

OBRAS COMPLETAS DE ARISTOTELES

POETICA

Versión directa, introducción y notas

por el

Dr. Juan David García Bacca

*Profesor de Filosofía en la Universidad
Nacional Autónoma de México*

Universidad Nacional Autónoma de México

1

9

4

6

BIBLIOTHECA SCRIPTORUM GRAECORUM
ET ROMANORUM MEXICANA

ARISTOTELES

OBRAS COMPLETAS

Universidad Nacional Autónoma de México

1

9

4

6

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO
DE HUMANIDADES

Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana

VOLUMENES PUBLICADOS

PLATÓN: *El Banquete. Ion.*

PLATÓN: *Eutifrón. Apología. Critón.*

PLATÓN: *Hippias Mayor, Fedro.*

SALUSTIO: *Conjuración de Catilina.*

SALUSTIO: *Yugurta. Historias. Cartas a César.*

SÉNECA: *Tratados Morales, I.*

EUCLIDES: *Elementos de Geometría.*

VARRÓN: *De las cosas del campo.*

EN PRENSA

SÉNECA: *Tratados Morales, II.*

XENOFONTE: *El Banquete, Memorables y Apología.*

INDICE

	Págs.
INTRODUCCION FILOSOFICA A LA POETICA	V
I. Plan de la obra aristotélica	VII
II. La Poética como arte y como técnica	XIII
III. La operación propia y característica de la Poética, en cuanto técnica	XXI
IV. Efectos propios del Arte en cuanto tal	XLI
V. La Poesía como término medio entre Filosofía e Historia	LIX
VI. El predominio de la acción, y el consiguiente de la tragedia. Sus raíces en la filosofía de Aristóteles	LXXI
VII. Directivas filosóficas sobre las obras poéticas	LXXIX
VIII. La metáfora como instrumento poético fundamental	XCVII
INTRODUCCION TECNICA	CVII
I. Estructura de la Poética	CVII
II. Estructura de la Poética, como apuntes para clase	CIX
III. Lugar de la Poética en las obras de Aristóteles	CXI
IV. Sobre la significación de kátharsis	CXIV
V. Texto de la Poética	CXVII
<i>Siglas</i>	CXXVII
<i>Texto original y versión española</i>	1 - 47
<i>Notas al texto castellano</i>	i

Siendo Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México el licenciado Genaro Fernández Mac Gregor y Jefe del Departamento de Humanidades el licenciado Agustín Yáñez, se terminó la impresión de esta obra en la Imprenta Universitaria, bajo la dirección del doctor Francisco Monterde, el 19 de diciembre de 1945

*“Vos exemplaria graeca
nocturna versate manu, versate diurna.”*

(Horacio, *Ars poetica.*)

“Ni de día ni de noche se os caigan de las manos los modelos griegos”, decía Horacio en su *Arte poética*; y el modelo griego de reflexión filosófica sobre las obras literarias es precisamente la *Poética* de Aristóteles.

No se nos va, pues, a caer de las manos ni en una ni en muchas páginas, que llenen de repensadas lecturas días y noches.

I

Plan de la obra aristotélica

1. La primera y fundamental advertencia tiene que ser, sin duda alguna, decir, y darlo por dicho ya mil veces, que la *Poética* es la impresión que las obras literarias griegas hicieron en la mente de un filósofo. Con la agravante de que se trata de un filósofo creador de su propio sistema filosófico. De consiguiente: tanto el punto de vista, como los criterios, y, por tanto, las conclusiones generales se resentirán de las ventajas e inconvenientes de tal punto de vista, y en especial de la limitación y es-

estructura peculiares al sistema filosófico de Aristóteles, en que no caben las audacias filosóficas de Platón, ni ninguna de aquellas bellezas, de estilo *sublime*, que trascienden de tragedias griegas primitivas como el *Prometeo encadenado* de Esquilo.

Si, para servirme de una comparación sólo inteligible en nuestros días, preguntara: supongamos que cada sistema filosófico sea como un especial grupo de radiaciones —un grupo, el visible, que va desde el rojo al violeta; otro, el de la radiografía—, ¿no corresponderá parecidamente a cada sistema filosófico una fotografía especial de aspectos que en otro no aparecerán? Si, por ejemplo, al sistema aristotélico correspondiera cual grupo propio de radiaciones el espectro visible, podría sacarnos una fotografía de ciertos aspectos de las cosas, una fotografía ordinaria, sin especiales aparatos, y sin ofrecernos ciertas profundidades de las cosas; y si al sistema kantiano correspondiera el grupo de rayos Roentgen podría descubrirnos interioridades de los objetos, proporcionándonos una radiografía de ellos, de sus huesos, de sus entrañas.

Pues bien: tal es la proporción, expresada metafóricamente, entre el poder descubridor de la estética kantiana y el de la estética aristotélica.

La *Poética* de Aristóteles es una fotografía hecha con rayos de rojo a violeta, con rayos visibles, del espectro ordinario; y en tal fotografía sólo aparece de las obras literarias lo que tal grupo de rayos permiten. Los demás aspectos, profundos, temerosos, sublimes, de las obras de arte, aun de las griegas, no aparecen ni pueden aparecer, empleando el sistema de rayos de que se sirve Aristóteles.

Por esto los lectores modernos, aun sin estar familiarizados con estéticas tan sutiles como la kantiana,

INTRODUCCION A LA POETICA

por simple instinto de la época hallarán muchas partes de la *Poética elementales, secas, esquemáticas*. Y es que el sistema aristotélico, como sistema de rayos mentales, no da para más. Y no hay, en justicia, que pedirle más.

2. Pero toda limitación trae consigo, cuando proviene de un punto de vista bien fijo, una *definición*, que es su contrapartida positiva. Y por esto la limitación positiva del punto de vista aristotélico aporta un conjunto de *definiciones*, o lo que de definible tengan ciertas especies literarias — como tragedia, epopeya . . .

Y ¿cuánto es lo *definible* encerrado en lo literario? Y aunque en lo literario haya algo de definible, algunos aspectos y componentes lógicos, ¿son ellos los primarios y característicos?

Aristóteles no se planteó ni por un momento estas cuestiones acerca de los límites de su método filosófico sobre materia tan sutil como la literaria. Sino que, como veremos, comenzó con el plan clásico en su filosofía: “*qué es*” la *Poética*, pregunta parecida a la que se hace respecto de cualquier ser: *qué es el hombre, qué es el dos, qué es la circunferencia* . . . La *Poética* es, por tanto, una como ontología regional que investiga el *ser* de lo poético y de sus obras, naturalmente bajo la hipótesis de que lo poético tiene *ser*, y que descubrir su *ser*, su *qué es*, es poner de manifiesto lo más fundamental, primario y nuclear de su realidad.

La *Poética* de Aristóteles está construida, por tanto, como ontología, como estudio del *ser* de las obras poéticas.

Y no es preciso añadir que, como intento, resulta perfectamente admisible, mientras no se prejuzgue si el resultado final podrá ser nulo, es decir: que lo poético

JUAN DAVID GARCIA BACCA

no tenga ser, o, cuando menos, que lo que de ser tenga lo poético no constituya su núcleo.

Y sigue Aristóteles en su primer párrafo (1447 a) proponiendo como programa de la *Poética* investigar las especies, la peculiar virtud de cada una, su trama o entramado, etc. Plan propiamente ontológico, que igual pudiera servir, y que de parecida manera emplea Aristóteles, para investigar el ser de lo físico y el ser de lo psíquico.

De todos modos un filósofo no puede, en cuanto tal, proponerse otro plan ni método de estudiar las obras poéticas. Y es imprescindible no perder de vista la necesidad que obligaba a Aristóteles a enfocar la cuestión desde tal punto de vista.

3. El plan de la *Poética* es, por tanto, un plan *ontológico*. Pero además es un plan ontológico para seres *naturales*.

Toda la filosofía griega, como ya es del dominio común, está impregnada de un hylozoísmo o animismo más o menos sutil y disimulado, operante siempre; es el resto de mentalidad primitiva que en el heleno quedaba. Pues bien: el hylozoísmo, en cuanto dirección implícita de una mentalidad, se reconoce en la cualidad de *modelos* de que disfrutaban los vivientes, y en especial los animales. *Animal* resulta, en este caso, no solamente un ser especial confinado en un rincón de los seres, sino ser de *contextura modélica* que servirá para explicar la constitución de otros, al parecer no animales. Y así dice Aristóteles (1450 b 35) que la tragedia, y, en general, todo lo bello compuesto o complejo, es como un *animal viviente* (ζῷον), como animal superior, cuyas partes han de tener un determinado orden y una proporcionada

INTRODUCCION A LA POÉTICA

magnitud. Su esqueleto es la *trama*, intriga o argumento; y habrá que rellenarlo con otros elementos como elocución, episodios, reconocimientos, que hagan de carne de tal animal literario.

Lo mismo había sostenido explícitamente Platón respecto de todo discurso: "*Es menester que todo discurso esté compuesto a manera de animal, con un cierto cuerpo que sea el suyo, de modo que no esté sin pies ni cabeza, sino que tenga medio y extremidades, todos convenientes entre sí y con el todo*"; δειν πάντα λόγον ὡσπερ ζῶον συνεστάναι σῶμά τι ἔχοντα αὐτὸν αὐτοῦ, ὥστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄποιν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντ' ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένῳ.

(Fedro, 264 C.)

Podemos, pues, añadir, sin bajar a detalles, que se irán descubriendo poco a poco en sus respectivos lugares, que:

el plan de la Poética es un plan hylozoísta. La obra poética es una cierta manera de animal.

II

La Poética como arte y como técnica

1. En el libro primero de los *Metafísicos* (980, A. sqq.) señala Aristóteles una serie ascendente de tipos de conocimiento que parte del conocimiento *sensible* (*αἴσθησις*), pasa por el *experimental* o empírico (*ἐμπειρία*), sigue ascendiendo por el *técnico*, llega al conocimiento *científico* (*ἐπιστήμη*) para terminar con la *sabiduría* (*σοφία*).

Y en cada tipo de conocimiento los actos se eslabonan de una manera peculiar, que va desde los tipos de unión por asociación casual, pasiva, propio del conocimiento en estado *sensible*, pasando por el tipo de unión característico del estadio empírico del conocimiento, que es unión por *reglas, recetas, preceptos*, subiendo al tipo de unión propio de la *técnica*, del que vamos a hablar inmediatamente, para llegar al tipo de conexión *científica* que es por principios, causas y elementos, y finalizar con el tipo especial de unión original de la *sabiduría*, que es por principios supremos y por causas supremas, no por elementos, y dentro del orden de las causas por la conexión de las causas eficiente y final, que la material y su correlativa la formal no dan sino conocimientos científicos, no del orden de la sabiduría.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

¿Cuál es el tipo de unión que presta la técnica y que se descubre en el conocimiento técnico?

No es posible determinarlo sin distinguir previamente y con toda finura dos significaciones que Aristóteles mantiene vinculadas en la unidad de la palabra *τέχνη*: *técnica* y *arte*.

Técnica significa una ordenación especial de actos y objetos cuya especialidad consiste en ordenarlos no por una *razón* o *logos*, sino por un fin del orden de los fines de *utilidad*. Así la *técnica* del arquitecto consiste en ordenar una serie de materiales, trabajarlos con una serie de actos, dirigidos —serie de actos y conjunto de materiales—, no por una *razón* o *logos*, por una serie de principios teóricos o ideas puras, sino por un fin o un bien que baga de fin a conseguir, y tal fin ha de ser precisamente en la *técnica* un fin de *utilidad*, o como decimos modernamente, un *valor* de utilidad. Vgr. el valor de una casa para resguardarse del frío y calor, el valor de comodidad, de intimidad, de ostentación social . . . Y tales *valores* —comodidad, defensa, ostentación . . .— son los que determinan los materiales a emplear, el orden de su colocación, el plano del arquitecto, el número y especie de los actos o acciones de operarios y calculadores . . . Orden que no tiene parecido alguno con el orden de los materiales que uno emplea, o se siente forzado a emplear, en una demostración matemática, en la construcción de una teoría geométrica o sistema de acciones, en cuya estructura no entra jamás un *fin* o *valor* que dirija el orden y la selección de materiales y actos.

La *técnica* no está, pues, dirigida por *ideas*, sino por *valores* o fines de utilidad. Si en ella se emplean *ideas* —fórmulas matemáticas, principios geométricos,

INTRODUCCION A LA POETICA

datos de la física . . .—, todo ello hace de *medios* para conseguir tal fin y realizar tal valor de utilidad.

Por su parte: el *arte* incluye, parecidamente, un conjunto de actos sobre un conjunto de materiales a los que se impone un *orden especial*, no por ideas, sino por un valor del tipo de *belleza*.

Que cuando un pintor se propone hacer un cuadro toma los materiales y dispone sus actos —desde mezclar los colores hasta ponerlos en el lienzo— guiándose no por la *idea* de ser natural, ni por la *idea* de ser visible, ni por ninguna otra de las ciencias físicas o matemáticas, sino por un valor a realizar: a saber, el de *belleza*. Y este valor impone, es claro, un orden distinto y obliga a una selección especial de materiales, diversos de los actos y orden que se emplearían para un trabajo *técnico*, guiado por el valor de utilidad, en sus diversas formas: comodidad, economía, lujo, rendimiento.

En general: si distinguimos entre *fin* e *idea*, entre *valor* que haga de fin de acciones prácticas e *ideas* que hagan de guía de actos especulativos, habrá que entender por *técnica*, en el sentido amplísimo de la palabra, todo conjunto de actos sobre cualquiera material que estén ordenados por un fin o valor; y por *ciencia*, en sentido amplio de la palabra, todo conjunto de actos guiados por ideas y sus naturales conexiones.

Y es claro que los valores o fines distintos imponen un orden original, radicalmente diverso del que señalan las ideas, y cuya organización heterogénea salta a la vista cuando se pretende comparar una casa, un cuadro, un teorema matemático; una máquina, una sinfonía, la teoría física relativista.

Y en virtud de que tanto *técnica* como *arte* convienen fundamentalmente en imponer un orden regido por

finés o valores —sean de utilidad, de expresión individual, de belleza . . .—, el griego clásico designó todo ello con una sola palabra, τέχνη, que equivale, pues, eminentemente a nuestros términos *técnica* y *arte* juntos.

Pero no sólo por estos motivos la unidad del término estaba justificada, sino por otros dos cuando menos:

1. Para el heleno clásico el *valor* supremo, que hacía de fin de todas sus acciones, era la καλοκάγαθία, la *bondad-bella-de-ver*, es decir: un valor complejo percibido unitariamente y compuesto de *belleza* y *bondad*, exteriores, objeto deleitoso de contemplación para la sociedad, para la *Polis*.

Por este motivo dirá Aristóteles (*Poética*, cap. 2; 1448 A) que la imitación poética (μίμησις) está guiada por el imperativo de imitar a los esforzados-y-buenos (σπουδαίος, que ambas cosas significa esta palabra) y evitar la imitación de los viles-y-malos (φαῦλος, palabra que junta entrambas significaciones), de modo que el *valor poético* va vinculado a lo *moral*, la *belleza* a la *bondad*. Por este motivo los actos característicos de cada virtud han de estar sometidos no solamente al orden especial que cada virtud impone a los actos específicos de ella —que unos actos y con un orden nos obliga a hacer la justicia y otros completamente diversos la amistad, unos el amor a la patria y otros el amor a la mujer . . .—, sino al imperativo de la *belleza* — con sus componentes de *grandeza* y *orden* (μέγεθος, τάξις; Cf. *Poética*, 1450 b), que sólo por la confluencia de ambos imperativos y simultánea realización de ellos el acto resultará *bueno-y-bello* de ver, de ostentarse ante la *Polis*.

En virtud de esta fusión entre *valor moral* y *valor estético*, entre *bien* y *belleza*, la imitación —que, como veremos, es la acción característica y original del *poeta*—

INTRODUCCION A LA POETICA

tiene que imitar *caracteres*, ἦθος, palabra que, una vez más, significa unitariamente *temperamento* y *moralidad*, un componente anímico (temperamento) y otro moral (moralidad, positiva o negativa, virtud o vicio). Y exigirá Aristóteles que los caracteres imitados por la obra peculiar del poeta sean *buenos* (χρηστός, *Poética*, 1454 a, 15 sq.).

No es posible, por tanto, una arte poética sin una arte moral, ni una técnica poética independiente de una técnica moral.

La inseparabilidad, pues, entre *valores morales* —en toda la amplitud de la palabra, que comprenda valores sociales, económicos, políticos, virtudes . . .— y *valores estéticos* hace que no pueda distinguir el beleno clásico entre técnica y arte, asignando a la técnica la función de ordenar cosas y actos por valores de cualquier orden menos de estético, y al arte el de ordenarlos por valores estéticos.

2. Pero los motivos de la indistinción entre técnica y arte no paran aquí. Para Aristóteles, altavoz fidelísimo en esto de la mentalidad clásica griega, la técnica ocupa un lugar medio dentro de una escala de tipos de *conocimiento*, que va desde el conocimiento sensible, por el meramente empírico, pasa por el *técnico*, asciende al científico y culmina en el conocimiento por sabiduría.

El orden impuesto por las *ideas* —peculiar a la ciencia y a la sabiduría— es el límite y meta a que debe tender el orden impuesto por la *técnica*; y a la técnica debe encaminarse la experiencia. El orden impuesto por los *valores*, morales o estéticos, debe ordenarse una vez más según el orden de las ideas. No sin motivo vital intimísimo dirá toda la filosofía griega que la Sabiduría

JUAN DAVID GARCIA BACCA

es la suprema de las virtudes. Y sostendrá que el malo lo es fundamentalmente por ignorante.

Técnica y arte se unifican porque todos —conocimiento sensitivo, empírico, técnico— convergen necesariamente hacia la Ciencia y la Sabiduría, y convergen tanto más cuanto más cerca estén de Ciencia y Sabiduría; caso de la técnica.

Y, en virtud de esta convergencia y casi contacto entre *técnica* y *ciencia*, la *Poética* de Aristóteles tenderá a una explicación *racional* del fenómeno poético.

El plan de la Poética es un plan ontológico, en el sentido de que no solamente estudia el ser de lo poético, sino en el más concreto de que el logos o tipo de explicación que de él da se hace por ideas, no por valores o fines.

3. Colocándonos en nuestro punto de vista moderno se puede afirmar con pleno y concreto sentido que a toda *arte* corresponde una *técnica* que hace de fundamento material suyo, pues le prepara la materia según ciertas fórmulas o reglas para que pueda hacer de lugar de aparición del fenómeno estrictamente artístico. En efecto: el *arte* musical tiene que ir precedido de un estudio y dominio de la *técnica* musical —instrumental, vocal . . .—, y el *arte* pictórico presupone dominio sobre la *técnica* pictórica — conocimientos sobre colores, preparación, leyes visuales . . . Podrá ser que el aprendizaje *técnico* se haga en algunos casi por instinto o intuición genial, sin necesidad alguna de academias o escuelas, pero, aun así, siempre se requiere un dominio sobre la *técnica*, preliminar a las faenas estrictamente artísticas. Y no es raro que el demasiado dominio de la *técnica* conduzca a la esterilidad artística: al *academicismo*. Impecable, co-

INTRODUCCION A LA POETICA

rrcto, preciso: son valores de dominio *técnico* que, exagerados, matan de raíz los valores artísticos.

Podemos definir la *técnica* diciendo: *técnica* es el sistema de actos —fórmulas, recetas, reglas . . .— para preparar el material propio de una *arte*. O como decía la escolástica: *recta ratio factibilium: fórmulas de fabricación*.

Hasta qué límite y grado sea menester, para llegar a grande artista, dominar la *técnica*, es asunto que no pertenece a la *Introducción* presente. Es claro, con todo, que se requiere para ser artista un mínimo de *técnica*, y que el máximo de *técnica* es un peligro para lo artístico.

Ahora bien: lo *técnico*, estrictamente tomado, se presta mejor que lo artístico a ser examinado por la razón, pues incluye fórmulas, recetas, normas, expresables en *proposiciones*; puede recopilarse en tratados, en sistemas de preceptos, hasta en "*teorías*"; dar origen a *escuelas*, a tipos de composición — como sonata, sinfonía . . .

En cambio: lo estrictamente *artístico*, lo imprevisible según las leyes *naturales* del material, y lo incalculable según las reglas mismas de la *técnica*, no se presta a tratamiento racional alguno.

Y como la *Poética* de Aristóteles está dirigida secretamente por el racionalismo griego, de ahí que trate fundamentalmente de la *técnica* poética y no del *arte* poético.

Es claro, pues, que la unidad del término griego *τέχνη* se debe, por nuevo motivo, a que de los dos componentes nuestros, perfectamente separados por la evolución histórica: *técnica* y *arte*, domina el *técnico*.

La *Poética* de Aristóteles habría, pues, de ser llamada *Técnica poética*. Y en efecto: casi no incluye más que estructuras racionales: definiciones, divisiones, clasificaciones, juicios de valor, preceptos, escarmientos a tenor de

JUAN DAVID GARCIA BACCA

los preceptos, problemas y dificultades técnicas, objeciones racionales . . .

De la *Poética* de Aristóteles a esas *Retóricas* y *Preceptivas* literarias al uso —llenas de reglas, preceptos, avisos, prohibiciones, figuras clasificadas—, no hay sino un paso.

Veremos en sus lugares respectivos de qué tremendas limitaciones sufre la *Poética* de Aristóteles por ser más que *arte poética técnica poética*.

Pero dejemos bien sentado este su carácter predominante de *técnica*.

III

La operación propia y característica de la Poética, en cuanto técnica

Precisamente porque la *Poética* de Aristóteles nos ofrece en forma de proposiciones lo que de *técnica* había encerrado en las obras poéticas, más o menos artísticas de la Grecia clásica, es posible seguir el hilo conductor de las ideas que constituyen el esqueleto de esta obra de Aristóteles.

En los libros sobre *Física* contrapone Aristóteles dos tipos de seres: 1, los que proceden de la *naturaleza* (φύσις), y 2, los que se originan de la *técnica* (τέχνη); y enumera entre los primeros a los vivientes, y entre los segundos a cosas artificiales en cuanto tales, como un lecho, un vestido. (Cf. *Fis. B.*, 192 b.)

Es claro que las obras de arte pertenecen a este segundo tipo, que no nacen poemas, ni epopeyas, ni tragedias como nacen árboles u hombres.

Para colocar, pues, exactamente en su lugar dentro del sistema de Aristóteles a su *Poética* es preciso tener bien fija la mirada en los seres que para él representaban el tipo *primario* de realidad, pues, solamente respecto de ella, las cosas artificiales serán productos *artificiales*, o, en algunos casos, *artísticos*.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

La escala: *natural, artificial, artístico* va a guiar nuestras consideraciones.

1. *Ser natural*. Según Aristóteles, una cosa será ser natural cuando “tenga en sí misma el principio de movimiento”, “sea ella misma causa de comenzar a moverse y pararse con un cierto movimiento”, y “posea como innato un cierto ímpetu o impulso de transformarse”.

τὰ φύσει ὄντα πάντα φαίνεται ἔχοντα ἐν ἑαυταῖς ἀρχὴν κινήσεως καὶ στάσεως . . . ; ὄρμην ἔχει μεταβολῆς ἐμφυτον; ἀρχὴ τινὸς ναὶ αἰτία τοῦ κινεῖσθαι καὶ ἡρεμεῖν . . .

Y Aristóteles recarga la definición de *naturaleza* con toda clase de partículas y aspectos que indiquen intimidad, origen intrínseco de movimiento, propiedad, arranque espontáneo interior, cese intrínseco, que por eso dice: “*naturaleza es principio de algo y causa de moverse y detenerse, y es principio y causa de todo ello en aquel en quien primariamente se halle como principio intrínseco, y lo es por sí misma y no por accidente*”. (*Ibid.* 192 b, 20 sq.)

Claro que no todo lo de todas las cosas del mundo en que nos hallamos es *natural*; pero en toda cosa *natural* se da siempre un principio y causa intrínsecos de que procede un cierto cambio (*μεταβολή*) o movimiento (*κίνησις*); y procede de sí, sin causa externa, y se origina espontáneamente, por un ímpetu interior, por arranque espontáneo.

De modo que, apurando las definiciones, una cosa será *natural* cuando tenga intrínsecas las cuatro causas: eficiente, final, material y formal. Y lo será en la medida en que las tenga intrínsecas.

INTRODUCCION A LA POETICA

Una *causa material*, como la semilla respecto del árbol, será causa material *natural* cuando la misma causa material tenga en sí misma y por sí misma un cierto principio (*ἀρχή*) y causa para un cierto movimiento o transformación (*μεταβολή, κίνησις*), de modo que en virtud de ese ímpetu intrínseco e innato —peculiar a toda cosa *natural*, que lo sea de verdad y no de mentirijillas— pasará del estado de potencia al estado de acto, y tal paso se hará sin causas externas, propiamente tales, por intrínseca transformación, que para algo es causa material *natural*, y no es causa material artificial como el leño respecto de los muebles, como el mármol respecto de la estatua. Que, respecto de las formas de mueble y estatua, ni leño ni mármol sienten un ímpetu intrínseco a darse semejantes formas; y sí lo tienen la semilla respecto del árbol, y la piedra respecto de la superficie de la tierra. (Que el movimiento de caída de los cuerpos se verifica, según Aristóteles, sin causa externa, por sola la naturaleza de los objetos, dejados a sí mismos.)

Y una causa material *natural* se denomina en Aristóteles *δύναμις, poder*; y cuando tal poder se haya desarrollado por sí mismo y haya llegado a plenitud, se denominará causa formal *natural*; y se dice que tal causa material natural está en estado de *acto* (*ἐν-έργεια*), de modo que, según la genuina doctrina aristotélica —no según su interpretación escolástica, deformada por las necesidades teológicas de admitir un concurso divino universal en todos los órdenes de causa—, la potencia y el acto no son dos seres, complementarios, sino dos *estados* del mismo ser, cuando se trata de un ser natural, y, en especial, de una causa material *natural*.

A su vez: ese mismo intrínseco e innato ímpetu por el que una causa material *natural* pasa del estado de

poder al de acto es un cierto principio y una manera de causa, a saber: *causa eficiente*, de manera que un ser natural es causa eficiente de algunos cambios y movimientos suyos: de los naturales.

Y como el paso del estado de potencia al estado de acto se verifica según y conforme a la naturaleza o esencia de las cosas naturales, toda cosa natural, en cuanto natural, tendrá intrínseca su causa *final*, pues la evolución impuesta por el ímpetu natural sigue los estados y pasos que llevan al estado de *acto*, que es el estado final y al que se ordena el de potencia.

De modo que, en resumen, un ser natural, en cuanto tal, posee intrínsecamente las cuatro causas: eficiente, final, material y formal.

Un ser natural es lo que es de sí mismo, por sí mismo, en sí mismo y para sí mismo.

Ejemplos: todos los vivientes, en cuanto tales. Y de los no vivientes todos aquellos que poseen un movimiento *natural*: como lo son en la teoría antigua, los cuerpos elementales: agua, aire, tierra, fuego, éter. Cada uno tiene su peculiar clase de movimiento, y para moverse según él —hacia arriba, hacia abajo, circularmente . . .— no hace falta ninguna causa externa, sino simplemente que se los deje a su natural.

La física galileana sostendrá parecidamente, siguiendo estas ideas, que hay un movimiento *natural*, a saber: el *inercial* que no necesita causas, que, una vez comenzado, perdura indefinidamente. Y la física moderna admitirá que todo movimiento *geodésico* se hace sin fuerzas, es decir: sin causas eficientes físicas.

2. *Ser artificial*. Un ser *artificial* se caracterizará, dentro del sistema aristotélico, por una cierta desvinculación de las cuatro causas. El que un conjunto de made-

INTRODUCCION A LA POETICA

ras llegue a tener la forma de mesa es efecto que no proviene del ímpetu innato o natural de la naturaleza misma de la madera; por tanto, tal efecto requiere una causa aparte y distinta de la causa material y formal, y de los ímpetus o eficiencias naturales de la madera. Nos encontramos en este vulgar caso ante uno de desvinculación de la causa eficiente y su efecto frente a la causa material.

Y la escala de innaturalidad o artificialidad puede admitir muchos grados. El agua tiende a descender naturalmente al nivel más bajo posible y por el camino más breve —ley de mínimo—; su energía se emplea, mientras se la deja a su natural curso, en descender lo más de prisa posible y llegar cuanto antes a la posición de equilibrio máximo, de energía potencial mínima; pero si se la hace pasar, mediante un artilugio o mecanismo, por una rueda, por una turbina, parte de su energía natural se separará en cierta manera de la masa del agua y se empleará —ahora en forma de causa eficiente, de fuerza física— en mover un dispositivo artificial, en producir efectos que no son los que naturalmente produciría el agua dejada a su *curso natural*.

Una vulgar rueda de paletas ha operado una desvinculación de cierta parte de la causalidad eficiente o energía de movimiento del agua en caída y la ha empleado, como fuerza pura y simple, para efectos no naturales.

Una vulgar pila eléctrica opera parecida disociación de la *energía eléctrica*, en estado implícito, casi de fusión con el material de los elementos de la pila; el dispositivo de tal aparato, evidentemente artificial, desvincula una cierta fuerza física o causa eficiente de su causa material o materia natural en que se halla por modo virtual e implícito en estado natural.

Una máquina complicada —por ejemplo, un aparato de radio, una máquina de vapor— es una cosa física

JUAN DAVID GARCIA BACCA

en que todas las causas —material, formal, eficiente y final— se hallan en estado innatural o artificial. Ni la *forma* de la máquina es natural —que ha tenido que ser inventada y no tiene *esencia* sino *plan* o *plano*—, ni el *material* está en su natural estado, sino que ha sido diversamente trabajado, unido con objetos extraños, remachado, soldado, clavado y unido artificialmente, acoplado con cosas naturalmente separadas y sin conexión, y el orden entre las partes de la máquina no ha sido impuesto según una finalidad natural, cual las partes de un árbol, sino por un valor económico, social, prefijado por necesidades humanas de industria, de comercio, de vida social . . . ; y las *causas eficientes* o fuerzas que mueven tal dispositivo o artefacto no son tampoco naturales en estado natural, sino artificiales, separadas más o menos violentamente de su natural estado de fusión con su propia materia — así corriente eléctrica, energía mecánica transmitida . . .

Máquina, pues, es, desde nuestro punto de vista, un artefacto en que se desvinculan y se emplean desvinculadas las cuatro causas: material, desvinculada de la formal, y material y formal desvinculadas de la eficiente y final, tal como se hallan en su estado natural.

Entre artefactos que desvinculan una sola causa, y artefactos que desvinculan las cuatro, caben evidentemente muchos tipos intermedios de cosas *artificiales*, que no hemos de estudiar aquí.

Pues bien: la significación estricta de la palabra ποιῆν en griego, en cuanto diversa de δρᾶν, πράττειν, etc., es precisamente la de *producción artificial*. Poeta es, por tanto, *artífice*; y toda obra poética es, parecidamente, algo *artificial*. Por de pronto es evidente que no nacen poesías o poemas como nacen árboles u hombres.

INTRODUCCION A LA POETICA

La artificialidad de la *poesía* consistirá, en una de sus dimensiones, en trabajar según un *plan* no natural ese material natural que se denomina *aire* —o piedras, bronce, papel . . .—, y en hacer trabajar según un *plan*, que no es el natural fisiológico, a ciertos órganos del cuerpo humano.

La *poesía*, los poemas, el poeta en cuanto tales, son cosas artificiales en grado mayor o menor.

Y partes elementales, *artificiales* siempre, de la *poesía* serán las que Aristóteles enumera en el capítulo de la *Dicción* o *Elocución*: letra, vocal, semivocal, muda, sílaba, articulación, conjunción, nombre, verbo . . . , etc.

La *poesía* y los poemas se asientan, pues, necesariamente sobre una base *artificial*, sobre objetos de *técnica*, técnicamente fabricados según un *plan*, invención del hombre, y no según las esencias o naturalezas de las cosas.

