítica de Maggi, la misma que le llevó a observar que la catarsis no podía ser purgación del miedo o de la compasión, sino de otras emociones a través de aquéllas, le lleva a ver que la definición de la comedia como imitación de las acciones de hombres peores no es del todo correcta si no se tiene en cuenta que sólo es así si se trata de acciones risibles<sup>31</sup>.

Las observaciones que hace Maggi acerca de la comedia se basan sobre todo en la comparación con las más importantes características de la tragedia, aunque también caben las comparaciones con otros géneros menores como el mimo y el diálogo lucianesco. Partiendo siempre del dogma aristotélico de la imitación, todas estas comparaciones tienen como objeto resaltar o bien las diferentes formas que diferencian a la tragedia y a la comedia de los demás géneros, o bien en los objetos de imitación de ambos géneros. La imitación directa era superior a cualquier otra forma de imitación, razón por la cual tragedia y comedia, en las que se observan además la utilización de una versificación y de unos caracteres mejor compuestos que los de otros géneros, se convierten en los géneros más importantes, por encima de cualquier otro tipo de poesía<sup>32</sup>. La diferencia entre tragedia y comedia viene dada por sus respectivos objetos de imitación, ya que la tragedia imita acciones ilustres, mientras que la comedia imita acciones risibles<sup>33</sup>. Los rasgos comunes de los que participan los géneros mayores se establecen precisamente a partir de estas diferencias: Homero y Sófocles se parecen en lo que imitan; Sófocles y Aristófanes, en su forma de imitar<sup>34</sup>. Poco más es lo que hay en las *Explanations* acerca de las características de la comedia; se alude a la utilización del yambo como el verso idóneo para este género, la obligación de guardar las unidades de espacio y tiempo tanto en las tragedias como en las comedias, la necesi-

31.- Lombardi-Maggi, *Explanations*, pp. 88-89: "Materiam autem imitationi huic substratam adiungens Philosophus, differentiam apponit, homines scilicet peiores; atque hos non omnes, sed quorum actiones non foedae, sed ex eo genere turpis sunt, quod risum ciet. Probat autem, ridiculum esse turpis partem, quid ridiculum sit explanans, id vero quoddam esse peccatum dicit, ac turpitudinem citra dolorem, et citra corruptionem, nam etsi quis corrumpi se non sentiret, ut apoplecticus in ignem cadens, vel si alicui sanguis exiret, hi commiserationem, et non risum cierent."

32.- Lombardi-Maggi, *Explanations*, p. 81: "Huius autem imitationis causam explicat. Forma (inquit) Comoediae iambica Poesi praestantior est. Tragoedia item forma Poesim, quae hexametrorum est, antecellit. Ob harum igitur Poesium praestantes formas, posthabitis prioribus, has sunt secuti, quae formas grandiores, ac magis honorificas habent. Dixit autem Tragoediam, Comoediamque characterem habere maiorem, non quod prolixiora sint, et pluribus constent carminibus (id enim falsum esset; nam Epopoeia prolixa magis est, ut infra dicitur) sed ea ratione Tragoedia maiorem habere formam dicitur, quoniam in actione versatur: actio autem ad formam spectat: carminum vero multitudo ad materiam pertinere videtur. Et quoniam Tragoedia Comoediaque, cum in actione versentur, maiorem characterem habent, quam Poeses illae, quae sola narratione imitantur, magis itidem honorificae sunt: siquidem ad actionem accedit apparatus, ex quo magnificentiam adipiscuntur. Et quoniam alicui videri posset, harum Poesium dignitatem, ac praestantiam, dum taxat esse theatrorum gratia, et dum recitantur (tunc enim et actio et apparatus est; verum si ipse per se in libris seorsum legantur, maiorem Epopoeia characterem habere non dicentur) hanc difficultatem nunc reiicit, ne nimium ab instituto digrediat: quam tamen in operis calce diluit exacte."

