

POÉTICA

ARISTÓTELES





Poética

Aristóteles

(Traductor: José Goya y Muniain)

Publicado: 1798

Categoría(s): No Ficción, Artes, Críticas y Teoría

Fuente: Wikisource

Acerca Aristóteles:

Aristóteles nació en el año 384 a.C. en Estagira, Macedonia. A los diecisiete años de edad, fue enviado a Atenas para estudiar en la Academia de Platón. No se sabe qué clase de relación personal se estableció entre ambos filósofos, pero, a juzgar por las escasas referencias que hacen el uno del otro en sus escritos, no cabe hablar de una amistad imperecedera. Lo cual, por otra parte, resulta lógico si se tiene en cuenta que Aristóteles iba a iniciar su propio sistema filosófico fundándolo en una profunda crítica al platónico. En el año 343a.c, fue contratado por Filipo de Macedonia para que se hiciese cargo de la educación de su hijo Alejandro. En el 334a.c. se muda a Atenas para fundar en compañía de Teofrasto, el Liceo, una institución pedagógica que durante años habría de competir con la Academia platónica, dirigida en ese momento por su viejo camarada Xenócrates de Calcedonia.

También disponible en Feedbooks Aristóteles:

- *Metafísica* (350)
- *Ética a Nicómano* (-300)
- *Ética a Eudemo* (0)

Nota: Este libro le es ofrecido por Feedbooks

<http://www.feedbooks.com>

Estrictamente para uso personal. En ningún caso puede ser utilizado con fines comerciales.

Capítulo 1

Trataremos de la Poética y de sus especies, según es cada una; y del modo de ordenar las fábulas, para que la poesía salga perfecta; y asimismo del número y calidad de sus partes, como también de las demás cosas concernientes a este arte; empezando por el orden natural, primero de las primeras. En general, la épica y la tragedia, igualmente que la comedia y la ditirámica, y por la mayor parte la música de instrumentos, todas vienen a ser imitaciones. Mas difieren entre sí en tres cosas: en cuanto imitan o por medios diversos, o diversas cosas, o diversamente, y no de la misma manera. Porque así como varios imitan muchas cosas copiándolas con colores y figuras, unos por arte, otros por uso y otros por genio; así ni más ni menos en las dichas artes, todas hacen su imitación con número, dicción y armonía, pero de estos instrumentos usan con variedad; v. g., de armonía y número solamente la música fláutica y citarística, y otras semejantes, cual es la de las zampoñas. Con sólo el número sin armonía es la imitación de los bailarines; que también éstos con compases figurados remedan las costumbres, las pasiones y los hechos.

Al contrario, la épica hace su imitación sólo con las palabras sueltas o ligadas a los metros, usando de éstos o entreverados, o de un género determinado de versos; estilo que mantiene hasta el día de hoy, pues nada podríamos señalar en que convenga con los mimos de Sofrón y de Xenarco, ni los discursos de Sócrates; ni es del caso el que uno haga la imitación en trímetros, o en elegía, o en otros versos de esta clase. Verdad es que los hombres vulgarmente, acomodando el nombre de poetas al metro, a unos llama elegiacos, a otros épicos; nombrando los poetas, no por la imitación, sino por la razón común del metro; tanto que suelen dar este apellido aun a los que escriben algo de medicina o de música en verso. Mas, en realidad, Homero no tiene que ver con Empédocles, sino en el metro. Por lo cual aquél merece el nombre de poeta, y éste el de físico más que de poeta. Asimismo, aunque uno haga la imitación mezclando todos los metros al

modo del Hipocentauro de Kerémon, que es un fárrago mal tejido de todo linaje de versos, no precisamente por eso se ha de calificar de poeta. Acerca, pues, de estas cosas, quede sentado lo dicho.

Hay también algunas imitaciones que usan de todos los instrumentos referidos; es a saber, de número, armonía y verso; como la ditirámica y gnómica, y también la tragedia y comedia; pero se diferencian en que las primeras los emplean todos a la par; las segundas por partes. Éstas digo ser las diferencias de las artes en orden a los medios con que hacen la imitación.

Además de esto, porque los imitadores imitan a sujetos que obran, y éstos por fuerza han de ser o malos o buenos, pues a solos éstos acompañan las costumbres (siendo así que cada cual se distingue en las costumbres por la virtud y por el vicio), es, sin duda, necesario imitar, o a los mejores que los nuestros, o a los peores, o tales cuales, a manera de los pintores.

Así es que Polignoto pintaba los más galanes, Pauson los más feos, y Dionisio los semejantes. De donde es claro que cada una de las dichas imitaciones ha de tener estas diferencias, y ser diversa por imitar diversas cosas en esta forma. Porque también en la danza, y en el tañido de la flauta y de la cítara se hallan estas variedades; como en los discursos, y en la rima pura y neta; por ejemplo: Homero describe los mejores, Cleofonte los semejantes, y Eguemón el Tasio, compositor de las Parodias, y Nicocarís, autor de la Deliada, los peores. Eso mismo hacerse puede en los ditirambos y en los gnomos, según lo hicieron en sus composiciones de los persas y de los cíclopes Timoteo y Filoxeno. Tal es también la diferencia que hay de la tragedia a la comedia; por cuanto ésta procura imitar los peores, y aquélla hombres mejores que los de nuestro tiempo.

Resta aún la tercera diferencia, que es cómo se ha de imitar cada una de estas cosas; porque con unos mismos medios se pueden imitar unas mismas cosas de diverso modo; ya introduciendo quien cuente o se transforme en otra cosa, según que Homero lo hace; ya hablando el mismo

poeta sin mudar de persona; ya fingiendo a los representantes, como que todos andan ocupados en sus haciendas.

En suma, la imitación consiste en estas tres diferencias, como dijimos, a saber: con qué medios, qué cosas y cómo. Por manera que, según una, Sófocles será un mismo imitador con Homero, en cuanto ambos imitan a los hombres de calidad, y según otra con Aristófanes, porque entrambos los representan practicando; de donde dicen que viene el nombre de actos, porque representan a los actores. Que aun por eso los dorienses se apropian la tragedia y la comedia.

De la comedia se aprecian los megarenses, así los de acá, alegando haber dado ocasión a ella el tiempo de su behetría; como también los de Sicilia, porque de ella fue natural el poeta cómico Epicarmo, mucho más antiguo que Conidas y Magnete. De la tragedia se dan por inventores algunos del Peloponeso, fundados en la significación de los nombres. A la verdad, éstos dicen que a las aldeas llaman comarca, como los atenienses pueblos. Así que los comediantes no tomaron el nombre de hacer comilonas, sino de la dispersión por la comarca, siendo desechados de la ciudad. A más, que al obrar llaman ellos hacer, y los atenienses practicar. En fin, de las diferencias de la imitación y de cuántas y cuáles sean, baste lo dicho.

Capítulo 2

Parece cierto que dos causas, y ambas naturales, han generalmente concurrido a formar la poesía. Porque lo primero, el imitar es connatural al hombre desde niño, y en esto se diferencia de los demás animales, que es inclinadísimo a la imitación, y por ella adquiere las primeras noticias. Lo segundo, todos se complacen con las imitaciones, de lo cual es indicio lo que pasa en los retratos; porque aquellas cosas mismas que miramos en su ser con horror, en sus imágenes al propio las contemplamos con placer, como las figuras de fieras ferocísimas y los cadáveres.

El motivo de esto es que el aprender es cosa muy deleitable, no sólo a los filósofos, sino también a los demás, dado que éstos por breve tiempo lo disfrutan. Ello es que por eso se deleitan en mirar los retratos, porque considerándolos, vienen a caer en cuenta y argumentar qué cosa es cada uno, como quien dice: Éste es aquél; que quien no hubiese visto antes el original, no percibiera el deleite por razón de la semejanza, sino por el primor de la obra, o del colorido, o por algún otro accidente de esta especie. Siéndonos, pues, tan connatural la imitación como el canto y la rima (que claro está ser los versos parte de las rimas), desde el principio los más ingeniosos y de mejor talento para estas cosas, adelantando en ellas poco a poco, vinieron a formar la poesía de canciones hechas de repente.

Después la poesía fue dividida conforme al genio de los poetas, porque los más graves dieron en imitar las acciones nobles y las aventuras de sus semejantes, y los más vulgares las de los ruines; primeramente haciendo apodos, como los otros himnos y encomios. Verdad es que antes de Homero no podemos citar poema de ninguno a este tono, siendo verosímil que hubiese muchos; mas empezando de Homero, bien podemos, cual es su Margites y otros tales; donde vino como nacido el verso yámbico, que aún por eso se llama yámbico ahora el verso burlesco; porque en este metro se

zumbaban a coros, y así, entre los antiguos, salieron rimadores, quién de versos heroicos y quién de yambos. Mas como en asuntos graves Homero fue grandísimo poeta (antes el único, no sólo por tratarlos bien, sino porque hace los retratos al vivo), igualmente ha sido el primero en dar una muestra de las gracias de la comedia, usando en la representación no de apodo, sino del gracejo; como sea que el Margites tiene mucha analogía con las comedias, al paso que la Ilíada y la Odisea la tienen con las tragedias.

Trazadas que fueron la comedia y la tragedia, de allí adelante los aficionados a entrambas poesías, la seria y la jocosa, según su natural inclinación, unos, en lugar de hacer yambos, se hicieron autores de comedias; otros, en lugar de versos heroicos compusieron tragedias, por ser más sublimes y más nobles estos asuntos que aquéllos; el averiguar empero si la tragedia tiene ya o no lo que basta para su perfección, ora sea considerada en sí misma, ora sea respecto del teatro, eso es otro punto.