Aristóteles estudiará esta base técnica o artificial de la *Poética* en el capítulo 1, señalando ritmo, armonía y palabra como elementos *artificiales*, de invención humana, en que pueden aparecerse unos fenómenos peculiarísimos que serán los *entes artísticos*, innaturales en segunda potencia al menos, fundamentados inmediatamente sobre lo artificial, remotamente sobre lo natural; en el cap. 2. señalará como objetos propios de la reproducción imitativa del Poeta las acciones de los *buenos* y de los *malos*, es decir: las acciones *morales*, cosas que, evidentemente, no nacen en el hombre según *esencia* y por natural necesidad —que en este caso no fueran *morales*—, sino según un *plan* prefijado por ciertos valores, fines, normas, que el hombre, en cuanto ser *sobre-natural* se ha fijado para libertarse de la naturaleza y vencerla, desvinculando en provecho propio ciertas causas naturales. Y en el cap. 3 señalará *maneras* de reproducir las

JUAN DAVID GARCIA BACCA

cosas naturales sin someterse a las maneras con que naturalmente se producen. Por ejemplo, reproducir *narrando* lo que pasó no en forma narrativa sino efectiva; presentar los hombres como *actores, gerentes y empresarios* de una acción o gesta, cuando, en la realidad, ni intentaron ser tales, sino que les sucedió tal cosa revuelta y enmarañada con mil otras, sin darle ellos la importancia y resalte que el poeta les da —que así de la energía del agua al caer indiferentemente saca el técnico fuerza mecánica o eléctrica explícita y directamente aprovechable—, o reproducen los actos de una persona en otra —asi en el teatro los actores representan las acciones de Edipo, de Prometeo, de Orestes, de Ifigenia . . . sin ser ellos personalmente, naturalmente, tales personas . . . Todo ello entra, evidentemente, en el dominio de lo artificial; y sin un conjunto bien determinado de *técnicas* no fuera posible obra alguna poética, y en general: sin lo artificial no es posible lo artístico, que esto se asienta inmediatamente sobre aquello.

Cuando, pues, en el cap. 4 habla Aristóteles de los *orígenes de la poesía*, y dice que son dos y los dos *naturales* (*φυσικαί*). hay que notar lo siguiente:

1. Por *poesía* ha de entenderse no precisa o exclusivamente las producciones en materia o sobre cañamazo de palabras —sobre aire diversamente modulado y elaborado—, sino toda producción artística — de estatuaria, pintura . . .

2. Que habla de *causas naturales* (*αὐτῶν φυσικαί*) — a saber, de la tendencia humana a imitar o reproducir imitativamente (*μιμεῖσθαι*), complacencia en la contemplación de lo imitado o reproducido, placer humano de *aprender* (*μανθάνειν*). Pero comencemos notando, entre

INTRODUCCION A LA POETICA

otros puntos, que habla de la naturaleza del hombre en cuanto distinto de los demás animales, τούτῳ διαφέρουσιν τῶν ἄλλων ζώων; es decir: en cuanto ser *no natural*, superior a las directivas anatómicas y fisiológicas, separado de todos los demás seres naturales por su diferencia específica; y tan separado que la racionalidad, raíz de sus diferencias y distinciones, está integrada de dos elementos: del entendimiento *agente* (νοῦς ποιητικός), que mejor traduciríamos, según lo dicho, por entendimiento *poético*, entendimiento-artíifice, y el entendimiento *pasivo*. El entendimiento poético o artífice opera una desvinculación en el natural complejo de las causas material y formal, porque separa, por las abstracciones, la *forma*, y le da el estado de *idea* (εἶδος); separa, pues, de cierta manera causa material y formal, siendo, por tanto, las ideas en cuanto tales, invenciones y productos *artificiales* del hombre. De ahí que el entendimiento productor de tales efectos se llame entendimiento *poético*; y es lástima que en los tiempos en que tales ideas aristotélicas se aclimataron en nuestras lenguas hayan sido tan prosaicos sus traductores que no hayan vertido literalmente, y con más exactitud, la frase νοῦς ποιητικός por entendimiento poético en vez de la descolorida y falsificadora de *agente*. El entendimiento fundamental es, pues, *actor* o *poeta*. Y por él se distingue y diferencia el hombre de todos los demás seres naturales. Así que al decir Aristóteles que las causas de la poesía son naturales hay que entenderlo "*cum grano salis*", porque si bien es verdad que en un cierto sentido el hombre es *naturalmente* inteligente y racional, por esta naturalidad de *segunda* potencia se eleva sobre la naturalidad de *primera* potencia de las cosas simplemente naturales.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

El hombre en cuanto *animal* —por su género próximo—, es ciertamente ser natural, como los demás animales y en su mismo grado; pero por su diferencia específica: racional, inteligente, es ser sobrenatural, transcendente como decimos ahora, o *poeta y actor*, en términos de Aristóteles.

3. Las operaciones de imitar (*μιμῆσθαι*), aprender, deleites específicos originados de imitar y aprender son, en rigor, operaciones artificiales, invenciones innaturales del hombre en cuanto por su diferencia es cosa no natural, transcendente.

Y en este mismo pasaje —1448 b 5— deja caer Aristóteles una palabra que pudiera darnos la clave de su pensamiento: *σύμφυτον*, innato, casi *injertado*. E innato y natural no son, ni de lejos, lo mismo. No cabe aquí meterse sutilmente a distinguirlos, pero las metáforas de injertado, sembrado, inoculado, ínsito nos dan de por sí a entender que cabe un cierto *parasitismo*, una vida a expensas y en la despensa de otra vida, inferior o superior —recuérdese la teoría teológica de la gracia santificante—, y que tal vez la vida intelectual del hombre se asemeje más a una vida que vive parásita de otra inferior —género animal—, o a germen de vida superior que va chupando la vida inferior y terminará por reabsorberla y trocarla de especie, lo que no pasa a un órgano natural de una vida unitaria entitativamente, como parece serlo la de los animales puros y simples.

Pero, en fin, estas cuestiones rebasan el plan de la *Poética*.

Así, pues, como una vulgar pila eléctrica pone en estado libre, en forma de corriente, la electricidad que en los elementos se hallaba implicada y fundida con su na-

INTRODUCCION A LA POETICA

tural material, de parecida manera la acción de *imitar* (*μίμησις*) opera una cierta desvinculación en las cosas naturales y nos deja sueltos y como subsistentes en sí —lejos, bien lejos del material natural en que suelen naturalmente producirse— acciones, hechos, caracteres y otros objetos de fabricación artificial y artística que serán los objetos propios y los productos peculiares de la *Poética*.

Antes, con todo, de estudiar la operación *imitar* como causa especialísima de las obras *artísticas* en cuanto tales, y en cuanto productos superiores y fundamentados sobre los *artificiales*, es preciso que redondeemos el concepto de *artificial* para delimitar así exactamente los dominios de la *técnica*, y de su operación propia que es la de *reproducir*, frente a los del *arte* y su operación peculiar que es la *imitación*.

En los objetos artificiales se da, ciertamente, una desvinculación o aislamiento antinatural de alguna o varias de las cuatro causas, pero las que intervienen lo hacen siempre con operaciones *reales*, haciendo cada uno lo que es. Así, aunque una máquina sea una cosa artificial en que las operaciones peculiares de ella —convertir las ondas en sonido, convertir la energía calorífica en mecánica . . .— no provengan de la esencia y contextura misma de sus partes, como en los seres naturales, con todo las acciones que produce son reales, y las fuerzas que en los entes artificiales actúan son bien reales y producen efectos reales. La corriente eléctrica que procede de una pila da sacudidas, mueve agujas, produce luz, a pesar de que la pila es una cosa *artificial*; y las ondas electromagnéticas captadas por un ente tan artificial como es un aparato de radio no se espantan de su artificialidad sino que producen los mismos reales efectos que si fuera un ente natural. Y el movimiento producido por

JUAN DAVID GARCIA BACCA

la energía calorífica del vapor no deja de producirlo, porque se haya sometido al vapor de agua a las condiciones artificiales de una locomotora.

Y aunque la forma de un cuchillo sea artificial no por eso el acero deja de cortar, y a pesar de que la forma de hélice o tornillo no sea la que la naturaleza da espontáneamente al hierro, ni en estado amorfo ni en ningún otro, sin embargo no por eso deja de quedar bien atorillada la cosa que con tornillos se asegure.

Es decir: en una cosa artificial la artificialidad desvincula ciertamente la conexión natural que entre las cuatro causas rige en los entes naturales, pero no se pierde nada de los efectos reales de las causas, aunque se hallen y tengan que obrar en condiciones artificiales.

Por el contrario: en un cuadro está de alguna manera presente el calor de una hoguera pintada, pero tal calor, evidentemente fuera de las condiciones naturales en que el fuego existe, no calienta en modo alguno; y los ojos pintados no ven, ni el árbol pintado crece y vive . . . ; y todo esto sucede no porque las condiciones de un cuadro sean artificiales —que también lo son las de una máquina, y sin embargo las causas naturales, aun en tales condiciones innaturales, obran *realmente* cada una a su manera—, sino por otro motivo radicalmente distinto.

En un cuadro los colores, sacados artificialmente de los lugares o cosas en que naturalmente se producen, continúan siendo visibles; y por este criterio el cuadro, en cuanto visible, es un objeto *artificial*; pero incluye una dimensión de *irrealidad*, porque ninguna de las cosas representadas por los colores, propiamente y realmente visibles, *hace* lo que es: ni el lobo se come al cordero, ni los objetos gravitan, ni la luz alumbra y da calor . . .

Digamos, pues, que la medida de lo *artístico* en una obra estará dada por el número de elementos reales cuyos

INTRODUCCION A LA POETICA

objetos representados por ellos no hagan efectos reales, los que hicieran de hallarse en un mundo *natural* o en uno *artificial*.

Lo artístico opera, por tanto, una más radical desvinculación óptica que lo artificial, porque lo artístico hace que una cosa quede reducida a su pura *presentación*, sin ser realmente lo que parece y sin hacer lo que según su ser debiera.

Lo artístico desvincula aparición y realidad, *ser* y *verdad*. Los objetos presentes en un cuadro no son en realidad de verdad; pero no por eso dejan de ser bien visibles; y aún más perfiladamente y *característicamente* visibles y reconocibles que en su mundo natural o artificial.

Parecería, colocados en plan estrictamente ontológico —del ser en cuanto ser—, que la expresión alegre, triste, severa, majestuosa, burlona, religiosa, extática, hipócrita . . . de un rostro humano no pudiera aparecer sino en un hombre *real*, como accidente suyo, es decir: como *ser de ser*. Y sin embargo tales expresiones, accidentes al parecer los más sutiles y dependientes, se aparecen mejor o tan bien en una estatua o en un cuadro como en el rostro humano, a pesar de que en éste se hallan en su causa material, formal, eficiente y final propias, y en un cuadro la expresión de un rostro no nace ni del material, ni la hacen la actividad y propiedades reales del material, ni se hace *para* expresar algo de lo real que de base le sirve; la expresión de un rostro está en un cuadro o estatua como accidente sin su sustancia natural, reducido a pura y simple presencia, a fenómeno, a *apariencial*.

Y parecidamente: la tristeza, cuando se produce en plan *natural*, surge en un viviente con alma sensitiva, proviene de determinadas causas reales —fisiológicas o

no — y denota, cual accidente real, algo que al sujeto real le está pasando; es decir: la tristeza real proviene de las cuatro causas reales que rigen en el orden del ser. En cambio: cuando decimos que tal pasaje o tal otro de una sonata de Beethoven expresa la tristeza de una despedida, "*das Lebewohl*", tal tristeza no lo es de nadie, ni nace en nadie, ni procede cual accidente del material sonoro, ni proviene de ninguna de las propiedades reales de las cuerdas del piano, ni es tristeza que entristezca al instrumento en su realidad, como realmente nos entristece nuestra tristeza, sino que tal tristeza está reducida, por hablar así, a puro apariencial, a tristeza subsistente.

Pero el caso superlativo en este punto lo constituye el medio real que llamamos *aire*. En la palabra pueden *aparecerse* todas las cosas: reales, ideales, materiales, espirituales, vivientes, inanimadas, colores, sonidos, obras de arte, pasiones . . . , sin *hacer* lo que son en sí mismas. Y en nuestra palabra, *ser real*, está presente de alguna manera Dios y sus atributos, el alma y sus propiedades, y lo están las obras de arte cuando de ellas hablamos, y los sucesos pasados y aun los futuros, las ciencias y sus teoremas, las pasiones y sus tumultos.

La cantidad de cosas que en la palabra —hablada o escrita— están tan sólo *presentes* sin *hacer* lo que son llega a su máximo. Y por este motivo la palabra es el lugar propio para las producciones *artísticas*.

Es claro, además, que esta cualidad de ser lugar sistemático y propio para las *puras apariciones* de las cosas, su poder artístico, se asienta inmediatamente sobre una elaboración *artificial* del sonido, y no sobre lo *natural* en estado natural.

Y ahora podemos resumir en una frase las diferencias entre *artificial*, *artístico* y *natural*.

INTRODUCCION A LA POETICA

Natural: es todo lo que procede y es en virtud de las cuatro causas: eficiente, final, material y formal, formando *un* nudo real, implicadas unas con otras, dando una unidad real. Y en este sentido lo natural coincide con el orden *ontológico*, en su acepción clásica. Lo natural tiene *esencia*, prefijada y garantizada por las causas material y formal, o por la formal sola en ciertos seres privilegiados.

Aquí cada cosa *hace* lo que es.

Artificial: lo artificial es una modificación de lo natural, en virtud de lo cual se desvinculan las cuatro causas, o algunas de ellas; de modo que la forma del objeto no procede de una causa eficiente que sea *su* causa eficiente, o la materia recibe una forma que no es *su* forma, o el orden de las partes de una cosa no es el que señalaría su esencia sino el que determina el *plan* o *plano* del arquitecto o constructor.

En lo artificial todo lo que interviene *es* realmente, mas no hace u obra según su tipo de ser. sino en desconectación con las demás causas del ser en estado natural.

Artístico: pura presencia, apariencial subsistente, en que las cosas parecen ser y no son, ni obran según lo que son.

3. *Ser artístico y operación artística*. Para poder precisar las ideas designemos por la palabra "*reproducción*" todas aquellas acciones que vuelven a producir lo natural en otro plan, es decir: que transforman lo natural en artificial.

Y esta faena *reproductora*, de re-creación de lo natural, podrá ir, desde modular el aire que espiramos no según el ritmo de la respiración fisiológica, sino según

JUAN DAVID GARCIA BACCA

ciertas direcciones del mismo al salir de los pulmones —según *hacia donde lo proyectemos*, dice Aristóteles, *Poética*, 1456 b 25 sq.—, hasta construir una máquina que nos dé aisladas fuerzas que en estado natural estaban fundidas con los cuerpos mismos.

Y entendamos por *imitar* aquel conjunto de acciones que transforman lo *artificial* en *artístico*; es decir: el ser y sus operaciones reales, en ser de *pura presencia*, en acciones indicadas y jamás realizadas ni realizables.

Imitar, por tanto, no significa primariamente ponerse a copiar un original, ajustándose lo más posible a él —que en este plan la mejor imitación fuera por *generación* dentro de la misma especie, por *reproducción biológica*—, sino darle un nuevo ser en que no tenga ya que *ser real y realizar* u *obrar* según su tipo de *ser real*.

Será, pues, *imitación* toda acción cuyo efecto sea una pura presencialización.

Y así todo conjunto de acciones que presenten un cierto objeto, de manera que no sea ser real y obre realmente, es decir: esté desconectado del mundo natural y artificial, será imitación, aunque, al pie de la letra, no copie a nadie, por ser tal objeto *original* y nunca visto, *original* y nunca oído, como una sinfonía o sonata.

Y el marco, o los silencios inicial y final, tienen esa faena de indicar que lo que dentro de ellos cae está causalmente desligado de todo el universo real — que los hombres representados dentro de un cuadro no forman sociedad real con nosotros, que las casas pintadas no tienen que constar en el catastro y pagar en cuanto tales contribución, ni los campos o mares pintados tienen que entrar en geografía ninguna ni en disputas de fronteras jurídicas . . .

INTRODUCCION A LA POETICA

4. *Sentido de mimesis en Aristóteles.* *Mimesis* significa en Aristóteles conjuntamente *reproducción imitativa*, es decir: una síntesis de acciones artificiales y artísticas, de modo que las artificiales se ordenen a las artísticas y en ellas llegue la obra a su término *Poético*.

Y en este sentido son igualmente *poetas* los pintores, escultores, músicos y literatos; y Aristóteles aplica su teoría a pintores, a escultores, a músicos . . . aunque se dilate complacientemente en las producciones literarias. (Cf. *Poética*, cap. I, 15, 20; cap. II, 5; cap. VI, 25, donde llama a Zeuxis y Polignoto *poetas*.)

No define Aristóteles explícitamente en parte alguna qué deba entenderse por *mimesis* (*μίμησις*) y por *poiesis* (*ποίησις*); pero del contexto puede sacarse con relativa seguridad.

La interpretación propuesta se basa en dos conceptos perfectamente diferenciados en nuestros días: los de *artificial* y *artístico*.

Téngase, por fin, presente que artístico no equivale, ni muchísimo menos, a *bello*. Podrá haber cosas artísticas que no tengan la cualidad de bellas; y no fuera descabido decir —así en conjunto, y con ligeras reservas— que todo el estilo cubista cae dentro de la categoría de artístico y está casi totalmente privado de la calidad de bello. Pero determinar en concreto qué obras son exclusiva o predominantemente artísticas, y cuáles otras bellas, es asunto que no nos corresponde tratar aquí.

La *Poética* de Aristóteles no es tampoco un tratado sobre la "*belleza literaria*" o sobre las condiciones para que una obra literaria sea bella, sino un tratado sobre las condiciones que hacen posible una obra literaria *artística*, y secundariamente bajo qué condiciones será *técnica*, en el sentido de artificial, de artificios especiales

JUAN DAVID GARCIA BACCA

que se emplean para las obras poéticas, diferentes de los artilugios, artefactos o aparatos que se emplean para obras de carácter técnico, en sentido corriente: para una casa, para una máquina . . .

En nuestra traducción hemos empleado la frase *reproducción imitativa*, reproducción por imitación, imitación y reproducción para verter el doble sentido de la palabra aristotélica, fuera de los casos en que se toma esta palabra en sentido amplio y no estricto.

Que el problema de la *Poética* esté colocado en plan de estudio de los *artificios* técnicos ordenados y eficaces para la presentación *artística* de los objetos, y no para una presentación artística y bella a la vez, se conocerá, entre otros detalles que iremos notando, porque el término mismo de *belleza* sólo aparece una vez a lo largo de lo que de esta obra se nos ha conservado (1450 b 37): y jamás como punto de vista *básico*.

Además: el plan de la *Poética*, tal como lo esboza Aristóteles al comienzo mismo de la obra (1447 a), incluye solamente los aspectos de *qué es* la *Poética*, sus especies de obras, su peculiar virtud, modo de componer las tramas, argumentos o intrigas, "si se quiere que la obra poética sea bella", καλῶς εἶεν; y como a lo largo de la obra no se plantea jamás el problema de bajo qué condiciones especiales o suplementarias la obra poética será bella, se sigue que la belleza sobreviene automática y necesariamente si se ponen las condiciones para que una obra sea *artística*. Sólo en nuestros tiempos la filosofía comenzará a distinguir entre arte y belleza, y señalar valores exclusivamente artísticos que no caen dentro de la esfera de lo bello. Pero en Aristóteles y los griegos clásicos arte y *belleza* van fundidos, no *belleza y técnica*, estrictamente tomada.

INTRODUCCION A LA POETICA

La operación *mimesis* incluye, por tanto, desde nuestro punto moderno de vista: 1. operaciones *técnicas*, artificios peculiares; 2. operaciones *artísticas*.

Y vamos a disponer bajo este orden nuestras consideraciones acerca de la *Poética* y su contenido, no sin haber antes dilucidado un tercer punto.

IV

Efectos propios del Arte en cuanto tal

1. La *kátharsis* o *purificación* de los afectos, Dejando para la *Introducción técnica* la historia de las interpretaciones que de esta palabra se han dado, vamos a proponer aquí la que se deduce de ciertas ideas capitales de la filosofía aristotélica.

a) La reproducción imitativa versa, según Aristóteles, primariamente sobre *acciones*. Es decir: se trata, en primer lugar, de crear un clima *artificial* para las acciones, separándolas, de consiguiente, de los sujetos históricos en quienes se produjeron, mezcladas, fundidas con su vida individual, con sus pasiones concretas, con accidentes de lugar y tiempo, con defectos, con inconsciencia . . . La re-creación o presentación artificial consistirá en separar una acción o una gesta de tales contingencias y ofrecerla pura, monda, en su esencia simple y desnuda. Y para desligar una gesta de contingencias tales como la individualidad del sujeto en quien pasó o la hizo, para limpiarla de mil excrecencias importunas y circunstanciales, el medio mejor es que tal acción la haga otro sujeto, que no la realice la *persona* individual que la hizo, sino un *personaje*, un individuo despojado de su individua-

JUAN DAVID GARCIA BACCA

lidad y disimulado bajo una máscara. Tal es la faena del teatro: hacer de las cosas una simple *exhibición*. El espectáculo teatral verifica, de consiguiente, una cierta clase de *abstracción*, por la que se prescinde de la individualidad real y de sus accidentes, para dejar suelta, limpia, desnuda una gesta.

La artificialidad del teatro y de los actores, el clima artificial en que se reproduce imitativamente una acción o gesta histórica hace de base inmediata de sus componentes *artísticos*: trama o argumento (*μῦθος*), episodios, reconocimientos, nudo, desenlace . . .

La reproducción imitativa (μίμησις) se hace, por tanto, en un ambiente artificial en cuanto a lugar y personajes: teatro y actores.

De consiguiente: las reacciones afectivas de los espectadores tendrán que ponerse a tono con tal ambiente de artificialidad, para que ellos sean efectivamente *espectadores*, y no hombres corrientes sumergidos en el ambiente cotidiano, real, causal.

En efecto: así como el marco de un cuadro nos está indicando que el contenido encerrado en él hay que considerarlo como mundo aparte, en total desconexión causal con el mundo real, y los silencios que encierran una pieza musical nos dicen discretamente que la composición sonora a escuchar o que se acaba de escuchar no forma un bloque con los ruidos de la calle y con las tormentas de la naturaleza, sino un mundo sonoro aparte de todo lo *real*, de parecida manera el teatro y sus procedimientos, todos ellos artificiales programáticamente, nos están diciendo que el hombre no puede estar presente en ellos y tomar parte en los mismos en cuanto hombre *real*, corriente, societario, sino que debe comen-

INTRODUCCION A LA POETICA

zar por crear en si esa modificación *artificial* que se llama *espectador* (*θεάτης*).

Por tanto: los afectos del espectador en cuanto tal tienen que tomar una forma, tono o temple especial, su tónico artificial, para que efecto y causa —afectos y espectáculo— estén a tono, y no suene uno de ellos, la obra teatral, en tono artificial y artístico, y el otro resuene en tono real, entitativo.

Por tanto: *purificación* de los afectos tendrá que significar por de pronto: tono o temple especial, artificial y artístico, remotamente *real*, lejanamente *natural*.

Esta *purificación* de los afectos se impone también a los actores, que no pueden reproducir imitativamente las cosas tal como pasaron, con su crudeza real, con su brutalidad entitativa. Por este motivo dirá Aristóteles que en las tragedias no han de presentarse las cosas o acciones "*con truculencia, ni infundirse miedo mediante espectáculos monstruosos, que no ha de buscar la tragedia el producir toda clase de placeres o afectos, sino los propios*". (Cf. cap. 14, 1453 b 5-10.)

Es decir: nada ha de pasar *realmente* en el teatro; por tanto, ni las acciones de los actores ni las pasiones o afectos de los espectadores han de sonar en tono real, causal, como si se tratara de un suceso incardinado al orden físico, natural, real, ontológico.

La causalidad o tipo de influjo del espectáculo sobre el espectador, las respuestas de sus afectos a las acciones de los actores no pueden ser reales, si han de ser teatrales y estar a tono con el espectáculo.

b) Además: los actores reproducen imitando acciones de *esforzados*. Comencemos por notar que el término *σπουδαίος* junta en griego las dos significaciones de los

JUAN DAVID GARCIA BACCA

nuestros: *esforzado* y *bueno*; y que, según Aristóteles, la base vital para ser bueno éticamente es la de ser *esforzado* (*σπουδαίος*). Y aquí mismo veremos que introduce entre los elementos *artísticos* el carácter (*ἦθος*), que es la modificación *teatral*, espectacular pura, que sufre la base *real ética* —*esforzado, noble, decidido . . .*—, para poder entrar con propio derecho y a tono en el teatro.

Más en especial: si distinguimos y dividimos en el carácter (*ἦθος*) una base o estrato fisiológico-real —el temperamento—, y otro estrato ético —la bondad—, diríamos que carácter se compone de temperamento *esforzado* y *rectitud* ética. Y caben dos casos: 1, en que el carácter actúe en el plano real, dentro de la vida individual y social de una persona, carácter enlazado causalmente con la naturaleza y con la sociedad humana mediante las leyes reales sociológicas —y en este caso no nos hallamos en plan teatral ni artístico, sino real y óntico—; 2, en que el carácter actúe en plan teatral, desvinculado del orden causal fisiológico, psíquico, social. Y naturalmente el carácter *ético*, tal como se ofrece y tiene que darse cual espectáculo en el teatro no poseerá los matices de *imperativo* categórico, de mandato inflexible, de causa final, que lleva adjuntos en el estado *real*.

Pues bien: al reproducir imitativamente *acciones de esforzados, gestas de buenos*, las reacciones sentimentales —de afectos sensibles y de sentimientos éticos— no han de ser las mismas, ni en realidad, ni en fuerza, ni en ímpetus causales, que cuando presenciamos dichas acciones en el mundo real, en el trato social.

Sería, pues, falsificar de raíz un espectáculo teatral pretender obtener de él respuestas éticas del mismo tipo que las que hay derecho a esperar ante un ejemplo o escarmiento *real*.

INTRODUCCION A LA POETICA

De consiguiente: los sentimientos éticos —respeto a las leyes, temor a los dioses, amor a los padres, reverencia a los mayores . . .— tienen que sufrir una *purificación* para que puedan ser incardinados al teatro y, en los propios, el hombre tiene que poner una cierta medida para que reaccionen en plan teatral.

La imitación (μίμησις) coloca los afectos —y sus causas: las acciones de los actores— fuera del plan real y natural de las acciones y fuera también del plan real de los imperativos éticos.

De manera que, resumiendo, podríamos decir: *purificar afectos, anímicos y éticos, consiste en colocarlos fuera del orden real y causal.*

c) Pero no basta con esta condición *negativa* para obtener el propio y positivo sentido de la *kátharsis* aristotélica. Es preciso añadir la condición de “*término medio*”.

Para proceder en este punto por sus pasos, anotemos los siguientes: 1, término medio no tiene sentido sin extremos. Ahora bien: en la cuestión que nos ocupa, los afectos *extremos* son el terror ante lo tremebundo (*φόβος*) y la conmiseración ante lo miserable (*ἔλεος*).

Y en efecto: estos dos afectos forman los extremos en la cadena sentimental *real*, porque el terror ante lo tremebundo se experimenta y surge precisa y particularmente ante los Dioses o lo Divino, las potencias supernaturales, diabólicas, mágicas . . . que pueden disponer de nuestra *vida*, de nuestra íntegra *realidad*, a su talante y según sus ocultos designios, sin defensa posible por nuestra parte.

El *terror*, propiamente tal, constituye, por tanto, el extremo superior de los afectos reales, pues nos coloca

JUAN DAVID GARCIA BACCA

ante el peligro de perder nuestra realidad a manos de las *causas reales supremas* o de la causa real suprema.

El extremo inferior corresponde al afecto de conmiseración ante la miseria. Y nos sobreviene, como dice aquí mismo Aristóteles (1453 a), al caer en cuenta de que por ser *semejantes* al desgraciado nos puede sobrevenir lo que a él le está pasando. Y esta *semejanza* llega a todos los puntos, pues por ser reales y cosas de la naturaleza física nos puede pasar todo lo que pueda pasarle a la piedra, al árbol, a las bestias; además de que, por ser semejantes a los demás hombres, pueden sucedernos todas las desgracias del orden social.

La *semejanza en realidad* constituye el fundamento real del afecto ínfimo o extremo inferior, que es el de la *conmiseración*; mientras que nuestra *inferioridad* frente a Dios, a los Dioses y potencias mágicas o sobrenaturales hace de fundamento del otro afecto extremo: el de terror por lo tremebundo. Y entre *Dioses* y *ser natural*, extremos en el orden del ser, está colocada la realidad humana. Y de esta su colocación intermedia surgen los afectos: unos hacia los extremos en cuanto tales, y otros, que, por técnicas convenientes, tenderán a mantenernos alejados de tales extremos para así asegurarnos un dominio sin peligros para nuestra realidad.

Ahora bien: es claro que en *realidad de verdad* no podemos evadirnos de los efectos e influencias de los dos extremos reales en el orden del ser: Dioses y realidad física. Y por ambos podemos echarnos a temblar de pies a cabeza en nuestra realidad. Y aun dicen que tal temor es principio de la sabiduría.

Con una frase de Heidegger diría que los afectos: *temor* ante lo tremebundo y *compasión* ante lo miserable nos descubren que nuestra realidad está, por constitución,

INTRODUCCION A LA POETICA

condenada a muerte: es realidad *en trance de muerte* (*Sein zum Tode*).

No interesa aquí si habrá algún medio *real* para evadirnos de la peligrosidad de tales extremos, algo así como una posición de fiel de balanza o línea de equilibrio en que, aun y siendo reales los extremos y sus tirones o atracciones, no tengamos que caer de parte de ninguno de ellos. Que ésta sería cuestión eminentemente ontológica.

En la ética descubre Aristóteles el mismo problema. Cada virtud tiene, como es claro, su contenido propio, su plan de actos específicos —que con unos actos se practica la lealtad y con otros la justicia; que unos son los actos característicos de la humildad y otros los de la valentía . . .—; empero, como la virtud tiene que ser practicada por un *hombre*, es decir: por un ser *intermedio* en la escala de los seres, habrá que practicar las virtudes según un *término medio* que no descentre al hombre, haciéndolo caer hacia el Absoluto, por una práctica desmesurada de la virtud, o hacia el extremo inferior, hacia lo animal puro y simple o hacia lo físico. Y este *término medio* (*μέσον*) entre exceso (*ἰπερβολή*) y defecto (*ἔλλειψις*) hace que la práctica de la virtud sea *humana* y un *bien para el hombre* (*ἀνθρώπινον ἀγαθόν*).

(Recuérdese que para Platón no existe tal imperativo moral de conservación del hombre, o de término medio; porque todo, todo, tiene que estar convergiendo y ordenándose hacia el Absoluto, en plan de virtudes teológicas, como dirá la teología cristiana, hacia una reabsorción en Dios con pérdida de la individualidad y aun del tipo de realidad humana. Si esta tendencia llega o no a realizarse es cosa distinta.)

JUAN DAVID GARCIA BACCA

Y así, siguiendo este plan, señalará Aristóteles para cada virtud los extremos que debe evitar: valentía, entre cobardía y temeridad; magnificencia, entre despilfarro y avaricia, etc.

Pues bien: si las acciones, para que sean *morales* tienen que permanecer y moverse por esa línea de equilibrio entre exceso y defecto, la *reproducción imitativa* de ellas tendrá que estar sometida a parecida norma: caminar por un límite o término medio entre dos extremos.

Y los extremos son ahora aquellos afectos que tocan con los tipos extremos de *realidad*: lo tremebundo y lo miserable, el ser absoluto y el ser físico material; y las reacciones o impresiones realísimas que de sus respectivos contactos nos provienen son el *terror* o temor reverencial, y la conmisericordia o compasión.

La reproducción imitativa *trágica*, forma suprema, según Aristóteles, entre las formas literarias, intenta precisamente fijar ese límite (*περαίνουσα, πέρας*) que pasa por en medio de esos dos extremos (*διά*): terror y conmisericordia; y cuando lo consigue, llegando así a liberar a las acciones reales de su gravitación hacia tales extremos, da a los afectos de terror y conmisericordia, y a todos los demás en cuanto parecidos a ellos o próximos a ellos, un temple o estado de pureza, su *tono artístico* (*κάθαρσις*).

De manera que la célebre frase aristotélica: *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσις* no creo deba entenderse, salvo mejor opinión, en el sentido de que precisamente afectos tan *realísimos* y extremosamente eficaces como terror ante lo tremebundo y conmisericordia ante lo miserable, sean los que, con su intervención *real*, purifiquen los demás afectos, porque tales afectos extremos muy más purificarían experimentados en actos específicamente religiosos o de culto, éxtasis, trance, mis-

INTRODUCCION A LA POETICA

terios, que en una *representación teatral*. Ni se pretenderá que el valor de una tragedia consista y se cifre en el grado de intervención del afecto de terror real ante lo tremebundo. Recuérdese que lo artístico se funda sobre lo artificial, y que, por tanto, terror y conmiseración han de haber experimentado ya de antemano una transformación *artificial* para que puedan entrar en una obra artística. Y parecidamente el afecto de conmiseración —el sentirnos echados en un mundo desconsiderado que a todos los seres trata de igual manera, bastando para ello que sean reales y físicos— no tiene que entrar en ninguna obra de arte, ni como causa ni como efecto, pues tal afecto haría muy mayor efecto en el orden extraartístico, en la vida real.

Es preciso que tanto terror como conmiseración hayan sufrido una artificialización para que puedan entrar en la obra de arte y hacer efectos artísticos, y no religiosos ni de moral societaria.

