

APROXIMACIÓN A LA DEFINICIÓN, ORIGEN Y FUNCIÓN DE LA RISA EN LA COMEDIA LATINA¹

Laughter is basic in Theatre, considered from a double point of view: that of receiver of the comical (the spectator) and that of the author of the comical (the actor and the author of the fable).

1. INTRODUCCIÓN

El concepto de la risa es fundamental en el teatro y trasciende el género de la comedia, pues funciona como un vehículo de conexión entre escenario y graderío, entre actor y público, entre la puesta en escena y la recepción del espectáculo. Por esa razón lo planteamos desde un doble punto de vista: desde el receptor de lo cómico –el espectador–, que se ríe (*ridere*), y desde el autor de lo cómico –actor, autor o fábula–, que provoca la risa (*movere risum alicui*, con la variante *excitare*, menos utilizada).

Conseguir la risa en una comedia significa apropiarse del favor del público y, con él, ganar el aplauso o éxito de la representación, al igual que su antónimo *dolor* debiera serlo en la tragedia. Sin embargo, la mayor parte de los testimonios del teatro romano dirigen su atención a la risa, y menos al llanto o al dolor (al *pathos* griego), en gran medida debido a los tratados de oratoria conservados, que tratan el aspecto de la risa y de lo cómico. En las páginas siguientes trataremos de acercarnos al fenómeno de la risa en el teatro a partir de los testimonios de Cicerón y Quintiliano, principalmente.

2. DEFINICIÓN DE LA RISA

La risa es sustancial al ser humano y exclusiva de él², pues es un movimiento físico de la boca y del rostro, acompañado de voz o sonido, que demuestra un sentimiento: la alegría. Esta capacidad, en principio, es física e inherente (nacemos con ella), pero también tiene un desarrollo anímico, que corre parejo al conocimiento intelectual, al entendimiento. Aquí radica la

¹ Este artículo pertenece a nuestro Proyecto de Investigación Postdoctoral “El actor y el teatro de Roma al Siglo de Oro”, financiado por la Fundación Caja de Madrid, y es parte del Proyecto de Investigación BFF-2000-0099, financiado por la D.G.I.C.Y.T.

² Sen. *Nat.* 11, 158, 1.

diferencia entre "lo risible" y "lo cómico" (según la nomenclatura de Bergson³); es decir, la risa espontánea que puede producirse en una persona cuando ve a otra que se cae es diferente de la risa que nace de la comprensión de la palabra con la imagen⁴.

Ésta es la razón de que en un mismo texto teatral encontremos diversos niveles de humor, desde el más grotesco, fácil y evidente, hasta el refinado e ingenioso, escalonados en función del nivel intelectual del público.

La risa, aunque sea algo colectivo, siempre permite al individuo, que como tal percibe la realidad de forma exclusiva, encontrar en lo cómico un sentido diferente al de otro individuo. Con mayor razón aún, pues, un autor que consiga arrancar la risa de su público logra dar con unos parámetros cómicos de carácter universal.

La risa nace en el hombre en dos lugares, en lo físico y en el espíritu (*ex corpore aut ex animo*), que se convierten en *verba et figurae* de la oratoria⁵. Según Quintiliano, la risa tiene tres orígenes: nosotros mismos, las cosas circundantes y las palabras⁶. Esa unión del hombre con lo que le rodea conduce a la función social de la risa, que consiste en eliminar la rigidez de la sociedad, saltándose de alguna manera los parámetros establecidos, en los que lo cómico se convierte en el remedio y la risa en la curación de la "enfermedad social". Así lo encontramos en el *mundus perversus* de la comedia *palliata*, donde el esclavo se comporta como amo de su amo, y el amo está al servicio de su esclavo; o en las imitaciones de tipos humanos o sociales que hacían los mimos de la época.