Por lo demás, haciéndose al principio sin arte así ésta como la comedia (la tragedia por los corifeos de la farsa ditirámbica, la comedia por los del coro fálico, cuyas mojigangas duran todavía en muchas ciudades recibidas por ley), poco a poco fue tomando cuerpo, promoviéndolas los dichos, hasta descubrirse tal cual forma de ellas. Con eso la tragedia, probadas muchas mutaciones, hizo punto, ya que adquirió su ser natural. Entonces Esquilo dividió la compañía de los farsantes de una en dos, minoró las personas del coro y dispuso el papel del primer actor. Mas Sófocles introdujo tres personas y la variación de la escena.

Además de esto, aunque tarde, al fin dejadas las fábulas ruines y la dicción burlesca, dando de mano al estilo satírico, la grandeza de las acciones se representó dignamente. Al mismo tiempo se mudó el verso de ocho pies en yámbico; bien que al principio usaban el metro de ocho pies, por ser la poesía de sátiros y más acomodada para bailar; pero trabándose conversación, la misma naturaleza dictó el metro propio, porque de todos los metros el yambo es el más obvio en las pláticas, y así es que proferimos muchísimos yambos en nuestras conversaciones, pero hexámetros pocos, y eso traspasando los límites del familiar estilo.

Por último, se dice haberse añadido muchos episodios y adornado las demás cosas con la decencia conveniente; sobre las cuales ya no hablaremos más, pues sería tal vez obra larga recorrerlas todas por menudo.

La comedia es, como se dijo, retrato de los peores, sí; mas no según todos los aspectos del vicio, sino sólo por alguna tacha vergonzosa que sea risible; por cuanto lo risible es cierto defecto y mengua sin pesar ni daño ajeno, como a primera ojeada es risible una cosa fea y disforme sin darnos pena.

En orden a las mutaciones de la tragedia y por quién se hicieron, ya se sabe; pero de la comedia, por no curarse de ella al principio, se ignora, y aun bien tarde fue cuando el príncipe dio al público farsa de comediantes, sino que de primero representaban los aficionados. Mas formada ya tal cual la comedia, se hace mención de algunos poetas cómicos, dado que no se sepa quién introdujo las máscaras, los prólogos, la pluralidad de personas y otras cosas a este tenor. Lo cierto es que Epicarmo y Formis dieron la primera idea de las fábulas cómicas.

Así que la invención vino de Sicilia. Pero entre los atenienses, Crates fue el primero que, dando de mano a la idea bufonesca, compuso en general los

papeles de los comediantes o fábulas.

Cuanto a la épica, ha ido a un paso con la tragedia, hasta en lo de ser una imitación razonada de sujetos ilustres; y apártase de ella en tener meros versos y en ser narrativa, como también por la extensión; la tragedia procura, sobre todo, reducir su acción al espacio de sol a sol, o no exceder mucho; mas la épica es ilimitada cuanto al tiempo, y en esto no van de acuerdo, si bien antiguamente estilaban en las tragedias lo mismo que en los poemas épicos.

Sus partes, unas son las mismas, otras propias de la tragedia. De donde, quien supiere juzgar de la buena y mala tragedia, también sabrá de la epopeya, porque todas las dotes de ésta convienen a aquélla, bien que no todas las de la tragedia se hallen en la epopeya. De ésta y de la comedia hablaremos después.

Capítulo 3

Hablemos ahora de la tragedia, resumiendo la definición de su esencia, según que resulta de las cosas dichas. Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones.

Llamo estilo deleitoso al que se compone de número, consonancia y melodía. Lo que añado de las partes que obran separadamente, es porque algunas cosas sólo se representan en verso, en vez que otras van acompañadas de melodía. Mas, pues se hace la representación diciendo y haciendo, ante todas cosas el adorno de la perspectiva necesariamente habrá de ser una parte de la tragedia, bien así como la melodía y la dicción, siendo así que con estas cosas representan. Por dicción entiendo la composición misma de los versos y por melodía lo que a todos es manifiesto. Y como sea que la representación es de acción, y ésta se hace por ciertos actores, los cuales han de tener por fuerza algunas calidades según fueren sus costumbres y manera de pensar, que por éstas calificamos también las acciones; dos son naturalmente las causas de las acciones: los dictámenes y las costumbres, y por éstas son todos venturosos y desventurados.

La fábula es un remedo de la acción, porque doy este nombre de fábula a la ordenación de los sucesos; y de costumbres a las modales, por donde calificamos a los sujetos empeñados en la acción; y de dictámenes a los dichos con que los interlocutores dan a entender algo, o bien declaran su pensamiento.

Síguese, pues, que las partes de toda tragedia que la constituyen en razón de tal, vienen a ser seis, a saber: fábula, carácter, dicción, dictamen, perspectiva y melodía; siendo así que dos son las partes con que imitan, una cómo y tres las que imitan, y fuera de éstas no hay otra. Por tanto, no pocos

poetas se han ejercitado en estas, para decirlo así, especies de tragedias; por ver que todo en ellas se reduce a perspectiva, carácter, fábula, dicción, dictamen y melodía, recíprocamente.

Pero lo más principal de todo es la ordenación de los sucesos. Porque la tragedia es imitación, no tanto de los hombres cuanto de los hechos y de la vida, y de la ventura y desventura; y la felicidad consiste en acción, así como el fin es una especie de acción y no calidad. Por consiguiente, las costumbres califican a los hombres, mas por las acciones son dichosos o desdichados. Por tanto, no hacen la representación para imitar las costumbres, sino válense de las costumbres para el retrato de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia (y no hay duda que el fin es lo más principal en todas las cosas), pues ciertamente sin acción no puede haber tragedia; mas sin pintar las costumbres puede muy bien haberla, dado que las tragedias de la mayor parte de los modernos no las expresan.

En suma, a muchos poetas ha sucedido lo mismo que entre los pintores a Zeuxis respecto de Polignoto: que éste copia con primor los afectos, cuando las pinturas de aquél no expresan ninguno. Además, que aunque alguno acomode discursos morales, cláusulas y sentencias bien torneadas, no por eso habrá satisfecho a lo que exige de suyo la tragedia; pero mucho mejor tragedia será la que usa menos de estas cosas y se atiene a la fábula y ordenación de los sucesos. Mas las principales cosas con que la tragedia recrea el ánimo son partes de la fábula, las peripecias y anagnórisis. Prueba de lo mismo es que los que se meten a poetas, antes aciertan a perfeccionar el estilo y caracterizar los sujetos, que no a ordenar bien los sucesos, como se ve en los poetas antiguos casi todos.

Es, pues, la fábula lo supremo y casi el alma de la tragedia, y en segundo lugar entran las costumbres. Eso mismo acaece en la pintura; porque si uno pintase con bellísimos colores cargando la mano, no agradaría tanto como el que hiciese un buen retrato con solo albayalde; y ya se dijo que la fábula es retrato de la acción, y no más que por su causa, de los agentes. La tercera cosa es el dictamen, esto es, el saber decir lo que hay y cuadra al asunto; lo cual en materia de pláticas es propio de la política y

retórica, que aun por eso los antiguos pintaban a las personas razonando en tono político, y los modernos en estilo retórico.

Cuanto a las costumbres, el carácter es el que declara cuál sea la intención del que habla en las cosas en que no se trasluce, qué quiere o no quiere. Por falta de esto algunas de las pláticas no guardan el carácter. Pero el dictamen es sobre cosas en que uno decide cómo es, o cómo no es, lo que se trata, o lo confirma en general con algún epifonema. La cuarta es la edición del estilo.

Repito, conforme a lo ya insinuado, que la dicción es la expresión del pensamiento por medio de las palabras, lo que tiene igual fuerza en verso que en prosa. Por lo demás, la quinta, que es la melodía, es sobre todas suavísima. La perspectiva es, sin duda, de gran recreo a la vista, pero la de menos estudio y menos propia de la poética, puesto que la tragedia tiene su mérito aun fuera del espectáculo y de los farsantes. Además que cuanto al aparato de la escena es obra más bien del arte del maquinista, que no de los poetas.

Fijados estos dos puntos, digamos ahora cuál debe ser la ordenación de los sucesos, ya que esto es lo primero y más principal de la tragedia. Sentamos antes que la tragedia era remedo de una acción completa y total, de cierto grandor, porque también se halla todo sin grandor.

Todo es lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que de suyo no es necesariamente después de otro; antes bien, después de sí exige naturalmente que otro exista o sea factible. Fin es, al contrario, lo que de suyo es naturalmente después de otro, o por necesidad, o por lo común; y después de sí ningún otro admite. Medio, lo que de suyo se sigue a otro y tras de sí aguarda otro. Deben, por tanto, los que han de ordenar bien las fábulas, ni principiar a la ventura, ni a la ventura finalizar, sino idearlas al modo dicho.

Supuestas las cosas ya tratadas, pues que lo hermoso, v. g., un bello objeto viviente y cualquier otra cosa que se compone de partes, debe tener éstas bien colocadas, y asimismo la grandeza correspondiente, porque la hermosura consiste en proporción y grandeza; infiérese que ni podrá ser hermoso un animal muy pequeñito, porque se confunde la vista empleada en poco más de un punto; ni tampoco si es de grandeza descomunal, porque no lo abraza de un golpe la vista: antes no perciben los ojos de los que miran por partes el uno y el todo, como si hubiese un animal de legua y media.