En sus *Problemas* (873 b 22) se sirve Aristóteles de una frase que pudiera alumbrarnos tal vez lo que aquí intenta decir, a saber: *κομφίεσθαι πάθους*, "aligerar las pasiones". Y se aligera una cosa quitando peso, el peso de lo real; pues bien, la reproducción imitativa, por no ser ni acción directamente real, ni copia servil de lo real, sino acción artística, tendrá que operar ese aligeramiento, soltando el lastre o peso que nos atrae hacia arriba, hacia lo Absoluto, y el que nos tira hacia abajo, hacia la realidad física de que estamos hechos en gran parte de nuestro ser.

Y si Aristóteles hubiera conocido la teoría de la gravitación tal como la sabemos desde Newton, tal vez hubiera dicho metafóricamente que se trata de andar por la superficie y líneas de nivel que hay entre dos astros.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

línea y superficie en que se contrapesan las dos atracciones, en que los dos astros son lo Tremebundo y lo Miserable, y la línea de nivel en que sus atracciones reales se contrarrestan y anulan es precisamente el límite o término medio (*μέσος, μεραιουσα*) inventado por la función estética, por la obra artística.

Pero Aristóteles, hijo de médico y aficionado a cuestiones naturales, transportó de la medicina el término de *purificación*, y por una metáfora lo aplicó a cuestiones de estética pura. Tal sostiene J. Hardy en su magnífica edición de la *Poética* (Edic. Guillaume Budé, 1932), y lo apoya con numerosos testimonios de Aristóteles mismo y de otros autores.

En efecto: la purificación o purgación, en cuanto operación medicinal, consiste en aligerar el cuerpo de humores pesados, de cosas indigestas, volviendo al organismo, mediante ella, a ese funcionamiento normal en que nada se nota, en que uno se siente ligero, sutil, ágil; y cita entre las cosas que hacen semejantes efectos de purificación o purgación no sólo los "purgantes" sino ciertas clases de melodías (Cf. *Política*, libro VIII, 1341 b 32 sqq.), y de ellas dice que *purgan* (*κάθαρσις*), o sea que *aligeran placenteramente* (*κουφίσσασθαι μεθ' ἡδονῆς*). Purgación o purificación significa, pues, en sentido directo: *liberación del peso de una realidad que se nos está volviendo pesada*. Y tales realidades pesadas podrán pertenecer a muchos órdenes —fisiológico, pasional...—; empero siempre purgación o purificación conservará el sentido fundamental de liberarnos del peso de lo que se nos esté haciendo pesado.

Ahora bien: los pesos pesados en el orden total de la realidad son lo *Absoluto*, y lo *natural*; y se nos vuelven pesados cuando los notamos como terroríficos o

INTRODUCCION A LA POETICA

tremebundos, como miserables o maléficos. Se requiere, pues, una purgación o purificación que nos libre de ellos, no en cuanto tales, sino en cuanto *pesos pesados*, en cuanto realidades temerosas. Y la obra de arte, mediante las acciones de reproducción imitativa, ha de conseguir y hacer en nosotros tal efecto: aligerarnos, por purgación, del peso indigesto de semejantes pesadísimas realidades.

Y con esto queda señalado en qué consiste el *término medio* a conseguir por las obras de arte: estar por unos momentos viviendo sin experimentar la atracción de la realidad suprema y sin caer atraídos por la realidad de lo contingente. Y tal estar es un peculiar existir en *aligeramiento placentero*.

Por fin: en el lugar citado de la *Política* dice Aristóteles que los cantos *purificatorios* o melodías purgantes proporcionan un "*gozo inofensivo*", mientras que las pasiones reales en plan de hacernos sentir su realidad y la realidad nos descuartizan, destrozan, inquietan y perturban, violentan y violan.

Por esto en la definición de la tragedia (1449 b) he traducido la frase célebre: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, por "*imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los efectos adquieren estado de pureza*", notando que περαίνουσα concuerda con *mimesis* (μίμησις), que es su sujeto propio aun desde el punto de vista estrictamente gramatical. Y es claro por lo dicho que terror y conmiseración no pueden ellos purificar o purgar a los afectos, pues hicieran lo inverso: cargarlos de su realidad, bien desagradable por cierto, pues de lo Absoluto ofrecen el aspecto de tremebundo, y de lo físico el de contingente o expuesto a toda clase de accidentes, que es

JUAN DAVID GARCIA BACCA

la sustancia de ser miserable. Conmiseración, pues, y terror hacen de extremos; así como en la *Ética* cada virtud está amenazada por dos extremos y tiene que funambular cuidadosamente, *prudentermente*, entre ellos.

Y habla aquí Aristóteles de "afectos tales", τῶν τοιούτων παθημάτων; es decir: de los afectos en cuanto participan de lo terrorífico y de lo maléfico, es decir: de los afectos en cuanto delatores del peso de lo real, cada afecto con el peso propio y con sus peculiares maneras de hacerse pesado y hacernos notar su peso. Así: la tristeza, el amor, la ira, la envidia . . . todos los afectos y pasiones pueden hacérsenos más o menos pesados, importunos, molestos, "reales". Y de esta sensación de realidad bruta, brutal y en bruto que nos pueden proporcionar los afectos y las pasiones podrá aprovecharse la ontología, la ciencia de ser en cuanto tal; y, por ejemplo, Heidegger dirá que los afectos o sentimientos en cierto temple (*Stimmung*) son precisamente los que nos proporcionan el aspecto de "que somos", el de nuestra realidad como peso (*Last*) (Cf. *Sein und Zeit*, pág. 134 sqq.), la respuesta impresionante y directa a la cuestión de "si somos o no somos", a la cuestión de existencia, en términos clásicos. Pero lo que tiene importancia en ontología, por ser ciencia del ser, de "qué es" tal o cual ente y de "si lo es", no la tiene, y aun es inconveniente en otras actitudes, por ejemplo en la estética o artística, donde se trata precisamente de aligerarnos del peso de nuestra realidad, de hacer que nos sintamos existir y ser reales sin sernos pesados a nosotros mismos. Y tal efecto, en cierto aspecto antiontológico, es el peculiar del arte y de sus obras, y con él y ellas se consigue quitar a nuestra existencia su temple o tono de *pesada*, de realmente pesada, mediante esa acción que se llama imita-

INTRODUCCION A LA POETICA

ción, o más largamente, reproducción imitativa. Y ¿quién sabe si con semejante purgante, con el purgante del arte, se pudiera purificar el alma moderna de ese humor pesado, de ese peso de la existencia, que pesa y vuelve pesada la filosofía heideggeriana! Pero quédese este punto aquí.

Por fin: la frase "*adquirir estado de pureza*" no debe entenderse en sentido moral, pureza como virtud o como valor, pues precisamente el arte ha de tender a purgar y aligerar los afectos morales —la pasión por la justicia, la pasión por la gloria de Dios, la pasión por el deber en general . . .— de ese su peso de realidad, de su importunidad, responsabilidad; hacer que, siquiera por unos momentos, nos dejen en paz. De ahí ese sutil matiz de *amoralismo* —en sentido meramente negativo, no contrario— que lleva en sí toda obra de arte, sobre todo cuando trata de temas de suyo tremebundos y dolientes.

2. *El placer propio de la obra de arte.* "No se ha de buscar sacar de la tragedia cualquiera delectación, sino la suya propia. Y puesto que el poeta debe proporcionar precisamente ese placer que de conmiseración y temor mediante la imitación procede, es claro que esto precisamente habrá de ser lo que en los actos de la trama se ingiera." (Cap. 14, 1453 b 10 sq.)

Y Aristóteles habla frecuentemente de "*placer propio o casero*" de cada especie de obra artística. (Cf. cap. 23, 1459 a 20; cap. 26, 1462 b 10 sq.) οἰκεία ἡδονή.

¿En qué consiste, pues, el placer propio de una obra de arte?

a) Notemos en el texto transcrito que si bien es cierto que la primera frase habla explícitamente de la tra-

gedia, la segunda pone un principio general, a saber: "que el poeta debe proporcionar precisamente ese placer que de conmiseración y temor mediante la imitación procede", τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν; y que la trama de los actos o el argumento habrá de estar hecho de manera que produzca tal placer mediante tales medios.

Es evidente que, según lo dicho, el placer proporcionado por una obra de arte habrá de tener un cierto matiz de *artificialidad*, pues la obra de arte no se hace para disponer de un duplicado exacto de lo real, sino para tenerlo y gozarlo de otra manera.

Ahora bien: el estrato o estadio de artificial o técnica es sólo preliminar al estadio artístico; y pudiera uno proporcionarse modos de gozar de un placer *artificialmente*, mediante artificios más o menos sutiles y eficaces. Así Nerón gozó del placer imperial y semidivino de la destrucción de Roma; placer semejante al del Dios del Antiguo Testamento al enviar el diluvio —sentimiento del propio poder y dignidad frente a los inferiores—, *artificialmente*, según un plan preparado y amañado.

Empero, para que un placer no sólo esté en plan diverso y con gusto diverso del *natural*, sino además tenga el *artificial* y, sin detenerse en él, adquiera el gusto o sabor *artístico*, es menester emplear, como dice aquí Aristóteles, dos medios específicos: a.1) la acción o procedimiento de *reproducción imitativa* (μίμησις), tal como queda explicada, y b.1) el *temor y la compasión*, φόβος, ἔλεος, haciendo que el placer *natural* —fuerte en realidad, pesado y lastrado de lo real, bruto a veces, brutal otras, y siempre en bruto— se levigüe, destile, purifique y aligere colándolo, tamizándolo, a través de la compasión y el temor y mediante la imitación. Y estas operaciones

INTRODUCCION A LA POETICA

de tamización actúan en este orden: “*de conmiseración y temor mediante imitación*”. Expliquémoslo, como consecuencia de lo dicho anteriormente.

b) El poeta ha de ser *creador* (ποιητής) de nuevos deleites, en el sentido de deleites *naturales* gozados *artísticamente*, puesto que, por desgracia, no puede ser creador, en el sentido de inventor íntegro de deleites, sacándolos de la nada —que entre los griegos ni se sospechó eso “de creación de la nada”—; no le quedan, pues, más recursos que transformar el *modo* o *calidad* —no la cualidad, la especie— de los deleites, pasiones, afectos . . . Para gozar o sentir lo natural en cuanto natural no es preciso salirse, sino al revés, entrarse en lo natural; la modificación que el poeta *clásico* —y de éste tratamos— introduce en lo natural consiste y se cifra en quitar a lo natural su fuerza brutal y en bruto de realidad *pesada*, insistente, importuna; y para conseguir este primer efecto de dejar el vino sin heces, lo real sin pesadez, se emplea ese tamiz que son los afectos de *terror* y *conmiseración*, tomados no en su natural estado —que entonces fuera agravar y apesadumbrar las cosas con el peso tremebundo de lo Absoluto o el peso desagradable de lo contingente—, sino en estado de purificación mediante la imitación. De manera que la operación poética de reproducción imitativa comienza por colar y purificar los afectos más reales, y que ponen realidad en todos los demás a medida y proporción de su participación en ellos —que son los de *conmiseración* y *terror*, y, una vez levigados y aligerados éstos, lo quedarán todos los demás si por ellos pasan, es decir: si se los tamiza en punto a realidad absoluta (componente de terror que incluyan) y realidad contingente (componente de miseria que encierren).

JUAN DAVID GARCIA BACCA

El proceso de destilación poética: terror y compasión tamizados mediante imitación poética, todos los afectos tamizados mediante terror y conmiseración previamente tamizados ya, deja al fin un deleite, pasión o afecto natural cualquiera en plan artístico y con el gusto propio de la obra de arte, del tipo de reproducción imitativa — reproducción trágica, reproducción épica . . .

Y este sabor a *término medio* en punto a realidad es el que, según Aristóteles, debe adquirir toda obra de arte por ser tal.

En cambio Platón nos recuerda, con una cierta complacencia no disimulada en el *Ión*, y explícitamente declarada en la *República*, que el valor propio y la función auténtica del arte ha de ser la contraria: elevar al grado supremo la sensación de realidad incluida en el afecto "*terror ante lo tremebundo*", y comunicar a todos los afectos esa carga de realidad absoluta, para que así graviten sin remedio y aceleradamente en dirección hacia la Idea de Bien, hacia el Absoluto.

En efecto —y lo dejo aquí en forma de alusión—, nos cuenta Platón en el diálogo *Ión* que el rapsoda Ión confesaba orgulloso: "*que con mis propios ojos veo a veces cómo se levantan de la gradería, cómo gritan, con qué terribles miradas me miran, cómo se conmueven a mis palabras*" (535 E), es decir: sus recitales, de Homero sobre todo, degeneraban en tumulto. Y Platón no critica estos efectos, tiende más bien a exagerarlos por *sublimación*, haciendo caer en cuenta a Ión que son efecto de endiosamiento (*ἐrθεος*), de posesión por las Musas, de magnetismo divino. (*Ibid.*, 533 D - 536 D.)

Y en la *República* (595 sq.) critica a los poetas porque su *imitación*, la acción por la que crean sus obras

INTRODUCCION A LA POETICA

de arte, resulte y se quede confinada en ser *imitación de apariencias* (φαντάσματα. Cf. *ibid.*, 598 B), no de la realidad de verdad (ἀλήθεια) y menos de la *Realidad de Verdad*, de la *Idea de Bien*, centro realísimo de la verdadera vida en la Ciudad ideal, "que no es de este mundo". (*Rep.*, libro IX, 592 B.)

Todos los seres se hallan, según Platón, *impelidos* (ὄρμή) y en *ascensión* (ἐπίβασις) hacia lo Absoluto, hacia el Único ser con seguridad (ἀνυπόθετος); y este centramiento en la Realidad absoluta hace que no lo tengan en sí mismos. De consiguiente, tanto seres, como virtudes, como obras de arte, todo tendrá que estar sometido a esta condición de convergencia en lo Transcendente: y, por tanto, una imitación de lo que es ya de suyo imitación (μιμήματα), imagen (εἰκόν), sombra (σκιά) de lo Absoluto será desviación del orden absoluto, pérdida de ser, sin ganancia de ninguna clase.

La medida de la belleza la da, de consiguiente, la cantidad de realidad absoluta que en cada cosa se pueda poner: *la carga de Absoluto*. Aquí el terror ante lo Tremebundo no sólo no purga la realidad, sino que la recarga, y sólo la purga o purifica del tipo inferior de realidad, que más que realidad es sombra de la única y auténtica: la Idea de Bien.

Por el contrario: en Aristóteles todo el orbe de los seres no converge en el Absoluto —que cuando más hace falta como primer motor del universo físico, en cuanto que el universo no es íntegramente un ser natural, que si lo fuera no hiciera Dios falta alguna—: la ética, como se dijo, está trazada en plan humano, centrada en el *bien humano*, en el término medio: y, de

JUAN DAVID GARCIA BACCA

consiguiente, su estética exigirá que se purifique y purgue lo real de todo exceso y defecto, de pretensiones desorbitadas, de terrores y temblores.

Pero las cosas no terminan aquí.

*La Poesía como término medio entre
Filosofía e Historia*

En el Capítulo 9 de la *Poética* se halla una de las más famosas sentencias de Aristóteles acerca de las relaciones entre Poesía, Filosofía e Historia.

“No es oficio del poeta”, dice Aristóteles (1451 a 35; 1451 b 10), “el contar las cosas como sucedieron, sino cual deseáramos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o necesidad.” “Y por este motivo la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia, ya que la poesía trata sobre todo de lo universal; y la historia, por el contrario, de lo singular.”

Para interpretar correctamente este pasaje fundamental en la teoría aristotélica, notemos por su orden los puntos siguientes:

1. *La poesía ocupa el término medio entre filosofía e historia.*

Ya hemos visto, y es sobrado conocido, que la teoría del término medio es característica en la filosofía entera de Aristóteles; e igual se aplica y decide en lógica —con la teoría silogística centrada en el “término medio”— que en ética, donde *“in medio consistit virtus”*

—“la virtud está en el medio”—; y acabamos de ver que la purgación o purificación estética de los afectos consiste en colocarlos en un *término medio en punto a realidad*, punto alejado por igual de la Realidad absoluta y tremefaciente y de la realidad contingente, causa de nuestras cotidianas miserias y de las de nuestros semejantes.

Pero en la sentencia últimamente citada Aristóteles plantea el problema general de las relaciones entre Poesía, Filosofía e Historia, y vamos a ver que su opinión está parecidamente guiada por la norma del término medio.

1.1) *Primer término medio: lo fáctico, lo optativo, lo necesario.*

Puestos en plan y punto de vista de la *realidad* o existencia las cosas, en general, pueden ser reales o bien por manera de simple *hecho, de facto*, o por manera de *necesidad*. Y esta disyunción es metafísicamente perfecta y cerrada, pues equivale a la de ser contingente y ser necesario. Así que desde el punto de vista estrictamente metafísico no hay término medio alguno entre *realidad de hecho* y *realidad por necesidad*.

Y la poesía no pretende hallarlo bajo tal punto de vista, pues precisamente intenta evadirse de lo real y sus tipos, no por intromisión o invención de otro tipo de realidad, sino por simple *evasión*. Ahora bien: desde siempre, y no digamos sólo desde Heidegger, los afectos y sentimientos han tenido el privilegio de descubrirnos el aspecto de realidad de las cosas y de nosotros mismos, y descubrirlo en su brutal realidad, y en el grado de dureza correspondiente. Los afectos nos descubren y señalan el “*que es*” de las cosas, mientras que las ideas, conceptos, definiciones nos declararían sus “*qué es*”, sus esencias.

INTRODUCCION A LA POETICA

Los afectos, pasiones, sentimientos . . . , colocados en plan *natural* servirían para la faena ontológica estricta de descubrirnos si una realidad es o de *simple hecho* —extremo inferior— o de *derecho y necesidad* —extremo superior. Y es claro que en tal plan no entran en la estética sino como extremos a evitar, cosa que quedó ya largamente declarada.

Empero, cuando los afectos se libertan de esos "*terribles vínculos del ser, en la bellamente circular cárcel de la Verdad siempre preso*", como decía Parménides (Cf. *Poema ontológico*, traducc. del autor, Edic. Univ. Nac. de México, 1942, pág. 14), descubren un original tipo de trato con la realidad que es el *optativo*, el de "*ojalá*", el de los paraísos de hadas. Y ese peculiar *deseo*, que no es de lo real presente ni de lo necesariamente realizado o realizable, sino de lo que nos gustaría, de lo que optaría cada afecto de dejarle a él la faena de hacerse su universo —que un mundo peculiar deseara para sí el amor; otro, el odio; otro, la pereza . . .—, constituye una manera de *término medio*, de orden estético, por el que nos evadimos de la disyunción sin término medio entre *realidad fáctica* y *realidad necesaria*.

Y como la imitación poética debe guiar puntualmente por ese término medio que va sorteando lo Tremebundo (realidad necesaria) y lo Miserable (realidad fáctica), nos viene a decir aquí Aristóteles que los afectos puestos a desear, *oña yévovro*, o cambiar la *cualidad* (*oña*) de lo real, nos colocan en el término medio de trato con lo real, en el comportamiento o actitud *estética pura*, frente a la realidad y sus tipos.

Ahora bien: la *Historia* se ocupa de lo real *de hecho*, de exponer las cosas tal como pasaron y como le pasan

a lo más contingente que es el individuo, la cosa suelta (ἐκαστον), expósito entitativo a todas las miserias; extremo real a evitar estéticamente. Y por su parte, y por carta de más, la *Filosofía* tiende a descubrirnos y tratarse con las cosas eternas, inmutables, necesarias —o como decía solemnemente Platón: “*filósofos son los capaces de estar en contacto con lo eterno, lo idéntico, lo inmodificable*”, φιλόσοφοι οἱ τοῦ δέι κατὰ ταῦτ᾽ ὡσαύτως ἔχοντος δυνάμενοι ἐφάπτεσθαι (*República*, libro VI, 484 B) —; entre estos dos extremos entitativos, y sus correspondientes conocimientos y tratos, la estética, la *Poética*, ha inventado otro, que, sin meterse a discutir la disyunción filosófica, se evade de ella, y mediante tal evasiva se coloca en un término medio, donde los afectos recobran o adquieren estado de pureza. Tal término medio —ametafísico, ahistórico— se llama “interpretación y vivencia optativa del universo”.

El poeta es, pues, en cierto sentido, “*varón de deseos*”. Y es, sea dicho sin intención de injuriar a nadie, el que nos ha creado paraísos más deseables.

Se corresponde, pues, perfectamente esta afirmación aristotélica acerca de la posición intermedia de la *Poética* entre la Historia y la Filosofía con la de que la tragedia, modelo de producciones poéticas, ha de procurar guiar los afectos por una línea de equilibrio, equidistante de lo Tremebundo y de lo Miserable, haciendo así que los afectos se purguen de terror y de compasión reales.

1.2) *Segundo término medio: verosímil, como término medio entre verdad y falsedad.*

De nuevo: la disyunción entre verdad y falsedad no admite término medio alguno si nos colocamos en plan estrictamente filosófico. Pero como la *Poética* se ha pro-

INTRODUCCION A LA POETICA

puesto programáticamente evadirse, sin discutir, de lo entitativo y sus órdenes y ordenanzas, por esto inventó la verosimilitud, εἰκός, que, si, en cuanto palabra, parece decir o expresar "semejanza" con lo "verdadero", en su original significado pretende otra cosa que expresó Aristóteles de insuperable manera al decir: προαιρεῖσθαι δὲ ἄδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα, "es preferible imposible verosímil a posible increíble" (cap. 24, 1460 a 25-30); de manera que las nociones de imposible y posible, tomadas en su estricto sentido filosófico, y tal como se descubren y persuaden a la razón (λόγος), no bastan ni se ajustan a las exigencias de un sentimiento libertado por la imitación poética de toda sujeción a lo real en cuanto tal. Y así puede suceder que lo posible convenza a la razón, y resulte increíble para el sentimiento, y que, por el contrario, algunas cosas parezcan imposibles al entendimiento y que, con todo, resulten creíbles a ciertos afectos. Esta disyunción y separación entre posible-imposible, creíble-increíble —de modo que, contra las racionales exigencias, no vayan necesariamente unidos posible y creíble, imposible e increíble—, son las que aprovecha el sentimiento, puesto en plan de evadirse de lo real y de lo racional, para hacerse con un término medio, o dominio neutral frente a ontología, metafísica, lógica, ciencias . . .

Lo verosímil se define, por tanto, en relación a los sentimientos purificados estéticamente, purgados de terror y conmiseración, es decir: libertados del peso de lo real.

1.3) Tercer término medio estético: lo maravilloso e inexplicable.

“En las tragedias”, dice Aristóteles, “hay que emplear lo admirable; pero en la epopeya, por no ver con vista de ojos a los actores reales, es posible, y aun mucho mejor, servirse de lo inexplicable, pues de lo inexplicable sobre todo suele engendrarse lo admirable.” (Cap. 24, 1460 a 10 sqq.)

Los dos extremos entre los que se hallan colocados, en cierta manera, lo maravilloso y lo inexplicable, son: *extremo inferior*, lo vulgar, corriente, natural, cotidiano, falto de sorpresas, asegurado por usos, costumbres, rutina, recetas . . . , es decir: por la pura y simple *experiencia*; y hace de *extremo superior* lo racional, lo científico, lo sabiamente conocido (λόγος, ἐπιστήμη, σοφία).

Al pretender, pues, Aristóteles señalar la empresa (ἔργον) u obra peculiar de la tragedia y epopeya —sus géneros preferidos—, dijo que debían (δεῖ) emplear lo admirable o lo maravilloso y lo inexplicable (ἄ-λογον, irracional) como recursos propios, que los de la razón fueran silogismos, figuras demostrativas, definiciones, divisiones . . .

Ahora bien: lo admirable y lo inexplicable no produjeran en la razón del sabio y del científico placer alguno estable, sino tan sólo cosquilleo, intranquilidad, acuciamiento . . . , sentimientos que incitan a deshacer lo antes posible lo desconcertante que halla la razón en lo admirable y en lo inexplicable.

En cambio: en los sentimientos purgados de exigencias reales, y, por tanto, alejados de la órbita de la metafísica, lo admirable y lo inexplicable son causas de sutiles y saboreables deleites. “Lo admirable es deleitoso”, dice aquí mismo Aristóteles.

Mantener, pues, en vilo lo inexplicable, y mantenerlo contra la atracción constante de la razón, facultad

INTRODUCCION A LA POETICA

permanente del hombre, sostener decididamente, programáticamente, durante una obra entera, lo inexplicable sin dejarse caer por la pendiente de lo racional, son faenas propias de la *Poética*, sólo ejecutables por sentimientos purificados del lastre que los haga caer pesadamente sobre la pesada realidad.

Y ahora resulta factible dar una interpretación suplementaria de aquella frase aristotélica: *"la poesía es empresa más filosófica que la historia (1451 b 5)*, porque si la filosofía comienza a engendrarse con la admiración (*θαυμάζειν*), aunque en ella no se detenga, sino, por el contrario, la deshaga en beneficio de la racionalidad, la *Poética* se detiene en lo admirable, y hace de ello un recurso suyo; de manera que por este cultivo de lo admirable y de lo inexplicable se halla habitualmente en el origen vital de la filosofía, siendo, por ello, más filosófica que la historia, que ante lo milagroso se desconcierta y lo constata como simple hecho.

1.4) *Cuarto término medio poético: el universal poético.*

Al dar razón Aristóteles de por qué la *Poética* es más filosófica que la historia, dice: *"ya que la poesía trata sobre todo de lo universal; y la historia, por el contrario, de lo singular. Y háblase en universal cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual"*. (1451 b 5 sqq.) Por sola esta frase parecería que la faena de la poesía se asemeja peligrosamente a la de la ciencia, cuyo objeto es lo universal: las conexiones universales, válidas necesariamente o cuando menos probablemente, los conceptos universales . . .

JUAN DAVID GARCIA BACCA

Para dar de este pasaje una explicación aceptable, o cuando menos sugerente de otras más acertadas, propongo al lector los puntos siguientes:

a) distingue Aristóteles entre "posible" y "posible según verosimilitud", δυνατά κατὰ τὸ εἰκός. (1451 a 35.)

Posible e imposible son categorías ontológicas que, en cuanto tales, no sólo no han de entrar en la *Poética* y sus obras, sino que han de ser transformadas por esotras categorías sentimentales que se llaman creíble, increíble. (1460 a 25 sqq.)

b) Parecidamente no interviene en la poesía el *logos* o razón, razonamiento . . . en cuanto tales, sino que tienen que ser modificados, y saber el *logos* no a principio de sabiduría, sino a *deleite*, ἡδυσμένος λόγος. (1449 b 25.)

c) Lo absurdo, ἄτοπον, es otra categoría propiamente ontológica; y sin embargo puede entrar *dulcificada* en la poesía; y es habilidad propia de poetas excelsos como Homero, quienes saben hacer desaparecer (ἀφανίζειν) lo absurdo bajo especiales deleites (ὁ ποιητῆς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον, 1460 b).

d) El poeta puede parecidamente servirse con éxito de la falsedad (ψεῦδος), inaprovechable en ontología; porque dice Aristóteles, por muy raro que parezca semejante afirmación en labios de un metafísico, que hay una cierta manera de "decir la falsedad como se debe", ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ; y es, decirla en forma de *paralogismo*, παραλογισμός (1460 a 15 sqq.); que es una habilidad especial de nuestra *alma* (ψυχῆ), no del entendimiento,

INTRODUCCION A LA POETICA

saber elegir entre absurdos lógicos, dejando unos por poéticamente o políticamente o sentimentalmente desaprovechables —aparte de su perpetua e incorregible inseribilidad lógica y racional—, y emplear otros para fines artísticos, sentimentales, éxitos oratorios, políticos . . . Y he traducido παραλογισμός por *falacia*, que no es falsedad pura y simplemente, sino falsedad *resbaladiza*, con apariencias de verdad o de verosimilitud, y por ellas puede ser aprovechada en poesía.

Por todo lo cual —a, b, c, d— se ve que estos términos, haber propio de la ontología, tienen que ser interpretados de una manera peculiar para entrar en la *Poética*, y por analogía fundada podemos concluir que todos los demás términos ontológicos, aunque no aparezcan modulados o atenuados por un componente poético —verosimilitud, creíble . . .—, han de ser interpretados en tal sentido.

Y aplicando este principio a los casos que nos interesan digo que las palabras “necesario” (ἀναγκαῖον), “universal” (καθόλου) han de ser entendidas con adición de una categoría poética. Por ejemplo: “necesario” creíble o verosímil, o placentero; universal creíble, verosímil o deleitable.

Cuando dice, pues, Aristóteles, en el lugar que estamos comentando, que la poesía trata de lo *universal*, ha de entenderse de ciertos universales que puedan reunir las notas *poéticas* de creíble, deleitable, verosímil, aspectos que no hay manera de conceder a todo universal. Por ejemplo: no se ve que tenga nada de deleitable —con deleite poético, de esos que han sido purgados de realidad sensible, inteligible y absoluta— la afirmación universal: “*todos los números pares son divisibles por dos*”, y deja completamente frío a cualquier sentimiento la

proposición universal verdaderísima: "todas las funciones diferenciables son continuas". En cambio: la universal "todos los hombres son mortales" ya nos afecta sentimentalmente un poquito más; pero la conmoción sentimental llega a su máximo cuando, al final, por ejemplo, de la tragedia de Sófocles *Edipo Rey*, el Corifeo profiere aquella proposición lógicamente universal: "Ningún mortal puede tenerse por feliz antes de haber llegado, libre de males, al término de su vida", "Ὅδτε θνητὸν οὐτ' ἐκείνην τὴν τελευταίαν δέον ἡμέραν ἐπισκοποῦντα μηδὲν ὀλβίζαν, πρὶν ἂν τέρμα τοῦ βίου περάσῃ μηδὲν ἀλγεινὸν παθῶν, (1528-1530.)

Y lo que, *interpretativamente*, se acaba de decir respecto de proposiciones universales con valor poético, lo dice *explícitamente* Aristóteles acerca de ciertos tipos de silogismos, que, además de su valor científico (ἀπόδειξις), poseen valor *sentimental*, hablan al ánimo y que por eso se denominan ἐνθύμημα; ἐν, θυμός, *entimemas*. Y proceden tales silogismos por *verosimilitudes* (εἰκός) o por *signos* o *señales* (σημείον), categorías poéticas, de las cuales la segunda, los signos, servirán para los reconocimientos, elemento integrante de la tragedia y epopeya. (Cf. 1452 a, 30 sqq. 1454 b 20 sqq.)

Y para explicar Aristóteles qué deba entenderse por *verosímil* (εἰκός), dice: εἰκὸς ἐστὶ πρότασις ἐνδόξα, lo *verosímil* es una proposición que ha llegado a ser del dominio público, que anda en todas las lenguas, *proposición-opinión pública* (ἐν-δόξα). Y según esto el entimema será un *silogismo que procede por verosimilitudes*, συλλογισμὸς ἐξ εἰκότων. (*Analíticos primeros*, II, cap. XXVII, 70 a.)

INTRODUCCION A LA POETICA

Pues bien: de tales silogismos que, mediante lo sentimentalmente, anímicamente verosímil proceden y argumentan se forma el conjunto de argumentos servibles para la *Poética*, y las proposiciones que en ellos entren serán proposiciones poéticamente utilizables, en virtud de tales propiedades extralógicas y extrarracionales.

Cuando dice, pues, Aristóteles que la poesía versa sobre lo *universal*, ha de entenderse sobre ciertos universales con valor de *entimemas*, de proposiciones que hablen al *ánimo*, a los afectos purgados y purificados del lastre de realidad excesiva, propias de terror y conmisericordia.

Y parecidamente: cuando da por razón de que la poesía apunte (*στοχάζεται*) hacia lo universal, porque pretende "*decir qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual*" (1451 b 5 sqq.), hay que entenderlo *cum grano poetici salis*, a saber: siempre que las cosas que haga o diga tal o cual persona interesen sentimentalmente y hablen al alma, dando origen a un *entimema*, y que el silogismo que se construya a partir de ciertos dichos o hechos para llegar verosímil o necesariamente a otros dichos o hechos sea silogismo *entimemático*.

Habrá que entender, pues, por universal *poético* aquellos universales que, además de valor científico, posean resonancias anímicas y sentimentales, pocos en número en comparación con los universales científicos, pero altamente significativos. Los poetas son los que tienen el peculiar olfato para seleccionar de entre los innumerables universales los que poseen valor poético, los capaces de hablar a un ánimo cuyos afectos hayan sido purificados de realidad absoluta y de realidad natural.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

Y pudiera hacerse, con un poco de paciencia, el recuento del número de proposiciones *entimemáticas* que los poetas han incluido en sus poemas, recuento que tal vez nos llevara a bien apreciables descubrimientos para la psicología de arte.