3. DENOMINACIÓN DE LA RISA

En los textos teatrales o referidos al teatro encontramos dos sustantivos con sus correspondientes verbos para indicar la risa:

2. a.) <i>risus</i>	<i>moveo risum > rideo</i>
2. b.) <i>cachinnus</i>	<i>cachinno</i>
2. c.)	<i>ringor</i>

³ Mantenemos la nomenclatura de Bergson, que redefinimos para el ámbito teatral romano. Cf. H. Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1881.

⁴ Arist. *Poet.* 48b37.

⁵ Quint. *Inst.* 6, 3, 37.

⁶ Quint. *Inst.* 6, 3, 23-24 *aut enim ex aliis risum petimus aut ex nobis aut ex rebus mediis. Aliena aut reprehendimus aut refutamus aut elevamus aut repercutimus aut eludimus. Nostra ridicule indicamus et (...) dicimus aliqua subabsurda (...); tertium est genus in decipiendis expectationibus, dictis aliter accipiendis ceterisque.*

Esta clasificación corresponde a la gradación en la intensidad de la risa. Las conclusiones que pueden extraerse tras el análisis de los textos⁷ es que *risus* es el término por excelencia del teatro, pues la carcajada (*cachinnus*) es empleada con sentido negativo, esto es, cuando algo o alguien se equivoca (fundamentalmente el actor) y, por tanto, produce la carcajada general entre el público, o cuando se quiere hacer notar la inmoderación de alguien⁸. Lo habitual es encontrar *risus*, *rideo* y sus compuestos, principalmente *derideo* "reír hasta hartarse", *corruere risum* "partirse de risa" y *surrideo* "sonreír". Incluso, estos compuestos sustituyen al verbo *cacchinno*, con índice de uso menor. Sólo *deridere* y *surridere* se encuentran referidos a la risa del espectador en el teatro, y *ringor* "reír abriendo exageradamente la boca mostrando los dientes", no aparece en la *palliata*⁹.

4. FUNCIÓN DE LA RISA EN LA COMEDIA

El drama responde a un interés social, al igual que la risa. Desde este punto de vista, el teatro es el lugar por excelencia donde un grupo puede reírse. La principal función de la risa es su capacidad de cambiar el ánimo o el humor del individuo, proporcionándole un sentimiento de *iucunditas*; por esa razón la risa suele ir acompañada de la *hilaritas*¹⁰. Ese cambio de humor produce en el oyente la conciliación ante un conflicto, de ahí que a los oradores les haya interesado el análisis de la risa y su función en el individuo¹¹, así como la distinción entre la ridiculez –que debe evitar el orador– y lo cómico, perseguible por éste¹². Se podría concluir, pues, que en el ámbito romano la risa consigue la catarsis del espectador, que llega a la liberación interior gracias a la comedia, no al *pathos* de la tragedia.

Por medio de la risa se consigue la benevolencia hacia el *actor*, cuyo significado en los textos de comedia es doble: "actor" en su valor teatral y "abogado" desde el punto de vista del orador¹³. Ese beneplácito del público lo busca el comediógrafo de dos formas:

⁷ Cf. nuestro *El léxico teatral latino. Estudio terminológico y dramático*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, s.v. *risus*.

⁸ Cf. nuestro *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid 2003, Ediciones Clásicas (en prensa).

⁹ Pomp. *Ap. Non.* 517, 30 *salta ridens, ringitur*.

¹⁰ Quint. *Inst.* 9, 1, 44, 4 *ut ab eo quod agitur avertat animos, ut saepe in hilaritatem risumve convertat*.

¹¹ Cic. *De orat.* 2, 236 *quod tristitiam ac severitatem mitigat et relaxat odiosasque res saepe, quas argumentis dilui non facile est, ioco risuque dissolvit*.

¹² W. Süss, *Lachen, Komik und Witz in der Antike*, Zürich 1969, 6-8.

¹³ Cic. *De orat.* 2, 236, 5 *vel quod ipsa hilaritas benevolentiam conciliat ei, per quem excitata est*.

- a modo de juicio, cuando el público se convierte en juez (*iudex*) de la causa que representa el actor-abogado quien, por tanto, busca su comprensión y ayuda, que se manifiesta en el aplauso final¹⁴.
- como ruego, con el que se implora la atención (*attendo*) y la *benignitas* del espectador¹⁵.