Así que como los cuerpos y los animales han de tener grandeza, sí, mas proporcionada a la vista, así conviene dar a las fábulas tal extensión que pueda la memoria retenerla fácilmente. El término de esta extensión respecto de los espectáculos y del auditorio no es de nuestro arte, puesto que si se hubiesen de recitar cien tragedias en público certamen, la recitación de cada una se regularía por reloj de agua, según dicen que se hizo alguna vez en otro tiempo. Pero si se atiende a la naturaleza de la cosa, el término en la extensión será tanto más agradable cuanto fuere más largo, con tal que sea bien perceptible.

Y para definirlo, hablando sin rodeos, la duración que verosímil o necesariamente se requiere según la serie continua de aventuras, para que la fortuna se trueque de feliz en desgraciada, o de infeliz en dichosa, ésa es la medida justa de la extensión de la fábula. Dícese que la fábula es una; no como algunos piensan, por ser de uno solo, ya que muchísimas cosas suceden a uno en la vida, varias de las cuales de ningún modo forman unidad; así ni más ni menos varios son los hechos de uno, de los cuales nunca resulta una acción. Por tanto, yerran al parecer todos cuantos poetas han compuesto la Heracleida y Teseida, y semejantes poemas; figurándose que, pues Hércules fue uno, se reputa también una la fábula. Mas Homero, como en todo lo demás es excelente, también parece haber penetrado esto, fuese por arte o por agudeza de ingenio; pues componiendo la Odisea, no contó todas cuantas cosas acaecieron a Ulises, v. g., haber sido herido en el Parnaso, y fingido estar loco en la revista del ejército. De las cuales cosas, no porque una faltase, era necesario o verosímil que sucediese la otra. Pero cuenta las que concurrieron a la acción determinada, cual decimos ser la Odisea, igualmente que la Ilíada.

Es forzoso, pues, que como en las otras artes representativas una es la representación de un sujeto, así también la fábula, siendo una imagen de acción, lo sea, y de una, y de esta toda entera; colocando las partes de los hechos de modo que, trastrocada o removida, cualquiera parte se transforme y mude el todo; pues aquello que ora exista, ora no exista, no se hace notable, ni parte es siquiera del todo.

Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Heródoto, y no menos sería la verdadera historia en verso que sin verso); sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen.

Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; mas la segunda las refiere en particular. Considerar en general las cosas es cuál cosa conviene a un tal decir o hacer, conforme a las circunstancias o a la urgencia presente; en lo cual pone su mira la poesía, acomodando los hombres a los hechos. Referir las cosas en particular es decir qué cosa hizo o padeció en realidad de verdad Alcibíades.

En orden a la comedia, la cosa es bien clara; porque compuesta la fábula de sucesos verosímiles, según éstos, ponen a las personas los nombres que les vienen a cuento; no como los coplistas burlescos, tildando por sus nombres a sujetos particulares. En la tragedia se valen de los nombres conocidos, porque lo factible es creíble; mas las cosas que nunca se han hecho, no luego creemos ser factibles. Al contrario, es evidente que los hechos son factibles; porque no hubieran sido hechos si factibles no fuesen. Sin embargo, en algunas tragedias uno o dos nombres son los conocidos, los demás supuestos; en otras, ninguno es verdadero, como en el Anteo y en la Flor de Agatón, donde las aventuras son fingidas bien como los nombres, y no por eso deleita menos. Por lo cual no siempre se ha de pedir al poeta el que trabaje sobre las fábulas recibidas, que sería demanda digna de risa; visto que las cosas conocidas de pocos son sabidas, y no obstante, a todos deleitan.

De aquí es claro que el poeta debe mostrar su talento tanto más en la composición de las fábulas que de los versos, cuanto es cierto que el poeta se denomina tal de la imitación. Mas lo que imita son las acciones; luego, aunque haya de representar cosas sucedidas, no será menos poeta; pues no hay inconveniente en que varias cosas de las sucedidas sean tales cuales

concebimos que debieran y pudieran ser, según que compete representarlas al poeta.

De las fábulas sencillas y acciones, se nota que las episódicas son de malísimo gusto. Llamo fábula episódica aquella en que se entremeten cosas que no es probable ni forzoso que acompañen a la acción. Éstas, los malos poetas las hacen por capricho; los buenos, en gracia de los farsantes, porque haciéndolas a competencia para las tablas, y alargándolas hasta más no poder, muchas veces se ven precisados a perturbar el orden de las cosas.

Mas supuesto que la representación es no sólo de acción perfecta, sino también de cosas terribles y lastimeras, éstas, cuando son maravillosas, suben muchísimo de punto, y más si acontecen contra toda esperanza por el enlace de unas con otras, porque así el suceso causa mayor maravilla que siendo por acaso y por fortuna (ya que aun de las cosas provenientes de la fortuna aquéllas son más estupendas, que parecen hechas como adrede; por ejemplo, la estatua de Micio en Argos, que mató al matador de Micio cayendo sobre su cabeza en el teatro, pues parece que semejantes cosas no suceden acaso); es consiguiente que tales fábulas sean las más agradables.

De las fábulas, unas son sencillas, otras complicadas; la razón es porque las acciones de que son imágenes se ve que son también de esta manera. Llamo acción sencilla aquella que continuada sin perder la unidad, como queda definido, viene a terminarse sin peripecia ni anagnórisis; y complicada, la que tiene su terminación con reconocimiento o mudanza de fortuna, o entrambas cosas, lo cual debe nacer de la misma constitución de la fábula; de suerte que por las cosas pasadas avengan natural o verosímilmente los tales sucesos, pues hay mucha diferencia entre suceder una cosa por estas o después de estas aventuras.

La revolución, es según se ha indicado, la conversión de los sucesos en contrario, y eso, como decimos, que sea verosímil o forzoso. Así en el Edipo, el que vino a darle buenas nuevas, con intención de quitarle el miedo de casarse con su madre, manifestándole quién era, produjo contrario efecto; y en el Linceo, que siendo conducido a la muerte, y Dánao tras él para dársela, sucedió por las cosas que intervinieron el que Dánao muriese y se salvase Linceo. Reconocimiento, según lo declara el nombre, es conversión de persona desconocida en conocida, que remata en amistad o enemistad entre los que se ven destinados a dicha o desdicha.

El reconocimiento más aplaudido es cuando con él se juntan las revoluciones, como acontece con el Edipo. Hay también otras suertes de reconocimientos, pues en las cosas insensibles y casuales acaece a la manera que se ha dicho, y puede reconocerse si uno hizo tal o no hizo; dado que la más propia de la fábula y de la acción es sobredicha; porque

semejante revolución y reconocimiento causará lástima y espanto, cuales son las acciones, de que se supone ser la tragedia un remedio.

Fuera de que por tales medios se forjará la buena y la mala fortuna. Mas por cuanto el reconocimiento de algunos ha de ser reconocimiento, síguese que se den reconocimientos de dos géneros: algunos de una persona sola respecto de la otra, cuando ésta ya es conocida de la primera, y a veces es necesario que se reconozcan entrambas; por ejemplo: Ifigenia fue conocida de Orestes por el despacho de la carta, y todavía Orestes necesitaba otra señal para que le conociese Ifigenia. Según esto, dos son en orden a lo dicho las partes de la fábula: revolución y reconocimiento; otra tercera es la pasión. Pasión es una pena nociva y dolorosa, como las muertes a la vista, las angustias mortales, las heridas y cosas semejantes.

Las partes, pues, de la tragedia que como esenciales se deben practicar, ya quedan dichas. Las integrales, en que como miembros separados se divide, son éstas: prólogo, episodio, salida y coro. El coro tiene dos diferencias: una es la entrada y otra la parada. Éstas son comunes a todas las tragedias: propias son las variaciones de escena y las lamentaciones. El prólogo es una parte entera y precede a la entrada del coro. El episodio es una parte de por sí, y el intermedio entre la entrada y la parada del coro.

Finalmente, la partida es una parte entera de la tragedia, después de la cual cesa totalmente la música del coro. Tocante al coro, la entrada es la primera representación de todo él, y la parada, el recitado del coro, que no admite anapesto ni coreo. Lamentación es el llanto común del coro en vista de la escena lamentable. Cuáles sean, repito, las partes esenciales de la tragedia que se han de poner en obra, consta de lo referido. Las integrales son las que acabo de apuntar.

Ahora conviene añadir consiguientemente a lo dicho qué cosas han de proponerse y cuáles evitar los que forman las fábulas, de donde resultará la perfección de la tragedia. Primeramente, supuesto que la composición de la tragedia más excelente ha de ser no sencilla, sino complicada, y ésta representativa de cosas espantables y lastimeras (como es propio de semejante representación), es manifiesto que no se han de introducir ni personas muy virtuosas que caigan de buena en mala fortuna (pues eso no causa espanto ni lástima, sino antes indignación), ni tampoco malvadas, que de mala fortuna pasen a buena (pues ésta entre todas las cosas es ajénísima de la tragedia, y nada tiene de lo que se pide, porque ni es humano, ni lastimoso, ni terrible); ni tampoco sujeto muy perverso, que de dichoso pare en desdichado; porque tal constitución, dado que ocasione algún natural sentimiento, no producirá compasión ni miedo; porque la compasión se tiene del que padece no mereciéndolo; el miedo es de ver el infortunio en un semejante nuestro. Así que tal paradero no parece lastimoso ni temible.

Resta, pues, el medio entre los dichos, y éste será el que no es aventajado en virtud y justicia, ni derrocado de la fortuna por malicia y maldad suya, sino por yerro disculpable, habiendo antes vivido en gran gloria y prosperidad, cuales fueron Edipo, Tiestes y otros ilustres varones de antigua y esclarecida prosapia.