33.- Lombardi-Maggi, *Explanations*, p. 64: "Aristoteles postremo Comoediam et Tragoediam eodem inter se discrimine distare hoc in contextu dicit: Comoedia siquidem viles, moriones, servos, ancillas, scurras; Tragoedia vero reges, et heroes imitatur. Quod vero inquit: *quam qui modo sunt*, Comoediam humiliiores, Tragoediam egregios magis, quam ferat communis hominum usus, effingere prorsus intelligit: et voces hae mediam illam hominum conditionem referunt, quam superius describens, ομοίους, id est similes χαλζ χαμας, hoc est ut nos, appellabat."

34.- Lombardi-Maggi, *Explanations*, p. 68: "Similes enim sunt Sophocles et Homerus penes res, quas imitantur, nam illustrium virorum actiones imitatur uterque. Cum Aristophanes vero convenit Sophocles penes imitandi modum, agentes enim imitatur uterque, cuius rei signum affert, etymologiam vocis huius, δραματα."

dad de que los personajes tengan nombres ficticios y la cuestión de la doble trama, rasgos a los que alguna vez había aludido Aristóteles en la *Poética*.

Pero la *Poética* incluye, al hablar al principio de las formas de imitación y al definir poco después la comedia, algunas observaciones acerca de la historia de este género. Una de ellas hace a Homero, aunque por medio de la imitación narrativa, que es menos perfecta que la dramática, el creador de la tragedia y de la comedia<sup>35</sup> gracias a sus dos poemas épicos y al desaparecido *Margites*, el cual sería el modelo del poema burlesco<sup>36</sup>. Las restantes consideraciones acerca de la comedia son similares a las que hace Robortello en lo que se refiere a la función del coro y a la prohibición que supuso el cese de las invectivas dentro de la comedia; Maggi alude también a los primeros comediógrafos, Epicarmo, Formión y el ateniense Crates. Sin embargo, en estos apuntes sobre la historia de la comedia se observa perfectamente la estricta actitud que mantiene Maggi respecto a la literatura posterior a Aristóteles, puesto que las alusiones a comediógrafos griegos por parte del filósofo terminan con Aristófanes y con la libertad de invectivas que existía en su tiempo.

De esta manera, Aristófanes, por ser un autor griego al que conoció Aristóteles, resulta ser superior a Terencio, con lo que la Comedia Antigua tiene más valor que la Comedia Nueva, aun a pesar de sus invectivas y su carácter malediciente. Esta conclusión sirve para confirmar el hecho de que la risa tiene en el pensamiento de Maggi acerca de la comedia un lugar que supera a la imitación de acciones de personas inferiores que propuso Robortello. Pero, por otro lado, no es posible olvidar el carácter de Maggi, hombre de, si no rígida, profunda moral<sup>37</sup>, por lo que la risa burlesca no era precisamente de su agrado. Al contrario, la risa podía resultar no sólo inmoral, sino también injusta. Por consiguiente, el uso de la risa en la comedia (y en cualquier otro género o situación) se justificará única y exclusivamente por ayudar a la reprensión del vicio<sup>38</sup> y nunca a la burla de los maledicientes. La base sobre la que asienta Maggi su definición

35.- Lombardi-Maggi, *Explanationes*, p. 79: "...nam in *Iliade*, atque *Odyssea* saepissime personas invicem loquentes inducit, eoque in hisce poematibus Tragoediae formam ostendit: sed et Comoediae, quae non probra persequitur, sed in turpibus iocatur, speciem ostendit, nam ita, inquit, ad Comoediam, in qua ridicula pertractantur, se *Margites* habet, ut ad Tragoediam *Ilias*, atque *Odyssea*."

36.- Lombardi-Maggi, *Explanationes*, p. 78: "Ab Homeri vero seculo generis huius poema quodpiam offendimus, quali nimirum Homeri *Margites* est, et id genus reliqua, quae Aristotelis tempestate vigeant. Subiungit vero huic poematis generi carmen iambicum accessisse, quod dicendis maledictis longe aptissimum esset, iccirco etiam, inquit, carmen ipsum iambicum sua quoque tempestate convitiatorium fuisse nuncupatum..."