La segunda función de la risa es proporcionar placer, sobre todo cuando va unida a la palabra¹⁶. Se comprende, pues, el interés de los magistrados en convocar *ludi* para el pueblo, y que estas representaciones se convirtieran en un medio de control de la plebe por parte del Estado. De tal manera se alcanzó la identificación entre risa y teatro, que Diocleciano, impelido a dar unos juegos circenses y otros teatrales, exclamó "*ergo (...) bene risus est in imperio suo carus!*" *denique cum omnibus gentibus advocatis Diocletianus daret ludos*"¹⁷.

5. NATURALEZA Y ORIGEN DE LA RISA EN EL GÉNERO CÓMICO

La risa se puede analizar desde cinco puntos de vista según Cicerón: qué es, de dónde proviene, si es aplicable a la oratoria, en qué medida y en qué tipología se puede clasificar¹⁸. A partir de esta reflexión del orador podríamos intentar delimitarla en el ámbito de la creación teatral.

Para poder atrapar ese concepto hay que volver a la distinción entre "lo risible" y "lo cómico", respondiendo a la primera cuestión ciceroniana *–quid sit–*, que, como el propio filósofo dice, es la propia risa (*ipse risus*¹⁹). Parece un silogismo concluir que la risa es la risa misma, pero no lo es, si descartamos en esta definición la risa que se produce como simple fenómeno fisiológico y espontáneo, carente del entendimiento entre emisor y receptor (lo risible). Si existe el proceso intelectual, cualquier cosa, cualquier situación –aun la más trágica– es susceptible de convertirse en cómica. Esto sirve para distinguir entre géneros cómicos literarios o no, pues un espectáculo de golpes y bofetadas, pese a causar hilaridad entre el público, no sería considerado un género de comedia, sino un mero espectáculo de humor.

En la comicidad encontramos el significado de la risa en el teatro, que lo es todo en la comedia. La definición y delimitación de lo cómico es la base de la

¹⁴ Remitimos a nuestro trabajo "La escena imaginaria del espectador en la comedia plautina", *Pallas*, 55, 2000, 239-247; *cf.*, p.e. Plaut. *Capt.* 67; *id. Rud.* 17.

¹⁵ Plaut. *Merc.* 15 *atque advortendum ad animam adest benignitas; id. Men.* 16.

¹⁶ Cic. *De orat.* 2, 248 *maxime autem homines delectari, si quando risus coniuncte re verboque movetur.*

¹⁷ Hist. Aug. *Car.* 20, 2, 1.

¹⁸ Cic. *De orat.* 2, 235, 5-8 *unum, quid sit; alterum, unde sit; tertium, sitne oratoris risum velle movere; quartum, quatenus; quintum, quae sint genera ridiculi.*

¹⁹ *Ibid.* 2, 235.

esencia misma de la risa teatral. En nuestra opinión, "risible" es aquello que, sin poseer la entidad intelectual que defendemos para el teatro, hace reír (*ex corpore*, como reflejo físico o primario ante un estímulo externo), mientras que "cómico" es lo que divierte a otro al unir el gesto con la palabra, que a su vez es expresión de una idea o de un sentimiento (*ex corpore et ex animo*). Por tanto, la diferencia entre uno y otro es la comprensión intelectual que va unida al espectáculo, basado a su vez en la "visión" (*spectare > spectaculum*).

Desde este punto de vista, lo risible escapa al control del autor, pero no así lo cómico: como estímulo físico inherente al hombre, uno puede reírse en cualquier momento o situación. Sin embargo, reírse como resultado de un proceso cómico sólo es posible si hay entendimiento intelectual entre el emisor y el receptor, es decir, entre el autor-actor y el espectador.