En conformidad de esto, es preciso que la fábula bien urdida sea más bien de un éxito sencillo, que no doble, como algunos pretenden; y por mudanza, no de adversa en próspera fortuna, sino al contrario, de próspera en adversa; no por delitos, sino por algún error grande de las personas, que sean o de la calidad dicha, o en todo caso antes mejores que peores. Lo que se confirma por la experiencia. Porque antiguamente los poetas ponían en rima sin distinción las fábulas ocurrentes; pero ya las fábulas más celebradas están reducidas a pocas familias, a saber: las de Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes y Télefo, y a cuantos otros aconteció padecer o hacer cosas terribles.

Por lo cual, la tragedia según arte más perfecta es de esta forma, y así yerran los que esto culpan en Eurípides, de que tal hace en las tragedias, muchas de las cuales terminan en desdichas; siendo eso, como queda declarado, lo que hace al caso, de lo cual es argumento grandísimo que así en los tablados como en los certámenes, las tales son celebradas por más

trágicas, si salen bien. Y cierto, Eurípides, si bien no acierta en todo, a lo menos es tenido por el más trágico de todos los poetas.

La segunda forma de tragedia, que algunos llaman la primera, es la que tiene doble destino (como la Odisea, que acaba en suerte contraria de los buenos a los malos), y es reputada por la primera por la decadencia de los teatros, dejándose llevar los poetas del antojo de los mirones, que no es de tal casta el deleite que se percibe de la tragedia; sino que será más propio de la comedia, pues en ella, bien que sean entre sí enemigos tan mortales como Egisto y Orestes, al fin se parten dándose las manos, y ninguno muere a las del otro.

Cabe, sin duda, el formar un objeto terrible y miserable por arte de perspectiva, y no menos cabe hacerlo por la constitución bien ordenada de las aventuras, lo que tiene el primer lugar, y es de poeta más diestro. Porque la fábula se debe tramar de modo que, aun sin representarla, con sólo oír los acaecimientos, cualquiera se horrorice y compadezca de las desventuras; lo que avendrá ciertamente al que oyere leer la tragedia del Edipo.

Pero el representar esto por medio de la perspectiva es cosa de ningún estudio y que necesita de maniobra. Pues ya los que representan a la vista, no un objeto terrible, sino precisamente monstruoso, no tienen que ver con la tragedia; que de ésta no se ha de pretender todo linaje de recreación, sino la que lleva de suyo; y como la que resulta de la compasión y del terror la debe preparar el poeta mediante la imitación, es claro que se ha de sacar de los hechos mismos.

Vengamos ahora a declarar cuáles de ellos son atroces y cuáles lastimosos. Vese desde luego ser necesario que las acciones recíprocas de los hombres sean o entre amigos o entre enemigos, o entre personas neutrales. Si el enemigo matare al enemigo, no causa lástima, ni haciéndolo ni estando a punto de hacerlo, sino en cuanto al natural sentimiento; ni tampoco si se matan los neutrales. Mas los que se ha de mirar es cuando las atrocidades se cometen entre personas amigas, como si el hermano mata o quiere matar al hermano, o el hijo al padre o a la madre, o hace otra fechoría semejante.

Verdad es que no es lícito alterar las fábulas recibidas: como el que Clitemnestra murió a manos de Orestes, y Erífile a las de Alcmeón; bien

que deba el poeta inventar por sí mismo fábulas nuevas o usar con discreción de las ya recibidas. Expliquemos más qué quiere decir con discreción. Lo primero, puede cometerse la acción, como la representaban los poetas antiguos, a sabiendas entre personas conocidas, según que también Eurípides representó a Medea matando a sus hijos. Lo segundo, se puede cometer una atrocidad ignorando que lo sea al tiempo de cometerla, y después reconocer la persona amada, como el Edipo de Sófocles, donde se pone cometido el error antes del día de la representación. Pero en la tragedia misma se representa en acto de cometerlo el Alcmeón de Astidamante, y Telégono en la de Ulises herido.

Lo tercero, en fin, cuando está uno para cometer alguna de las cosas irremediables y la reconoce antes de hacerla, y no hay otra manera fuera de éstas; siendo, como es necesario, el hacer o no hacer, y a sabiendas o sin saberlo. De todo esto lo peor es el intentar hacerlo a sabiendas y no ejecutarlo, porque tiene todo lo perverso y menos de trágico, no padeciendo nadie.

De aquí es que ninguno se vale de ella sino raras veces, como en la Antígona, Emón contra Creonte. Lo menos malo es si se intenta y se hace. Pero mejor cuando se hace sin conocerlo, y hecho el mal se reconoce, pues en tal caso falta la intención perversa y el reconocimiento llena de estupor. Lo más terrible es lo último, pongo por ejemplo: en el Cresfonte, Mérope intenta matar a su hijo, y no lo mata, sino que vino a reconocerlo, y en la Ifigenia sucede lo mismo a la hermana con el hermano, y en la Hele, estando el hijo para entregar su madre al verdugo, la reconoció.

Por esta causa es dicho antiguo que las tragedias se reducen a pocos linajes, porque buscando los poetas asuntos, no de inventiva, sino de fortuna, hallaron este modo de adornarlos en los cuentos sabidos. Así que se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron semejantes aventuras. En suma, acerca de la ordenación de los sucesos, y cómo y cuáles han de ser las fábulas, se ha dicho lo bastante.

A cerca de las costumbres se han de considerar cuatro cosas: la primera y principal, que sean buenas. Las costumbres como quiera se conocerán si el dicho o el hecho de una persona, según queda notado, diere a entender la intención con que obra; siendo malas, si ella es mala, y

buenas, si fuere buena, y cada sexo y estado tiene las suyas. Porque hay mujer buena y buen criado, bien que respecto del hombre, la mujer es quizá de peor condición, y absolutamente la condición del esclavo es baja. La segunda cosa es que cuadren bien, pues el ser varonil a la verdad es bueno, pero a una mujer no cuadra el ser varonil y valiente.

Lo tercero, han de ser semejantes a las nuestras, porque ya está indicado que se ha de mirar a esto, y es cosa distinta del pintar las buenas y acomodadas al sujeto. Lo cuarto, de genio igual; y dado que uno sea desigual en el genio, el que le remeda y hace su papel ha menester mostrarse siempre igualmente desigual. Hay un ejemplo de modales depravados sin causa en el Meneldo del Orestes, y otro contra el decoro y congruencia es el llanto de Ulises en la Escila, no menos que la relación de Menalipe; y de inconstancia, la Ifigenia en Aulide, que en nada se parece después a la que pedía merced poco antes.

Por esta razón es menester, así en la descripción de las costumbres como de los hechos, tener siempre presente o lo natural o lo verosímil; que tal persona haga o diga las tales cosas, y que sea probable o necesario que esto suceda tras esto. De donde consta también que las soluciones de las dificultades han de seguirse naturalmente de la misma fábula, y no como en la Medea por tramoya, y en la Ilíada la quedada, resulta ya la vuelta. Sí que se podrá usar de arbitrios sobrehumanos en cosas que no entran en la representación, o son ya pasadas, ni es posible que hombre las sepa; o en las venideras que piden predicción o anuncio, porque si bien atribuimos a los dioses el saber todas las cosas, no se sufre ninguna extrañeza en los hechos, sino es que se presupongan a la tragedia, como las del Edipo de Sófocles.

Y como sea la tragedia imitación de las personas más señaladas, debemos imitar nosotros a los buenos pintores de retratos, que, dándoles la forma propia y haciéndolos parecidos al original, los pintan más hermosos; de la misma manera el poeta representando a los coléricos y flemáticos, y a los de otras semejantes condiciones, ha de formar de ellos un ejemplar de mansedumbre o entereza, como Agatón y Homero de Aquiles. Estas cosas sin falta se han de observar, y además de eso las que por necesidad acompañan a la poesía para uso de los sentidos, que también es fácil errar en ellas muchas veces. Pero de las tales se ha escrito lo competente en los libros sacados a luz de esta materia.

Qué cosa es anagnórisis, ya se tocó arriba, pero es de varias maneras. La primera y menos artificiosa, de que muchísimos usan por salir del apuro, es por las señas. De éstas unas son naturales, como la lanza con que nacen los terrígenas, o los lunares, cuales son los de Carcino en el Tiestes; otras son sobrepuestas; de ellas impresas en el cuerpo, como las cicatrices; de ellas exteriores como los joyeles, y en la Tiro la barquilla. Aun de éstas se puede usar más o menos bien.

Así, Ulises por la cicatriz, de una manera fue reconocido por su ama de leche, y de otra por los pastores; siendo, como son, menos artificiosas las que se muestran para ser creídos, y todas las demás de este jaez, que las descubiertas impensadamente, cual fue la de Ulises en los baños. La segunda manera es la inventada por el poeta, y por tanto no carece de artificio; como en la Ifigenia, Orestes reconoce a su hermana, siendo después reconocido por ella: ella por la carta escrita; él por las señas que dio. Éste dice aquí lo que quiere el poeta, y no en fuerza de la fábula; y por lo mismo está cerca de incurrir en el vicio notado de falta de artificio, pues igualmente se pudieran enlazar varias otras cosas.