37.- La importancia que da Maggi a la necesidad de que la poesía sea no sólo útil, sino que se mantenga siempre dentro de los cánones de la moral ha sido el tópico que mayor fortuna ha tenido para todos o casi todos los autores que se han acercado a su obra, hasta tal punto que resulta ya casi imposible quitarle el saumbenito que adjetivos como "pío" o "tridentino" han supuesto a la hora de incluir a Maggi en la historia de la teoría literaria renacentista. La realidad rehuye, sin embargo, tales generalizaciones, sobre todo en una época en la que el tópico *delectare et docere* fue uno de los que permanecieron presentes en todo momento, sin que ningún autor, fuera la que fuera su base intelectual (aristotélica, platónica, horaciana, retórica) se salvase de, por lo menos, aludir a él como premisa fundamental para la correcta inteligencia de su pensamiento literario. Hay que tener en cuenta que "la pericia en el conocimiento "moral" de la existencia era el único requisito realmente positivo para el poeta, cuya misión concreta era mover el ánimo de sus semejantes con la descripción de conflictos psicológicos y morales de otros seres de ficción, formados a propia imagen y semejanza. A esta exigencia atendía la tradición de la *Poética* de Aristóteles, ya sea concibiendo genéricamente la poesía como imitación de acciones de hombres o como aproximación de dos tipos de saber, filosófico y poético, en cuanto saberes de signo globalizador. También la corriente retórica desde el propio Aristóteles convergía con los esfuerzos de la anterior. Recordemos cómo Cicerón, que exigía del orador las "sentencias" del filósofo y casi las palabras del poeta, reducía en la práctica tales sentencias a las de índole moral, criterio en el que habría de abundar más tarde el insuperable Quintiliano" (García Berrio, 1977, p. 418).

38.- Maggi, *Explanationes*, p. 89: "Peccatum opponitur recto, quare quot modis a recto recedimus, tot etiam modis labimur, ac peccamus. Rectitudo autem alia animi, alia corporis, alia rerum, quae extra sunt positae: quorum itidem peccata inveniri necesse est, peccatum enim satis susum vocabulum est, nam dicimus peccata naturae, peccata artis, et peccata rationis, verum de hoc cum de ridiculis agemus, fuse lateque dicemus."

de la comedia es, por consiguiente, el dogma aristotélico que señala que la comedia debe ser imitación de acciones risibles, siendo la causa de la risa una fealdad o deformidad sin dolor<sup>39</sup>. Sobre esta base construye Maggi su teoría de la risa, que expone en un apéndice titulado *De Ridiculis*, realizando una clasificación de las distintas fealdades que pueden mover a risa y añadiendo a esta definición un elemento nuevo, la admiración o, desde un punto de vista más moderno, la sorpresa, sin la cual no puede surgir la risa. La clasificación divide a las fealdades según el lugar donde tengan su asiento: el cuerpo, el alma o las cosas exteriores<sup>40</sup>, y después según la forma en que aparezcan, de tal manera que las tres pueden ser verdaderas, fingidas o accidentales<sup>41</sup>. En total, nueve tipos distintos de fealdad o deformidad sin dolor fuera de los cuales no hay posibilidad de que surja la risa. La importancia de Maggi en la historia de la teorización de la risa reside en que él es el primero en señalar la necesidad de que en aquello que mueve a risa haya un elemento que destaque algo inesperado o nuevo, de tal forma que, si no existe ese elemento, no puede existir admiración y la risa no puede ser provocada<sup>42</sup>. Así, la definición de lo cómico queda ampliada de forma que consiste en una fealdad o deformidad sin dolor que causa admiración<sup>43</sup>.