Por eso el drama se basa en la dualidad *scire | nescire*, "saber | desconocer", que consigue *movere et delectare*, las dos funciones que hemos propuesto para la risa, esto es, influir en el ánimo del público y deleitarlo. Y el comediógrafo conoce los mecanismos técnicos y literarios para conseguir esa ansiada comicidad, sin olvidar la *moderatio in iocando*, que respondería a la cuestión ciceroniana de en qué medida debe manejarse la risa. Ahí reside la frontera entre el humor y la chabacanería y, por tanto, matiza y distingue la calidad entre los géneros, pues en todo texto cómico podemos encontrar ingredientes de "lo risible" y de "lo cómico"²⁰. Cicerón rechaza la carcajada porque le parece una falta de mesura, pero no hemos encontrado datos al respecto en el marco de la comedia ni de su público.

Y en esos tres elementos citados (autor, actor y espectador) consideramos que está el origen de la risa (*unde sit risus*).

5.1. El dramaturgo

Debe anticiparse al escribir su obra a los gustos del público, es decir, debe ir a la búsqueda de unos parámetros universales que comprenda el receptor de su obra; en definitiva, debe plantearse la idea de lo cómico y su realización en el texto.

Esta idea de lo cómico es individual y a la vez universal. Individual porque cada autor la desarrolla de una manera peculiar que encaja de mejor o peor forma con los gustos del público; así, encontramos, p. e., diferencias entre Plauto y Terencio: la comedia más "plautina" de Terencio, el *Eunuchus*, fue uno de sus mayores éxitos, precisamente porque explotó al máximo la técnica del "disimulo", recurso incesante en la obra de Plauto. Universal, porque esos parámetros se mantienen con total vigencia con el paso de los siglos.

²⁰ *Ibid.* 2, 238.

5.2. El actor

Traduce al lenguaje gestual lo cómico del texto (*histrío*) y provoca la risa (*moveo risum*), ayudado por la puesta en escena (*apparatus, ornatío*).

Cuando el actor se convierte en personaje puede manifestar todas las variantes de risa que puedan existir, pues se mueve ya en un mundo propio e imaginario. A la vez, el actor puede manifestar el llanto (*fleo, fletus, plangor*), la lágrima (*lacrima*), el *pathos* (*affectus*)... En efecto, todos estos términos los podemos encontrar en los textos dramáticos como expresión de un sentimiento del personaje opuesto a la risa que el actor realiza por medio del gesto. Pero la idea del *pathos* griego, catárquico para el oyente, no se manifiesta en el teatro latino en el espectador, sino especialmente en el actor cuando actúa y en el proceso creador del poeta²¹. De tal forma es así, que Cicerón, al narrar el extraordinario *dolor* alcanzado por un actor trágico (presumiblemente Esopo), se refiere al padecimiento y a la catarsis que sintieron el poeta al crear los versos y el actor al recitarlos, pero del público sólo nos refiere el clamor y el aplauso²².

Por la simbiosis que alcanza con la vida de su personaje, el actor puede llorar o reír, pues tiene la capacidad de hacerlo a voluntad, de manera que le es forzoso un aprendizaje para saber medir sus fuerzas²³. No en vano aconseja Horacio al actor en su *Ars*: "como acompañan los rostros humanos con su risa a los que rien, de igual manera lloran con los que lloran. Si quieres que yo lllore, debes llorar tú primero" (vv. 101-103).

Sólo es en estos contextos del actor y del autor donde encontramos explícitamente la idea del *dolor* en el teatro latino –además de los epitafios por autores fallecidos–, que va unida en gran parte también a la actuación del orador²⁴.