De esa manera es el ruido de la lanzadera en el Tereo de Sófocles. La tercera es por la memoria de lo pasado, sintiéndose al ver u oír algún objeto, como en las Victorias de Venus por Diceógenes; el otro, viendo una pintura, dio un suspiro, y en la conversación de Alcinoos, Ulises oyendo al citarista y acordándose de sus hazañas, prorrumpió en lágrimas, por donde fue conocido. La cuarta por vía de argumento, como en las ofrendas al sepulcro: Algún semejante mío ha venido aquí; ninguno es mi semejante sino Orestes; luego él ha venido. De esta manera se vale Polides el sofista en la Ifigenia, poniendo en boca de Orestes una ilación verosímil; que habiendo sido sacrificada su hermana, él había de tener la misma suerte.

Tal es también la de Teodectes en el Tideo, quien dice ser nieto del que yendo con esperanza de hallar a su hijo, pereció en el camino; y la de las hijas de Fileno, las cuales, mirando el lugar fatal, arguyeron ser inevitable la parca; que su hado era morir allí, pues allí mismo habían sido expuestas a la muerte recién nacidas. Hay también cierto argumento aparente por la falsa conclusión del teatro, como el falso nuncio de Ulises, el cual dijo en prueba que conocería cuál era su arco (y no le había visto); y el teatro, como le viese acertar, infirió falsamente que conocía a su dueño.

El reconocimiento empero más brillante de todos es el que resulta de los mismos sucesos, causando admiración los lances verosímiles, cuales son los del Edipo de Sófocles y de la Ifigenia (donde se hace verosímil que quisiera escribir); siendo así que los tales brillan por sí solos, sin necesitar de señales sobrepuestas y dijes; el segundo lugar tienen los que se hacen por argumento.

Mas quien trata de componer fábulas y darles realce con la elocuencia, se las ha de poner ante los ojos lo más vivamente que pueda. Porque mirándolas así con tanta evidencia como si se hallase presente a los mismos sucesos, encontrará sin duda lo que hace al caso, y no se le pasarán por alto las incongruencias. Buen ejemplo tenemos en Carcino, en quien pareció mal que hiciese resucitar a su Anfiarao de donde estaba el templo, y engañose por no mirar el sitio del prodigio como presente; conque fue silbado en el teatro, ofendidos de esto los mirones.

Demás de esto se ha de revestir cuanto sea posible de los afectos propios, porque ningunos persuaden tanto como los verdaderamente apasionados; de aquí es que perturba el perturbado y el irritado irrita de veras. Por eso la poesía es obra del ingenio o del entusiasmo, porque los ingeniosos a todo se acomodan, y los de gran numen en todo son extremados. Las fábulas, o antiguas o nuevas, el mismo que las pone en verso, debe antes proponérselas en general, y después conformemente aplicar los episodios y entreverar las particularidades.

Quiero decir que la fábula de la Ifigenia, por ejemplo, se puede considerar en general de esta forma: Estando cierta doncella a punto de ser sacrificada, y desaparecida invisiblemente de entre las manos de los sacrificantes, y trasplantada a otra región, donde por ley los extranjeros eran sacrificados a cierta diosa, obtuvo este sacerdocio. El porqué vino allá (a saber, porque un dios se lo aconsejó por cierto motivo), eso no es del asunto considerado en general, ni tampoco con qué fin vino. Comoquiera, ya que vino y fue preso, estando para ser sacrificado, reconoció, y fue reconocido o del modo imaginado por Eurípides, o del que discurrió Polides, haciéndole decir, según era verosímil, ser disposición del cielo que no sólo su hermana, sino también él mismo fuese sacrificado, y de ahí provino su libertad.

Hecho esto, determinando las personas, se forman los episodios, los cuales se ha de procurar que sean a propósito, como en el Orestes la furia por la cual fue preso y la libertad so color de la purificación. En la representación, los episodios son cortos; la epopeya los alarga más. Por cierto que el cuento de la Odisea es bien prolijo, y se reduce a que andando perdido por el mundo Fulano muchos años, y siendo perseguido de Neptuno hasta quedar solo; y estando por otra parte las cosas de su casa tan malparadas, que los pretendientes le consumían las rentas y armaban asechanzas a su hijo, vuelve a su patria después de haber naufragado, y dándose a conocer a ciertas personas, echándose al improviso sobre sus enemigos, él se salvó y perdió a ellos. Éste es el asunto; los demás son episodios.

En toda tragedia debe haber enlace y desenlace. Las cosas precedentes, y muchas veces algunas de las que acompañan la acción, tejen el enlace; las restantes sirven al desenlace. Quiero decir que el enlace dura desde el principio hasta la parte última de donde comienza la mudanza de buena en mala fortuna, o al contrario; y el desenlace desde el principio de tal mudanza hasta el fin, como en el Linceo de Teodectes forman el enlace las cosas pasadas y el rapto del niño; el desenlace dura desde la imputación de la muerte hasta la postre. Hay empero cuatro especies de tragedias, que otras tantas, dijimos, ser sus partes. Una es la complicada, que toda está entretejida de revolución y reconocimiento. Otra es la lastimosa, como los Ayaces y los Ixiones; la tercera es la característica, como las Ptiótidas y el Peleo; la cuarta es la simple, como las hijas de Forcio y el Prometeo, y cualesquiera sujetos infernales.

A la verdad, un poeta debe hacer todo lo que pueda por adquirir cuantas más y mayores perfecciones le sean posibles, atento que vivimos en un tiempo en que no perdonan nada a los poetas; porque habiendo florecido poetas excelentes en cada una de estas partes, pretenden que uno solo se haya de aventajar a todos en la excelencia propia de cada uno. Lo que sí es demanda justa: que no se diga ser otra la tragedia, siendo la misma ni más ni menos que si fuese la misma fábula.

Y esto se verifica de las que tienen el mismo enlace y desenlace. También hay muchos que enlazan bien y desenlazan mal; pero es preciso que ambas cosas merezcan siempre aplauso y que no se haga de la tragedia un poema

épico. Llamo aquí poema épico un compuesto de muchos cuentos, como si uno quisiese meter toda la *Iliada* en sola una tragedia; pues en ella, por ser tan dilatada, las partes guardan la magnitud correspondiente, pero en los actos dramáticos lo prolijo es contra la opinión recibida.

En prueba de esto, cuantos han tomado por asunto la conquista entera de Troya y no por partes, como Eurípides en la *Niobe* y la *Medea* (al revés de lo que hizo Esquilo), o son reprobados o salen mal en el certamen, y así es que Agatón cayó en nota por esto sólo. En las revoluciones y en las acciones sencillas se logra lo que se desea por maravilloso, por ser esto de suyo trágico y agradable. Lo cual sucede cuando un hombre sagaz, pero malo, es engañado, como Sísifo, y algún valiente, pero injusto, es vencido; ni a eso se opone la verosimilitud, antes, como dice bien Agatón, es verosímil que sucedan muchas cosas contra lo que parece verosímil.

En la representación es menester que hable el coro por boca de una sola persona y que sea parte del todo, favoreciendo al buen partido, no al uso de Eurípides, sino al de Sófocles. Pero lo que otros poetas permiten al coro no parece que sea más de la fábula o tragedia que se representa que de otra, y así cantan ahora los intermedios, a que dio principio Agatón. Y cierto, ¿qué más tiene o cantar intermedios o insertar relaciones de un episodio en otro, y aun el episodio entero de una pieza diversa? .

Ya se ha tratado de las demás cosas; réstanos hablar del estilo y de la sentencia, si bien lo concerniente a la sentencia, en los libros de la *Retórica*, como más propio de aquel arte, queda declarado. En la sentencia se contienen todas cuantas cosas se deben adornar con el estilo, cuales son el demostrar, el desatar los argumentos y el conmover los afectos; a saber: la compasión, el temor o la ira y otros semejantes; también el amplificar y el disminuir.

Por otra parte, es evidente que también es preciso valerse de los mismos arbitrios en las representaciones, siempre que sea necesario ponderar lances, o lastimosos, o atroces, o grandiosos, o verosímiles. La diferencia está en que unas cosas se han de representar sin discursos; otras, por necesidad, debe mostrarlas el que habla razonando, y darles eficacia en virtud del razonamiento; donde no, ¿qué serviría la persona que habla si las cosas por sí solas agradasen y no por sus palabras?

En orden al modo de decir hay cierta especie de doctrina, la cual regula los gestos de la pronunciación, y se ha de aprender de la farsa y del que posea el primor de este arte; v. g.: qué significa mandato, qué súplica, qué narración, qué amenaza, qué pregunta, qué respuesta y lo que frisa con esto. Pues por la noticia o ignorancia de estos ademanes, ninguna tacha resulta en la poética, a lo menos que sea digna de aprecio. Porque ¿quién se podrá persuadir a que hay falta en lo que reprende Protágoras, que, en vez de suplicar, mandaba el que dijo: «Canta, diosa, el enojo», por cuanto nota éste que el mandar hacer o no tal cosa es precepto? Así déjese esto a un lado, como materia de otra facultad, y no de la poética.

Las partes de toda suerte de habla son éstas: elemento, sílaba, conjunción, nombre, verbo, artículo, caso, palabra. Elemento es una voz indivisible, no como quiera, sino aquella de que se puede formar pronunciación articulada, ya que también las voces de las bestias son indivisibles, ninguna de las cuales llamo elemento. Éste se divide en vocal, semivocal y voz muda.

Vocal es la que sin adición alguna tiene voz inteligible, cuales son el A y la O. Semivocal, la que impelida de otra se pronuncia, cuales son la R y la S. Muda es la que con impulso ningún sonido hace por sí, pero unida con la que lo tiene, se hace inteligible. Tales son la G y la D. Éstas difieren en la pronunciación por los gestos y situaciones de la boca, por la blandura y aspereza, por ser largas y breves; y también por el acento agudo, grave y circunflejo. De cada una de éstas conviene instruirse por medio del arte métrica.