La intención de Maggi al escribir *De ridiculis* no es la de ofrecer una reconstrucción del segundo libro de la *Poética*, pero habiendo observado la importancia que la risa tiene en la configuración del objeto de imitación de la comedia, alude a las autoridades que han tratado el tema: Cicerón y Quintiliano y señala que él mismo ha tratado este tema en el apéndice *De ridiculis*, que sigue a las *Explanationes*. Es bastante improbable que Maggi escribiera *De ridiculis* con la intención de ofrecer al lector la explicación de una teoría de la comedia que no ha sido expuesta con claridad. Todos los ejemplos citados por Maggi en *De ridiculis* pertenecen al ámbito de la oratoria o de la facecia y no al de la comedia, de modo que su exposición teórica sobre la risa resulta difícilmente aplicable al género cómico. Sin embargo, la *annotatio* acerca de la definición aristotélica de la comedia se ciñe exclusivamente al tema de la risa y envía a *De ridiculis* para cualquier consideración sobre el mismo<sup>44</sup>. La teoría de la risa propuesta por Maggi puede considerarse independiente de sus ideas sobre la comedia, pero éstas están marcadas sobre todo por su subordinación a los dogmas expuestos en el apéndice a las *Explanationes*. La causa de que esta teoría de la risa (una de las más interesantes y originales del siglo XVI, sin embargo) se halle en una relación más estrecha con la oratoria que con un género definido en función de su capacidad de hacer reír como la comedia reside en que las autoridades que habían tratado la risa antiguamente lo habían hecho en el marco de tratados puramente retóricos, mientras que las teorías contemporáneas se integraban dentro de obras sobre el arte de la conversación o de la

39.- Aristóteles, *Poética*, 1449a33-34.

40.- Maggi, *De ridiculis*, p. 94: "Turpitudinem autem omnem aut corporis aut animi aut rerum extrinsecus occurrentium causa contingere, cum veterum testimonio, tum vero communi omnium sensu comprobatur. Quodcumque igitur ridiculum ex dictarum rerum turpitudine duci necesse est." Sigo la edición de B. Weinberg, en Weinberg (1970), vol. II, pp. 91-125.

41.- Maggi, *De ridiculis*, pp. 95-96: "Eam itaque trifariam contingere posse dicimus. Nam alia re, alia ficta, alia casu reperitur: re quidem ut gibbi a primis suis natalibus, aut alio quovis id genus symptomate affecti; ficta vero cum quis claudicat ut claudicantem irrideat; casu autem cum quis ceciderit, ita tamen ut mali nihil ei contingat."

42.- Maggi, *De ridiculis*, p. 98: "Quamquam vero ridicula omnia a superius enumeratis ridiculorum locis deduci certum sit, ea tamen, si non accedat admiratio, sola nequeunt suum munus praestare. Quod hac maxime ratione persuaderi potest: nullum enim ridiculum adeo salsum ac facetum est quod, si plures audiatur, non fastidium potius quam delectationem pariat. Nam etiam si perseveret turpitudinem, tamen quoniam cessat admiratio quam risus consequatur, cum amplius novum non sit, haudquaquam delectat. Quare in ridiculis ipsis admiratio nequit a risu seiungi."

43.- Para una exposición más detallada de la teoría de la risa de Maggi, véase Herrick (1964, pp. 41-52), Vega Ramos (1993a, pp. 84-85), y, sobre todo, Vega Ramos (1993b).

44.- Maggi, *Explanationes*, p. 89: "De ridiculis Cicero, Quintilianus, et alii scripsere, nos quoque in opusculo seorsum ad hoc dicato, Deo favente, dicemus."

cortesanía<sup>45</sup>. La sumisión de la cultura renacentista a la autoridad es en el caso de Maggi uno de los aspectos más importantes de su teoría, el que le lleva únicamente a completar lo que aquellas autoridades (Cicerón, Quintiliano y, ya en pleno humanismo, Giovanni Pontano) habían venido diciendo al respecto hasta entonces, pero sin polemizar nunca con ellas (a lo sumo, ofrecerá una interpretación distinta de la habitual de alguna de sus frases), adaptando en todo momento su pensamiento al de estos autores, en especial al de Cicerón.