2. Pero al sostener Aristóteles que la Poesía ocupa el término medio entre Filosofía e Historia, supone implícitamente que la Poesía es inferior a la Filosofía, que es un estadio hacia un término final, y que, de consiguiente, "*Poesía es Filosofía a mitad de camino*".

Que, en efecto, para el racionalista implícito y actuante en todo griego clásico *lo probable se ordena a lo necesario; lo posible, a lo actual y a lo necesario; lo verosímil, a lo cierto; el entimema, al silogismo apodíctico; lo fáctico, a lo necesario; lo inexplicable, a ser explicado racionalmente; lo admirable, a ser mirado por el entendimiento sin admiración, con intuición; lo absurdo, o sin lugar clasificable (ἀ-τόπος) respecto de las casillas o categorías de la razón, a ser encasillado en categorías racionales; las falacias —o graciosos resbalones del alma—, a ser desnudadas y dejar ver su monda falsedad, que, a su vez, tiene que dejar el paso a la verdad.*

En fin: todos los recursos artísticos de la *Poética* son otros tantos estados a superar y esclarecer por la Razón, por la filosofía.

"*La Poesía es empresa más esforzada y más filosófica que la Historia, pero menos esforzada que la Filosofía moral y menos filosófica que la lógica o que la ontología.*" Y esta es la verdad entera que se oculta en la afirmación a medias que venimos comentando.

Por esto dijimos al principio que el plan de la *Poética* es un plan ontológico, que el punto de vista y el de juicio es la Ontología. (1, 1, 2, 3.)

VI

El predominio de la acción, y el consiguiente de la tragedia. Sus raíces en la filosofía de Aristóteles

1. Los estados de una evolución completa y perfecta de un ser son, según Aristóteles: (1) estado de *potencia* (*δύναμις*), (2) estado de *acto* (*ἐνέργεια*), y el estado de acto será perfecto (*ἐντελέχεια*), es decir: habrá llegado el ser a su fin y final (*ἐν, τέλος, ἔχειν*), si el acto tiene constitución de forma. *μορφή* (3), y si la forma posee *idea propria*, *εἶδος* (4). Casos de tales entes que recorren los cuatro estados: los seres naturales. Del estado de *potencia* —que es el de germen o semilla— pasan por un ímpetu intrínseco e innato (*ὄρμη*) al estado de *acto*, de ponerse en obra y hacer la obra de sí mismo (*ἔργον*): constituirse, y esta serie de acciones autoconstitutivas está guiada por un *fin*, tiene *final* (*τέλος*); fin y final en que se ostenta y domina la *forma de la especie*, con sus propiedades, y esta forma específica es *definible*, realiza una *idea*.

Hay seres, como los artificiales, cuya materia no pasa por sí misma de estado de potencia al de acto, y, cuando una causa eficiente realmente distinta y con sus planes o

fines, les ha dado un cierto estado de acto, con una cierta forma, tal forma no conforma de por sí al material, ni el material la defiende o reconstruye —que ningún artefacto o máquina reconstruye sus partes ni poco ni mucho—, ni en rigor se puede decir que la configuración que en un momento dado tenga el material —forma de mesa, de casa . . .— sea *final*, pues tal cosa no resistirá efectivamente a que se la tome como material para otro plan y proyecto; y la forma o figura de un objeto artificial tampoco da lugar a un *eidos*, no posee idea de la que puedan sacarse conceptos universales y necesarios, y formar con ellos una ciencia: biología, anatomía, física, química, astronomía . . . La figura de objeto artificial, en cuanto figura de objeto *artificial*, no posee propiedades ni definición alguna, porque el carácter de artificial hace que su contextura esté sometida a una causa eficiente externa, y a sus planes; ahora que su figura, por ejemplo, en cuanto figura simplemente podrá admitir definición y entrar con plenos derechos en la geometría.

El caso modélico, pues, para Aristóteles es aquel en que un ser, por ímpetu intrínseco, pasa de su estado de potencia al estado de acto; el acto es fin de los actos o acciones intrínsecos del ímpetu natural, y tal acto realiza una forma, tal acto defiende con mayor o menor fuerza su forma, la forma a su vez actúa y conforma realmente a su materia y por fin, para colmo de ventura, tal forma encarna una idea, algo definible, pasto para la razón y objeto de intelectual contemplación.

Pues bien: la *reproducción imitativa* ha de reproducir, sobre todo, el tipo supremo de ser que es el descrito, en que el centro se halla en la *acción* (*πρᾶξις*) y en el *acto* (*πρᾶγμα*), acto que es síntesis de acciones, ordenadas, con finalidad intrínseca, y con definición.

INTRODUCCION A LA POETICA

Y esta sucesión ordenada y realizada por *impetu intrínseco*: potencia-acto-forma-fin-idea, dentro de un mismo ser, lo caracteriza como natural y sustancia (*οὐσία*) perfecta. Lo demás: de que tal serie se realice en carne y sangre, en vegetal, en cuerpo físico simple, en astros . . . es secundario, diferencia del material o de la potencia; lo decisivo es que la potencia, sea cual fuere, evolucione por los estados dichos y llegue al estado de acto que sea forma, que sea fin y final, que sea idea.

Este es el *modelo* que Aristóteles lleva en su mente para juzgar del grado de perfección de una obra poética.

Ahora bien: la obra de arte tiene que ser, por definición, *artificial* en cierto grado y en cierta proporción también *artística*. Pero Aristóteles, como queda repetidamente dicho, asienta como en punto de partida, en *materia*, lo artificial sobre lo *natural*; y a su vez el ápice de la evolución habrá de ser una *forma con idea*, es decir: colindar con la *ciencia*, que es el estrato inmediatamente superior a la técnica en su doble e implicada acepción (II).

Y dada la preeminencia por el ser natural —justificada en ciertos límites, porque el ser natural tiene *intrínsecas* las cuatro causas— y la dignidad racional eminente de las *ideas*, la obra de arte, en cuanto artificial y artística, tendrá que estar sometida a las dos condiciones básicas: 1) asentarse sobre lo natural, como sobre *materia y potencia*; 2) darle una *forma* que posea *idea*. Y asentarse sobre lo natural es tomarlo por materia propia y potencia, de cuya evolución, *lo más intrínseca posible*, surgirán *forma e idea*,

Y como el ápice y culminación de los seres *naturales* lo constituye el *hombre*, el hombre será el punto de partida propio de las obras de arte, el tema central y propio

de la *Poesía*. La reproducción imitativa de paisajes, de animales, de formas geométricas . . . no interviene para nada en las consideraciones de Aristóteles, y solamente alaba a pintores y escultores por sus representaciones de la figura y expresiones humanas (1450 a 25 sqq.), y anota la natural complacencia con que contemplamos las representaciones de cosas que, vistas en su realidad, nos desagradarían, por excitar sentimientos penosos (1448 b 10).

Además: las reproducciones imitativas de escultores, pintores . . . , aunque imiten cosas y actitudes, las presentan sobre material no viviente, y menos sobre humano —sobre cosas físicas, inferiores al tipo de ser físico supremo que es el hombre, vgr., sobre lienzos, paredes, en piedra, mármol, con colores inanimados, con trazos . . .—, y además como actos y formas que no conforman activamente el material —que el mármol no defiende con sus actividades naturales la forma de la más bella estatua que en él se haya esculpido, ni las propiedades físicoquímicas de los colores ponen el menor empeño en conservar la figura y actitud más bellamente pintadas . . .—, de modo que, según el esquema general aristotélico, en estos casos la forma no es acto del material, ni el material se pone en estado de acto para o por poseer tal forma; por el contrario, cuando el material sobre el que va a aparecer la obra de arte, mediante la acción de *imitación*, es el humano, en la persona de los actores —de los que están sometidos al juicio de los jueces, ὑποκρίτης—, ellos, en cuanto hombres vivientes, y de la especie suprema, ponen a contribución de la obra sus acciones, y presentan acciones con acciones, y sostienenlas en su realidad con la realidad propia de los actos del actor, de modo que el material se da aquí a sí mismo

INTRODUCCION A LA POETICA

la *forma* artística y la forma artística está conformando y configurando las acciones reales y naturales de los actores.

Tal sucede, y con exclusividad, en la *tragedia*, en que no se narra con gestos o recita un poema, sino que se *hace*, porque con acciones se representan y reproducen imitativamente acciones.

Material *viviente*, material *viviente supremo*, que es el humano; en él lo *activo por excelencia* que son las acciones, y no las acciones *naturales* —que siempre andan fundidas con mil impertinencias y desvirtuadas por las conexiones causales del universo entero—, sino acciones que reproduzcan imitativamente *las más esforzadas* que jamás hayan hecho los hombres, elevando así la acción natural a *gesta*, y haciéndolas no hombres, o vivientes en plan natural, sino *actores*, que despojándose de su conexión causal con el universo interior y exterior, hacen *actos* movidos de afectos purgados y purificados del peso y ganga de lo real natural, y tales actos les dan personalidad y hacen de ellos *personajes*.

2. Notemos los elementos de *acción* que entran en la definición de tragedia; 1) acción *imitativa*, o mimesis; 2) acción *dramática*, es decir: acción que están haciendo los actores a costa de sus acciones, *δρώντων*; y, por si todavía quedara alguna duda, añade Aristóteles que los actores han de estar en acción y no simplemente contar las acciones que otros hicieron (*οὐ δι' ἀπαγγελείας*), quedando así excluido el tipo *narrativo*, propio de la epopeya, y las acciones de los rapsodas o recitadores, que aunque acompañen su recital de gestos, lo que dicen dicen que lo hizo otro; 3) acción *dramática* en que se

imiten acciones no cualesquiera, sino *esforzadas, perfectas, grandiosas* (σπουδαίας, τελείας, μέγεθος έχούσης), que formen un *cuerpo con partes*, y partes finas (μορίον, diminutivo de μέρος); y a servicio de esas partes y acciones, como en el hombre, ha de estar la *palabra* —para que la tragedia sea viviente *racional*, sublime parásito de esotro viviente *racional* que es el hombre—; y tal viviente *racional artístico* ha de vivir con afectos y pasiones propias, las naturales del hombre, sólo que purgadas y purificadas del peso de lo real, que tan apesadumbrado y pesado hacen al hombre natural.

Y distingue Aristóteles sutilmente entre *acción* (πρᾶξις) y *acto* (πρᾶγμα), que acto es acción con forma definitiva ya y especie o idea visible. De manera que, si por un momento, nos referimos a los *actos* de un drama, las acciones son las que los ejecutan (δρᾶειν), las que los presentan en escena, en el mundo artificial y purificado de realidad y causalidad, apropiado para afectos purificados y purgados de realidad natural y sobrenatural.

Y los actos son acciones *cumplidas*, con el cumplimiento de palabras, ideas, gestos, música, ritmo . . . según lo requiera la representación. (1449 b 20 sqq.)

Pero a la manera como el hombre en cuanto viviente natural vive por un sistema o complejo de acciones de todas sus potencias, y no por una acción sola y desconectada del todo, de parecida manera pide Aristóteles que la obra de arte tenga por núcleo y esqueleto un *sistema de actos*, una trama, intriga o argumento.

Aristóteles emplea la palabra μῦθος, *mito*, para designar lo que hemos traducido por "*trama o argumento*", porque, como parece él mismo indicar (en 1453 b

INTRODUCCION A LA POETICA

20 sqq.), los mitos tradicionales, *παρειλημμένους μύθους*, proporcionaban las tramas o argumentos de las principales y más famosas tragedias; empero, entre nosotros, la palabra *mito*, al igual que la de *fábula*, acarrean demasiadas significaciones y alusiones totalmente ajenas a la significación de la palabra *mito* en tiempos de Aristóteles.

Y dirá explícitamente que *la trama o textura de los actos es lo principal de la tragedia, y el fin de ella, μέγιστον τούτων ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις; τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας.*

Por tal sistema de actos, y de acciones que en ellos florecen y llegan a debido cumplimiento, la tragedia merece superlativamente el nombre de *drama* — *δρᾶν*, obrar (cf. 1448 a 30 sqq.) — o de *viviente artístico*.

Por esto puede decir Aristóteles que *la trama* (*μῦθος*) es el principio y como el *alma* (*ψυχὴ*) misma de la tragedia (1450 a 35). Y añade que cosa parecida sucede en la pintura: “*porque si alguno aplicara al azar sobre un lienzo los más bellos colores, no gustara tanto como si dibujase sencillamente en blanco y negro una imagen*” (1450 b 1). Y, si apuramos delicadamente un poco más las cosas, diríamos que la palabra e idea de *μῦθος*, *mito*, habría que traducirla por “*argumento*”, casi en el sentido moderno de argumento de una película, argumento de un drama, dando a *argumento* la significación primaria de orden entre ideas, *idea de la obra*, y secundariamente los medios externos que la vuelven visible, tangible, amena.

En cambio la palabra nuestra “*trama*” estaría mejor para designar aquella contextura de ciertas obras en que domina una superabundancia de acciones, de sucesos,

JUAN DAVID GARCIA BACCA

de lios e intrigas sobre la unidad radiante de una idea sencilla que domine sobre las ideas parciales. Y habría, en este caso y acepción, la misma distancia entre trama y argumento que entre una tragedia griega clásica —pongo por caso el *Prometeo encadenado* o *Edipo Rey*— y algunas de Lope de Vega, en que reina una deliciosa y mareante confusión en la trama, no digamos en el argumento.

Además: el plan racionalista griego, actuante en Aristóteles, hace que la significación de *mito* se aproxime más a argumento que a trama o intriga. En efecto: aun dejando aparte esta razón a priori, que sólo convencerá a los peritos en mentalidad histórica griega, notemos los elementos directivos *racionales* que intervienen en el plan que Aristóteles descubre en las obras poéticas clásicas, sobre todo en la antonomástica que es la tragedia.

VII

Directivas filosóficas sobre las obras poéticas

Recuérdese que estamos haciendo una introducción a la *Poética* de Aristóteles, no a la estética platónica, de manera que lo que se va a decir acerca de las directivas filosóficas se refiera al juicio que a Aristóteles le merecían las obras poéticas de la Grecia clásica.

a) *Normas metafísicas generales para la acción*

a.1) La acción y el sistema de acciones de la trama o argumento deben estar guiadas por la *unidad*, primera propiedad transcendental del ser en cuanto ser.

Textos: a.11) La tragedia es imitación de *una* acción, así en singular, *πράξεως*. (Cap. 6, 1449 b 20 sqq.)

a.12) La trama, argumento o mito tiene que ser *síntesis* (*σύνθεσις*) de actos, es decir: unidad de composición. (1450 a 5.)

a.13) La trama tiene que ser *ensambladura* (*συστάσις*) de acciones (1450 a 15), es decir, *síntesis estable* (*συνστασις*), que se tenga en su unidad.

a.14) La trama es *principio* (*ἀρχή*) y *alma* (*ψυχή*) de la tragedia, y tanto principio como alma son algo

JUAN DAVID GARCIA BACCA

único en cada cosa. Unidad viviente, y de viviente específico con su único principio intrínseco.

a.2) Directivas impuestas por la norma helénica clásica de *límite* o contorno bien definido de cada cosa:

a.21) La tragedia es imitación de una acción *perfecta*, con *fin* y *final*, *τελείας*. (1449 b 25.)

a.22) La imitación tiene que trazar un *límite* o *término medio* entre terror y conmiseración, para que los afectos y sentimientos trágicos, y en general los poéticos, no caigan en la trama de lo real, *περαίνουσα*. (1449 b 20 sqq.)

a.23) La tragedia es imitación de una acción o sistema de acciones *íntegro*, con principio (*ἀρχή*), medio (*μέσον*) y fin (*τέλος*). (1450 b 25 sqq.)

Y resume Aristóteles estas condiciones o aspectos, diciendo: "Es preciso, pues, que, a la manera como en los demás casos de reproducción por imitación, la unidad de la imitación resulta de la unidad del objeto, parecidamente en el caso de la trama o intriga: por ser reproducción imitativa de una acción debe ser la acción una e íntegra, y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuartee y descomponga el todo." (1451 a 30 sqq.)

b) Normas filosóficas especiales

b.1) Normas éticas.

b.11) Es de mayor valor poético la obra que reproduzca imitativamente las acciones de *esforzados* y *buenos*, con acciones esforzadas y buenas (*σπουδαῖος*). La

INTRODUCCION A LA POETICA

base *vital* de ética y poética es la misma: σπουδαίος, ser esforzado y no villano (φαῦλος). Sólo que la ética toma tal base vital en su estado *natural*, y la poética en su estado de reproducción artística. (Cf. 1448 a 1 sqq.; 1449 b 24.)

b.12) En las obras poéticas centrales y más valiosas intervienen los *caracteres* (ἦθη), que incluyen de vez y en síntesis un componente *anímico* (temperamento) y un componente *moral*. (Cf. 1450 a 9; 1450 a 15-25; 1450 b 9-10.)

b.13) Los cambios de fortuna, que son como los premios y castigos en plan poético, han de suceder en hombres que no sean ni excelentes en bondad (ἐπιεικεῖς) ni extraordinarios en maldad (μοχθηρός), y acontecerles por fallas (ἀμάρτημα), no por faltas, para que así no se ofrezcan en el teatro espectáculos bochornosos (μαρόν), humanamente ofensivos (οὐ φιλόανθρωπον). Los cambios de fortuna o castigos y premios poéticos han de pasarles "a los que no se distinguen peculiarmente ni en virtud ni en justicia" (μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη, 1453 a 8 sqq.), para que así no pasen en el plan *real* de la ética: pero se tiene un cuidado *límite* de no ofenderla.

b.14) Entre las condiciones que deben cumplir los caracteres representados en el teatro, y en general en la obra de arte, es la primera el que sean *buenos* (χρηστός). (1454 a 15 sqq.)

b.15) Se debe intentar una cierta *ejemplaridad*: "Por otra parte, dado que la tragedia es reproducción imitativa de varones mejores que nosotros, menester será que imitemos a los buenos retratistas, quienes, al darnos

la peculiar figura del original la hacen semejante, pero la pintan más bella. De semejante manera, pues, al reproducir por imitación a violentos, cobardes y otros de caracteres parecidos, ha de hacerlos, sin que dejen de ser tales, notables." Notables, ἐπιεικὲς, sobre lo normalmente visible y probable (ἐπί, εἰκός). (1454 b 5 sqq.)

b.16) Recuérdese la norma de término medio o límite entre los afectos extremos de terror ante lo Absoluto (temor de Dios) y de conmiseración ante lo miserable (compasión hacia el prójimo). (1449 b 20.)

b.2) Normas psicológicas.

b.21) La obra poética debe ser como un viviente superior: ζῶον; respecto de la tragedia (cf. 1450 b 35 sqq.); para la epopeya, ὅσπερ ζῶον ἐν ὄλον (1459 a 20 sqq.)

b.22) La trama ha de ser visible de una mirada, σύνοπτος (1451 a 4); bien y bellamente visible de una mirada, εὐσύνοπτος (1459 a 33).

b.23) La obra poética se basa sobre el alma (ψυχή), no propiamente sobre la inteligencia (νοῦς). Por esto son recursos propios de la poética, y no lo son de la ciencia o sabiduría, falacia (1460 a 20), lo desconcertante (ἄτοπον) y lo inexplicable en cuanto tales (ἄλογον; 1460 a 11 sqq.); lo verosímil (εἰκός, 1454 a 33 sq.; 1460 a 27 sqq.), porque, como dice el mismo Aristóteles: "contra lo verosímil pueden pasar verosímelmente muchas cosas", εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι (1461 b 15); lo que no puede suceder contra lo necesario o legal.

INTRODUCCION A LA POETICA

b.24) La obra de arte ha de tener consideraciones para la memoria, de manera que resulte *recordable fácilmente*, abarcable con la memoria, εὐμνευμόνευτον (1451 a 5).

b.25) El origen de la poesía reconoce dos causas naturales, aparte de las artificiales y artísticas que son las propias, a saber: la *imitación* y el *aprendizaje* (μιμησις, μάθησις, 1448 b sqq.); y por la facultad extraordinaria de imitación (μιμητικώτατον) se diferencia de los demás animales (*ibid.*), mientras que el aprendizaje, aunque sea placer propio y sabrosísimo a los filósofos (ἡδιστον), también, en su tanto, lo gustan los demás hombres. (*Ibid.*)

b.25) *La poesía se divide según los caracteres peculiares de los actores, διεσπίασθη κατὰ τὰ οικεῖα ἤθη ἢ ποιήσεις* (1448 b 24 sqq.); de manera que la evolución psicológica determinó el orden histórico de la aparición de los géneros literarios: “Y la Poesía se dividió según el carácter propio del poeta; porque los más respetables representaron imitativamente las acciones bellas y las de los bellos, mientras que los más ligeros imitaron las de los viles, comenzando éstos con sátiras, aquéllos con himnos y encomios.” (*Ibid.*)

Los escritores se aplicaron a un género o a otro “según al que su natural los hizo más propensos”, ὑρμῶντες κατὰ τὴν οικεῖαν φύσιν (1449 a 3-4).

b.26) La poesía nace de improvisaciones, αὐτοσχεδιαστικῆς (cf. 1448 b 23; 1449 a 9-10). Es decir, al pie de la letra: nace, “casi de uno mismo”, σχεδόν, αὐτός. Ahora bien: la improvisación y ocurrencias proceden del

alma, del *ánimo*, que es la parte del alma que por sus *impromptus* y *ex abruptos* ha merecido ser llamada *θυμός*, enfervorizable, ferviente y animosa.

La poesía y sus formas nacen (*γενομένης*), crecen (*ἠνετήθη*), se transforman múltiplemente (*πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα*), hasta llegar a tener su propia naturaleza (*ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν*). (1449 a 9-15.)

b.27) *El carácter: norma para la tragedia: y norma psicológica y no tan sólo moral. Y como norma psicológica actúa dando una línea de conducta en las reacciones, obras, palabras . . . de los personajes: línea difícilmente conservable en su unidad en la vida real. Y para que tal línea no degenera en recta uniforme se introducen peripecias, que son cambios de fortuna perfilados y purificados por el arte, episodios que son incidentes artísticos, y reconocimientos que son, en sustancia, pasos de ignorancia a conocimiento, seleccionados por sus calidades de arte y belleza, y no por exigencias científicas o normas de sabiduría. (1450 b 8 sqq.)*

b.28) *Predominio artístico de la acción sobre la pasión. Del predominio ontológico y psicológico de la acción sobre la pasión, πάθος, se sigue, consecuencia que tantas veces ha sacado ya Aristóteles, que la trama o contextura de acciones es lo más importante en toda obra poética. Y aquí (en 1452 b 10 sqq.) dedica tan sólo unas líneas a la pasión, es decir: a ciertos impactos y golpes de lo real, como muerte en escena (τῷ φανερωῷ), tormentos, heridas . . . Y a estas acciones (πράξεις) destructoras y lamentables dedica tres escasas líneas en total, como para indicar que son acciones de orden inferior, demasiado cerca de lo real, y aun de lo real ínfimo, cer-*

INTRODUCCION A LA POETICA

cano a la destrucción y a la nada, y que, por tanto, resultan estéticamente secundarias. Horacio sacará en forma de precepto explícito lo que Aristóteles deja sobreentendido:

“... non tamen intus
digna geri promes in scaenam, multaque tolles
ex oculis quae mox narret facundia praesens.
Ne pueros coram populo Medea trucidet
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.”

(Ars poetica, 181-188.)

b.29) *Cualidades de los caracteres, en cuanto psicológicos*: apropiado (ἀρμόριον), semejante (ὁμοιον), constante (ὁμαλόν). *Apropiado* o consonante con el sujeto, y sus peculiaridades: si es hombre o mujer, libre o esclavo... (1454 a 20 sqq.); *semejante* a los tipos y modelos consagrados de caracteres, consagrados por la tradición o por el arte, o como decía Horacio:

“aut famam sequere aut sibi convenientia finge.
Scriptor, honoratum si forte reponis Aquillem
impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.”

(Ars poetica, 119-124.)

Y *constante*: constante aun en la inconstancia misma, si tal es su carácter.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

"Si quid inexpertum scaenae committis et audes personam formare novam, servetur ad imum qualis ab incepto processerit, et sibi constet."

(*Ibid.*, 125-128.)

b.30) *Norma de simpatía o Einfühlung.* "Por la naturaleza misma de las cosas persuaden mejor quienes están apasionados; y así más verdaderamente conmueve el conmovido, y enfurece el airado." (1455 a 31 sqq.) Lo cual debe entenderse de un apasionamiento (οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσι) que haya sido preliminarmente purgado o purificado, y colocado en tono estético.

b.31) *Bases psicológicas peculiares del poeta.* "Y por este motivo el arte de la poesía es propio o de naturales bien nacidos o de locos; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis": Διό εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικοῦ, τοῖτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοί, οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν. (1455 a 33 sqq.) Donde es de notar que por *bello natural* entiende aquí Aristóteles el de *multiforme y bella plasticidad* (εὐπλαστός), el capaz de nacer todavía a nuevas maneras de vida, *artificial y artística*, sin quedarse confinado por la diferencia específica que encierra a cada vida *natural* dentro de su especie, única e inmutable. Y por *loco* o *maníaco*, entiende potencia de éxtasis, de salir de sí, de evadirse de su especie, de su individualidad, de su personalidad concreta, de su tiempo, de sus circunstancias, ἐκ-στασις.

Potencia de éxtasis y plasticidad son caracteres en cierto grado *antiontológicos*, pues tienden a superar y

INTRODUCCION A LA POETICA

evadirse de los tipos de ser y de sus diferencias específicas.

Pero téngase presente que, según Aristóteles, "el alma es de alguna manera todas las cosas" (*De Anima*, III, 8, 431 b 21; *ibid.*, 5, 430 a 14 sqq.), ψυχὴ τὰ ὄντα πῶς ἐστὶ πάντα; y sobre esto puede llegar a ser todas las cosas, todas absolutamente la inteligencia; de modo que si el alma, en cuanto tal, es ya tan plastificable que puede llegar a ser de alguna manera todas las cosas —es de multiforme plasticidad—, por este mismo motivo su potencia de éxtasis es máxima, pues puede salir de sí para hacer todas.

Por tanto: la multiforme plasticidad y poder de éxtasis de la naturaleza poética son una propiedad del alma en general, que se manifiesta en el poeta de una especial manera: a saber, evadirse de lo natural y salirse a lo artificial y artístico; pero, a semejanza de las relaciones entre Poesía y Filosofía, estos poderes quedan muy por bajo del grado a que llegan en el Filósofo.

b.32) *Bases humanas del poeta.* Por ser el poeta hombre, y a su vez por ser el hombre "animal racional" y "animal político" se sigue que las obras poéticas, y sobre todo la antonomástica que es la tragedia, deben constar de las siguientes partes:

1. Exigidas por el hombre en cuanto *animal sensitivo* o ζῷον: imitar con colores, figuras (σχήμασι) o gestos y actitudes, voz, música a base de ritmo, armonía, melodía (Cf. 1447 a 13 sqq.); dicción o léxico (sentidos de vista y oído); espectáculo visual (ὄψις), notando acerca de él Aristóteles: "el espectáculo se lleva, ciertamente, tras sí las almas; cae, con todo y del todo, fuera del arte poética y no tiene que ver nada con su esencia."

JUAN DAVID GARCIA BACCA

(1450 b 17 sqq.) Con todo "hay que componer las tramas o argumentos y completarlos con lenguaje tal que pongan lo más posible las cosas ante los ojos (μάλιστα πρὸ ὀφθαλμῶν τιθέμενον), puesto que, viéndoselas entonces con máxima claridad (ἐναργέστατα ὄρων), como si ante uno mismo pasaran los hechos, encontrará lo conveniente". (Cap. 17, 1455 a 23 sqq.)

2. En cuanto animal sometido al tiempo sensorial: "la tragedia" —forma típica y suprema del arte poética según Aristóteles— "intenta lo más posible confinarse dentro de un período solar o excederlo poco". (Cap. 5, 1449 b 11 sqq.) Nótese la forma de consejo indirecto, bien alejado de la norma renacentista de la unidad de tiempo, atribuida a Aristóteles. Y además no se pase por alto que este consejo procede de una fuente sensorial: la limitación del horizonte o panorama temporal del hombre. (Cf. 1451 a.)

3. En cuanto animal racional: ο ζῶον λόγον ἔχον, reproduce en material de palabra (λόγος, 1447 a 22), con palabras desnudas (ψιλοῖς λόγοις) o con palabras en métrica o versos (ἐμμέτρῳ, 1447 b 7), con palabras deleitosas (ἡδισμῆν ἰσχυρῶς, 1449 b 25), con discurso o serie de pensamientos (διάνοια, 1450 a 9), "y consiste en la facultad de decir lo que cada cosa es en sí misma" (1450 b 4 sqq.): empleo del silogismo para reconocimientos (1455 a 6 sqq.), del universal (καθόλου; 1451 b 5 sqq.; 1455 b 38). "Entra en el discurso todo aquello que debe llevarse a vías de hecho mediante la palabra" (ὑπὸ τοῦ λόγου, 1456 a 35); y son, entre otros efectos, los de demostrar, deshacer razones (ibid.), consistiendo el oficio de la palabra o logos en el señalado por Aristó-

INTRODUCCION A LA POETICA

teles en su *Sobre Interpretación* (cap. IV, 17. a 1 sqq.), a saber: elucidar o sacar a luz ideas en palabras; o como dice aquí: “¿para qué servicia el que habla si su pensamiento apareciera por sí mismo, y no mediante sus palabras?” (1456 b 7 sqq.)

4. En cuanto animal político o ζῷον πολιτικόν; la Ciudad o Colectividad se halla representada en el coro; y de él dice Aristóteles “es preciso considerar al coro como si fuera uno de los actores, parte del todo y colaborador en la acción, y no hacer como Eurípides, sino como Sófocles” (1456 a 25 sqq.); es, pues, el coro el altavoz artístico de la Ciudad y de los sentimientos colectivos en la obra de arte.

Además: la Ciudad o Colectividad asiste al espectáculo no como ciudadanos —plan político—, sino como espectadores (θεατής), y en un lugar hecho para ellos, el teatro, θέατρον, frente al ágora o lugar de reunión oficial de la Ciudad. Y como espectadores pueden tomar la actitud estrictamente debida: de contempladores, θεωρία, dejando que la trama y la obra purifiquen sus afectos de la carga de realidad cotidiana y transcendente, o bien dejarse llevar de sus sentimientos extraartísticos, y entonces imponer al poeta cosas fuera del plan correcto: “viene en segundo lugar la tragedia que otros ponen en primero, la de doble trama o argumento, cual la Odissea, con final contrario para buenos y malos. Y pasa a primer lugar por el sentimentalismo de los espectadores (de los teatros, θέατρων ἀσθένεια), que a las peticiones de ellos se acomodan, al componer, los poetas”. (1453 a 33 sqq.)

Por fin: la Ciudad en cuanto tal es la depositaria de los mitos tradicionales, la que los recibe y entrega a los

JUAN DAVID GARCIA BACCA

posteriores; por esto el poeta debe respetar "los mitos tradicionales, en cuanto sea posible" (τοὺς παραλημμένους μύθους λυεῖν οὐκ ἔστιν). (1453 b 23 sqq.)

c) Normas provenientes del tipo de alma griega clásica

c.1) *El límite natural*. Lo limitado era para el griego equivalente a definido, positivo, perfecto en su orden; mientras que lo ilimitado pasaba por sinónimo de indeterminado, indefinido, imperfecto. Y en el término ἀπειρον andaban fundidas las acepciones de *indefinido* e *infinito*. Era, pues, para el heleno lo primario lo *definido* y *limitado* (πέρας); y lo indefinido, infinito, indeterminado tenía carácter negativo o privativo.

La filosofía posterior invertirá esta valoración y separará cuidadosamente indeterminado e infinito; y sostendrá que *finito* incluye un aspecto de imperfección, de privación, puesto que el ser en cuanto ser y en estado supremo es Infinito.

Colocándonos, pues, en la mentalidad griega clásica habrá que decir que una obra de arte no podrá ser perfecta si no está bien definida, con su límite y contorno exactos. Y así señalará Aristóteles el límite natural de una acción: "el límite natural de la acción es: el de mayor amplitud es el más bello, mientras la trama o intriga resulte visible en conjunto. Y para decirlo sucintamente en definición; límite preciso en cuanto amplitud es el de tal amplitud que en ella pueda trocarse una serie de acontecimientos, ordenados por verosimilitud o necesidad, de próspera en adversa o de adversa en próspera fortuna". (1451 a 10 sqq.)