Sílaba es una voz no significativa, vocal o compuesta de semivocal, o muda unida con la vocal. Así, gr sin vocal no es sílaba, y con la vocal a, v. g.: gra viene a serlo. Pero el enseñar estas diferencias también pertenece al arte métrica. Conjunción es una voz no significativa, que ni estorba ni hace que una voz significativa se pueda componer de muchas voces, ya en el extremo, ya en medio de la cláusula, si no fuese más a propósito por su calidad ponerla al principio, v. g.: A la verdad, Por cierto, Sin duda, o será una voz no significativa compuesta de muchas voces, capaz de unir las voces significativas. Artículo es una voz no significativa, la cual muestra el principio o el fin, o la distinción de la palabra; v. g.: Lo dicho, Acerca de esto, etc., o sea una voz no significativa, que ni quita ni pone, que una voz significativa pueda componerse de muchas voces, tanto en el extremo como en el medio. Nombre, es una voz compuesta significativa sin tiempo, de la cual parte ninguna significa de por sí, pues aun en los nombres formados de dos dicciones no se usa el que una parte signifique separada de la otra; v. g.: en Teodoro, el doro no significa. Verbo es una voz compuesta significativa con tiempo, de la cual ninguna parte significa separadamente, como se dijo del nombre. Así es que esta voz, Hombre, y estotra, Blanco, no significa el cuándo; mas éstas: Anda y Anduvo, lo significan; la primera, el tiempo presente, y la segunda, el pasado. El caso es del nombre y del verbo: uno es

oblicuo, como Según esto o Para esto, y los semejantes; otro recto, en singular o plural, como los Hombres, el Hombre.

El del verbo es, según las personas y modos de interrogar o mandar, pues Andaba él y Anda tú, casos son del verbo a la manera dicha. Palabra es una voz compuesta significativa, de cuyas partes algunas significan por sí, mas no siempre con tiempo, porque no toda palabra se compone de nombres y verbos, como se ve en la definición del nombre, sino que puede haber palabra sin verbo; lo que sí tendrá siempre es alguna parte significativa, v. g.: en esta Cleonte anda el Cleonte.

La palabra es una de dos maneras: o porque significa una cosa sola o un complejo de muchas cosas; así, la Ilíada es una por el complejo, pero la definición del nombre significa una sola cosa. Las especies del nombre son varias: una simple (yo llamo simple la que no se compone de partes significantes); otra es doble, y de esta cual se compone de parte significativa y de no significativa, cual de partes todas significantes. Podríase también dar nombre triplo y cuádruplo, como son muchos de los megaliotas, verbigracia: Hermocaicoxanto.

Verdad es que todo nombre o es propio, o forastero, o metáfora, o gala, o formado de nuevo, o alargado, o acortado, o extendido. Llamo propio aquel de que todos usan, y forastero, el que los de otra provincia. De donde consta que un mismo nombre puede ser propio y forastero, mas no para unos mismos. Porque Siguyno para los chipriotas es propio, y para nosotros extraño. Metáfora es traslación de nombre ajeno, ya del género a la especie, ya de la especie al género, o de una a otra especie, o bien por analogía.

Pongo por ejemplo, del género a la especie: Paróseme la nave, siendo así que tomar puerto es una especie de pararse. De la especie al género: Más de diez mil hazañas hizo Ulises, donde diez mil significa un número grande, de que usa Homero aquí en vez de muchas. De una especie a otra especie: El alma le sacó con el acero; Con duro acero cortó la vida; puso sacar y cortar recíprocamente, porque ambos a dos verbos significan quitar algo. Traslación por analogía es cuando entre cuatro cosas así sea la segunda con la primera como la cuarta con la tercera: con que se podrá poner la cuarta

por la segunda y la segunda por la cuarta; y a veces, por lo que se quiere dar a entender, lo que dice respecto a cosa diversa, v. g.: Lo que la bota es para Baco, eso es la rodela para Marte; dirase pues: la rodela, bota de Marte, y la bota, rodela de Baco; como también, lo que es la tarde respecto del día, eso es la vejez respecto de la vida, con que se podrá decir: la tarde vejez del día, y la vejez tarde de la vida; o como dijo Empédocles: El Poniente de la vida. Y aunque hay cosas que no tienen fijo nombre de proporción, todavía se les puede aplicar por semejanza, v. g.: el arrojar la simiente se dice sembrar, y el rayar de la luz del sol carece de nombre; pero lo mismo es esto respecto del sol que la simiente respecto del sembrador. Por eso se dijo: Sembrando la luz divinamente hecha.

De otra manera se puede usar de esta especie de metáfora, tomando lo ajeno y añadiendo algo de lo propio, como si uno llamase a la rodela bota de Marte, sí, pero sin vino. Formado nuevamente será el nombre que nadie ha usado jamás y lo finge de suyo el poeta; que varios, al parecer, son tales, como el llamar ramas a los cuernos del ciervo y suplicador al sacerdote. El alargado es cuando la vocal breve se hace larga, o se le interpone una sílaba. El acortado, cuando se le cercena algo de lo suyo o de lo interpuesto.

Ejemplo del primero es de la cidá, por de la ciudad; y Pelideano, hijo de Peleo, por Pelides. Del segundo, dizque, por dicen que, y en casdé, por en casa de; y lo del otro: Una es de ambos la mira, por mirada; como también si de dos vocales se hace una; v. g.: ves por ves. Extendido es cuando parte se deja y parte se añade; v. g.: contra el pecho derechísimo, por derecho. Los nombres se dividen en masculinos, femeninos y medios o neutros. Los masculinos acaban todos en N, en R o en una de estas dos letras dobles: Ps, Cs mudas. Los femeninos, que también son de tres maneras, acaban siempre en vocales largas, a saber, en E y O, o vocal que se pueda alargar, como la A, de suerte que tantas terminaciones vienen a tener los masculinos como los femeninos. Porque las terminaciones en Ps y Cs entrambas acaban en S. Pues no hay siquiera un solo nombre cuya terminación sea en consonante ni en vocal breve. Los acabados en I son tan solamente tres, es a saber éstos: Meli, Commi, Peperi; los en Y estos cinco: poy, napy, gony, dory, asty. Los neutros o medios ya se sabe que han de acabar en I y en V, como también en N y S.

La perfección del estilo es que sea claro y no bajo. El que se compone de palabras comunes es sin duda clarísimo, pero bajo. Buen ejemplo pueden ser las poesías de Cleofonte y Estenelo. Será noble y superior al vulgar el que usa de palabras extrañas.

Por extrañas entiendo el dialecto, la metáfora, la prolongación y cualquiera que no sea ordinaria. Pero si uno pone juntas todas estas cosas, saldrá un enigma o un barbarismo. Si todas son metáforas, será enigma; si todas dialectos, parará en barbarismo, puesto que la formación del enigma consiste en unir hablando cosas existentes, al parecer incompatibles; por la junta de nombres es imposible hacer esto, mas con metáforas es bien fácil; como el otro que dijo: He visto un hombre que con cobre pagaba fuego sobre otro hombre, y semejantes acertijos. De la confusión de los dialectos procede el barbarismo.

Por lo cual se han de usar con discreción en el discurso. Así que la variedad del dialecto, la metáfora y el adorno y las demás figuras referidas harán que el estilo no sea plebeyo ni bajo, y lo castizo de las palabras servirá para la claridad. Ni es poco lo que contribuyen a que sea claro y no vulgar el estilo las prolongaciones y abreviaciones y extensiones de los nombres; pues en cuanto tienen diversa forma de la común, por ser fuera de lo usado, harán que no parezca vulgar, y en cuanto guardan parte de lo usado, conservarán la claridad. Por donde sin razón se burlan los que censuran esta manera de estilo y hacen mofa del poeta; de los cuales es uno Euclides el viejo; como si fuese cosa muy fácil el versificar, una vez que se permita el alargar las sílabas cuanto se quiera, haciendo de yambos espondeos, conforme lo pide el verso, y traen, por ejemplo, éste: A Heticaris he visto a Maratona yendo, y estotro: Y si aun su heléboro no ha nacido. Sea norabuena cosa ridícula el hacer gala de usar a su antojo de esta licencia. La moderación es necesaria igualmente en todas las figuras; pues quienquiera que usare las metáforas, y los dialectos, y los demás adornos sin juicio y con afectación, caerá, efectivamente, del mismo modo en varias ridiculeces.

Mas cuánto valga el decente atavío en los versos, conocerase por esto: mude uno los nombres figurados moderadamente por razón del dialecto, de las metáforas y de las demás bellezas, en los nombres ordinarios, y verá ser verdad lo que decimos. Por ejemplo: haciendo un mismo verso yámbico Esquilo y Eurípides, mudando éste una sola palabra por la común usada, en frase nueva, ya su verso es elegante; y el de aquél frío, porque dijo Esquilo

en el Filoctetes: Gangrena de mi pie come lo momio, y Eurípides, en lugar de Come puso Se regala. Y si por el verso de Homero, ¡Un apocado a mí, cenceño y zopo!, sustituyere otro así de frases comunes: ¡A mí, siendo pequeño, vil y feo! Y por éste: El coche malparado, y parca mesa, este otro: Una calesa mala, y corta mesa; y en lugar de aquello, Las riberas vocean, diga: Las riberas claman. Asimismo Arifrades befaba los poetas trágicos, porque usan modos de hablar que ninguna usaría en la conversación; como De las casas fuera, y no, Fuera de las casas; Detigo, por De ti; Aqueese, por ese, y De Aquiles respecto, y no Respecto de Aquiles; y tantos otros términos semejantes. Mas no tiene razón, porque todas estas cosas, por no usarse comúnmente, hacen que el estilo no sea vulgar, y Arifrades no quería entenderlo. Por tanto, es cosa grande sin disputa el usar de cualquiera de estas cosas oportunamente; pero grandísima el ser metafórico, porque sólo esto es lo que se puede practicar sin tomarlo de otro, y es indicio de buen ingenio; pues aplicar bien las metáforas es indagar qué cosas son entre sí semejantes. De los nombres, los compuestos cuadran mejor a las canciones, así como los varios dialectos a los poemas heroicos, y las metáforas a los yámbicos; y si bien todas las cosas dichas son de apreciar en los heroicos, todavía en los yámbicos, por cuanto imitan todo lo posible el estilo familiar, son más conformes aquellos nombres que no desdirían en las conversaciones.