\* \* \*

Las diferencias entre las teorías de la comedia de Robortello y Maggi parten de la distinta interpretación del texto aristotélico, pues Robortello define este género sólo como imitación de hombres de condición inferior, mientras que Maggi lo define como imitación de acciones risibles. Ambas definiciones no pueden considerarse únicamente dos formas cercanas de interpretar el pensamiento de Aristóteles, ya que implican un concepto muy distinto de cuál es la función de la comedia dentro del sistema literario. La definición de Robortello justifica al género cómico tan sólo por la posibilidad que ofrece al autor y a los espectadores de satisfacer su afición a la imitación, sin que la risa participe necesariamente en la constitución de la comedia, mientras que Maggi sí acepta la necesidad de que la comedia haga reír, aunque sea para castigar el vicio. La actitud de Robortello hacia la risa es bastante ambigua, ya que, como hemos visto, su relación con la comedia es vista siempre desde un punto de vista negativo, y cuando señala las características más importantes del género (dentro de la trama, los caracteres, el pensamiento, o la dición) no cita en ningún momento a la risa<sup>46</sup>. La comedia no es sino un género gemelo de la tragedia, diferenciado únicamente en la clase social de los personajes y en sus diferentes finales<sup>47</sup>. El esquema de los géneros propuesto por Robortello no tiene sitio para la Comedia Antigua, ya que no respeta las reglas que deduce de la *Poética* y se centra sobre todo en la invectiva jocosa, la cual acabó por pertenecer en realidad a la sátira<sup>48</sup>. Aun así, la Comedia Antigua fue un paso necesario entre las invectivas megarenses y la Comedia Nueva y su mejor exponente, la comedia latina. Otro de los géneros antiguos rechazado por Robortello es el mimo, al que acusa, siguiendo a sus fuentes (Cicerón especialmente) de ser un género obsceno y, por tanto, inmoral<sup>49</sup>. Los únicos géneros en los que tiene cabida la risa son la sátira y un tipo determinado de epigramas, en los que siempre se da una invectiva contra alguien y se ofrece una imitación de acciones compatibles, horribles, risibles o viles. Este tipo de imitación tendría en principio una forma dramática, pero al ser sustituida por la Comedia Nueva, pasó a la poesía cultivada por Varrón,

45.- El diálogo *De oratore*, de Cicerón, y el tratado *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, en la Antigüedad; *De sermone*, de Pontano, y *El cortesano*, de Castiglione, en el Renacimiento.

46.- Con todo, no puede decirse que Robortello mantenga una actitud hostil. Por el contrario, incluye un tratado (*De Salibus*, en *Paraphrasis in Librum Horatii...*, pp. 51-58) dedicado a explicar qué es lo que provoca la risa y cómo se puede hacer que ésta sirva para embellecer el discurso. Sin embargo, inspirada como la de Maggi en la retórica, su teoría no ofrece ninguna novedad respecto al tratamiento del tema por parte de Aristóteles y Cicerón en sus respectivas obras sobre el arte retórica.

47.- Weinberg (1963, p. 402) lamenta esta interpretación de la comedia: "We would be curious to discover how a Theorist of 1548 would have constructed a theory of comedy, but we find instead merely a transfer of familiar ideas and passages, with only the most passing and the most perfunctory adaptations to the special conditions of comedy."

48.- Robortello, *Explicatio...*, p. 520: "In vetere comoedia multum inerat dicacitatis et maledicentiae, adeo ut ne nominibus quidem parcerent. Hoc apud Aristophanem ubique observari potest, in *Nebulis* praesertim, ubi ridetur Socrates, vir ille optimus, ac sanctissimus (...). Fuit vero necesse totum hoc maledicentiae genus lege coercere, atque ita ad satyras translatum fuit, quales Horatius scripsit et ante eum Varro et Lucilius, postea vero Iuvenalis et Persius."

49.- Robortello, *Explicatio...*, p. 520: "Fuit apud veteres quaedam comoedia dicta "mimus" a nimia imitatione. Ea res continebat obscenas quas histriones ipso etiam gestu exprimere conabantur. Ideo Cicero libro *De oratore* secundo monet, mimicos sales oratori esse vitandos propter obscenitatem."

## DOS INTERPRETACIONES DE ARISTÓTELES: ROBOTELLO Y MAGGI

Horacio, Marcial, etc. La risa es únicamente un medio para la reprensión de fealdades y vicios y, por consiguiente, puede ser utilizada en la comedia, al menos cuando un personaje merece ser reprendido. Pero el fin de este género no puede ser provocar la risa por sí misma, sino que ésta debe integrarse en un último fin que no es otro que imitar acciones de gente inferior, risibles o no<sup>50</sup>.