INTRODUCCION A LA POETICA

Donde emplea Aristóteles los términos clásicos de ὄρος, límite, definición; διαρίξεν, definir, delimitar, y tal límite está restringido por la condición helénica de visualidad: "mientras la trama resulte visible en conjunto". Y es de notar que esta tendencia a lo definido y abarcable en un golpe de vista física y mental va acentuándose conforme la literatura griega se acerca al período clásico; y así una de las razones decisivas, según Aristóteles, por las que la tragedia es superior a la epopeya se cifra en que "la tragedia consigue el fin de la imitación con menor extensión. Ahora bien: resulta más agradable lo condensado que lo difuso en largo tiempo".

Y añade la razón decisiva: "la imitación épica es inferior en unidad" a la trágica. (1462 b 1 sqq.) Pero el fondo de estas razones es siempre la exigencia de un contorno bien definido, visible de un golpe de vista. *Limitación y visualidad.*

Desconoce completamente el clásico un estilo de composición, y el deleite peculiar correspondiente, que pudiera describirse delicada y exactamente con aquellos versos de Góngora:

*"Muda la admiración, habla callando,
y, ciega, un río sigue, que —luciente
de aquellos montes hijo—,
con torcido discurso, aunque prolijo . . .
Derecho corre mientras no provoca
los mismos altos el de sus cristales;
huye un trecho de sí, y se alcanza luego;
desviase, y, buscando sus desvíos,
errores dulces, dulces desvarios
hacen sus aguas."*

(Soledades, I, 197 sqq.)

JUAN DAVID GARCIA BACCA

Es plan *heraclitiano*, de río de palabras, que huye un trecho de sí mismo, se alcanza luego, desvíase y busca sus desvíos, errores dulces, dulces desvarios . . . —plan de una composición poética estilo Heráclito, y bastante aproximada al río de exámetros, por miles, de un poema homérico—, no son del agrado del griego clásico. Y haber preferido el tipo finito, el “*que corre derecho*”, es un prejuicio, no una norma absoluta para el arte poética.

La mayoría, y las más sabrosas composiciones literarias españolas, es del tipo descrito aquí deliciosamente por Góngora.

c.2) La estructura: *nudo-desenlace*, δέσις, λύσις. La serie de acontecimientos en una obra *dramática* llega a su límite preciso cuando topa con un acontecimiento en que se *invierte* la fortuna: de próspera en adversa o de adversa en próspera. Y naturalmente con tal *inversión* se cierra la obra. (Cf. 1451 a 10 sqq.)

Naturalmente para el griego clásico, porque según él sólo se cierran perfectamente las figuras que en un punto dado invierten la dirección y pasan a la contraria, y sólo se cierra un camino cuando en un lugar determinado da la vuelta. Y lo mismo sucede en lógica aristotélica —modelo de la lógica clásica implícita en el heleno—, que la *definición* tiene como propiedad la de *inversión* (ἀντιστρέφειν), porque si convenimos en que “*animal racional*” es la definición de “*hombre*”, podremos decir que “*hombre es animal racional*” y que “*animal racional es hombre*”: invirtiendo sujeto y predicado, con el mismo valor de verdad.

Y así como la definición indica que el objeto queda perfectamente cerrado en sí mismo y perfectamente separado de todos los demás, formando como un universo de propiedades aparte, de parecida manera la *definición*

INTRODUCCION A LA POETICA

poética, o creación de una obra perfectamente cerrada en sí y separada de todas las demás, se consigue por *inversión* de las tornas o acciones (*μεταβάλλειν*).

Que ésta sea una manera de *cerrar* la obra, un buen momento para hacerlo, no cabe duda; empero, no es el de *cerrar por inversión* el único medio de hacer una obra *perfecta*. Y así entre las tragedias de Esquilo, la de *Prometeo encadenado* termina con un cataclismo, consecuencia final, por *catastrófica*, de todas las anteriores calamidades y acciones de Prometeo, sin inversión alguna, porque va la tragedia de mal en peor, y tiene que terminar, como es necesario, con lo *pésimo*.

Que Esquilo haya compuesto, según parece, otros dos *Prometeos*, entre ellos, y como final, el *Prometeo libertado*, inversión del *encadenado*, sólo nos probaría que el teatro clásico griego iba en la dirección de unificar los estados, haciendo que en *un mismo* drama se diesen *nudo y desenlace*, con el necesario punto de inversión.

Esta exigencia equivaldría a pedir que una obra musical en que el sentimiento primero fuera la tristeza no podría terminar sin intercalar unos compases en que se pasara al sentimiento de alegría.

Hay un desarrollo consecuente, y en una sola dirección, que puede tener un límite natural, sin invertirla. Y esto lo desconoce Aristóteles. Así que su norma de *inversión de fortuna*, para fijar el límite y definir así una obra, es, en el mejor de los casos, una norma clásica griega.

c.3) *No intervención del poeta en la obra*. O exclusión de la poesía lírica.

Notemos la afirmación rajante de Aristóteles: "*Homero, digno de alabanza en muchas otras cosas, lo es en ésta: puesto que él solo, entre los poetas, sabe lo que él,*

en persona, debe hacer. Que el poeta mismo ha de hablar lo menos posible por cuenta propia, pues así no sería imitador. Pues bien: los demás poetas se esfuerzan por hacerse ver a sí mismos a lo largo de todo el poema (αἱροὶ ἀγωνίζονται, pelean por sí) e imitan poco y pocas veces." (1460 a 5 sqq.)

El individuo y sus afectos, sentimientos, ideas en cuanto individuales no tienen valor poético, o ninguno o primario; y así sobre la poesía lírica no hallamos palabra en esta obra de Aristóteles, no sólo en lo que de ella se nos conserva, sino, por el programa de la obra entera, parece que ni en toda ella.

Y no tienen valor poético porque ni siquiera tiene el individuo valor filosófico. Al individuo concreto —Sócrates, Calías— le acontece accidentalmente (συμβέβηκε) ser hombre (cf. *Metaphys.* I, 981 A 20), o dicho en lenguaje escolástico: la individuación no entra en la esencia. Esto por una parte, mas por otra la purificación de los afectos exige purgarlos del lastre de lo real, en especial de lo real físico y material, para que así tomen tono o temple de pureza estética. Pues bien: sucede que la individuación proviene, según Aristóteles, de la materia y de la cantidad reales, que han de ser purificadas para entrar en lo artístico.

Pero Aristóteles no dejó estos puntos en principios, sino que los aplicó al *Arte Poética*.

1. Dice explícitamente que hay que respetar los mitos tradicionales, los argumentos recibidos universalmente. (1453 b 33 sqq.) Y que los poetas actuales —podemos suponer que se refiere en conjunto a la época inmortalizada por Esquilo, Sófocles y Eurípides— han compuesto sus más bellas tragedias (κάλλιστα τραγωδίαι), reduciéndose a muy pocas familias (ὀλίγας οἰκίας).

INTRODUCCION A LA POETICA

2. Y además que se las elige porque a ellas les *aconteció* (*συμβέβηκεν*, el mismo término empleado en la *Metafísica*, con la significación de *accidente*, frente a esencia y sustancia) pasar o hacer cosas terribles. (1453 a 17 sqq.)

3. Añádase la tendencia (*στοχάζεται*) hacia lo universal (*καθόλου*), propia de la poesía, por contraposición a la historia (1451 b 5 sqq.); y que los nombres son, respecto de tales personajes levantados al rango de modelos universales, *imposición posterior y adventicia* (*ἐπιτιθεμένη*). Es decir: ese matiz de individualidad que da el nombre resulta, aun poéticamente, cosa accidental, y esto hasta en el caso en que se tomen sistemáticamente los tradicionales, no digamos, continúa Aristóteles, en la comedia donde se toman los nombres que primero vinieren a mano. (1451 b 12 sqq.)

Sólo los poetas iámbicos (*ιάμβος*, saeta) componen sobre individualidades (*καθ' ἕκαστον*). Pero recuérdese el valor inferior que atribuía Aristóteles a la comedia, y el menor aún que corresponde a la poesía iámbica, su estado inmediatamente anterior. (1449 a 5 sqq.; 1449 a 37 sqq.)

VIII

La metáfora como instrumento poético fundamental

Comencemos notando en todo su valor la sentencia de Aristóteles: “Es sobre todo lo demás importante (πολύ μέγιστον) el saberse servir de las metáforas, que, en verdad, esto solo no se puede aprender de otro, y es índice de natural bien nacido, porque la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas” (τὸ ὁμοιον θεωρεῖν ἐστίν). (1459 a 5 sqq.)

La teoría de la metáfora, según Aristóteles, comprende los siguientes puntos:

1. *Definición de metáfora: Metáfora es transferencia de un nombre de una cosa a otra, ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά.*

Lo cual supone, en primer lugar, que cada cosa tiene su nombre: que este nombre se le ajusta perfectamente, y que, en el límite, cada nombre correspondería a la definición de la misma, de manera que los nombres que convienen a géneros habrían de aplicarse solamente a las semejanzas genéricas de las cosas, y no a ninguna cosa especificada ya; a su vez, los nombres específicos, que designan especies últimas —como hombre, perro, rosa, dios...—, no podrían ser aplicados a aspectos genéricos o más vagos y universales.

Los nombres individuales —Sócrates, Platón, Esquilo . . .— caen fuera de estas consideraciones, porque, como queda dicho, la individualidad está fuera de la esencia y de la especie.

Cada nombre, pues, tendría teóricamente hablando su lugar propio y sus objetos propiamente designados, de los que sería su etiqueta nominal y basta su posesión.

Sólo bajo esta hipótesis de que, en propiedad, cada nombre pertenece a un objeto o a un aspecto peculiar de un objeto o de varios puede hablarse de trans-portes (ἐπί-φορά), de cambio de lugar de los nombres, por una especie de movimiento nominal. La filosofía, y aun el lenguaje común, tendería, programática o inconscientemente, a fijar los nombres: a cada cosa su nombre, a cada aspecto su nombre.

Pero tengamos presente que, según Aristóteles, el nombre (ὄνομα) es voz *significativa*, no elucidativa (σημαντικόν, no ἀποφαντικόν); indica, hace signos, alude, mas no declara, explica, explicita. De manera que el nombre, en su peculiar manera de significar, se queda a mitad de camino entre ignorancia de la cosa y una explicación o definición de la misma. Y así al decir *hombre*: aludimos e indicamos *en bloque y sin definición* un cierto ser; pero, aun sin definirlo y distinguirlo internamente en sus notas, sabemos dar tal nombre a los objetos que son hombres y no lo damos a los que son plantas o animales.

Por esto dice Aristóteles que “*el nombre indica en bloque y con indistinción*”, ὅλον σημαίνει καὶ ἀδιωρίστως; “*sólo la definición divide y descompone un objeto en sus partes*”, ὁ ὀρισμὸς διαιρεῖ εἰς τὰ καθ' ἕκαστα. (Phys., libro I, 184 b 11 sqq.)

INTRODUCCION A LA POETICA

Entre el nombre —dicho con significación *indiativa y alusiva, no explícita*— y la cosa nombrada hay siempre una distancia. No está el nombre apegado y ajustado exactamente a la cosa como la definición lo está con lo definido, y precisamente por esta falta de ajuste perfecto entre nombre, dicho como tal, y cosa nombrada es posible un movimiento de transferencia (*ἐπι-φορά*), por el que un nombre pasa de ciertas cosas a otras. Fenómeno que no cabe, so pena de contradicción, entre definiciones o explicaciones perfectas.

De manera que, según Aristóteles, tenemos ya dos raíces de que mana la metáfora: 1) hay nombres que convienen a aspectos *genéricos*; de consiguiente son móviles y transportables de una especie a otra. por la misma *vaguedad* y generalidad de su significado; 2) empero, aun en el caso de nombres que designan una especie o aspecto último y definitivo —par, impar, rojo, amarillo, hombre, rosa . . .—, nunca está tan coajustado el nombre con lo nombrado que no admita un cierto desplazamiento, al que se denominará *metáfora*.

2. División aristotélica de la metáfora.

2.1) *Del género a la especie*. Decir que la nave se *paró*, en vez de decir que *ancló*, que es la manera *específica* como se paran las naves, mientras que *parar* es nombre *genérico* para muchas especies de pararse: como atascarse, anclar, detenerse . . .

2.2) *De la especie al género*. Decir que Ulises realizó por miles acciones bellas, en vez de decir "*muchas*", cuando miles es una *especie* de mucho; y es claro que no se contaron exactamente y con números las acciones be-

JUAN DAVID GARCIA BACCA

llas de Ulises para decir que fueron por miles (*μύρια*) diez mil exactamente, ni una más ni una menos.

Y en este segundo caso la metáfora parece más fuerte porque el nombre que alude a lo específico está más cerca del campo gravitatorio de la cosa que el nombre genérico, aparte de que el nombre genérico tiende, naturalmente, a aplicarse a las especies del género, a caer hacia las diferencias últimas; mas la especie es ella misma algo último, que no gravita propiamente hacia lo genérico. La metáfora que transporta, pues, un nombre específico a un aspecto genérico es *empresa más esforzada* (*σπουδαιότερον*), y por tanto metáfora *mejor*.

2.3) *De especie a especie*. Decir “sacarle a uno el alma con el bronce” y “cortársela con el infatigable bronce”, porque si suponemos que “quitar” es nombre genérico respecto de “quitar por sacar” y “quitar por cortar” —puesto que sacar y cortar son dos maneras de quitar—, podremos decir *una vez* que el bronce le sacó a uno el ánima del cuerpo, y *otra* que el bronce le cortó el ánima, en vez de la frase *genérica* “el bronce se le llevó el alma”.

Pero se ve sin más que este procedimiento, empleado *mecánicamente* —clasificar los nombres en genéricos y específicos y transportar sistemáticamente los genéricos a las especies, los de las especies al género, los de las especies entre sí—, no dará las más de las veces metáforas *bellas* ni siquiera con valor *artístico*, porque el procedimiento es ciertamente *artificial*, pero se queda de ordinario en semejante estado *preartístico*.

2.4) *Metáfora por analogía*.

INTRODUCCION A LA POETICA

"Habrá analogía cuando se hayan el segundo término con el primero como el cuarto con el tercero."
(1457 b 17 sqq.)

Por sólo esta declaración parecería que se trata de una analogía o proporción matemática,

$$a/b = c/d$$

que admite las soluciones: $a = bc/d$; $c = ad/b$; $b = ad/c$; $d = bc/a$.

Pero vamos a ver que esta terminología de apariencia matemática no tiene que entenderse según los criterios matemáticos, sino de manera simbólica, o si queremos, análoga ella misma con la noción matemática.

En efecto: consideremos una de las analogías que trae aquí Aristóteles como ejemplo: la de día-tarde, vida-vejez.

Si escribimos estos cuatro términos en forma de proporción:

$$\frac{\text{tarde}}{\text{día}} = \frac{\text{vejez}}{\text{vida}}$$

Aristóteles da como soluciones *metafóricas*, no matemáticas, las dos siguientes: "*se empleará en vez del segundo término el cuarto, y en vez del cuarto el segundo*". (Ibid.) Que es como si escribiésemos la proporción dicha

$$\frac{\text{tarde}}{\text{vida}} = \frac{\text{vejez}}{\text{día}}$$

sustitución que matemáticamente es inadmisibile, pero la correspondiente sustitución "*verbal*" es correcta.

Y dice: 1) *la tarde es la vejez del día*, y 2) *la vejez es la tarde de la vida*. Y por estos ejemplos se ve cómo debe solventarse *metafóricamente* la ecuación verbal dicha.

Ahora que también queda al descubierto que Aristóteles emplea del lenguaje matemático sólo en lo referente al *planteamiento* de la analogía o proporción, mas en manera alguna en cuanto a la solución y procedimientos, que, en especial, el que da la proposición metafórica es matemáticamente falso.

Además propone Aristóteles otro tipo de solución *metafórica* de la proporción verbal: "*se puede además usar de este mismo tipo de metáforas, mas de otra manera: después de haber designado una cosa con nombre de otra, quitar algo de lo propio de ésta. Por ejemplo: si se llamara al escudo 'copa' — no copa de Marte, sino copa 'sin vino'.*" (*Ibid.* 30 sqq.)

La solución también de estilo *metafórico*. Y cabría preguntarse en estos casos y parecidos si la forma matemática de *plantear* la metáfora sirve para algo, pues tal planteamiento matemático no pasa de semejante estado, y los tipos de soluciones nada tienen que ver con las matemáticas.

El que Aristóteles haya creído poder plantear algo así como *proporciones* verbales, y designarlas con igual término que las matemáticas, descansa en que, según su opinión, "*la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas*".

Ahora bien: la semejanza (*ὁμοιον*) que rige entre $4/2 = 8/4$ es que un término de cualquiera de las dos razones tiene con el otro la relación de "*doble que*" él. Y esta relación es *formal* o molde hueco, que igual vale para 4 y 2, que para 8 y 4, etc. En cambio: en la simple

INTRODUCCION A LA POETICA

semejanza no se trata, en general, de relaciones *formales* o moldes abstractos, en que el material nada tiene que ver con el molde, sino de relaciones *concretas* en que el material y sus relaciones están fundidas en unidad indisoluble. Así vejez y vida, tarde y día. La semejanza entre los dos pares de términos no es formal, sino concreta y peculiar de cada caso.

Cuando ponemos, pues,

$$\begin{array}{c} 4/2 = 8/4 \\ \\ y \\ \frac{\text{vejez}}{\text{vida}} = \frac{\text{tarde}}{\text{día}} \end{array}$$

el término unitario "como" o "de igual manera que", *ὁμοίως*, debe tomarse según el tipo de metáforas que designa Aristóteles como "paso de especie a género", porque "semejanza" hace aquí de género respecto de esa especial semejanza que es semejanza por "relación formal".

Pero si las anteriores clases de metáforas parecían prestarse a un tratamiento mecánico, se da cuenta clara Aristóteles que saber seleccionar entre los cambios lógicos o matemática o combinatoriamente posibles los que posean valor artístico y de belleza es cuestión aparte: "esto solo no se puede aprender de otro, y es índice de natural bien nacido". (1459 a 5 sqq.)

Aunque no deban entenderse, pues, *semejanza* en sentido específico por semejanza de *relación formal* (proporción matemática), ¿será verdad que la base general de las metáforas sea la *semejanza*, y que descubrir metáforas sea descubrir *semejanzas*?

JUAN DAVID GARCIA BACCA

Podemos conceder sin gran generosidad, porque parece evidente, que en toda metáfora se pueda descubrir, entre sus contexturas, una de *semejanza*. Pero ¿será ella la básica? Y ¿no será verdad lo contrario: que la invención de metáforas se hace por la vida en trance poético precisamente para escaparse de las *semejanzas*? Y ¿no inventará el genio poético metáforas para esotro fin de deshacer las *asociaciones* comúnmente establecidas por la vida ordinaria?

No cabe este punto, y otros parecidos, en una *Introducción a la Poética* de Aristóteles.

*
* *

Pero antes de terminar voy a mi vez a echar mano de una *metáfora*, de una ley física transportada y levantada del orden pesado de lo físico al ingrávigo de la poesía.

Dicen los físicos —y es verdad como un templo, como el templo del sistema astronómico en que vivimos— que los campos gravitatorios que al alrededor de sí fija cada cuerpo celeste, se componen con los de los demás, y hay una cierta línea y superficie de *nivel*, más o menos compleja y rara de figura, en la que no predomina la atracción de ninguno de los cuerpos, y, por tanto, quien la siguiera se pasaría por el universo sin caerse en astro alguno, en maravilloso funambulismo. Lo difícil es llegar hasta esa línea o superficie de equilibrio intergravitatorio.

Pues bien: parece como si los filósofos —comenzando por Aristóteles y terminando en los fenomenólogos modernos— se hubiesen propuesto andar no por esa línea de nivel entre astros y astros, sino por la línea de

INTRODUCCION A LA POETICA

mayor gravitación, bien al ras de cada cosa, tocándola, desojándose en ella, *definiéndola*, que es andar sobre su piel y superficie más inmediata; sin caer en cuenta de que existe otra línea equidistante o de nivel en que uno evita las cosas, y las evita por las *mismas* leyes por las que uno se acerca y cae pesadamente en ellas.

Y creería que la *Poesía* ha descubierto algo así como unas líneas de *nivel intereidético*, de *equilibrio interentitativo*, por las que nuestra facultad desiderativa, nuestros sentimientos, purificados estéticamente, pueden caminar dándose un paseo más maravilloso que el del hombre que descubriera esa superficie de nivel entre los astros, se subiera en ella, en más sorprendente viaje que los de Julio Verne, y anduviese por los *aires* —una de las primeras acusaciones que se hicieron a los filósofos, *ἀεροβατην* (cf. *Apología de Sócrates*, por Platón, 9 C)—, libre de caídas y de andar cayéndose, como nosotros, por querer andar sobre un astro solo.

Y es claro que en tal superficie de nivel *intereidético* e *interentitativo* no predominan ni la verdad ni la falsedad, ni el valor ni deber ser alguno, como en esa real superficie *intergravitatoria* que existe según la física entre los astros, no hay atracción ni peligro alguno de caídas.

Andar entre las ideas, caminar entre los valores, pasearse entre los seres sin caer en ninguno de ellos, mirar todas las cosas desde esa superficie de nivel, ¿no será la faena propia de la *Poesía* y en especial el trabajo que debe realizar la *metáfora*?

“*Intelligenti pauca.*”

México, a 14 de abril de 1945.

INTRODUCCION TECNICA

Reunimos aquí un conjunto de detalles cuya comprensión ayudará a la de la *Poética* misma. Han sido reunidos la mayor parte de ellos pacientemente por los eruditos, y representan algunos de ellos larga y perspicaz labor filológica.

Los tomamos en su mayoría de la edición *Guillaume Budé* de la *Poética*, hecha por J. Hardy (París, 1932), no sin tener en cuenta la edición publicada en la *Loeb Classical Library*, por W. Hamilton Fyfe, 1939.

I

Estructura de la Poética

La *Poética*, tal como ha llegado hasta nosotros, está evidentemente *incompleta*. Incluye, después de una *introducción general* (1447 a - 1449 b), en que se formula el plan general de la obra —estudiar *todas* y cada una de las especies de obras poéticas—: un estudio sobre la *tragedia* (1449 b - 1459 a) y otro sobre la *epopeya* (1459 a - 1462 b).

La obra está incompleta, porque a) no llena el programa fijado en el comienzo del capítulo 1; b) no

JUAN DAVID GARCIA BACCA

se encuentra el estudio correspondiente a la comedia, prometido al comienzo del capítulo VI; c) tampoco se halla una exposición de los γελοῖα o cosas de reír, que en dos pasajes de la *Retórica* (1371 b 36 - 1419 b 6) se dice formar parte de la *Poética*.

d) Además: nuestro texto termina con una fórmula estereotipada, familiar a Aristóteles, que, en general, sirve para resumir lo anterior y preparar lo siguiente. Compáranse aquí mismo los finales de 1454 a, 13 sqq.; 1459 a 15 sqq.; y 1462 b 15 sqq.

e) Al final del códice *Riccardianus* 46 —B en las siglas de esta edición—, que representa, como se dirá, una tradición independiente, se hallan algunas palabras más que prometen un estudio sobre el iambo y la comedia: *περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμῳδίας*, tal como las lee Carlo Landi (*Rivista di Philologia Classica*, 1925, pág. 551, cf. edic. de J. Hardy [J. H.] pág. 75). Aunque se las suponga apócrifas demostrarían que desde mucho tiempo atrás se consideró la *Poética* como obra incompleta.

f) Además: el catálogo de las obras de Aristóteles de Diógenes Laercio (v, i, 24), y que se remonta probablemente hasta Hermippo de Esmirna (200 a. C.), atribuye dos libros a la *Poética*.

Se admite, pues, generalmente que la *Poética* tal como la poseemos no es más que el primer libro de la obra completa. Y se supone que el segundo libro perdido estaba centrado en la comedia, como el primero lo está en la tragedia.

En cuanto a las dudas acerca de la existencia de un segundo libro, y que J. H. no tiene por suficientemente

INTRODUCCION A LA POETICA

fundadas, véase A. Philip Mac. Mahon, *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. XX, VIII, págs. 1-46.

El segundo libro de la *Poética* debió desaparecer muy pronto, y para suplir esta laguna un gramático antiguo compuso un mediocre tratado sobre la *comedia*, conocido bajo el nombre de *Tractatus coislianus*. El estudio más reciente sobre esta cuestión es el de Lane Cooper, *An Aristotelian theory of comedy*. (Oxford 1924. J. H., págs. 5-6.)

II

Estructura de la Poética, como apuntes para clase.

Si el plan general de la *Poética* puede parecer sencillo y bien ordenado, los comentadores no dejan de hallar pequeños detalles sospechosos y desconcertantes. Enumero los más importantes:

a) La *Poética* es un curso que sobre esta materia dió Aristóteles, y lo contrapone él mismo (1454 b 18) a los *ἐκδεδωμένοι λόγοι*, a los tratados publicados ya oficialmente, como el diálogo *Sobre los Poetas*.

b) Su forma no es tampoco la que se da a las obras destinadas a la publicación: las digresiones, repeticiones, paréntesis, dudas, producen la impresión de una exposición oral y privada. Parece que esta exposición la hizo Aristóteles más de una vez, añadiendo al esqueleto primitivo nuevas partes, sin tomarse la pena de rehacer el todo para darle así una forma sistemática y sin repeticiones. Como dice W. Jaeger —*Aristoteles*, Berlín, 1923, pág. 337 sqq.—, no intenta Aristóteles en esta obra,

tal como se nos ha conservado, más que la instrucción de los oyentes.

Se ha propuesto la hipótesis, poco aceptable, de una copia *estenográfica*, en términos nuestros, hecha de las obras *esotéricas* o privadas por algunos de los oyentes de Aristóteles. Véanse sobre este punto las atinadas observaciones de M. Médéric Dufour en su introducción a la *Retórica* (págs. 17-18). J. H. piensa que la redacción de estas obras es de la mano misma de Aristóteles, pero tiene por poco probable el que la redacción escrita haya seguido, y no más bien precedido, a la exposición oral.

c) En el capítulo 12, Aristóteles interrumpe el estudio de la trama o argumento y hace la enumeración de las partes extensas de la tragedia. Muchos críticos, siguiendo a Ritter, han considerado este capítulo como interpolado.

Presenta, es cierto, dificultades; por ejemplo, la definición de *stásimon*. Con todo, cree J. H. que, exceptuada la última frase que pudiera muy bien ser apócrifa, el capítulo es auténtico, aunque no fuera sino por el paralelismo de las definiciones, la insistencia *ὅλον ... ὅλον* y la definición de *ξῶδος*. (Cf. 1450 b 24 sqq. y 1450 b 31.)

El trozo es de Aristóteles, pero parece haber sido añadido posteriormente.

d) El capítulo 16 tiene también las apariencias de añadido. Aristóteles había hablado ya de la *ἀναγνώρισις* o reconocimiento en el capítulo 11. Qué es el reconocimiento, cuál es el tipo mejor, cuáles sus clases: habían sido ya puntos estudiados en el capítulo 11, sin que se halle indicación alguna de que posteriormente se trata-

INTRODUCCION A LA POETICA

ría el mismo asunto una vez más. Y con todo se lo trata de nuevo en el 16, que no parece complemento del 11, sino una refundición y profundización del mismo como resultado de un estudio más detenido.

Si hubiera formado parte de la redacción primitiva, Aristóteles no hubiera repetido en el capítulo siguiente lo del reconocimiento de Orestes en la obra de Póliydos.

e) Puede parecer extraño que, formando el reconocimiento parte de la trama, Aristóteles lo estudie después de los caracteres. Aristóteles enfoca la cuestión de los caracteres desde el punto de vista de lo *verosímil* (*εἰκός*), regla que se aplica por igual a caracteres y a la trama y que domina la *Poética* entera. Pues bien: en el capítulo 16 precisamente, Aristóteles enfoca la cuestión del reconocimiento bajo este punto de vista, y en la verosimilitud encuentra un principio de discriminación y de apreciación.

f) El parangón entre tragedia y epopeya se halla interrumpido por una exposición de los principios que deben aplicarse en la crítica de los poetas (cap. 25). Los problemas y soluciones que hallamos aquí pueden pertenecer lo mismo a la *Poética* que a los *Ἀπορήματα Ὀμηρικά*. (J. H., págs. 8-10.)

III

Lugar de la Poética en las obras de Aristóteles

En 343-344 Aristóteles, de edad de 41 años, fué encargado de la educación de Alejandro. Educación que debió comprender lo que se enseñaba a los griegos jó-

venes, y entre ello, y sin duda, en primer lugar, la lectura de Homero y de los trágicos.

Según una tradición discutible Aristóteles revisó con esta ocasión el texto de la *Iliada*, y es probable que los *Problemas Homéricos* —véase el cap. 25 de la *Poética* y los *Aristot. fragm.*, edic. Rose, fragm. 142-179— sean de esta época de su vida y por esta ocasión.

También a la tragedia había dedicado Aristóteles detenidas consideraciones. Había publicado con el título *Victorias dionisiacas* una recensión de las listas de los vencedores en los juegos escénicos, y debemos a sus *Didascalias* —cf. *Arist. fragm.*, edic. Rose, fragm. 618-630—, obra compuesta según los veredictos de los jueces en tales juegos, lo más ajustado que sobre la cronología de las obras dramáticas sabemos.

Por fin: hay que contar su diálogo *Sobre los Poetas*, del que se han conservado algunas líneas. (*Ibid.*, fragm. 70-77, A. Rostagni, *Rivista di filologia e di instruc. classica*, 1926, págs. 433-70; 1927, págs. 145-73.)

La erudición formaba, pues, uno de los fundamentos de las teorías aristotélicas, lo mismo en política que en poesía. Con todo, su teoría literaria, como lo hemos visto larguísimo en la *Introducción filosófica*, le viene de sus propias teorías filosóficas y no de un estudio directo de Homero y de los trágicos.

Compárese, por ejemplo, su definición de la tragedia (1449 b 24 sqq.) y la que da Willamowitz: “una tragedia ática es una composición, completa en sí misma, basada en leyenda heroica, tratada por un poeta en estilo elevado para ser representada por un coro de ciudadanos de Atenas y dos o tres actores, en el santuario de Baco, como parte integrante del culto”.

INTRODUCCION A LA POETICA

La *Poética*, tal como la poseemos, supone un auditorio ateniense: en el cap. 3 (1448 a 31) se oponen a los megáricos de Sicilia "los de aquí".

Parece que tuvo que ser compuesta durante la segunda estancia de Aristóteles en Atenas (335-334 a 323).

En efecto: parece de suyo probable que compusiera la *Poética* a continuación de las investigaciones que sobre las obras poéticas emprendió con ocasión de su preceptorado en Macedonia.

Además: el autor de la *Poética* está bien lejos de las ideas de Platón. Platón condenaba la poesía en nombre de la verdad y de la moral. En nombre de la verdad: porque la poesía es imitación de lo que es ya de suyo imitación, como lo es lo sensible respecto de lo inteligible, y la poesía es imitación de lo sensible. Por esto llamaba a los poetas "*manufactureros de fantasmas*", "*fabricantes de ídolos*", *δημιουργός φαντασμάτων*. (*República*, 598 A sqq.) En nombre de la moral: porque muestra a los dioses y héroes sometidos a las pasiones humanas.

Aristóteles, por el contrario, tomando de Platón probablemente la teoría de que los poetas son *imitadores* (*μίμησις*, cf. lugar citado de la *República* de Platón), atribuye a la obra de arte un valor purificador y purgante de los excesos de las pasiones en cuanto *reales*. Además: hace de la *Poética* un estado intermedio entre Historia y Filosofía. (1451 b 5; 1460 b 18-21.)

Otro dato para el problema cronológico pudiera ser el que la *Retórica* es posterior a la *Poética*, mencionada no sólo en el libro III, de autenticidad dudosa, sino en el I, de autenticidad asegurada. (Cf. *Retórica*, III, 1405 a 5 y 1419 b 5 *εἴρηται... ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς*; I, 1372 a 1 *διώρισται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς*.) Pero no consta sobre la

JUAN DAVID GARCIA BACCA

data exacta de la composición de la *Retórica*; parece ser posterior a la fundación del Liceo. (J. H., págs. 13-16.)

IV

Sobre la significación de kátharsis

Aparte de lo que se dijo en la *Introducción filosófica* (IV, 1), nótese los datos siguientes: 1) la interpretación *patológica* de que se habló en la *Introducción filosófica* (IV, 1), basada en los textos de la *Política* allí citados, no fué del todo desconocida por los comentaristas del Renacimiento (cf. V. Bywater, *Journal of Philology*, XXVII, pág. 267); pero se debe sobre todo a dos filólogos del siglo pasado: Henri Weil y Jacob Bernays, que, al mismo tiempo, mas independientemente, la propusieron. La memoria de Weil fué presentada al congreso de filólogos alemanes en Basilea, en 1847, y se encuentra sustancialmente en sus *Études sur le drame antique*, 3ª edic., págs. 156-163.