Tales son los que acompañan la propiedad con la metáfora y ornato. En fin, acerca de la tragedia, y lo que también conviene a la comedia, bástenos lo dicho.

Capítulo 4

Por lo tocante a la facultad narrativa, y que hace su imitación sólo en verso, es cosa manifiesta que se han de componer las fábulas como las representaciones dramáticas en las tragedias, dirigiéndose a una acción total y perfecta que tenga principio, medio y fin, para que, al modo de un viviente sin mengua ni sobra, deleite con su natural belleza, y no sea semejante a las historias ordinarias, donde necesariamente se da cuenta, no de un hecho, sino de un tiempo determinado, refiriéndose a él cuantas cosas entonces sucedieron a uno, o a muchos, sin otra conexión entre sí más de la que les deparó la fortuna.

Pues como al mismo tiempo se dio la batalla naval delante de Salamina, que fue la pelea de los cartagineses en Sicilia, sin tener relación con un mismo fin, así también, en tiempos diversos, a veces una cosa se hace tras otra, sin que de las dos, en fin, sea uno mismo. Mas casi todos los poetas imitan en esto a los historiadores, al contrario de Homero, como habemos dicho; que aun por eso muestra un no sé qué de divino en comparación de los demás en no haber abarcado toda la guerra troyana, bien que tuviese su principio y fin, considerando que sería excesivamente grande y menos comprensible; o si no excedía en la grandeza, saldría muy enmarañada con tanto cúmulo de cosas.

Así que tomando por asunto una parte, mete muchas de las demás en los episodios; como la revista de las naves y otras digresiones con que variamente teje su poema. Pero los otros forman los suyos sobre una persona, sobre un tiempo o sobre una acción de muchos cabos; v. g.: Las Victorias de Venus, la pequeña Ilíada. De ahí es que la Ilíada y Odisea, cada una de por sí, da materia para una tragedia sola, o a lo más para dos; mas de Las Victorias de Venus se han compuesto muchas y de la pequeña Ilíada más de ocho, como La sentencia de las armas, Filoctetes, Neoptolemo, Euripilo, El Medicante, la Helena, El Incendio de Troya, El Retorno de las Naves, el Sinón y Las Troyanas.

Además de esto, la epopeya debe tener las mismas calidades que la tragedia (debiendo ser o sencilla, o complicada, o moral, o lastimosa), y también las partes mismas, fuera de la melodía y perspectiva; puesto que ha de haber en ella revoluciones, reconocimientos y perturbaciones; y asimismo las sentencias y el estilo han de ser brillantes. Todo lo cual ha observado Homero el primero, y siempre como conviene; porque de tal arte compuso cada uno de sus poemas, que la Iliada es sencilla y afectuosa; la Odisea, complicada, reinando en toda ella el reconocimiento y la distinción de los caracteres. Pues ya en el estilo y en el modo de pensar es infinitamente superior a todos.

Sin embargo, la epopeya es diferente por la longitud del contexto y por el metro. El término conveniente de la longitud ya está insinuado; de suerte que pueda uno hacerse cargo al mismo tiempo del principio y del fin; y esto se logrará si las composiciones fueren menos prolijas que las de los antiguos, y equivalentes a muchas tragedias propuestas a la censura de un auditorio crítico.

Es así que la epopeya tiene mucho a su favor, para poder alargarse más; por cuanto en la tragedia no es posible imitar muchas cosas hechas a un tiempo, sino solamente aquella parte que requieren la escena y los representantes. Mas en la epopeya, por ser mera narración, cabe muy bien el unir en verso muchas partes con sus cabos, por las cuales, siendo propias, crecerá la estructura del poema. De manera que tiene esta prerrogativa para ser más grandiosa y divertir al oyente, y variar los episodios; puesto que la uniformidad, saciando presto, es causa de que las tragedias desagraden.

En orden al verso, el heroico es el que mejor ha probado por la experiencia, pues si uno quisiese hacer la imitación narrativa en cualquier otro verso o en varios, parecería, sin duda, disonante; cuando, al contrario, el heroico es el más pausado y grave de los metros; y aun por eso recibe mejor que ninguno dialectos y metáforas; al paso que la ligereza de los otros es impropia para la narrativa, siendo así que el yámbico y el tetrametro son naturalmente ligeros; este saltarán, y aquél activo. Todavía

fuera cosa más absurda el mezclarlos todos a ejemplo de Kerémon. Por tanto, nadie ha hecho composición larga en otro metro fuera del heroico, y es que la naturaleza misma enseña a discernir lo conveniente.

Entre todos, Homero merece ser alabado, así por otras muchas cosas, como principalmente porque sólo él sabe lo que corresponde a su oficio; pues el poeta debe hablar lo menos que pueda en persona propia, no siendo en eso imitador. Al revés, los demás se empeñan continuamente en decir sus razones, imitando pocas cosas y raras veces. Mas éste, haciendo la salva en pocas palabras, introduce inmediatamente a un hombre, o a una mujer, o a otro sujeto, y ninguno sin divisa, sino revestido de su propio carácter.

A la verdad, en las tragedias es menester emplear lo maravilloso; pero mucho mayor proporción tiene para eso la epopeya; la causa es porque no se ve con los ojos la persona operante. Por cierto, si se representara en el teatro la carrera de Aquiles persiguiendo a Héctor, parecería bien ridícula, mirando a tantos soldados quedos sin moverse, y a él que les hace señas que nadie le siga; mas en los versos se disimula más fácilmente, y lo maravilloso deleita; de lo cual es buen indicio que los que se ponen a contar cuentos prometen esto a fin de ganar las voluntades.

Homero es también el que con arte ha enseñado a los demás a contar fábulas con visos de verdad, lo que viene a ser paralogismo, creyendo vulgarmente los hombres que, dada o hecha esta cosa, resulta ordinariamente esa otra; y si la última existe, también debió existir o hacerse la primera; y esto engaña, por cuanto cabe que la primera sea falsa, ni es tampoco absolutamente necesario que por existir ésta se haga o se siga esotra, o al revés: dado que nuestra mente, conociendo ser cierta esotra, infiere falsamente que también la primera lo es.

En todo caso, más vale elegir cosas naturalmente imposibles, con tal que parezcan verosímiles, que no las posibles, si parecen increíbles. Ni menos se han de componer las fábulas de partes chocantes a la razón; antes se ha de poner grandísimo cuidado en que ninguna sea tal; y a no poder más, supóngase fuera de la representación, como el no haber sabido Edipo de qué manera fue la muerte de Layo, y nunca dentro del acto; como en la Electra

las nuevas de los juegos pitios, o en los Misios el Mudo que viene de Tegea a Misia.

Por lo demás, el decir que de otra suerte no tendría lugar la fábula, es cosa de risa, porque primeramente no hay necesidad de valerse de tales fábulas, y cuando sean admitidas, se ha de disimular el absurdo del modo más razonable, ya que las cosas inverosímiles, como aun en la Odisea el desembarco, claramente se vería no ser tolerables, si un mal poeta las refiriese. Mas en nuestro caso, el poeta, sazonando la narración con otros primores, logra encubrir el absurdo. Finalmente se ha de atender a la variedad del estilo en los lugares estériles, y no en los patéticos y sentenciosos; puesto que al trocado el estilo demasiadamente brillante oscurece los afectos y las sentencias.

Capítulo 5

Viniendo a las objeciones que se hacen y a las soluciones que se dan, se verá claramente de cuántas y cuáles especies sean, por las reflexiones siguientes: Siendo el poeta imitador a manera o de pintor o de cualquier otro autor de retratos, ha de imitar por precisión una de estas tres cosas, a saber: cuáles fueron o son los originales; cuáles se dice y piensa que hayan sido, o cuáles debieran ser. Y estas cosas las expresa con su habla o también con dialectos y metáforas.

En el mismo modo de hablar las diferencias son muchas, ya que a los poetas concedemos esta licencia. Es de advertir también que no es una misma la norma de la poética que la de la política, y de otro cualquier arte que sea.

En la poética, considerada por sí sola, se puede pecar de dos maneras: una en la sustancia, otra en algún accidente. Si eligiese imitar lo que no es imitable, pecaría en la sustancia; mas tomando al sesgo la cosa, será error accidental, como pintar un caballo que mueve a un tiempo los dos pies derechos. Asimismo es accidental el yerro cometido contra cualquier arte; v. g.: la Medicina, u otra, o si se fingen cosas imposibles. Estos defectos, pues, cualesquiera que sean, no tocan en la sustancia.

De donde reflexionando se ha de satisfacer a las objeciones en que se achacan faltas. Porque primeramente, si se han fingido cosas imposibles para imitarlas según arte, se habrá errado; pero será con acierto, si el arte hubiere logrado su fin (cuál es el fin ya está dicho), puesto que así haga más estupendo el asunto en todo o en parte; por ejemplo: la carrera tras Héctor.