La actitud de Maggi hacia la comedia es muy distinta, y se basa tan sólo en la aceptación de la risa como el principal elemento que caracteriza a la comedia. Aunque la pérdida del texto aristotélico le impida tratar este género en su comentario, se puede observar una teoría implícita no tanto en su tratado sobre la risa (todavía mantenida dentro de los estrechos márgenes de la retórica) como en las observaciones en torno a la historia de la comedia y también en torno a la utilidad del arte. Maggi mantiene hacia Aristófanes un respeto<sup>51</sup> que se opone al silencio que adopta ante la Comedia Nueva (género posterior a Aristóteles), el cual le lleva a citar a Terencio solamente en algunas ocasiones no demasiado importantes. Aristófanes es considerado el principal autor de comedia, del mismo modo que Sófocles lo era para la tragedia y Homero para el poema épico. De esta manera, teniendo en cuenta además el precepto de Aristóteles, queda claro para Maggi que el fin de toda comedia ha de ser siempre la imitación de acciones risibles. Evidentemente, la comedia ha de tener siempre un fin moral, pero su moralidad ha de seguir el camino de la risa del mismo modo que en la tragedia ha de seguir el camino de la purgación por medio de la piedad y el terror, con el fin siempre de hacer que el espectador se aleje del vicio<sup>52</sup>. Aunque para Maggi la poesía no tiene un fin en sí misma, sino que ha de estar siempre subordinada a la enseñanza moral, su comentario a la *Poética* de Aristóteles no sólo resulta más cercano al pensamiento original del filósofo, sino que es además mucho más moderno y racionalista al mantener una clara distinción entre los medios y los fines tanto de la tragedia como de la comedia, distinguiendo perfectamente entre los efectos de la catarsis y los de la risa. Con todo, si Robortello ocupa un lugar eminente dentro de la historia de la teorización de la comedia, no sólo es por ser el primero en proponer una visión de este género a partir de la *Poética* aristotélica, sino porque esta visión fue la que prevaleció sobre cualquier otra. Los dogmas aristotélicos fueron ganando más y más adeptos en la segunda mitad del XVI hasta el punto de que tanto la definición de la comedia como imitación de acciones de personas inferiores como las observaciones robortellianas acerca de la trama, los caracteres, el pensamiento, etc. de la comedia se impusieron de forma más o menos definitiva a cualquier otra teoría sobre este tema. Tanto las apreciaciones de Horacio y Platón sobre la literatura en general, como el modelo retórico del que he

---

50.- Que la actitud de Robortello ante la risa en la comedia es de rechazo lo confirma la dureza con la que trata a las comedias de Plauto, acusándolas de ser demasiado festivas (*Explicatio eorum omnium quae ad quaestiones de salibus pertinent*, p. 53): "Comicis libentius multo concessum fuit, hac festivitate uti in sua poesi, quod optima est factum ratione, quia amatoria magna ex parte, et deridicula; quae in cotidiano convictu fiunt, tractant. Plautus certe usque adeo festivus fuit; ut intemperanter, et immodice salibus usus dicatur; id quod verissimum est; non vult enim oratio salsa esse nimis conditi tantum contenta, et conspergi et quoniam comicis libera datur iocandi facultates, ideo Aristóteles in Poetices libro de iis meminit; quamvis alibi dicat se de iis copiosius egisse in Rhetorices scilicet libro tertio, uti saepe est a me dictum et dicitur postea". Véase además el opúsculo dedicado por Robortello a la sátira: *Explicatio eorum omnium quae ad satyram pertinet*, editado en Weinberg (1970), pp. 495-507, y el dedicado al epigrama: *Eorum omnium quae ad methodum et artificium scribendi epigrammatis spectant explicatio*, en Weinberg (1970), pp. 508-516.