El trabajo de Bernays, aparecido en las *Memorias de la Academia* de Breslau, en 1857, ha sido reimpreso en *Zwei Abhandlungen ueber die aristotelische Theorie des Drama*, Berlín, 1880.

Antes de estos trabajos las interpretaciones han ido por caminos los más divergentes. *Beni*, a finales del siglo XVI, contaba ya doce.

1. La mayor parte de los comentaristas italianos de la *Poética*, en especial Robortello, Vettori, Castelvetro, no extendían la purificación a todas las pasiones, fuera del terror y compasión; pero creían que familiarizándose con los espectáculos que en el espectador despertaban terror

INTRODUCCION A LA POETICA

y conmiseración, se llega a una especie de inmunización contra tales debilidades en la vida real.

2. Los teóricos franceses del siglo XVII, como Chapelain, Godeau, Scudéry, siguiendo al italiano Maggi (Madius), sostuvieron que la *kátharsis* o purificación consiste en librarse, mediante el entrenamiento en estas dos pasiones de conmiseración y terror, de todas las demás en cuanto peligrosas: lujuria, cólera, orgullo . . .

Con todo, Racine, que leía la *Poética* en la edición comentada de Petrus Victorius —además de haber él mismo traducido varios pasajes; véase la edición Mesnard de las obras de Racine, tomo V, págs. 447-489—, escribió en el margen de su ejemplar que la tragedia "*excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. C'est-à-dire qu'en émouvant ces passions elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux et les ramène à un état de modération conforme à la raison*" (pág. 477).

Pero, dejando aparte variaciones sobre el mismo tema de purificación de pasiones, purgación de afectos, un punto parecía asegurado: que en la *kátharsis* se halla la *justificación moral* de la tragedia. Y así decía Corneille que el espectáculo de la tragedia nos obliga a volver sobre nosotros mismos y nos incita a "*purger, modérer, rectifier et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur les personnes que nous plaignons*". (Zème. discours sur le poème dramatique, cf. el prefacio a *Don Sanche d'Aragon* y el de *Attila*; el examen de *Téodoric* y el de *Nicomède*.)

3. Durante el siglo XVIII, en Francia y en el extranjero, se trata esta cuestión con más ciencia y menos imaginación.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

Batteux —*Les quatre Poétiques* (Paris, 1771)— busca ya la solución donde hay que buscarla, a saber: en el pasaje citado del libro VIII de la *Política*. Y así escribe: “*Pythagore est le premier qui a emprunté ce mot à la médecine, car comme la médecine purge les corps en corrigeant l'excès ou le vice des humeurs, la musique de même purge l'âme en corrigeant, en ôtant soit l'excès soit le vice des affections.*” Traduce y comenta diligentemente el pasaje y concluye: “*La tragédie nous donne la terreur et la pitié que nous aimons et leur ôte ce degré excessif ou ce mélange d'horreur que nous n'aimons pas. Elle allège l'impression ou la réduit au degré et à l'espèce où elle n'est plus qu'un plaisir sans mélange de peine, χαρὰν ἀβλαβῆ, parce que, malgré l'illusion du théâtre, à quelque degré qu'on la suppose, l'artifice perce et nous console quand l'image nous afflige, nous rassure quand l'image nous effraie . . .*”

Batteux nota muy bien que se aparta con esta su interpretación de la usual, porque añade: “*Mais que devoient l'effet ou la fin morale de la tragédie qu'on croyait indiquée par cette purgation des passions?*”

Hacia el mismo tiempo, Lessing, en Alemania, mostraba que la *kâtharsis* no se refiere a las pasiones en general, sino al temor y a la compasión, y a las pasiones conexas con ellas. Y fundándose en la doctrina aristotélica de que una virtud es un término medio entre dos vicios, hace consistir la purificación de las pasiones en transformarlas en “*disposiciones virtuosas*”, es decir: que la tragedia nos conduciría al grado justo de temor y compasión. (Cf. *La dramaturgie à Hambourg*, LXXVII.)

4. Para el estado moderno de la cuestión véase, además de la obra de J. Hardy que estamos fundamen-

INTRODUCCION A LA POETICA

talmente extractando en este punto, la obra de Finsler: *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900. (J. H., págs. 16-22.)

La interpretación que hemos propuesto en la *Introducción filosófica* (IV, 1), además de recoger estas inspiraciones, aporta otras fundadas especialmente en la filosofía de Aristóteles.

V

Texto de la Poética

Parece que en la Antigüedad se difundió muy poco el texto de la *Poética*. Ni se señala ningún comentario ni apenas si se lo cita alguna vez.

Las ideas aristotélicas sobre la tragedia y la comedia fueron transmitidas por gramáticos y críticos, mas parece que desde muy pronto cayó en olvido la *Poética* misma.

Parece que ni Horacio mismo conoció la *Poética* en su texto original; pero tenía ante los ojos la de un peripatético del siglo III a. C., el gramático Neoptolemo de Paros. *Congessit praecepta Neoptolemi, τοῦ παριανοῦ, de arte poetica non quidem omnia sed eminentissima (Porphyryon)*.

El segundo libro de la *Poética* había desaparecido ya en el siglo VI, cuando el texto griego fué traducido al siríaco, traducción que más tarde fué retraducida al árabe.

Con el Renacimiento la *Poética* entra en la fase triunfal de su historia. Desde 1498 la traduce G. Valla. La edición *princeps* aparece en 1508, en los *Alda*. Fué seguida durante el siglo XVI por las ediciones de Pacius, Madius, Robortellus, Petrus Victorius.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

Estos editores se dedicaron no tanto a mejorar críticamente el texto mismo de la obra cuanto a proveer el texto de comentarios, fuentes de las discusiones de que provendrá en Francia, y durante el siglo XVII, la doctrina clásica.

Véase para este punto la obra completísima de M. René Bray: *La formation de la doctrine classique en France*, Hachette, 1927.

Un serio progreso en el establecimiento del texto se consigue en el siglo XIX, cuando se reconoce el valor particular de un manuscrito del siglo X u XI, pasado por alto hasta entonces, el *Parisinus* 1741, señalado con A^c en la edición de Bekker (1831).

Después de Bekker se suceden las ediciones, tanto en Alemania como en Inglaterra, pero ninguno sometió a examen más riguroso el texto de la *Poética* como Juan Vahlen.

Sus tres ediciones sucesivas —Berlín, 1867 y 1874, Leipzig, 1885— constituyen, junto con los comentarios críticos en latín, y los estudios que consagró a la interpretación de la *Poética*, en especial en las *Memorias de la Academia* de Viena, uno de los monumentos perdurables de la filología del siglo XIX.

Vahlen considera al *Parisinus* 1741 como la fuente única del texto. Los otros manuscritos que él conoce, en número de 17, todos muy posteriores al *Parisinus*, los tiene por derivados de él y les da el nombre de *apógrafos*. Si tales apógrafos o copias presentan a veces un texto más aceptable que el del *Parisinus*, tales variantes no tienen más valor que el de conjeturas.

Hoy en día no es ya posible atenerse solamente al *Parisinus*, desde que ha quedado demostrada la independencia del *Riccardianus* respecto de él; y además se ha puesto de relieve la importancia del texto árabe.

INTRODUCCION A LA POETICA

Una edición moderna de la *Poética*, como la que aquí se ha seguido, tiene que descansar sobre el *Parisinus*, el *Riccardianus* y la versión árabe.

a) *El Parisinus A.*

El *Parisinus* 1741 contiene juntamente con la *Poética* la *Retórica* de Aristóteles y diferentes obras acerca de la *Retórica*, posteriores a Aristóteles.

El texto de la *Poética* fué trabajado por Vahlen, que anotó las menores particularidades.

Una edición facsímil acompañada de notas descriptivas se debe a los trabajos de F. Allègre y H. Omont (Leroux; París, 1891).

El texto del *Parisinus A* es de buena tradición. Los errores que en él se encuentran son negligencias ligeras del tipo corriente — confusión de vocales, haplografías, omisión de letras . . .

b) *El Riccardianus 46 (B).*

Manuscrito del siglo XIV, nos presenta un texto de la *Poética* mutilado al principio y al final. Comienza con 1448 a 29, y tiene una laguna que va desde 1461 b 3 hasta 1462 a 17.

La independencia de B respecto de A está garantizada sobre todo por el hecho de que, en 1455 a 14, B ha conservado el texto de una docena de palabras desaparecidas a consecuencia de un homoioteleuton en la tradición representada por A. Véanse las notas críticas a 1455 a 14.

La desaparición de estas palabras en la tradición de A había conducido a los copistas y editores a corregir τὸ μὲν γάρ, cuidadosamente conservado en A, por las ὁ μὲν γάρ.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

En muchos otros lugares el *Riccardianus* confirma de manera sorprendente las conjeturas de sabios modernos. Así, en 1454 a 22 se encuentra τὸ ἀρμόττοντα (Vahlen) en vez de τὰ ἀρμόττοντα de A; en 1454 b 9, ἡ ἡμεῖς (Stahr) en vez de ἡμᾶς de A; en 1455 a 16 παραλογισμός (Vahlen) en vez de παραλογισμόν de A; en 1455 b 2 παρατείνειν (P. Vettori) en vez de περιτείνειν de A.

Otras buenas lecciones del *Riccardianus* concuerdan con las de la versión árabe. Así, en 1448 b 22, en vez del texto ininteligible de A οἱ πεφυκότες καὶ αὐτὰ da οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτά; en 1451 a 17 en vez de τῷ γένε da τῷ ἐνί; en 1455 a 33 en vez de ἐξεταστικοί da ἑκοστατικοί y en 1455 a 27 ἀνῆι en vez de ἄν ἄη de A.

El final del *Riccardianus* es de un interés especial. Mientras que el texto tradicional de la *Poética* se detiene en 1462 b 19 con las palabras εἰρήσθω τσσαῦτα, en el *Riccardianus*, después de εἰρήσθω ταῦτα se lee: περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμωδίας, y además una palabra que parece ser γράψω.

Si la autenticidad de este final fuese completamente segura quedaría resuelta la cuestión acerca del segundo libro de la *Poética*.

Que el asunto reservado para el segundo libro tenga que ser sobre el iambo y la comedia parece muy verosímil, porque Aristóteles hace derivar la comedia del iambo (1449 a 1 sqq.), como la tragedia proviene de la epopeya.

Pero los autores ven en ello algunas dudas.

c) *La versión árabe.*

La versión árabe de la *Poética* nos ha llegado en un manuscrito de la *Biblioteca Nacional de París* (Ar.

INTRODUCCION A LA POETICA

882 a). No ha sido bien conocida de los helenistas hasta hace unos treinta años.

El sabio orientalista Margoliouth había traducido algunos pasajes en 1887 —*Analecta orientalia ad Poeticam Aristotelicam*, Londres, 1887—; pero solamente en 1911 ha dado una traducción latina completa, impresa con el texto griego. (En Hodder and Stoughton, New York y Toronto.) Más tarde Jaroslous Tkatsch ha emprendido una grande edición crítica de la versión árabe, bajo los auspicios de la Academia de Viena. El primer volumen apareció en 1928.

Las citas de la versión árabe de la presente edición concuerdan con la de Tkatsch y están tomadas de la de Margoliouth.

Parece que la versión árabe debe colocarse hacia el comienzo del siglo X, y comprende el texto original, fuera de una laguna que va desde 1460 a 17 hasta 1461 a 9. En sí misma es una versión de una traducción siríaca del siglo VI, de la que no quedan más que unas líneas.

Hecha en un país y para un público que no tenía la menor noticia de lo que eran una tragedia y una epopeya, la versión árabe resulta un calco mecánico y una traducción *literal*, casi ininteligible. Pero precisamente gracias a esta extremada literalidad permite de cuando en cuando mejorar el texto basado en nuestros manuscritos griegos.

Por ejemplo: ya al principio de la *Poética* (1447 b 9) confirma brillantemente la conjetura de Bernays, ἀνώνυμος; más adelante, 1447 b 16 nos permite reconstruir con seguridad φυσικόν, que Heinsius había propuesto.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

d) *Bibliografía.*

Las ediciones más famosas de la *Poética*, aparte de la de Vahlen ya citada, son las inglesas de Ingram Bywater, Oxford, 1909; la de S. H. Butcher, Londres, 1893; 4 edic. 1920, y la edición italiana de A. Roscagnì, Turín, 1927.

La de Butcher va acompañada de un excelente trabajo sobre la doctrina de la *Poética*: *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*.

Para un catálogo completo de las obras dedicadas a la *Poética* —ediciones, traducciones, comentarios, etc.— véase el libro *A Bibliography of the Poetic of Aristotle*, de Lane Cooper y Alfred Hudeman, New-Haven, Londres y Oxford, 1928.

Para la obra presente nos hemos servido ampliamente de la de J. Hatdy, de la Colección *Guillaume Budé*, París, 1932, y de la edición de W. Hamilton Fyfe en la *Loeb Classical Library*, 1939.

Para dar una idea de las traducciones de la *Poética* en castellano transcribimos los párrafos siguientes de don Marcelino Menéndez y Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II, págs. 206-209, edic. Espasa-Calpe Argentina, 1943:

“Corre (sin fundamento antiguo que sepamos, puesto que ni Tamayo de Vargas ni Nicolás Antonio la autorizan), repetida en muchos libros modernos, la especie de que Juan Páez de Castro (no Pérez, como algunos escriben), bibliotecario de Don Diego de Mendoza y uno de los filólogos más laboriosos de nuestra edad de oro, tradujo la *Poética*, de Aristóteles. Imagino que éste es uno de tantos yerros como por primera vez se difundieron en el absurdo prólogo de Nassarre a las comedias de Cervantes, y en el librejo de don Luis Joseph

INTRODUCCION A LA POETICA

Velázquez sobre *Los orígenes de la poesía castellana* (Málaga, 1754); por lo menos, hasta la hora presente, ha sido vana toda mi diligencia para encontrar, no ya el texto de esa versión que tengo por soñada, sino la menor indicación relativa a ella, en ninguno de los muchos escritores que hablan de Páez de Castro, ni en la bastante nutrida correspondencia literaria que éste seguía con sus amigos humanistas. Bien sé que Páez de Castro había emprendido enormes trabajos sobre Aristóteles, pero no de traducción en lengua vulgar, sino de corrección y depuración del texto griego, con presencia de muchos manuscritos antiguos. Y aun estos trabajos, que el autor miraba como preliminares para una obra grande y sintética sobre la filosofía de Aristóteles concordada con la de Platón, debieron de quedar incompletos y perderse, puesto que no ha encontrado ni vestigio de ellos el último y más docto de los biógrafos de Páez, mi llorado amigo Carlos Graux, en su libro que es honra de la erudición francesa contemporánea y gravísimo cargo de conciencia para los olvidadizos e inertes heleenistas españoles.

“Del médico valenciano Francisco de Escobar, que en Barcelona fué maestro de Juan de Mal-Lara, y que hoy solamente es conocido por una versión latina de los *Progymnasmas* de Aftonio y de algunas fábulas esópicas, dicen Andrés Scott y Nicolás Antonio que había empezado a traducir (¿hacia 1557?) la *Retórica* de Aristóteles, porque de las dos versiones latinas hasta entonces conocidas, la de Jorge Trapezuncio le desagradaba por impericia del autor en la lengua latina, y la de Hermolao Bárbaro por el defecto contrario, es decir, por mala inteligencia del original griego. No quedan más noticias de semejante trabajo, que debió de quedar muy a los principios.

“Vicente Mariner, el helenista más fecundo que España ha producido, prodigio de actividad, de memoria y de mal gusto, del cual nunca pudo curarle el trato asiduo con la docta antigüedad, tradujo él solo, ya en prosa, ya en verso, ya en latín, ya en castellano, la mitad de la literatura griega, incluso los escoliastas y los sofistas. Claro es que entre estos ciclópicos trabajos, que llenan casi solos un armario (el F. f) de la sala de manuscritos de la *Biblioteca Nacional*, no faltan, no podían faltar, las obras de Aristóteles, todas las cuales (exceptuando la *Metafísica*), puso Mariner en castellano con tanta dureza como fidelidad, prestando en ello el más positivo servicio a la cultura española, en medio de tantos otros trabajos estériles y baldíos. En la colección aristotélica de Mariner figuran, no sólo la *Poética*, sino las dos *Retóricas* atribuídas a Aristóteles. Simultáneamente con Mariner se había dedicado a poner en lengua castellana la *Poética* el gallego don Alonso Ordoñez das Seixas y Tobar, señor de San Payo, pero alcanzó mejor fortuna en ver de molde su trabajo desde 1626. La traducción de Ordoñez, aunque no está tomada del latín, como insinúa Nicolás Antonio, sino que es directa del griego, no excluía ciertamente otra mejor, y para mí no hay duda que la de Goya y Muniain le lleva grandes ventajas, sin ser perfecta por eso. Sea defecto de las ediciones de la *Poética* que en el siglo XVII corrían, y que aumentaban las dificultades de estos oscurísimos fragmentos, sea impericia de Ordoñez, hay que confesar que muchas veces se le quedó traspapelado el sentido, y aun hizo decir a Aristóteles lo contrario de lo que pensaba, o algo sin razón ni enlace, además de quedarse vírgenes de traducción no pocos incisos.

“La mayor parte de estos defectos se remediaron en una reimpresión del siglo pasado, en la cual entendió el

INTRODUCCION A LA POETICA

catedrático de griego en los Reales Estudios de San Isidro: don Casimiro Flórez Canseco, quien para reunir en un cuerpo lo mejor que hasta su tiempo se había trabajado sobre la *Poética*, añadió al trabajo de Ordoñez el texto griego, con una colección de variantes, la versión latina de Heinsio con sus notas, y las del abate Batteux en su libro, entonces tan celebrado, de las *Cuatro Poéticas*.

“Contemporáneo de Ordoñez y de Mariner fué el conquiense Juan Pablo de Mártir Rizo (descendiente del célebre humanista Pedro Mártir), fecundo traductor e historiógrafo con ribetes de político, a lo cual agregaba ciertos conocimientos de literatura francesa, harto peregrinos en el siglo XVII. Mártir Rizo, que era hombre de buen gusto, aunque de estilo un tanto afectado y sentencioso, volvió a traducir la *Poética* de Aristóteles: pero como no sabía griego, se valió de la traducción latina de Aniel Heinsio, a quien siguió paso a paso en la distribución de los capítulos, que (como es sabido) difiere en la edición heinsiana del orden generalmente adoptado. El interés de la *Poética* de Mártir Rizo (que aún yace inédita en la Biblioteca Nacional) está en las ilustraciones que la acompañan, en una de las cuales se lee una minuciosa y durísima crítica de la *Jerusalén Conquistada*, de Lope de Vega, donde algunos han creído ver la mano del implacable Torres Rámila.”

Por los motivos que indica Menéndez y Pelayo, aparte de la evolución posterior de estos estudios, poco es lo que hemos podido utilizar, para la edición presente, de las traducciones de Ordoñez, y correcciones de Flórez Canseco, de que hemos podido disponer. El lector que haga el cotejo lo echará de ver inmediatamente.

SIGLAS

- A* = Parisinus 1741, siglo X u XI. = A^c de Bekker.
- B* = Riccardianus 46, siglo XIV.
- Apogr.* = apographa; copias derivadas de *A*.
- Ar.* = Versión árabe de Abu'l-Baschar Matta. Siglo X, traducida en latín por Margoliuth.
- Σ = original griego, perdido, de la versión siríaca (igualmente perdida) de que deriva la versión árabe.

NOTA

No es preciso advertir que la división en capítulos, sus títulos y números no viene de Aristóteles. Aquí se ha seguido la tradición en cuanto a la división en capítulos, y la obra de J. Hardy en cuanto a los títulos.

TEXTO ORIGINAL
Y
VERSION ESPAÑOLA

SOBRE POETICA

1

[*Plan de la Poética.*] Para comenzar primero por lo primario —que es el natural comienzo—, digamos en razonadas palabras qué es la *Poética* en sí misma, cuáles sus especies y cuál la peculiar virtud de cada una de ellas, cómo se han de componer las tramas y argumentos, si se quiere que la obra poética resulte bella, cuántas y cuáles son las partes integrantes de cada especie, y otras cosas, a éstas parecidas y a la *Poética* misma concernientes. 1447 a

[*Poesía e imitación.*] La epopeya, y aun esotra obra poética que es la tragedia, la comedia lo mismo que la poesía ditirámbica y las más de las obras para flauta y cítara, da la casualidad ¹ de que todas ellas son —todas y todo en cada una— *reproducciones por imitación*, ² que se diferencian unas de otras de tres maneras: 1. o por imitar con medios genéricamente diversos, 2. o por imitar objetos diversos, 3. o por imitar objetos, no de igual manera sino de diversa de la que son.

Porque así, con colores y figuras, representan imitativamente algunos —por arte o por costumbre—, y otros con la voz. ³ Y de parecida manera en las artes dichas: todas ellas imitan y reproducen en ritmo, en palabras, en armonía, ⁴ empleadas de vez o separadamente. Se sirven solamente de armonía y ritmo el arte de flauta y cítara, y

LA POETICA

si alguna otra hay parecida en ejecución a éstas, por ejemplo: la de la zampoña. Con ritmo, mas sin armonía, imitan las artes de la danza, puesto que los bailarines imitan caracteres, estados de ánimo y acciones mediante figuras rítmicas. ⁵

[*Especies de imitación por la palabra.*] Empero al arte que emplea tan sólo palabras, o desnudas o en métrica ⁶ —mezclando métricas diferentes o de un solo tipo—, le sucede no haber obtenido hasta el día de hoy nombre peculiar, ⁷ porque, en efecto, no disponemos de nombre alguno común para designar las producciones ⁸ de Sofrón y de Xenarco, los diálogos socráticos y lo que, sirviéndose de trímetros —de métrica elegiaca o de cualquier otro tipo—, reproduzca, imitándolo, algún poeta. El pueblo, claro está, vincula el nombre de poesía a la métrica; y llama a unos poetas elegiacos, y a otros, épicos, no por causa de la *imitación*, sino indistintamente por causa de la *métrica*; y así acostumbra llamar poetas a los que den a luz algo en métrica, sea sobre medicina o sobre música.

1447 b

Que, en verdad, si se exceptúa la métrica, nada de común hay entre Homero y Empédocles; ⁹ y por esto con justicia se llama poeta al primero, y fisiólogo más bien que poeta al segundo. Y por parecido motivo habría que dar el nombre de poeta a quien, mezclando toda clase de métrica, compusiera una imitación, como Xeremón lo hizo, al emplear toda clase de métrica, en su rapsodia *Centauro*. ¹⁰

Empero sobre este punto se distingue y decide de la manera dicha. Hay, con todo, artes que emplean todos los recursos enumerados, a saber: ritmo, melodía y métrica,

LA POETICA

cuales son la poesía ditirámbica, la nómica, ¹¹ al igual que la tragedia y la comedia, diferenciándose en que algunas los emplean todos de vez y otras según las partes. Y estas diferencias en las artes provienen, según digo, de aquello *en que* hacen la imitación.

2

[Objeto de la reproducción imitativa: las acciones.]
Ahora bien: puesto que, por una parte, los imitadores reproducen por imitación hombres *en acción*, y, por otra, es menester que los que obran sean o esforzados y buenos o viles y malos ¹² —porque así suelen distinguirse comúnmente los caracteres éticos, ¹³ ya que vicio y virtud los distinguen en todos—, o mejores de lo que somos nosotros o peores o tales como nosotros —e igual sucede a los pintores, pues Polignoto imitaba a los mejores, Pausón a los peores y Dionisio a los iguales—, ¹⁴ es claro, de consiguiente, que a cada una de las artes dichas convendrán estas distinciones, y una arte se diferenciará de otra por reproducir imitativamente cosas diversas según la manera dicha.

1448 ■

Porque, aun en la danza, en la flautística y la citarística, pueden surgir estas diferencias, lo mismo que en la palabra corriente y en la métrica pura y simple; y así Homero imita y reproduce a los mejores, mas Cleofón ¹⁵ a los iguales, mientras que Heguemón de Taso, ¹⁶ primer poeta de parodias, y Nicóxares, el de la *Deiliada*, ¹⁷ a los peores. Y de parecida manera en poesía ditirámbica y nómica; por ejemplo: si alguno reprodujera imitativamente, cual Timoteo y Filoxeno, a los Cíclopes. ¹⁸

Y tal es precisamente la diferencia que separa la tragedia de la comedia, puesto que ésta se propone reproducir por imitación a hombres peores que los normales, y aquélla a mejores.

LA POETICA

3

[*Manera de imitar.*] Se da aún una tercera diferencia en estas artes: en la *manera* de reproducir imitativamente cada uno de los objetos. Porque se puede imitar y representar las mismas cosas con los mismos medios, sólo que unas veces en forma narrativa, otras alterando el carácter —como lo hace Homero—, ¹⁹ o conservando el mismo sin cambiarlo, o representando a los imitados cual actores y gerentes de todo. ²⁰

[*Conclusión.*] Como dijimos, pues, al principio, las tres diferencias propias de la reproducción imitativa consisten en aquello *en que*, en los *objetos* y en la *manera*. Desde un cierto punto de vista, pues, Homero y Sófocles serían imitadores del mismo tipo, pues ambos reproducen imitando a los mejores, y, desde otro, lo serían Homero y Aristófanes, puesto que ambos imitan y reproducen a hombres en acción y en eficiencia.

[*Etimologías de "drama" y "comedia".*] Y por este motivo se llama a tales obras *dramas*, porque en ellas se imita a hombres *en acción*. Y por esta misma razón los dorios reclaman para sí la tragedia y la comedia —los megáricos residentes aquí reclaman por suya la comedia, como engendro de su democracia, ²¹ y lo mismo hacen los de Sicilia, ²² porque de allá es el poeta Epicarmo, muy anterior a Xiónides y Magneto; ²³ algunos peloponesios ²⁴ reclaman para sí la tragedia—, y dan como razón e indicio los nombres mismos, porque dicen que, entre ellos, a los suburbios se los llama *komas*, κώμας, mientras que los atenienses los denominan *demos*, δῆμος, y a los comediantes se les dió tal nombre no precisamente porque anduvieran en *báquicas jaranas*, *komadsein*, κωμάζειν, ²⁵ sino porque andaban errantes de *poblacho* en *poblacho*, ya que en las ciudades no se los apreciaba. Además: los dorios dan al obrar el nombre de *dran*, δρᾶν, mientras que los atenienses emplean el de *prattein*, πράττειν.

Baste, pues, con esto acerca de cuántas y cuáles sean las diferencias en la reproducción imitativa.

1448 b

LA POETICA

4

[*Orígenes de la Poesía.*] En total, dos parecen haber sido las causas especiales del origen de la Poesía, y ambas naturales: ²⁶ 1. ya desde niños es connatural a los hombres el reproducir imitativamente; y en esto se diferencia de los demás animales: en que es muy más imitador el hombre que todos ellos, y hace sus primeros pasos en el aprendizaje mediante imitación; 2. en que todos se complacen en las reproducciones imitativas.

E indicios de esto hallamos en la práctica; cosas hay que, vistas, nos desagradan, pero nos agrada contemplar sus representaciones y tanto más cuando más exactas sean. Por ejemplo: las formas de las más despreciables fieras y las de muertos.

Y la causa de esto es que no solamente a los filósofos les resulta superlativamente agradable aprender, sino igualmente a todos los demás hombres, aunque participen éstos de tal placer por breve tiempo. Y por esto precisamente se complacen en la contemplación de semejanzas, porque, mediante tal contemplación, les sobreviene el aprender y razonar sobre qué es cada cosa, por ejemplo: “*éste es aquél*”, ²⁷ porque, si no lo hemos visto anteriormente, la imitación no producirá, en cuanto tal, placer, mas lo producirá en cuanto trabajo o por el color o por otra causa de este estilo.

Siéndonos, pues, naturales el imitar, la armonía y el ritmo —porque es claro que los metros son partes del ritmo—, partiendo de tal principio innato, ²⁸ y, sobre todo, desarrollándolo por sus naturales pasos, los hombres dieron a luz, en *improvisaciones*, ²⁹ la *Poesía*.

[*Historia de la Poesía; Homero.*] Y la Poesía se dividió según el carácter propio del poeta; porque los más respetables representaron imitativamente las acciones bellas y las de los bellos, mientras que los más ligeros imitaron las de los viles, comenzando éstos con sátiras, aquéllos con

LA POETICA

himnos y encomios. Antes de Homero no se puede señalar poema de esta clase, aunque es de creer que hubiese otros muchos compuestos. Y comenzando por el mismo Homero, tenemos hoy suyo el *Margites* ³⁰ y otros poemas de su especie, en los cuales se usa el metro *iambo* como acomodado a ellos, de donde provino el que a esta manera de poesía se la llamara *iámbica*, ³¹ porque con tal tipo de metro se usaba el decirse mal y motejarse unos a otros. Y así entre los poetas antiguos unos fueron llamados poetas heroicos y otros, poetas iámbicos.

Mas así como Homero en los asuntos esforzados es el más excelente poeta —y lo es él solo, no solamente por haber escrito bien, sino además por haber introducido las imitaciones dramáticas—, de la misma manera, primero que todos los demás mostró cuál debía ser la forma de la comedia, enseñando que en ella se debían representar las cosas ridiculas y no las oprobiosas ³² para los hombres — que su *Margites* guarda la misma proporción con las comedias como la que tienen *Iliada* y *Odisea* con las tragedias.

1449 a

Venidas, pues, a luz tragedia y comedia, y aplicándose los que escribían más a uno de estos géneros que al otro, según al que su natural los hizo más propensos, vinieron a ser unos poetas cómicos, en vez de poetas iámbicos, y otros poetas trágicos en vez de poetas épicos, siendo, con todo, estas formas poéticas de mayor grandeza y dignidad que aquéllas. ³³

Pero es otra cuestión considerar si el poema trágico ha llegado o no aún a la perfección que le es debida, bien respecto de sí mismo, bien cuanto a la escenificación teatral.

[*Historia de la tragedia.*] De todas maneras, tanto comedia como tragedia se originaron espontáneamente de los comienzos dichos: la una, de los entonadores del ditirambo; ³⁴ la otra, de los de cantos fálicos —que aún se conservan en vigor y en honor en muchas ciudades—, y a partir de tal estado fueron desarrollándose poco a poco hasta llegar al que estamos presenciando. Y la tragedia, después de haber variado de muchas maneras, al fin, conseguido el estado conveniente a su naturaleza, se fijó.

LA POETICA

En cuanto al número de actores, comenzó Esquilo por aumentarlo de uno a dos; disminuyó la parte del coro y dió al diálogo la principal. Sófocles elevó a tres ³⁵ el número de los actores e hizo decorar el escenario. Demás de esto, la tragedia, de pequeña trama que antes era, y de vocabulario cómico, ³⁶ vino a adquirir grandeza; y, desechado de sí el tono satírico, que a su origen debía, finalmente después de largo tiempo llegó a majestad. Y en lugar del tetrametro trocaico echó mano de iambo, que, a los comienzos se usó el tetrametro por ser entonces poesía de estilo satírico y por más acomodado para el baile. ³⁷ Mas, introducido el diálogo, la naturaleza misma de la tragedia halló la métrica que le era propia, porque, de entre todas las clases de metro, es el iambo el más decible de todos. De lo cual es indicio el que, en el diálogo, nos salen casi siempre iampos, ³⁸ mientras que raras veces hablamos en exámetros, y esto solamente cuando declinamos del tono de diálogo.

Dícese además que se la adornó con episodios en abundancia, y con otros ornamentos. ³⁹ Dése todo esto por dicho, que examinar tales puntos uno por uno fuera tal vez demasiado trabajo.

5

[*La comedia; sus progresos.*] La comedia, como dijimos, es reproducción imitativa de hombres viles o malos, y no de los que lo sean en cualquier especie de maldad, sino en la de *maldad fea*, que es, dentro de la maldad, la parte correspondiente a lo ridículo. Y es lo ridículo una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio; ⁴⁰ y sirva de inmediato ejemplo una máscara de rostro feo y torcido que sin dolor del que la lleva resulta ridícula.

Las transformaciones que ha sufrido la tragedia, y los autores de ellas, son cosas bien conocidas; no así en cuanto a la comedia, que se nos ocultan sus comienzos por no haber sido género grande sino chico. Que tan sólo al cabo de mucho tiempo el Arconte proporcionó al comediante un coro, ⁴¹ que antes se componía de voluntarios. Y únicamente desde que la comedia tomó alguna forma, se guarda memoria de los poetas que, de ella, se llaman cómicos. ⁴²

1449 b

LA POETICA

Ni se sabe quién aportó las máscaras, prólogos, número de actores y otros detalles de este género; empero, la idea de componer tramas y argumentos se remonta a Epicarmo y Formio; ⁴³ vino, pues, al principio, de Sicilia; y en Atenas fué Crates ⁴⁴ el primero que, abandonando la forma iámbica, comenzó por hacer argumentos y tramas sobre cualquier asunto.