El actor transmite estas emociones por la gestualidad del rostro y del cuerpo (*gestus*), y por la entonación de la voz, lugares de donde procede la risa

²¹ Cic. *De orat.* 193 (*histrío*) *flens ac lugens dicere videbatur. quae si ille histrío, cotidie cum ageret, tamen recte agere sine dolore non poterat, quid Pacuvium putatis in scribendo leni animo ac remisso fuisse? fieri nullo modo potuit.*

²² Cic. *Sest.* 120-121 *summi enim poetae ingenium non solum arte sua, sed etiam dolore exprimebat (...) Haec quantis ab illo clamoribus agebantur! Cum iam omissis gestibus verbis poetae et studio actoris et expectationi nostrae plauderetur.*

²³ Cic. *Brut.* 290; Quint. *Inst.* 6, 1, 45 *quare metiatur ac diligenter aestimet vires suas actor (...) nihil habet ista res medium, sed aut lacrimas meretur aut risum.*

²⁴ Quint. *Inst.* 6, 1, 48 *discutiendae tamen oratione eius modi scaenae, egregieque Cicero.*

o el llanto que recibe el espectador²⁵. Es en la gestualidad corpórea del actor, pues, por donde se transmite la risa teatral²⁶

5.3. El espectador

Es mero receptor de los mecanismos cómicos que autor y actor ponen a su alcance. En función de esa aceptación, el espectador puede alcanzar varios niveles de risa según la intensidad: por un lado, el paso de la risa a la carcajada cuando un actor se equivoca en su actuación o la obra del autor es muy mala (*ridet - cachinnat*). Por otro, la expresión de su diversión varía entre la sonrisa, cuando hay partes de la obra o de la actuación del actor que le hacen gracia, y la risa plena (*surridet - deridet*).

Así, la risa de la comedia sería el resultado de la creación por el dramaturgo de unos parámetros literarios y culturales, aplicados por el actor con la gestualidad y la palabra, y que producen un cambio de ánimo liberador, catárquico y deleitoso en el espectador que los contempla, los oye y, sobre todo, los comprende.

6. PROCEDIMIENTOS DE CREACIÓN DE LA RISA TEATRAL

En esos parámetros universales del autor teatral se encuentra la respuesta a la pregunta de Cicerón *quae sint genera ridiculi*: la clasificación de los mecanismos básicos para hacer reír y cómo se puede sacar partido de ellos.

El dramaturgo debe encontrar una variedad de recursos que produzcan en el espectador la risa –también acompañada de *iocus*–. Ardua cuestión, pues, según Cicerón, no sabemos por qué se produce la risa, ni en qué momento, ni por qué, aun no deseándolo, podemos provocarla²⁷. Él parte de dos orígenes: *in re et in dicto*²⁸. A partir de esta clasificación, intentamos delimitar los principales recursos cómicos que utilizaron los comediógrafos romanos al componer sus textos.

6.1. *Ridiculum in re*: es el que encontramos en la exageración de los *mores hominum*, cuyo primer reflejo cuando el actor sale a escena es el atuendo externo. Encontramos aquí el "vicio" aristotélico, base de la comedia: *quam ob*

²⁵ Quint. *Inst.* 6, 3, 26 *idem autem de vultu gestuque ridiculo dictum sit: in quibus est quidem sua gratia, sed maior cum captare risum non videntur*; Juv. *S* 6, 1 *urbicus exodio risum movet Atellanae gestibus Autonoos*.

²⁶ *Ibid.* 11-12 *simul latera, os, venas, oculos, voltum occupet*.

²⁷ *Id.* 2, 235, 10-12.

²⁸ *Ibid.* 243-244.

*rem materies omnis ridiculorum est in iis vitiis (...) eaque belle agitata ridentur*²⁹.

La exageración de estos *vitia* es puesta en escena por los autores, que los imitan en sus caracteres (pensemos en los distintos roles de la comedia latina: *adolescens, senex, miles*, etc.). En su apariencia externa tienen que ser también exagerados, pues, de otra manera, no inducirían a la risa³⁰; es precisamente esa deformidad la que encontramos en las máscaras y disfraces de comedia, grotescos y exagerados, que retratan de una pincelada el rol que va a tomar vida sobre la escena³¹.

La gestualidad del actor, el atrezo y la escenografía apoyan esta posibilidad de crear humor sin utilizar la palabra. Es una comicidad que queda más relegada a la esfera de la representación.