51.- Maggi, *Explanationes*, p. 92: "...dum Aristophanes floreret, hic enim sermo de promotione Comoediae est, atque eius incremento, et ita de primis Comoediae temporibus, quocirca si nondum Aristophanis tempestate magistratus lege maledicentiam compresserant, eo minus a principio Comoedia legibus aliquibus erat adstricta. (...) sed libera erat compositio, id est choro non adstricta, vel chorus non numero adstrictus, sed voluntarius, ac liber, vel chorus voluntarius erat, hoc est poetae libere dicere, scribereque poterant."

52.- Para las distintas formas de entender el aristotélico concepto de catarsis en los comentarios de Robortello y Maggi, véase nuevamente Ryan (1984).

hablado arriba, quedaron como apoyos de esta teoría de la comedia en la que la risa, salvo contadas excepciones, permaneció en un segundo plano<sup>53</sup>.

### **Bibliografía primaria**

ARISTÓTELES

*Poética*, ed. de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

CICERÓN

*De oratore*, ed. de A. S. Wilkins, Oxford, Universidad, 1989, 14ª ed.

LOMBARDI, BARTOLOMEO-MAGGI, VINCENZO

*In Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanationes. Madii Vero In Eundem Librum Propriae Annotationes. Eiusdem de Ridiculis; Et In Horatii librum de arte Poetica interpretario*, Venecia, Officina Erasmiana, 1550.

MAGGI, VINCENZO

*De ridiculis*, en Lombardi-Maggi, *Explanationes* (1550), pp. 301-327; en Weinberg (1970), vol. II, pp. 91-125.

QUINTILIANO

*Institutio oratoria*, ed. de G. P. Goold, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980.

ROBORTELLO, FRANCESCO

*Paraphrasis In Librum Horatii, Qui Vulgo De Arte Poetica Ad Pisonem Inscritbitur. Eiusdem Explicationes De Satyra De Epigrammate, De Comoedia, De Salibus, De Elegia*, Florencia, Officina Laurentius Torrentinus, 1548.

*Explicatio eorum omnium quae ad Comoediae artificium pertinent*, en Weinberg (1970), vol I, pp. 517-529.

### **Bibliografía secundaria**

BAJTÍN, MIJAIL

1987 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. (El contexto de François Rabelais)*, Madrid, Alianza.

CURTIUS, ERNEST ROBERT

1976 *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE.

---

53.- Un ejemplo de la insalvable separación entre comedia y risa que vivió la teoría literaria del Renacimiento puede observarse en la teoría de la comedia ofrecida por Ludovico Castelvetro en su comentario a la *Poética*: Castelvetro mantiene el dogma de que la comedia debe ser imitación de acciones risibles; sin embargo, al igual que ocurre con Maggi, los ejemplos con los que ilustra sus afirmaciones sobre la risa tampoco proceden de comedias antiguas ni, menos aún, de comedias modernas, sino de una de las obras maestras del humor renacentista: el *Decamerón*, de Boccaccio.

DOS INTERPRETACIONES DE ARISTÓTELES: ROBORELLO Y MAGGI

GARCÍA BERRIO, ANTONIO

1977 *Formación de la teoría literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa.

HALLIWELL, STEPHEN

1986 *Aristotle's Poetics*, Londres, Duckworth.

HERRICK, MARVIN T.

1964 *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 2ª ed.

JANKO, RICHARD

1984 *Aristotle on Comedy*, Berkeley-Los Ángeles, University of California Press.

LAUSBERG, HEINRICH

1975 *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos.

RYAN, EUGENE E.

1984 «Robortello and Maggi on Aristotle's Theory of Catarsis», *Rinascimento*, XXII, pp. 263-273.

VEGA RAMOS, MARÍA JOSÉ

1993a *La teoría de la novella en el siglo XVI. La poética neoaristotélica ante el Decamerón*, Salamanca, Johannes Cromberger.

1993b «*De ridiculis*: La teoría de lo ridículo en la Poética del siglo XVI», en Maestre Maestre-Pascual Barea, (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico (Alcañiz, 8 al 11 de mayo de 1990)*, Cádiz, Instituto de Estudios Turolenses-Universidad de Cádiz, pp. 1107-1118.

WEINBERG, BERNARD

1963 *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Universidad.

1970 (ed.) *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, Gius. Laterza & Figli.