[*Comparación entre tragedia y epopeya.*] Convienen, por tanto, epopeya y tragedia en ser, mediante métrica, reproducción imitativa de esforzados, diferenciándose en que aquélla se sirve de métrica uniforme ⁴⁵ y de estilo narrativo. Añádase la diferencia en cuanto a extensión; porque la tragedia intenta lo más posible confinarse dentro de un período solar, o excederlo poco, ⁴⁶ mientras que la epopeya no exige tiempo definido. Y es éste otro punto de diferencia entre ellas. Aunque a decir verdad, tragedia y épica procedieron al principio en este punto a gusto de poeta.

En cuanto a los elementos constitutivos, algunos son los mismos; otros, peculiares a la tragedia. Por lo cual quien de buen saber supiera discernir entre tragedias buenas y malas, sabría también hacerlo con los poemas épicos, porque todo lo que hay en los poemas épicos lo hay en la tragedia, pero no todo lo de la tragedia es de hallar en la epopeya.

6

[*Definición de la tragedia.*] Acerca de las reproducciones que en exámetros imitan, y sobre la comedia, hablaremos más adelante. ⁴⁷ Tratemos ahora acerca de la tragedia, dando de su esencia la definición que de lo dicho se sigue: “*Es, pues, tragedia reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje,* ⁴⁸ *cada peculiar deleite en su correspondiente parte;*

LA POETICA

imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza." ⁴⁹ Y llamo "*lenguaje deleitoso*" al que tenga ritmo, armonía y métrica; y por "*cada peculiar deleite en su correspondiente parte*" entiendo que el peculiar deleite de ritmo, armonía y métrica hace su efecto purificador ⁵⁰ en algunas partes mediante la métrica sola, en otras por medio de la melodía.

[*Las seis partes constitutivas de la tragedia.*] Y puesto que son personas en acción quienes reproducen imitando se sigue, en primer lugar, que por necesidad uno de los elementos de la tragedia habrá de ser, por una parte, *espectáculo bello de ver*; ⁵¹ y otros, a su vez, *composición melódica y recitado o dicción*, que con tales medios se hace la reproducción imitativa. Y denomino *recitado* a la composición métrica misma; mientras que *composición melódica* ya da a entender de por sí su propia significación y virtud. Empero, la imitación lo es de acciones. ⁵² Y las acciones las hacen agentes que, por necesidad, serán tales o cuales según sus caracteres éticos — que de carácter e ideas les viene a las acciones mismas el ser tales o cuales. ⁵³ Dado, pues, que dos sean las naturales causas de las acciones, ⁵⁴ a saber: carácter e ideas, de tales causas provendrá para todos el éxito o el fracaso. Ahora bien: la trama o argumento es precisamente la reproducción imitativa de las acciones; llamo, pues, *trama o argumento* ⁵⁵ a la peculiar disposición de las acciones; y *carácter*, a lo que nos hace decir de los actores que son tales o cuales; ⁵⁶ y *dicción o recitado*, lo que ellos en sus palabras descubren al hablar, o de su modo de pensar sacan a luz en ellas. ⁵⁷

1450 a

Consiguientemente: toda tragedia consta de seis partes que la hacen tal: 1. el argumento o trama; 2. los caracteres éticos; 3. el recitado o dicción; 4. las ideas; 5. el espectáculo; 6. el canto. De ellas dos partes son medios *con que se reproduce imitativamente*; una, la manera de imitar; tres, las cosas imitadas; y fuera de éstas no queda ninguna otra. Casi todos los poetas, se puede decir, se han servido de tales tipos de partes, puesto que todas las tragedias tienen parecidamente espectáculo, caracteres, trama y recitado, melodía e ideas.

LA POETICA

[*Acción y trama.*] La más importante de todas es, sin embargo, la trama de los actos, puesto que la tragedia es reproducción imitativa no precisamente de hombres sino de sus acciones: vida, buenaventura y malaventura; y tanto malaventura como bienandanza son cosa de acción, y aun el fin es una cierta manera de acción, no de cualidad. ⁶⁸ Que según los caracteres se es tal o cual, empero según las acciones se es feliz o lo contrario. Así que, según esto, obran los actores para reproducir imitativamente las acciones, pero sólo mediante las acciones adquieren carácter. ⁶⁹ Luego actos y su trama son el fin de la tragedia, y el fin es lo supremo de todo.

Además: sin acción no hay tragedia, mas la puede haber sin caracteres. Que, en efecto, las tragedias de casi todos los modernos carecen de caracteres; ⁶⁰ y es caso general entre los poetas, como lo es también, entre los pintores, Zeuxis comparado con Polignoto; porque Polignoto es buen pintor de caracteres morales, mientras que la pintura de Zeuxis no tiene carácter moral alguno.

Además: si se enhebran sentencias morales, por bien trabajadas que estén la dicción y pensamiento no se obtendrá una obra propiamente trágica, y se conseguirá, por el contrario, con una tragedia deficiente en tales puntos, mas con trama o peculiar arreglo de los actos. Añádase que lo que más habla al alma en la tragedia se halla en ciertas partes de la trama, como peripecias y reconocimiento.

Un indicio más: los novatos en la composición de tragedias llegan a dominar exactamente la composición y los caracteres antes y primero que la trama de los actos — caso de la mayoría de los antiguos poetas.

Es, pues, la *trama* o argumento el principio mismo y como el alma de la tragedia, ⁶¹ viniendo en segundo lugar los caracteres. Cosa semejante, por lo demás, sucede en pintura; porque si alguno aplicara al azar sobre un lienzo los más bellos colores, no gustara tanto como si dibujase sencillamente en blanco y negro una imagen. Y así es la

1450 b

LA POETICA

tragedia reproducción imitativa de una acción y, mediante la acción, de los gerentes de ella.

[*Ideas y expresión.*] Lo tercero es la *expresión*, y consiste en la facultad de decir lo que cada cosa es en sí misma, y lo que con ella concuerde, cosas que, en los discursos, son efecto propio de la política y de la retórica, que por esto los poetas antiguos hacían hablar a sus personajes en el lenguaje de la política, y los de ahora en el de la retórica. ⁶²

[*El carácter.*] El *carácter* es lo que pone de manifiesto el estilo de decisión, ⁶³ cuál es precisamente en asuntos dudosos, qué es lo que en tales casos se escoge, qué es lo que se huye —por lo cual no se da carácter en aquellos razonamientos donde nada queda de elegible o evitable a merced del que habla. Hay, por el contrario, *expresión* o *ideas* donde quepa mostrar que una cosa es así o asá o bien sacar a luz universal. ⁶⁴

[*Dicción o léxico.*] Lo cuarto, entre las partes de decir, es la *dicción* o *léxico* que, según lo dicho ya, no es sino interpretación de ideas mediante palabras, ⁶⁵ cosa que igual puede hacerse mediante palabras en métrica o con palabras en prosa.

[*Canto y espectáculo.*] A las otras cinco partes de la tragedia las vence en dulzura la *composición melódica*. El *espectáculo* se lleva, ciertamente, tras sí las almas; cae, con todo y del todo, fuera del arte poética y no tiene que ver nada con su esencia, porque la virtud de la tragedia se mantiene aun sin certámenes y sin actores. Aparte de que, para los efectos espectaculares, los artificios del escenógrafo son más importantes que los de los poetas mismos.

7

[*Amplitud de la acción.*] Dando ya, pues, por definidos estos puntos, digamos cuál debe ser la trama de los actos, que ella es lo primero y más importante de la tragedia.

LA POETICA

Dejemos además por bien asentado que la tragedia es imitación de una acción entera y perfecta y con una cierta magnitud, porque una cosa puede ser entera y no tener, con todo, magnitud. Está y es entero lo que tenga principio, medio y final; siendo *principio* aquello que no tenga que seguir necesariamente a otra cosa, mientras que otras tengan que seguirle a él o para hacerse o para ser; y *fin*, por el contrario, lo que por naturaleza tiene que seguir a otro, sea necesariamente o las más de las veces, mas a él no le siga ya ninguno; y *medio*, lo que sigue a otro y es seguido por otro.

Es necesario, según esto, que los buenos compositores de tramas o argumentos no comiencen por donde sea y terminen en donde quieran, sino que se sirvan de las ideas normativas anteriores.

Además: puesto que lo bello —sea animal o cualquier otra cosa compuesta de algunas— no solamente debe tener ordenadas sus partes sino además con magnitud determinada y no dejada al acaso —porque *la belleza consiste en magnitud y orden*, y por esta razón un animal bello no lo fuera en siendo extremadamente pequeño, ya que la visión se hace confusa cuando su duración se acerca a tiempo imperceptible,⁶⁶ ni descomunadamente grande, porque no se lo pudiera abarcar de un golpe de vista,⁶⁷ escapándosele por el contrario al espectador unidad y totalidad, pongo por caso el de un animal de mil estadios—, síguese según esto que, a la manera como en cuerpos y animales es, sin duda, necesaria una magnitud, mas visible toda ella de vez, de parecida manera tramas y argumentos deben tener una magnitud tal que resulte fácilmente retenible por la memoria.⁶⁸

1451 a

Ahora que el límite de tal extensión para los concursos y respecto de los sentidos⁶⁹ no depende del arte; porque si hubiera que presentar en un concurso cien tragedias, las clepsidras fijaran el tiempo, como se dice ha pasado alguna vez.⁷⁰ Empero, el *límite natural* de la acción es: el de mayor amplitud es el más bello, mientras la trama o intriga resulte visible en conjunto. Y para decirlo sucintamente en definición: *límite preciso* en cuanto amplitud es el de tal amplitud que en ella pueda trocarse una serie de

LA POETICA

acontecimientos, ordenados por verosimilitud o necesidad, de próspera en adversa o de adversa en próspera fortuna. ⁷¹

8

[*Unidad de acción. Ejemplo de Homero.*] Una trama o intriga no es una, como piensan algunos, sólo porque trate de un solo personaje, puesto que a uno, aun y siendo uno, le pasan muchas e infinitas cosas que no hay manera de formar unidad alguna con ellas. Y parecidamente: numerosas son las acciones de uno, mas con todas ellas no es posible constituir acción unitaria. ⁷² Y en esto precisamente faltaron, al parecer, cuantos poetas compusieron *Heraclidas*, *Teseidas* y poemas de semejante estilo, ⁷³ quienes, por ser Hércules un solo personaje, creyeron que, sin nada más, debía poseer ya unidad la trama o argumento.

Homero, sin embargo, o por arte o de natural parece haber visto bellamente en este punto, así como en muchos otros supera a tantos otros, porque al componer la *Odisea* no metió en el poema todo lo que a Ulises le pasó —pongo por caso, su herida en el Parnaso ⁷⁴ o su simulada locura en la asamblea, ⁷⁵ sucesos de los cuales no era necesario o verosímil que, por haber acontecido el uno, hubiese de suceder el otro—, sino tan sólo lo concerniente a una acción, tal como lo hemos dicho; y así compuso la *Odisea*, ⁷⁶ y parecidamente la *Iliada*.

Es preciso, pues, que, a la manera como en los demás casos de reproducción por imitación, la unidad de la imitación resulta de la unidad del objeto, parecidamente en el caso de la trama o intriga: por ser reproducción imitativa de una acción debe ser la acción una e íntegra, y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuartee y descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que en nada se eche de ver, no es parte del todo.

9

[*Poesía e historia. Comparación.*] De lo dicho resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como su-

LA POETICA

cedieron sino cual deseáramos hubieran sucedido, ⁷⁷ y tratar lo posible según verosimilitud o según Necesidad. Que, en efecto, no está la diferencia entre poeta e historiador en que el uno escriba con métrica y el otro sin ella ⁷⁸ —que posible fuera poner a Herodoto en métrica y, con métrica o sin ella, no por eso dejaría de ser historia—, empero diferéncianse en que el uno dice las cosas tal como pasaron y el otro cual ojalá hubieran pasado. Y por este motivo *la poesía es más filosófica y esforzada empresa que la historia*, ⁷⁹ ya que la poesía trata sobre todo de lo universal, y la historia, por el contrario, de lo singular. Y háblase *en universal* cuando se dice qué cosas verosímil o necesariamente dirá o hará tal o cual por ser tal o cual, meta a que apunta la poesía, tras lo cual impone nombres a personas; ⁸⁰ y *en singular*, cuando se dice qué hizo o le pasó a Alcibiades.

1451 b

[*Aplicación a la comedia.*] En la *comedia* está ya la cosa clara; porque, una vez compuesta la intriga según verosimilitud, los poetas ponen a los personajes los nombres que primero les vienen, y no como los poetas iámbicos que trabajan sobre individuos. ⁸¹

[*Aplicación a la tragedia.*] En la *tragedia* suelen conservarse los nombres históricos. Y la causa de ello es porque solamente lo posible es creíble; que no tenemos sin más por posible lo que aún no ha sucedido, mientras que lo sucedido es ya evidentemente posible, que no hubiera sucedido, de no ser posible.

Con todo, en algunas tragedias tan sólo uno o dos nombres son conocidos, los demás invención; en alguna, ni uno solo, por ejemplo en la *Antea* de Agatón, ⁸² que en esta composición todo es inventado: hechos y nombres, y no por eso el deleite es menor.

De manera que, en general conclusión, no es preciso atenerse a las tramas o mitos tradicionales con que traba-

LA POETICA

jan muchas tragedias, pues fuera ridículo tal intento, ya que lo que se dice conocido lo es en verdad de pocos, y no por ello deja de placer a todos.

De lo cual resulta claro que el poeta ha de serlo más bien de tramas o argumentos ⁸³ que de métricas, que es poeta en cuanto y por cuanto reproductor por imitación, e imita precisamente acciones. Y cuando, por acaso, tome para sus poemas lo realmente sucedido, no por eso sólo dejará de ser poeta, porque no por haber sucedido dejan de ser las cosas verosímiles o posibles, y por tales aspectos el poeta lo es de ellas.

[*Trama de episodios.*] Entre las tramas y acciones simples las de episodios son las peores. Y llamo tramas de episodios aquellas en que los episodios pasan unos tras otros sin entramado de verosimilitud o necesidad. Y las hacen así los malos poetas por ser tales, y los buenos por respeto a los actores, porque, al trabajar para concursos, y dilatar la trama más de lo que ella da de sí, se ven forzados frecuentemente a distorsionar la natural conexión.

[*Conmiseración y terror. Imprevisto y maravilloso.*] Y, por otra parte, puesto que la reproducción imitativa no lo es tan sólo de acción completa sino de lo tremebundo y de lo miserando, ⁸⁴ y tremebundo y miserando no lo son superlativamente cuando sobrevienen de manera inesperada, más que cuando por mutua conexión —que las cosas que de esta manera suceden causan mayor maravilla que si sucedieran natural o casualmente, que aun las cosas que por casualidad pasan nos parecen tanto más sorprendentes cuanto más a posta parezcan suceder, pongo por caso el de la estatua de Micio en Argos ⁸⁵ que mató al culpable de la muerte de Micio mientras asistía de espectador a una fiesta, que tales casos no nos parecen pasar al acaso—, se sigue que las tramas de tal estilo serán de entre todas las más bellas.

1452 a

LA POETICA

10.

[*Acción simple y acción compleja.*] Entre los argumentos y tramas unos son simples y otros intrincados, porque, parecidamente, las acciones, cuyas imitaciones son precisamente las tramas, resultan ser derechamente simples o intrincadas. Digo, pues, a tenor de esta definición, que una acción será *simple* si, al hacerse, resulta continua⁸⁶ y una, produciéndose el cambio de fortuna sin peripecias ni reconocimientos; e *intrincada*, cuando suceda tal cambio con reconocimientos o con peripecias, o con ambos de vez.

[*Reconocimiento y peripecia.*] Y es preciso que peripecia y reconocimiento surjan de la contextura misma de la trama o argumento, de manera, con todo, que tal procedencia de los antecedentes sea o por vía de necesidad o por la de verosimilitud, que gran diferencia hay entre que una cosa venga después de otra y que una proceda de otra.

11

[*La peripecia.*] Como se dijo ya, *peripecia* es la inversión de las cosas en sentido contrario,⁸⁷ y, como quedó también dicho, tal inversión debe acontecer o por necesidad o según probabilidad, como en el *Edipo* se ve, que el que vino a confortarle y librarle del temor que tenía por lo de su madre, en habiendo mostrado quién era, le causó contrario efecto;⁸⁸ y en el *Linceo*⁸⁹ se lleva a la muerte a Linceo y va siguiéndole Dánao para matarlo; pues bien, el curso de los acontecimientos hace que éste muera y aquél se salve.

[*El reconocimiento.*] El *reconocimiento*, como su nombre mismo lo indica, es una inversión o cambio de ignorancia a conocimiento que lleva a amistad o a enemistad de los predestinados a mala o buena ventura. Y bellísimo será aquel reconocimiento que pase con peripecia, como es de ver en el *Edipo*.

Hay además otros tipos de reconocimiento, porque lo que se acaba de decir pasa también con cosas inanima-

LA POETICA

das y casuales, y puede darse reconocimiento de si uno ha hecho o no tal cosa o tal otra.

El reconocimiento, con todo, más apropiado a la trama o argumento y mejor adaptado a la acción es el dicho; que, en efecto, reconocimiento con peripecia traerá consigo compasión o temor, cuyas acciones se supone ser precisamente las reproducciones imitadas por la tragedia, y de tales acciones provendrán buena y mala ventura.

1452 b

Y puesto que el reconocimiento lo es de personas, se dan casos en que lo es simplemente de una por otra, cuando consta claramente quién es una de ellas, y otros en que es preciso doble reconocimiento, pongo por ejemplo: Ifigenia es reconocida por Orestes mediante el envío de la carta,⁹⁰ mas para que ella lo reconociera a él fué menester otro reconocimiento.

[*Pasión.*] Según esto, pues, dos son en este aspecto las partes constitutivas de la trama o argumento: peripecia y reconocimiento; en otro, y cual parte tercera, la *pasión*. De entre ellas reconocimiento y peripecia quedan ya declarados; *pasión*, por su parte, es una acción perniciosa y lamentable, como muertes en escena, tormentos, heridas y cosas semejantes.⁹¹

12

[*Amplitud de las partes de la tragedia.*] Se dijo ya anteriormente qué partes de la tragedia deben emplearse como específicamente suyas. Desde el punto de vista, sin embargo, de la cantidad, o sea de las partes separables que puede dar la división,⁹² las partes son estas: *prólogo*, *episodio*, *éxodo*, *coral*, que, a su vez, se divide en *párodos* y *estásimon*. Estas partes son comunes a todas las tragedias; peculiares a algunas, *cantos desde el escenario*⁹³ y *commoi*.

Prólogo es la parte entera de la tragedia que precede a la llegada del coro; *episodio* es la parte entera de la tragedia comprendida entre los corales enteros; *éxodo*,

LA POETICA

la parte entera de la tragedia fuera de los corales; entre los corales, *párodos* es la primera frase entera del coro: *estásimon*, aquella parte del coral que no tenga ni versos anapésticos ni trocaicos; ⁹⁴ *commos*, treno conjunto del coro y de los actores en escena.

Se dijo ya anteriormente qué partes de la tragedia deben emplearse como específicamente suyas; desde el punto de vista, sin embargo, de la cantidad y de las partes separables que puede llegar a dar la división, las partes son las ya dichas.

13

Qué cosas deben mirar y qué otras evitar cuidadosamente los argumentistas, cómo alcanzar el efecto propio de la tragedia, puntos son que continúan los que se acaban de decir.

[*Cambios de fortuna.*] Supuesto que la contextura de la tragedia más bella haya de ser no simple sino intrincada y que la tragedia deba ser reproducción imitativa de lo tremebundo y miserando —que esto es peculiar de tal tipo de imitación—, es, primeramente, claro que no deben aparecer los varones buenos trocándoseles la suerte de buena en mala —que esto no inspira ni temor ni compasión, sino repugnancia moral—, ni los malos pasando de mala a buena ventura —que esto fuera la cosa más contraria a la tragedia, puesto que no respeta ninguna de las que debiera: porque no es ni humanitario ⁹⁵ ni compasivo ni tremebundo—, ni presentar a los rematadamente perversos ⁹⁶ cayendo de buena en mala ventura —que trama semejante fuera tal vez humana, mas sin compasión ni temor, porque éste nos sobreviene ante el inmerecidamente desdichado, y aquélla respecto de nuestros semejantes, que, en verdad, la compasión se funda en lo inmerecido de la desdicha y el temor en la semejanza,

1453 a

LA POETICA

de manera que en este caso no habrá ni compasión ni temor. ⁹⁷

[*Cómo debe ser el héroe: desenlace.*] No queda, pues, sino el término medio entre tales extremos, ⁹⁸ y es éste el caso de quien, sin distinguirse peculiarmente por su virtud y justicia, se le trueca la suerte en mala no precisamente por su maldad o perversidad, sino por un error ⁹⁹ de esos que cometen los puestos en gran fama y prosperidad, como Edipo y Tyestes, y otros varones ilustres por el estilo.

Es necesario, pues, para que la trama tenga belleza, el que sea sencilla más bien que doble, ¹⁰⁰ según terminología de algunos; y ha de trocarse la suerte no de mala en buena, sino, al contrario, de buena en mala, y no a causa de acción perversa, sino a causa de un grande yerro de personaje tal cual el dicho o de otro mejor más bien que peor.

Indicio tenemos en lo pasado: que los primeros poetas no contaron sino con las tramas o argumentos que a las manos se les venían, mientras que ahora las más bellas tragedias se componen sobre bien pocas casas, por ejemplo: las de Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tyestes y Telefón, y sobre todos aquellos a quienes aconteció ¹⁰¹ sufrir o causar terribles desgracias.

Tal es, pues, la contextura de una tragedia superlativamente bella según el arte.

[*El ejemplo de Eurípides.*] Y en esto precisamente yerran los que reprochan a Eurípides el hacer que sus tragedias, muchas por cierto de ellas, terminen en desventuras, que, como queda dicho, esto es lo correcto. Y sea indicio máximo el que en representaciones escénicas y en concursos tales tragedias, correctamente hechas, resulten a ojos vistas trágicas en superlativo; y el mismo Eurípides, aunque en otros detalles no se administre bellamente, no por eso deja de parecer el más trágico, por cierto, de los poetas.

[*Tragedias de doble desenlace.*] Viene en segundo lugar la que otros ponen en primero: la de doble trama o argumento, cual la *Odisea*, ¹⁰² con final contrario para buenos y malos. Y pasa a primer lugar por el sentiment-

LA POETICA

lismo de los espectadores, que a las peticiones de ellos se acomodan, al componer, los poetas. Empero, este placer no es el propio de la tragedia; lo es, más bien, de la comedia, donde los peores enemigos según el argumento, como Orestes y Egisto, salen al final hechos amigos, y nadie muere a manos de nadie.

14

[*Origen de las emociones dramáticas: temor y conmiseración.*] Hay casos en que temor y conmiseración surgen del espectáculo, y otros en que nacen del entramado mismo de los hechos, lo que vale más y es de mejor poeta. Porque, en efecto, la trama debe estar compuesta de modo que, aun sin verla con vista de ojos, haga temblar a quien oyere los hechos, y compadecerse por lo ocurrido, lo cual le pasara a quien oyera el argumento del *Edipo*. Empero, producir mediante el espectáculo ese mismo efecto es menos artístico y más necesitado de aportes externos.

1453 b

En cuanto a las que mediante el espectáculo no producen temor sino horror por lo monstruoso,¹⁰³ del todo son ajenas a la tragedia, porque no se ha de buscar sacar de ella cualquiera delectación, sino la suya propia.¹⁰⁴ Y puesto que el poeta debe proporcionar ese placer que de conmiseración y temor mediante la imitación procede,¹⁰⁵ es claro que esto precisamente habrá de ser lo que en los actos de la trama se ingiera.

Determinemos, pues, qué incidentes y accidentes aparecen cual terribles de temer, cuáles otros como lamentables de compadecer.

[*Los personajes deben ser amigos.*] Tales cosas pasan, de necesidad, o bien entre amigos o entre enemigos o entre personas neutrales. 1. Si de enemigo a enemigo, nada habrá de compadecible ni en las acciones ni en las intenciones, excepto lo que de sí traiga el accidente mismo. 2. Y parecidamente respecto de personas indiferentes respecto a amistad y enemistad. 3. Empero, accidentes que

LA POETICA

pasen entre amigos —como cuando hermano mata o está a punto de matar o hacer algo parecido con hermano, o hijo con padre, o madre con hijo, o hijo con madre— son puntualmente los que se deben buscar. ¹⁰⁶

[*El poeta y la tradición.*] Ahora bien: no se deben deshacer las tramas o argumentos tradicionales; me refiero, pongo por caso, a que Clitemnestra ha de morir a manos de Orestes, y Erífilo a las de Alcmeón. ¹⁰⁷ Conviene, sin embargo, que el poeta halle nuevas invenciones y use bellamente de las recibidas. Y diré con más claridad lo que entiendo por usar bellamente de ellas.

Puede presentarse una acción como hecha a ciencia y conciencia, que así lo hicieron los poetas antiguos, y cual lo hizo Eurípides con Medea, matando a sus hijos. Y puédesse también hacer que se cometa algo terrible, mas sin saberlo, y después de hecho reconozca el parentesco — así Sófocles en el *Edipo*, donde lo terrible pasa fuera del drama, cuando en otros sucede en la tragedia misma; caso, el *Alcmeón* de Astidamas ¹⁰⁸ o el de Telégono en el *Ulises herido*. ¹⁰⁹

Y además de éstos cabe un tercer caso: que quién está a punto de hacer por ignorancia algo irreparable, lo reconozca en el punto mismo de ir a hacerlo. Y fuera de estos casos no quedan otros; ¹¹⁰ porque son necesarias las disyunciones: hacer o no hacer, a ciencia y conciencia o sin ciencia ni conciencia.

1. Entre estos casos, el del conocedor que se apresta y no hace nada es el peor, pues resulta insignificante y no trágico, puesto que no pasa nada. Y por este motivo ningún poeta hizo cosa parecida, a no ser rarísima vez, por ejemplo: en la *Antígona*, Hemión con Creón. ¹¹¹
2. Segundo caso: de acción ejecutada. Lo mejor es que se haga con ignorancia, y, ejecutada, se reconozca; puesto que tal acto no será repugnante y el reconocimiento será golpe de sorpresa.

3. El mejor y más potente, sin embargo, es el caso último; tomo el ejemplo del *Cresfonte*, ¹¹² donde Mérope está a punto de matar a su hijo, mas no lo mata sino lo reconoce; y en la *Ifigenia*, ¹¹³ parecidamente entre her-

1454 a

LA POETICA

mano y hermana; y en la *Hele*, ¹¹⁴ donde el hijo en el trance mismo de entregar a su madre la reconoce.

Y por este motivo, como ya se dijo, ¹¹⁵ se tratan las tragedias con tan pocas familias, porque, no obstante la rebusca de los poetas, no ha sido el arte sino el azar quien les proporcionó en los mitos ¹¹⁶ tales casos; vense, pues, forzados a volver una y otra vez a esas casas en que tales cosas pasaron.

Acerca, pues, de la contextura o arreglo de los actos y de cómo deban ser las tramas o argumentos, baste con lo dicho.

15

[*Cualidades de los caracteres.*] Acerca de los *caracteres* cuatro cosas se deben intentar: 1. una y la primera, cómo hacer que sean *buenos*. Y habrá carácter si, como se dijo, palabras y obras ponen de manifiesto un cierto estilo de decisión, y será bueno el carácter si tal estilo lo es. ¹¹⁷ Lo cual cabe en todas las clases de personas; que una mujer puede ser buena y puede serlo un esclavo, a pesar de que, tal vez, de entre éstos sea la mujer un ser inferior, y el esclavo un ser del todo vil.

2. En segundo lugar, que el carácter sea *apropiado*; porque un carácter es el viril, mas no fuera apropiado a una mujer el serlo. ¹¹⁸

3. En tercer lugar, que el carácter sea *semejante*; ¹¹⁹ cosa distinta de ser bueno y apropiado, tal como quedan explicados.

4. En cuarto lugar, que sea *constante*, ¹²⁰ porque, aun en el caso de que la persona que a la imitación se

LA POETICA

ofrece sea inconstante y tal carácter se le atribuya, con todo ha de ser constantemente inconstante. Y se puede traer como modelo de mal carácter innecesario el de Menelao en el *Orestes*; ¹²¹ como ejemplo de carácter inconveniente y destemplado, las lamentaciones de Ulises en la *Escila*. ¹²² y el discurso de Melanipa; ¹²³ y por paradigma de carácter inconstante, Ifigenia en Aulide, que en nada se parece la suplicante a la otra.

[*Verosimilitud y necesidad.*] Es preciso en los caracteres, al igual que en la trama de las cosas, buscar siempre o lo necesario o lo verosímil, de manera que resulte o necesario o verosímil el que personaje de tal carácter haga o diga tales o cuales cosas, y el que tras esto venga estotro.

[*El "Deus ex machina".*] Según esto, pues, es evidente que los desenlaces de las tramas o argumentos deben resultar de la trama y no por un artilugio, como en la *Medea*; ¹²⁴ o al ir a embarcarse, como en la *Iliada*. ¹²⁵ Hay que emplear, por el contrario, un artificio para cosas fuera del drama, o para aquellas que pasaron cuando hombre alguno pudo saberlas de vista o para aquellas otras posteriores que, por ser tales, necesitan de predicción y anuncio, que concedemos saberlas todas, y de vista, ¹²⁵ a los dioses. Empero, ningún acto debe quedar sin explicación racional, ¹²⁶ dentro de la trama; y si alguno quedare, sea fuera de la tragedia, como en el *Edipo* de Sófocles. ¹²⁷

1454 b

[*Poetas y retratistas.*] Por otra parte, dado que la tragedia es reproducción imitativa de varones mejores que nosotros, menester será que imitemos a los buenos retratistas, quienes, al darnos la peculiar figura del original, la hacen semejante y la pintan más bella. De parecida manera; pues, al reproducir por imitación el poeta a violentos, cobardes y otros de caracteres parecidos, ha de hacerlos, sin que dejen de ser tales, notables; ¹²⁸ por ejemplo, el *Aquiles* de Agatón y de Homero.

Es preciso, pues, observar todo esto y además de ello esotras llamadas a los sentidos que por necesidad acom-

LA POETICA

pañan al arte del poeta, que también en esta parte acontece faltar con frecuencia. Pero de esto hablé ya en otras publicaciones mías.

16

[*Especies de reconocimiento. Por señales.*] Ya queda dicho ¹²⁹ qué sea *reconocimiento*. En cuanto a las especies de él, sea la *primera* —aunque la menos artística y la más usada en los apuros— la que se hace por *señales* externas, de las cuales algunas vienen por nacimiento, como “*la lanza que llevan los hijos de la Tierra*”, ¹³⁰ o las estrellas en el *Tyestes* de Cárcino; ¹³¹ las demás son adquiridas; y de ellas, unas están en el cuerpo, como las cicatrices; otras, fuera, como los collares y aquella cestita de la tragedia *Tyro*. ¹³²

Se puede uno servir de tales señales mejor o peor; y así Ulises es reconocido por la cicatriz, mas de una manera lo reconoce su nodriza y de otra los porquerizos; ¹³³ que, en efecto, los reconocimientos preparados de intento para hacer fe son los menos artísticos, y lo mismo los a éstos parecidos; mejores son los que resultan de una peripecia, como el que tiene lugar en el *Baño*. ¹³⁴

[*Reconocimiento por artificio del poeta.*] En *segundo lugar* hay reconocimientos fabricados por el poeta, y son por tal motivo extraños a arte; por ejemplo, en la *Ifigenia* Orestes ¹³⁵ se hace reconocer porque se da a conocer, mas Ifigenia por la carta; y dice Orestes lo que el poeta quiere que diga, no lo que la trama exige de suyo. Y por esto se falta aquí casi de la manera dicha, porque le era bien factible llevar algunas señales. Y lo mismo en el *Tereo* de Sófocles, con la voz de la lanzadera. ¹³⁶

[*Reconocimiento por recuerdo.*] La *tercera clase* de reconocimiento se hace por el *recuerdo*, al sentir algo pe-

LA POETICA

culiar a la vista de un objeto, como en los *Ciprios* de Diceógenes, donde el personaje prorrumpe en llanto a la vista de un cuadro, y parecidamente en el recital de Alcinoos que, oyendo al citarista, le vienen a Ulises recuerdos y lágrimas. ¹³⁷ Y así fué reconocido.