6.2. *Ridiculum in dicto*. Creemos distinguir cuatro procedimientos básicos en los textos cómicos, aunque pueden encontrarse muchos otros según se estudie la técnica dramática de un autor (neologismos, parodias, estructura, composición, bufonería, música, paratragedia, etc.³²):

6.2.1. En las ambigüedades en cualquiera de sus formas, que quizás sea donde más se aprecie el ingenio del autor al crearla y del espectador al percibirla³³. Una variante de la ambigüedad es la ironía, tan abundante en los textos dramáticos; en el ámbito del teatro, obligan a la complicidad entre actor y espectador pues, en otro caso, nos encontraríamos ante la "ironía dramática" de la tragedia. Este tipo de ironía no ha sido "pactada" –convención que sí encontramos en la comedia, que se basa en el "engaño consciente"– y conduce al espectador a la angustia que le produce ver cómo un personaje cae en el error, porque no ha entrado en los principios de cooperación en los que se basa la comedia.

6.2.2. En el error o *ludus*, esto es "*cum aliud exspectamus, aliud dicitur*"³⁴. Al ser el error una fuente motriz en el hilo argumental de una comedia, encontramos en los

²⁹ *Ibid.* 238.

³⁰ *Ibid.* 236 *turpidine et deformitate quadam continetur*

³¹ *Ibid.* 2, 242 *mimorum est enim et ethologorum*; Arist. *Poet.* 49a32-35.

³² Existen numerosos estudios acerca de la originalidad de Plauto y de Terencio en su técnica dramática. Ahora sólo pretendemos establecer unas pautas para comprender el fenómeno de la risa en la escena romana, dado que es imposible desarrollar aquí un trabajo exhaustivo de la aplicación de estas pautas por parte de cada comediógrafo en sus obras.

³³ Cic. *De orat.* 2, 253 *ambigua sunt in primis acuta atque in verbo posita, non in re; sed non saepe magnum risum movent; magis ut belle, ut litterate dicta laudantur.*

³⁴ *Ibid.* 2, 255

textos *ludere* y sus compuestos, y es el hecho de la equivocación y de la ignorancia de algunos personajes lo que hace reír al público³⁵.

6.2.3. En el disimulo, intrínseco al error, pues en toda comedia se trata de engañar a otro "simulando" (*simulo*). Divierte el hecho del engaño consciente de un personaje hacia otro³⁶, a diferencia de la tragedia, en la que la *ἀμαρτία* es un error involuntario y desconocido, y por esta razón no hace gracia, sino que causa estremecimiento e incluso impotencia en el espectador. Es la base de la técnica del metateatro.

El éxito de este procedimiento lo encontramos reflejado en un pasaje de Fedro (*Fab.* 5, 5), en el que comprobamos la hilaridad total entre el público: *et derisuri, non spectaturi sedent. Uterque prodit (...) movetque plausus et clamores suscitāt. Tunc simulans sese vestimentis rusticus (...)*.

6.2.4. En lo ridículo, considerado como reflejo verbal de lo que hemos señalado más arriba (entonación exagerada, acento extraño, gesticulación, etc.), que es lo más fácil y evidente de percibir por el espectador³⁷. Aquí entran todo tipo de chistes, exageraciones, bromas y extravagancias que podemos incluir en la categoría de "lo risible", primer estadio del humor que también encontramos en la escena romana³⁸.

7. LA RISA EN LOS GÉNEROS TEATRALES

La relación entre la risa y los espectáculos teatrales entronca con los ritos del culto a Deméter, según la versión órfica del mito (Clemente de Alejandría, *Potr.* fr. 52 Kern) y el himno homérico en honor de la diosa. La risa de Deméter, según el himno, presidió el ritmo del yambo, versificación propia de la comedia³⁹.

³⁵ *Ibid.* 2, 255 *error risum movet: quod si admixtum est etiam ambiguum, fit salsius; ut Novium (...)*.