Que si el fin se pudiese conseguir poco más o menos sin eso conforme a las reglas del arte, no será excusable la culpa, porque se debe, si cabe, de todas maneras evitar el yerro. Todavía éste es menos perdonable cuando se comete contra las reglas del arte, que no por otro accidente, pues menos

reprensible sería el pintor en ignorar que la cierva no tiene cuernos, que no en sacar mal su retrato.

Fuera de esto, si es tachado el poeta de que no es así lo que cuenta, responderá: mas así debe ser; a ejemplo de Sófocles, que decía pintar él las personas cuales deben ser, y Eurípides, cuales son. Y si eso no alcanza, responder que así lo dicen; ni hay otra respuesta en las cosas de los dioses. Tal vez no bastará decir: Así está mejor, ni Es cierto, ni tampoco, Así lo dicen, sino La fortuna lo quiso así, como solía Xenófanes, por ventura confesando no ser lo mejor, pero que así se usaba, según aquello de las armas: Y las lanzas plantadas en el suelo, porque así lo estilaban entonces, como hasta el día de hoy los ilirios. Ahora, para saber si lo que Fulano dijo o hizo está bien o mal dicho, o hecho, no basta mirar sólo al dicho o al hecho, si es bueno o es malo; sino que también se ha de considerar quién lo dice o lo hace, y a quién y cuándo, y en qué forma, y por qué causa; v. g.: si es por amor de mayor bien el hacerlo o por temor de mayor mal el no hacerlo.

Lo que se opone contra las palabras, se ha de refutar distinguiendo, como si es dialecto, v. g.: Primero hirió las bestias; pues quizá no quiere decir los mulos, sino los veladores; y en lo de Dolon, Era sí de mal talle mas ligero, no significa el cuerpo contrahecho, sino el rostro feo, porque los cretenses llaman de buen parecer al de rostro hermoso; y también aquello: Echa del más fino, no entiende vino puro y sin mezcla, sino Hazlo presto. A veces se habla por metáfora, como Toda la noche en sueño sepultados los otros dioses y hombres estuvieron, donde toda se pone por mucha parte de la noche, siendo el todo una especie de mucho.

Asimismo es metáfora: Mirando en el ejército troyano; A la voz del clarín y de la trompa; De hombres el rimbombo. Y hablando de la estrella del Norte: La cual sola no baña el océano, porque aunque otras tampoco se ponen, ésta es la más conocida. Varíanse también las palabras por la distinción del acento. De esta suerte, Hippias el Tasio interpretaba lo del sueño Darle, y no Dámosle; y lo del palo seco: El cual no está podrido por la lluvia; en lugar de la significación contraria: Do cierto está podrido por la

lluvia. También por la diversa puntuación, como en aquellos versos de Empédocles:

*Hiciéronse mortales
las cosas que antes eran inmortales;
mezcladas antes, luego separadas,
mudaron de moradas.*

Hay también palabras ambiguas, por ejemplo: Ya lo más de la noche era pasado; el más es ambiguo, y entiéndese Lo más de dos partes, y no Más de las dos partes. Igualmente se ha de atender al uso de las palabras. Así dicen mezclar el vino por echarlo, aunque sea puro. De aquí es también el decir: Botín de estaño, arnés flamante y nuevo, y bronceístas a los que trabajaban el hierro. De donde se dijo también Ganímedes a Júpiter servir copa de vino; no bebiendo vino los dioses, sino néctar, si bien esto se puede explicar por metáfora.

Pero cuando el nombre, al parecer, significa alguna contrariedad, es menester examinar cuantos significados admite lo que se dice, como Allí el dardo acerado se detuvo, por ser embarazado del escudo. Esto que decimos de los muchos significados tiene lugar en cierto modo dondequiera; mayormente contra los que se figuran las cosas al revés de lo que significan, porque hay algunos, como dice Glaucon, preocupados sin razón, que, después de haber condenado al poeta, se ponen a discurrir y tachar, y como si hubiese dicho lo que se les antoja, le dan por culpado, si les parece contrario a sus preocupaciones.

Esta suerte han padecido las cosas atribuidas a Icario; por cuanto los censores haciéndole lacedemonio, sin más ni más deciden ser despropósito que Telémaco no encontrase con él viniendo a Lacedemonia. Pero quizá es más cierto lo que dicen los cefalenos que Ulises se casó en su tierra. Pues la objeción de que su nombre es Icadio, y no Icario, lejos de ser fundada, a mi ver, es error manifiesto.

En suma, lo que se dice imposible se ha de sanear alegando ser conforme a poesía, o mejor, o según el común sentir. Y cierto que por respeto a la poesía conviene antes escoger un asunto, aunque parezca imposible, si es creíble, que otro posible, no siendo creíble; que tales han de ser los retratos cuales los pintaba Zeuxis, siempre atento a lo más perfecto, pues lo que se pone por ejemplar es preciso que sea excelentísimo en su línea. Si se dice que son cosas contra razón, responder del mismo modo, y aun tal vez negarlo absolutamente; porque también es verosímil que sucedan cosas contra toda verosimilitud. Las que se arguyen de contradicción se han de valuar al contraste de la lógica; v. g.: si es lo mismo, según lo mismo, y del mismo modo; o si es una misma persona, si hace relación a las cosas que dice ella misma, o a las que un hombre cuerdo supone por ciertas.

Entonces sí que será justa la censura, cuando sin necesidad alguna el poeta fingiere irracionalmente cosas mal parecidas o mal hechas, como Eurípides del Egeo en la Medea, y de Menelao en Orestes. En fin, las objeciones que se hacen a los poetas son de cinco especies: que dicen cosas imposibles, o irracionales, o ajenas del asunto, o contradictorias, o no conformes al arte. Las soluciones se han de tomar de las excepciones, que en todas son doce.

Capítulo 6

Ahora se podría con razón dudar cuál es mejor: la imitación de la epopeya o la que hace la tragedia. Que si la menos mecánica es la mejor, y por lo mismo pide espectadores más inteligentes, claro está que la que todo lo remeda es bien mecánica. Por eso los representantes, como que nada entienden los mirones si no se lo hacen palpable, se mueven de mil maneras a modo de los malos flauteros, que cuando tocan la tonada del disco, se bambolean, y cuando la de la Escila, se agarran del corifeo.

Por cierto, la tragedia es tal, y es así que aun los farsantes antiguos han hecho este juicio de los nuevos; pues Menisco llamaba mono a Calipedes, viéndole tan extremado en los gestos y meneos; igual concepto se tenía de Píndaro, y como éstos son mirados respecto de los otros, así es reputada toda su arte respecto de la epopeya. Ésta, por el contrario, dicen, se hizo para espectadores razonables, por lo cual no echan menos figuras extrañas. Mas la tragedia es para gente insensata; luego siendo, como es, tan mecánica, habrá de ser peor sin rastro de duda.

Aesto, sin embargo, se responde lo primero que la tacha no es de la poética, sino de la farsa; ya que aun en la epopeya se puede abusar de las gesticulaciones, recitando los versos como lo hacía Sosistrato, y cantándolos como Mnasiteo el Opunteño.

Lo segundo, no todo movimiento se ha de reprobar, pues que ni la danza se reprueba, sino el de los figureros; lo cual se culpaba en Calipedes, y hoy en día en otro, que parecen remedar a las malas mujeres. Lo tercero, la tragedia sin movimiento chico ni grande puede hacer también su oficio como la epopeya, siendo así que con sola la lectura muestra qué tal es; conque si por lo demás es mejor, por esotro que no ha menester ciertamente, no pierde nada.

Fuera de que tiene todo lo que la epopeya (pues admite igualmente el metro), y además de eso tiene una parte propia suya bien considerable: la

música y la perspectiva, por cuyo medio los sentidos evidentísimamente perciben los deleites. Añádese que pone las cosas delante de los ojos no sólo por la lectura, sino también por la representación de los hechos.

Sobre todo, el fin de la imitación se logra en ella más presto; porque reducido a tiempo más corto, deleita mucho más que si se dilata por largo espacio. Pongo por ejemplo: si uno extendiese el Edipo de Sófocles en tantos versos cuantos contiene la Ilíada.

Dejo aparte que la imitación de los poetas épicos, cualquiera que sea, nunca es tan una como la trágica. La prueba es que de cualquier poema épico se hacen muchas tragedias. Lo cual es tanta verdad, que si tratan de componer una sola fábula, por necesidad, o queriendo abreviarla, la sacan manca; o dejándose llevar de la copia de versos, queda lánguida; que si amontonan muchas, es decir, una compuesta de muchas acciones, ya no es una; como sea que la Ilíada y Odisea tienen muchas partes de este género, que por sí solas tienen suficiente grandeza; no obstante que los dichos poemas están compuestos, cuanto cabe, perfectísimamente, y son sin comparación, más que otro ninguno, imitación de una acción sola.

Luego si la tragedia se aventaja en todas estas cosas, y todavía más en el efecto propio del arte (supuesto que se ordenan ambas a causar no una recreación caprichosa, sino la que va dicha), habrá de ser mejor que la epopeya, como quien toca su fin más pronta y derechamente.

En conclusión, acerca de la tragedia y de la epopeya, tanto de ellas como de sus especies y de sus partes, cuántas son y en qué se diferencian, y cuáles son las causas de lo bien o mal hecho, y asimismo de las objeciones y soluciones, no tengo más que decir.

FIN



www.feedbooks.com

Food for the mind