³⁶ Quint. *Inst.* 6, 3, 85 *plurimus autem circa simulationem et dissimulationem risus est.*

³⁷ Quint. *Inst.* 6, 3, 26 *idem autem de vultu gestuque ridiculo dictum sit: in quibus est quidem sua gratia, sed maior cum captare risum non videntur.*

³⁸ Cic. *De Orat.* 2, 289 *subabsurda dicendo et stulta reprehendendo risus moventur.*

³⁹ Cf. D. Arnould, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Paris 1990, 216-218. Sobre las peculiaridades de la risa entre los griegos, puede consultarse A. Plebe, *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Bari 1956, en el que se analiza la técnica de la risa en la comedia de Aristófanes y de Menandro, y la reacción de la audiencia. Pueden consultarse también los siguientes títulos acerca de la risa en la Antigüedad: B. Taladoire, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco 1956; J. P. Cèbe, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines a Juvénal*, Paris 1966; E. De Saint Denis, *Essai su le rire et le sourire des*

La oposición risa | llanto ya fue planteada por Aristóteles⁴⁰, quien las considera en cierta medida como un "ejercicio corporal". Crea un nuevo término, la εὐτραπέλια, término a caballo entre el bufón frívolo y lo rústico⁴¹; trasladado al contexto de la comedia latina, es lo que encontramos en la oposición joven / viejo, con sus características psicológicas determinantes y que aparecen como tales en los textos: los viejos gimen, se lamentan, mientras que en los jóvenes tiene cabida la risa. A la vez, la noción de ἀστειὸν⁴² se especifica en el estilo y en la composición oratoria o teatral, de la que son directos herederos los tratados de Retórica de Cicerón y Quintiliano, como hemos visto. Desde el punto de vista literario, se ha pasado de la βωμολοχία (risa fácil) a la εὐτραπέλια (risa refinada), es decir, de la comedia antigua a la comedia nueva, lo que conlleva una nueva forma de entender los personajes (que entronca con los *Caracteres* de Teofrasto) y el humor en la comedia. De esto es directa heredera la escena romana.

El núcleo de la comedia latina es la risa, la diversión, el engaño, el juego, que se reflejan en el léxico, en el argumento y en la puesta en escena. Así se comprendió y se resumió ya en la Antigüedad la esencia de la comedia a propósito del epitafio de Plauto (Gell. *N.A.*, 1, 24, 3, 4):

*scaena est deserta, dein Risus, Ludus Iocusque
et Numeri innumeri simul omnes conlacrimaverunt*

En definitiva, risa y llanto proceden de la misma esencia, como dice Descartes a propósito de la risa de Demócrito Γελασίνος y de las lágrimas de Heráclito: "algunos unen a su indignidad la piedad y otros la burla, según se dejan llevar de la buena o mala voluntad contra los que desean cometer faltas, y es así que la risa de Demócrito y las lágrimas de Heráclito han podido proceder de la misma causa" (*Passions de l'âme*, art. 196, traducción propia).

Romains, Paris 1965; L. Gil, "La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo", *CFC-Egi*. 7, 1997, 29-54; J. Le Goff, "Une enquête sur le rire", *Annales HSS.*, 52, nº 3, 1997, 449-455; L. Moulinier, "Quand le malin fait de l'esprit. Le rire au Moyen Age vu depuis l'hagiographie", *Annales HSS.*, 52, nº 3, 1997, 457-475; Ch. Mauron, *Psicocrítica del género cómico. Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière*, Madrid 1998 (= Paris 1968); P. Santarcangeli, *Homo ridens: estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Bibl. Dell'Archivum Romanicum Ser. I nº 223, Firenze 1989; W. Schindler, "Komik-Theorien – komischen Theorien? Eine Skizze über die Bemühungen um die Deutung des Lachens von der Antike bis heute", *AU*. 29,5, 1986, 4-19; A. Thierfelder, "Die Antike Komödie und das Komische", *WJA. N.F.* 5, 1979, 1-24.

⁴⁰ *Rhet.* I, 11 1370b y *E. N.* 9, 11, 4, 1171b.

⁴¹ Arnould, *op. cit.* 261.

⁴² *Rhet.* 3, 19, 1410b; *Rhet. Alex.* 22, 1434b.