1455 a

[*Reconocimiento por raciocinio.*] En cuarto lugar hay reconocimiento por silogismo; así en las *Coéforas*; “*ha venido alguien semejante a mí*”; “*ninguno lo es fuera de Orestes*”, “*luego Orestes es quien vino*”. ¹³⁸

Y parecido reconocimiento es él inventado por el sofista Polyidos para Ifigenia, ¹³⁹ porque verosímil es que Orestes argumente que “*si su hermana fué sacrificada, le pase también a él lo mismo*”. Y semejante caso en el *Tydeo* de Teodecto; ¹⁴⁰ “*habiendo venido para encontrar un hijo, encuentra él mismo la muerte*”. Y parecidamente en las *Fineidas*: ¹⁴¹ las mujeres concluyen del lugar que ven a la muerte que les espera, que “*está determinado mueran aquí, puesto que aquí fueron expuestas*”.

[*Caso de falso razonamiento.*] Se dan también reconocimientos fundados en un razonamiento falso de los espectadores. Por ejemplo en el “*Ulises, falso mensajero*”: ¹⁴² el que Ulises tienda el arco, cosa que no puede hacer otro alguno, es invención del poeta e hipótesis suya —[y lo mismo si hubiera dicho que Ulises reconocería el arco aun sin verlo]—; mas es razonamiento falso del público pensar que Ulises podrá ser reconocido por tal medio. ¹⁴³

[*Reconocimiento sacado de los hechos mismos.*] Entre todos, el mejor tipo de reconocimiento es aquel que surge de las acciones mismas, produciéndose según verosimilitud la sorpresa y desconcierto —como en el *Edipo* de Sófocles y en *Ifigenia*, porque cosa verosímil es que Ifigenia encomendara a Orestes unas letras—, ¹⁴⁴ ya que tan sólo semejantes reconocimientos se verifican sin invenciones, señales ni collares. Vienen en segundo lugar los que se hacen por silogismo.

LA PÒETICA

17

[*Poeta y representación de la acción. Identificación con los personajes.*] Hay que componer las tramas o argumentos y completarlos con lenguaje tal que pongan lo más posible las cosas ante los ojos, puesto que, viéndoselas entonces con máxima claridad, como si ante uno mismo pasaran los hechos, encontrará lo conveniente y no se le escaparán las contradicciones ocultas. Indicio de lo cual hallamos en lo que se reprochó a Cárcinos, porque su Amfiaro salía del templo, cosa que, por no *verla*, se le pasó desapercibida al poeta, pero ya en escena se cayó en cuenta de que se lo veía salir, por lo que los espectadores protestaron.¹⁴⁵ Es menester, además, en cuanto sea posible, completar las tramas con figuras de gesto y actitud.¹⁴⁶

En efecto: por la naturaleza misma de las cosas persuaden mejor quienes están apasionados; y así, más verdaderamente conmueve el conmovido, y enfurece el airado. Y por este motivo el arte de la poesía es propio o de naturales bien nacidos o de locos; de aquéllos, por su multiforme y bella plasticidad; de éstos, por su potencia de éxtasis.¹⁴⁷

[*Idea general y episodios.*] En cuanto a los asuntos, estén ya hechos o hágaselos uno, es preciso trazarse el plan general y después pasar a episodios y desarrollos.

Y voy a decir la manera de dar esa general mirada a las cosas, tomando por ejemplo el de *Ifigenia*. "En el momento de ser sacrificada una cierta doncella, se les desaparece misteriosamente a los sacrificadores; es transportada a otro país en donde es de ley sacrificar a los extranjeros en honor de la Diosa, y tal es el cargo sacerdotal que se le da. Al cabo de un tiempo llega el hermano de la sacerdotisa —el hecho de que el Dios le mandara ir allá,¹⁴⁸ por qué causa y para qué fines, cae fuera de la trama—. Llegado, pues, y preso el hermano, y en el punto mismo ya de ir a ser sacrificado, se da a conocer — sea como lo hace Eurípides o como Polyidos,¹⁴⁹ diciendo, y es verosí-

1455 b

LA POETICA

mil, que "no sólo su hermana tenía que ser sacrificada sino él también", y de aquí le vino la salvación.

[Los episodios.] Y una vez dados, después de esto, los nombres a los personajes, toca su vez a los episodios, viendo la manera de que sean apropiados — como en el caso de Orestes; la locura, ocasión de su captura y su salvación mediante la purificación. ¹⁵⁰

[Episodios y epopeya. La Odisea.] Ahora bien: en los dramas los episodios son breves; mientras que en la epopeya son ellos los que la dilatan. Y así: en la *Odisea* el argumento no es, de suyo, largo: "un hombre anda largos años errante de su patria, vigilado por Neptuno y en soledad; mientras tanto en su casa van las cosas de manera que su fortuna la están dilapidando pretendientes, y tendiendo asechanzas a su hijo. Llega acongojado, se da a conocer a algunos, los ataca, se salva él y perecen sus enemigos".

Y esto es la esencia; lo demás, episodios.

18

[Nudo y desenlace. Definiciones.] Hay en toda tragedia *nudo* y *desenlace*. ¹⁵¹ Ciertas cosas de fuera y algunas de dentro de ella constituyen frecuentemente el nudo; lo restante, el desenlace. Y llamo *nudo* en la tragedia lo que va desde el principio hasta aquella parte última en que se trueca la suerte hacia buena o hacia malaventura; y *desenlace*, la parte que en la tragedia va desde el comienzo de tal inversión hasta el final. Y así en el *Linceo* de Teodecto el nudo comprende los sucesos anteriores al rapto del niño, el rapto mismo y además el de ellos mismos . . . ; ¹⁵² [mientras que el desenlace] va desde la acusación por asesinato hasta el final.

LA POETICA

[*Cuatro especies de tragedia.*] Cuatro son las especies de tragedia [que tal es también el número de sus partes]: 158

1. La tragedia *intrincada*, que se va entera en peripicias y reconocimientos.

2. La [*sencilla*].

3. La *patética*, por ejemplo: las sobre *Ajax* y los *Ixion*.

1456 a

4. La de carácter *ético*, cual las *Ftiótidas* y el *Peleo*. 154

En cuanto a lo monstruoso . . . como las *Fórcidas*, 155 *Prometeo* y demás cosas que pasan en el Hades. 156

[*Regla.*] Hay que hacer, por una parte, todo lo posible para poseer todas estas cualidades; o, si no, al menos la mayor parte y las más principales de ellas, teniendo en cuenta cómo se critica hoy en día a los poetas, porque, habiéndolos habido excelentes en cada parte, se cree y se juzga que un solo poeta ha de superar a cada uno de los buenos en su peculiar excelencia.

[*Nudo y desenlace. Importancia.*] En cuanto a si una tragedia es la misma o diversa de otra se decidirá con justicia atendiendo a la trama o argumento. Y serán la misma si lo son nudo y desenlace. Empero, muchos poetas hay que hacen bien el nudo, pero suéltanle mal. Es preciso, con todo, juntar ambos puntos.

[*Amplitud de la trama en la tragedia.*] Es menester además, como queda muchas veces dicho, 157 recordar que no debe hacerse de trama de epopeya trama de tragedia —y llamo trama de epopeya a la trama múltiple—, por ejemplo: si se compusiera una tragedia con la trama entera de la *Iliada*. Que en la epopeya, gracias a la extensión de la obra, las partes reciben su conveniente desarrollo, mientras que en los dramas caen muchas de tales partes fuera del propósito fundamental. Y sirva de indicio el que cuantos pusieron en poema el saqueo de Troya, entero y no una sola parte —como lo hizo Eurípides—, o lo

LA POETICA

de Níobe entero —en vez de hacerlo como Esquilo—, o fracasan o no les va bien en los concursos, que aun Agatón fracasó y precisamente por este motivo.

[*Las peripecias.*] Por el contrario: en las peripecias [y en las acciones simples] los poetas dan admirablemente en el blanco propuesto, que es, en verdad, juntar efecto trágico y emoción humana. Y pasa así siempre que un sabio, mas perverso, sale engañado —caso: el de Sísifo—, y siempre que un valiente, pero injusto, resulta vencido. Lo cual es verosímil, porque, como dice Agatón, contra lo verosímil pueden pasar verosímilmente muchas cosas. 158

[*Coro y su concurso en la acción.*] Además: es preciso considerar al coro como si fuera uno de los actores, parte del todo y colaborador en la acción, y no hacer como Eurípides, sino como Sófocles. En la mayoría de los poetas, con todo, los cantos de una tragedia nada tienen que ver con la trama o con cualquier otra tragedia; y por esto se los llama cantos de "*intermezzo*", 159 cosa que con Agatón comienza. Y, sin embargo, ¿qué diferencia hay entre intercalar un *intermezzo* y adaptar a un poema un párrafo de otro o un episodio entero?

19

Quedan, con esto, tratadas las demás partes, a excepción de *dicción* y *discurso*, resto a explicar.

[*Discurso.*] Lo concerniente al discurso o ideas qué-dese para los libros sobre *Retórica*, que al método de ésta pertenece aquél con mayor propiedad. Sin embargo, entra en el discurso todo aquello que debe llevarse a vías de hecho por la *palabra*. Y sus partes son: demostrar y deshacer razones, conmover pasiones —cual las de conmiseración—.

LA POETICA

ción, temor, ira y otras semejantes a éstas—, agrandar y empequeñecer. 160 1456 b

✓ Hay que tratar, evidentemente, las acciones según estas mismas ideas siempre que hayan de ser en efecto compasivas, tremefacientes, grandiosas o verosímiles; la diferencia está en que las acciones han de aparecer de por sí mismas, sin instrucciones; mientras que los efectos de la palabra tienen que ser preparados por el orador y provenir del discurso mismo. Porque si no, ¿para qué serviría el que habla si su pensamiento apareciera por sí mismo, y no mediante sus palabras? 161

[*Dicción o elocución.*] Entre las cuestiones concernientes a la *dicción*: se debe considerar como una de ellas la de *figuras de dicción*; empero, saberlas de buen saber corresponde al actor y al especialista en semejantes arquitecturas — saber, por ejemplo, qué es mandato, qué ruego, explicación, amenaza, pregunta, respuesta y cosas parecidas.

Por el conocimiento o ignorancia de estas cosas no se puede hacer al arte del poeta reproche alguno digno de especial atención. Porque ¿cómo suponer falta alguna en lo que achaca Protágoras a Homero, quien, al decir "*canta, oh diosa, la ira . . .*", 162 pensó rogar y lo que hizo fué ordenar, puesto que, según palabras de Protágoras, decir en imperativo que se haga o no algo es una orden? Dejemos, pues, de lado tales consideraciones que son propias de otras artes, no de la poética.

20

[*Partes de la elocución.*] Estas son las partes de toda *dicción*: *letras o elementos, sílabas, conjunción, articulación, nombre, verbo, caso y frase.*

[*Letra o elemento de dicción.*] Letra o *elemento de dicción* es un sonido indivisible, mas no cualquier sonido sino aquel precisamente que, por su naturaleza misma, nació para engendrar un sonido compuesto, porque las

LA POETICA

bestias emiten también sonidos indivisibles, y, con todo, a ninguno de ellos se llama elemento de dicción o letra.

[*Especies de letras.*] Elemento de dicción comprende: vocal, semivocal y muda. Y es elemento *vocal* el que suena audiblemente sin dirigir el aire a parte alguna; ¹⁶³ y elemento *semivocal* el que da sonido audible con alguna especial dirección, como la *ese* y la *erre*; ¹⁶⁴ y elemento *mudo* el que, aun con tal dirección del aire, no da de por sí sonido alguno, mas resulta audible con el acompañamiento de elementos sonoros — así la *Gue* y la *De*.

[*Diferencias.*] Se distinguen entre sí estos elementos sonoros según las figuras que tome la boca, los lugares en que se produzcan, en aspiradas y limpias, largas y breves; además, en agudos, graves e intermedios. ¹⁶⁵ La detenida consideración de tales cosas pertenece, con todo, a la métrica.

[*La sílaba.*] *Sílaba* es sonido sin significado, compuesto de un elemento sin sonido y de otro que le tenga; y así GR sin A es sílaba, y lo es con A, a saber: GRA. También la consideración de tales diferencias pertenece a la métrica.

[*Conjunción.*] *Conjunción* ¹⁶⁶ es sonido sin significado que no impide ni hace que se forme, mediante muchos sonidos, una expresión significativa [en los extremos y en el medio], que no está bien colocada suelta al comienzo de una frase —por ejemplo: *μὲν, δὴ, τοὶ, δέ* —, o bien es sonido sin significación, capaz con todo de formar con otros sonidos significantes una expresión significativa.

1457 a

[*Articulación.*] *Articulación* ¹⁶⁷ es sonido sin significado que indica el comienzo o el final de una frase

LA POETICA

[como ἀμφὶ, περι y semejantes; o bien sonido sin significado, capaz con todo de formar con otros sonidos significativos una expresión significativa], cuya natural colocación es en los extremos o en el medio. 108

[*Nombre.*] *Nombre* es sonido compuesto, con significado y sin tiempo, 169 de cuyas partes ninguna de por sí sola significa algo, porque en los nombres dobles no empleamos la significación peculiar de cada una de sus partes, que así en Teodoro, el “*doro*” no está significando nada.

[*Verbo.*] *Verbo* 170 es sonido compuesto, con significado y con tiempo, de cuyas partes ninguna de por sí sola significa algo, lo mismo que en los nombres; porque “*hombre*” o “*blanco*” no indica el “*cuándo*”, mas “*anda*”, “*anduvo*” indican, respectivamente, el tiempo presente y el pasado.

[*El caso.*] *Caso* lo es de un nombre o de un verbo, indicando unas veces la relación “*de*” o “*a*”, o parecidas, y otras los aspectos de *singular* o *plural* —como *hombres* u *hombre*—, o bien la *expresión del actor*, por ejemplo: *pregunta*, *orden*; porque “*¿anduvo?*” o “*¡anda!*” son casos de verbo de tales especies.

[*La frase.*] *Frase* 171 es sonido significativo compuesto, de cuyas partes algunas significan algo de por sí solas —ahora que no toda frase se compone de verbos y nombres, como la definición de *hombre*, 172 sino pueden darse frases sin verbos, pero siempre una de sus partes al menos debe poseer significado propio—; por ejemplo: en “*Cleón anda*”, *Cleón*. La unidad de la frase puede ser de dos maneras: o porque significa una sola cosa o porque muchas con un vínculo. Y así la *Iliada* es una por la unidad de vínculo, mientras que la definición de *hombre* lo es porque significa una sola cosa.

[*Nombres simples y compuestos. Dos divisiones.*] *Especies de nombres*: nombre simple —y llamo simple al que no se compone de partes significativas, por ejemplo γῆ— y nombre doble, al compuesto o bien de una parte significativa y otra sin significado —eso de “significativa” y “sin significado” no se refiere a ellas dentro del nombre—, o bien de partes significativas.

Y así pudiera haber nombre triple, cuádruple, múltiple en partes; por ejemplo la mayor parte de los nombres rimbombantes,¹⁷³ cual Hermokaikóxanthos . . . Por otra parte todo nombre es u *ordinario* o *peregrino*, o *metafórico* u *ornamental* o *poético* o *alargado* o *abreviado* o *alterado*.

1457 b

[*Nombres ordinarios y peregrinos.*] Llamo *ordinario* al que usamos nosotros: *peregrino*, al que usan otros: evidentemente, pues, un mismo nombre puede ser ordinario y peregrino, mas no para los mismos hombres. Y así σῖγνον es nombre ordinario en Chipre, y peregrino entre nosotros.¹⁷⁴

[*Metáforas.*] *Metáfora* es transferencia del nombre de una cosa a otra; ¹⁷⁵ del género a la especie, de la especie al género o según analogía. Del género a la especie: pongo por caso, “*he aquí que mi nave se paró*”,¹⁷⁶ porque el *anclar* es una especial manera de *pararse*. De la especie al género: “*miles y miles de esforzadas acciones llevó a cabo Ulises*”,¹⁷⁷ porque *miles de miles* es *mucho*, y aquí úsase *miles de miles* en vez de *mucho*. De especie a especie:

LA POETICA

“sacándole el ánimo con el bronce”, y “cortando con el infatigable bronce”, aquí se dice sacar por cortar y cortar por sacar; las dos son maneras de quitar. 178

Digo que habrá *analogía* cuando se hayan el segundo término con el primero como o *de igual manera* que el cuarto con el tercero, 179 porque en tal caso se empleará en vez del segundo el cuarto y en vez de cuarto el segundo, y a veces se añade todavía el término al que se refiere el reemplazado por la metáfora. Digo, por ejemplo, que se ha la copa a Baco como el escudo a Marte. Se dirá, pues, que la copa es “el escudo de Baco” y que el escudo es “la copa de Marte”. O bien: la vejez se ha a la vida como la tarde al día; se dirá según esto, que la tarde es “la vejez del día” o que la vejez es “la tarde de la vida”, como lo dice Empédocles, 180 o “el ocaso de la vida”. Para algunos casos de analogía no hay nombre peculiar; con todo no por eso dejará de poderse decir “como”. Por ejemplo: al lanzar el grano se llama *sembrar*; empero, el lanzar el sol su luz no tiene nombre propio; y, sin embargo, tal acción se ha respecto del sol como o de semejante manera que el sembrar respecto del grano. Y por esto se dice: “*sembrando luz de creación divina*”. Se puede además usar de este mismo tipo de metáforas, mas de otra manera: después de haber designado una cosa con nombre de otra, quitar algo de lo propio de ésta. Por ejemplo: si se llamara al escudo *copa* — no *copa de Marte*, sino *copa “sin vino”*.

[*Nombres poéticos, neologismos.*] Es nombre poético el que, sin haber sido empleado jamás en cierto sentido por otros, le pone tal sentido el poeta; y parece ser el caso de algunos nombres, como llamar a los cuernos “*retoños*”, *ἔρνυες* y al sacerdote “*suplicante*”, *ἀρητήρ*. 181

[*Nombres alargados y abreviados. Nombres alterados.*] Hay nombres alargados y abreviados; *alargados*, cuando se los usa con un sonido más largo que el propio o con intercalamiento de una sílaba; *abreviados*, cuando se les ha quitado algo. Por ejemplo: *πόλεως* está alargado 1458 a

LA POETICA

en *πόλῆος, πηλείδου* en *πηληιάδεω*. Casos de abreviación: *κρῖ, δῶ*, ¹⁸² *ῶψ* en *μία γίνεται ἀμφοτέρων ῶψ*. ¹⁸³

Un nombre está *alterado* cuando del nombre usual se conserva una parte y se inventa otra; por ejemplo: *δεξιτερόν κατὰ μαζόν* ¹⁸⁴ en vez de *δεξιόν*.

[*Género de los nombres.*] En sí mismos los nombres son unos masculinos, otros femeninos, otros intermedios. ¹⁸⁵ Son masculinos todos los que terminan en N, P (y Σ) o por letras compuestas de Σ que son dos: la Ψ y la Ξ; femeninos, los que terminan en vocales siempre largas, así los terminados en H y Ω o, de los alargables, los terminados en A. De manera que, en total, sucede ser en número igual los nombres masculinos y los femeninos, porque Ψ y Ξ son lo mismo que la Σ. Por otra parte ningún nombre termina en muda ni en breve. ¹⁸⁶ En I no terminan sino tres nombres: *μέλι, κόμμι, πέπερι* y en Υ cinco. Los nombres intermedios terminan en una de estas letras o en N y Σ.

22

[*Claridad y alteza de la dicción.*] La virtud propia de la *dicción* consiste en que sea clara sin ser baja. Según esto la *dicción* sería superlativamente clara si se compusiera de los nombres ordinarios, mas entonces fuera baja. Casos ejemplares son la poesía de Cleofón y la de Esténelos. ¹⁸⁷ Mas resultará majestuosa y alejada de lo vulgar si se sirve de nombres extraños al uso. Y llamo *extraños al uso* los nombres peregrinos, la metáfora, el alargamiento y todo lo que contra el uso dominante vaya. Mas si se compusiera con todos ellos resultara o enigma o barbarismo; *enigma*, si se compone la *dicción* de metáforas; *barbarismo*, si de palabras peregrinas. Que, en

LA POETICA

efecto, la esencia del enigma consiste en que se diga lo que una cosa es en sí misma mediante una combinación verbalmente imposible. Combinación imposible de hacer cuando se usan otros nombres; posible, sirviéndose de metáforas. Por ejemplo: "vi un varón que con fuego apegaba bronce sobre otro varón", 188 y otros enigmas por el estilo. El barbarismo proviene de palabras peregrinas. Hay, pues, que mezclar de cierta manera todo esto; porque los nombres peregrinos, la metáfora, la palabra ornamental y demás por el estilo hacen que la dicción no sea ni común ni baja, mientras que el nombre de uso dominante la volverá clara.

Contribuyen en no pequeña parte a la claridad de la dicción, evitando lo común, alargamientos, abreviaciones y alteraciones de los nombres; porque al apartarse así del uso dominante y de lo hecho ya costumbre, hará todo ello que se evite lo común y, por retener parte de lo usual, será la dicción clara. No tienen, pues, razón quienes reprenden semejante manera de hablar y ridiculizan por ello al poeta; como lo hace, por ejemplo, Euclides el antiguo, al decir que es cosa fácil hacer versos si se concede la facultad de alargar las palabras al arbitrio, y al componer en tono satírico y lenguaje vulgar aquellos versos: Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα ἢ Οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἑλλέβορον. 189

1458 b

[*Mesura en su empleo.*] No hay que dejar ver a plena luz el uso de tales medios, que fuera ridículo; sea, por el contrario, la medida norma común a todas estas partes. Porque si se usan inconvenientemente metáforas, palabras peregrinas y demás especies por el estilo será como si de intento se las empleara para hacer reír. 190

Cuánto se diferencie tal uso del conveniente se echará de ver en los versos épicos, introduciendo en la métrica

LA POETICA

los nombres corrientes. Sustitúyanse, si no, las palabras peregrinas, metáforas . . . por los nombres corrientes, y se verá que decimos verdad.

Por ejemplo: Esquilo y Eurípides compusieron el mismo verso iámbico, sólo que Eurípides cambió un solo nombre, poniendo en vez del vulgar otro peregrino, y por solo esto parece uno bello y el otro mediocre.

En efecto: Esquilo había dicho en su *Filoctetes*: φαγέδαινα [δ'] ἤ μου σάρκας ἐσθίει ποδός (*úlceras me come la carne de mi pie*); mas Eurípides en vez de ἐσθίει (*come*) puso θοινᾶται (*se da un festín con*). Parecidamente si en νῦν δέ μ' ἔων ὀλίγος τε καὶ οὔτιδανός καὶ ἀεικῆς (*pero yo que soy pequeño y nadie e impresentable*), se sustituyen las palabras usadas y se dice: νῦν δέ μ' ἔων μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδής (*pero yo soy insignificante, flojo y sin figura*). Y compárese: δίφρον ἀεικέλιον καταθείς ὀλίγην τε τράπεζαν (*puso impresentable asiento y pequeña mesa*) con δίφρον μοχθηρὸν καταθείς μικρὰν τε τράπεζαν (*puso mal asiento y diminuta mesa*). Y parecidamente: ἠϊόνες βοῶσιν, "*gritan las olas en la orilla*", y ἠϊόνες κράζουσιν "*resuenan las olas en la orilla*". 191

Además: Arifrades¹⁹² ridiculizaba a los trágicos porque lo que nadie dijera en la conversación, de eso precisamente echaban mano. Por ejemplo: δωμάτων ἄπο en vez de ἀπὸ δωμάτων γ σέθεν γ ἐγὼ δέ νιν γ Ἀχιλλέως πέρι en vez de περί Ἀχιλλέως, y expresiones parecidas. Es, con todo, grandemente importante saber usar convenientemente de cada una de las cosas dichas: palabras dobles y peregrinas, pero lo es mucho más y sobre todo el saber servirse de las metáforas, que, en verdad, esto sólo no se puede aprender de otro, y es índice de natural bien nacido, porque la buena y bella metáfora es contemplación de semejanzas. 193

1159 a

LA POETICA

[*Elocución y géneros literarios.*] Los nombres dobles convienen sobre todo a los ditirambos, los peregrinos a los versos heroicos, las metáforas a los iámbicos. En los versos heroicos se puede usar de todo lo dicho; mas a los iámbicos, por imitar sobre todo el lenguaje corriente, irán bien de suyo aquellas palabras que se usaran en la conversación, es decir: los nombres ordinarios, metáforas y adornos. Acerca de la tragedia, pues, y de la imitación mediante la acción baste con lo dicho.

23

[*Unidad de acción en la epopeya.*] En cuanto a la imitación narrativa y en métrica es evidentemente preciso, como en las tragedias, componer las tramas o argumentos dramáticamente y alrededor de una acción unitaria, íntegra y completa, con principio, medio y final, para que, siendo, a semejanza de un viviente,¹⁹⁴ un todo, produzca su peculiar deleite. Y no han de asemejarse las composiciones a narraciones históricas, en las que se ha de poner de manifiesto no una acción sino un período de tiempo, es decir: todo lo que en tal lapso pasó a uno o a muchos hombres, aunque cada cosa en particular tenga con otra pura relación casual.

Porque así como la batalla naval de Salamina y la batalla de los cartagineses en Sicilia acontecieron en la misma época,¹⁹⁵ sin converger las dos a un mismo fin, de parecida manera a lo largo de tiempo a veces acontece una cosa tras otra sin finalidad alguna común a ellas. Y casi todos los poetas hacen esto.

[*Unidad de acción en Homero.*] Y por esta razón, como ya quedó dicho,¹⁹⁶ Homero puede parecer divino en comparación con los demás poetas, puesto que no se propuso poner en poema la guerra íntegra de Troya, aun-

LA POETICA

que tiene principio y fin; que tal argumento hubiera sido o demasiado extenso y para la mirada difícilmente abaricable en conjunto o, en caso de darle conveniente medida, complejo en demasía por la variedad de sucesos. Tomó, pues, una sola parte, y trató casi todos los demás sucesos como episodios, así el *Catálogo de las Naves* y otros, y que distribuye a lo largo del poema. 107

[*Práctica de los otros poetas.*] Los demás poetas, por contraposición, componen sus poemas sobre una sola persona o sobre un tiempo o sobre una acción compleja, como el poeta de los *Cantos ciprios*, o el de la *Pequeña Iliada*. 108 Y por esto, así como de la *Iliada* y *Odisea* sólo puede hacerse, de cada una, una o dos tragedias, se pueden hacer con los *Cantos ciprios* muchas; y más de ocho 199 con la *Pequeña Iliada*, por ejemplo: *Juicio de Armas*, *Filoctetes*, *Neoptolemo*, *Eurípilos*, *Ulises mendigo*, *las Lacedemonias*, *Saqueo de Troya*, *Partida*, *Sinón* y *las Troyanas*. 200

1459 b

24

[*Especies y partes de la Epopeya.*] Además: la epopeya ha de tener las mismas especies que la tragedia; porque ha de ser o *simple* o *intrincada*, o *ética* o *patética*. Las partes también han de ser las mismas, a excepción del canto y espectáculo, porque ha de haber peripecias, reconocimientos y padecimientos, además de bellos discursos en bello lenguaje; de todas las cuales cosas se sirve Homero antes que nadie y mejor que ninguno. Porque, en efecto, compuso cada uno de esos dos poemas de tal suerte que fuera la *Iliada* poema simple y patético, y la *Odisea* intrincado —que toda ella es reconocimiento— 201 y ético. Añádase a esto el que a todos los poetas excede en lenguaje y en pensamientos.

[*Amplitud y métrica de la epopeya.*] Se diferencian, por otra parte, tragedia y epopeya en cuanto a extensión

LA POETICA

de la trama y por la métrica. En cuanto a la extensión es conveniente límite el dicho: ²⁰² que con una mirada se la pueda abarcar de principio a fin. Y tal sucedería si los argumentos fueran más cortos que en las epopeyas antiguas y equivalieran al número de tragedias que se dan en una sola audición. La epopeya, sin embargo, posee algo peculiar que le permite aumentar la extensión; porque mientras en la tragedia no es posible imitar de vez muchas partes de la acción, sino tan sólo lo que en el escenario esté siendo ejecutado por los actores, en la epopeya, al contrario, por ser narración hay modo de poner en poema muchas partes de vez, que, si son apropiadas, acrecerán la magnitud del poema, con ventaja para la magnificencia, distracción de los oyentes y variedad en desiguales episodios, que la presta saciedad de lo uniforme hace fracasar las tragedias. ²⁰³

En cuanto a la métrica la experiencia ha demostrado que el exámetro va bien a la epopeya. Porque, en realidad, si para hacer una imitación narrativa se empleara otra métrica o varias, se echaría de ver la incongruencia; porque el exámetro heroico es, entre todos los metros, el más reposado y amplio, y por esta causa recibe mejor en sí nombres peregrinos y metáforas, que por esta misma razón la imitación narrativa supera a las demás imitaciones.

Por el contrario: el verso iámbico y el tetrámetro trocaico son movidos, y acomodados el uno a la danza, el otro a la acción. ²⁰⁴ Todavía sería más absurdo mezclar muchos, como lo hizo Xeremón. ²⁰⁵ Por lo cual también, nadie compuso jamás largo argumento en otra clase de metro sino en el heroico, que, como hemos dicho, ²⁰⁶ la misma naturaleza nos enseñó a elegir la métrica conveniente.

1460 a

[*Homero y su intervención en las obras.*] Homero, digno de alabanza en muchas otras cosas, lo es en ésta, puesto que él solo, entre los poetas, sabe lo que él, en persona, debe hacer. Que el poeta mismo ha de hablar lo menos posible por cuenta propia, pues así no sería imitador. ²⁰⁷ Pues bien: los demás poetas se esfuerzan por hacerse ver a sí mismos a través de todo el poema, e imitan

LA POETICA

poco y pocas veces, mientras que Homero, tras breve proemio, introduce inmediatamente o varón o mujer ú otro carácter, jamás a nadie sin carácter, todos con él.

[*Lo maravilloso.*] Por otra parte, en las tragedias hay que emplear lo admirable, pero en la epopeya, por no ver con vista de ojos a los actores reales, es posible, y aun mucho mejor, servirse de lo inexplicable, pues de lo inexplicable sobre todo suele engendrarse lo admirable.²⁰⁸ Y así la persecución de Héctor resultara ridícula de tener lugar en el escenario —pues los griegos están parados y no persiguen, y Aquiles les hace señas de que se queden así . . .—; ²⁰⁹ mas en la epopeya no pasan desapercibidas tales cosas. Ahora bien: lo admirable resulta placentero; y sirva de indicio el que todos, al referir sucesos, añaden algo para hacerse agradables.

[*Añagazas sabias.*] Homero, más que nadie, enseñó a los demás poetas a decir *como se debe decir* lo falso, ²¹⁰ a saber: en forma de falacia. Porque creen los hombres que, cuando por ser esto se produce estotro, o por suceder esto sucede estotro, si se da el consecuente tendrá también que darse el antecedente. Y esto es precisamente lo falso. Es menester, pues, añadir que, si el antecedente es falso, habrá de darse otro o habrá antecedido necesariamente otro, en caso de que se dé o suceda tal consecuente. ²¹¹ Pero de saber que el consecuente es verdadero concluye falazmente nuestra alma ²¹² que también el antecedente lo es. Ejemplo de esto, lo del *Baño*. ²¹³

[*La verosimilitud.*] Es preferible imposibilidad verosímil a posibilidad increíble; ²¹⁴ y no se han de componer argumentos o tramas con partes inexplicables o inexplicadas; que no tengan, por el contrario, ninguna inexplicable o inexplicada, a no ser que caiga fuera de la trama,

LA POETICA

como Edipo, que no sabe de qué manera murió Laio, mas no en el drama mismo, como en *Electra* las noticias de los juegos píticos, y en los *Misios* el personaje que llega de Tegea en Misia ²¹⁵ y no dice palabra. Es ridículo, pues, decir que, de quitarse tales cosas, se destruiría la trama, ya que, por una parte, no se han de componer semejantes tramas; mas, si se las hace, resultará admirable hasta lo inexplicable mismo si se lo presenta razonablemente, porque las cosas inexplicables que en la *Odisea* pasan al atracar, ²¹⁶ es claro que no se las soportara caso de haber caído en manos de un mal poeta; empero, aquí encubre el poeta tales absurdos bajo el deleite de otras cualidades suyas.

1460 b

[*Dicción o elocución.*] En cuanto a la dicción: es preciso trabajarla cuidadosamente en las partes sin acción, sin caracteres ni pensamientos; aunque también léxico deslumbrante encubre caracteres y pensamientos.

25

[*Problemas de crítica.*] Acerca de los proyectos de tramas y desenlaces, número y cualidad de sus especies llegarán a claridad los que los consideren de la siguiente manera:

[*Principios.*] Supuesto que el poeta es imitador —lo mismo que el pintor y cualquier otro imaginero—, de tres cosas ha de imitar una: 1. o las cosas tal como fueron y son; 2. o las cosas tal como parece o se dicen ser; 3. o tal como debieran ser. ²¹⁷ Por otra parte, las expresa mediante dicción en que entran palabras peregrinas, metáforas y otras alteraciones del lenguaje, permitidas a los poetas. ²¹⁸

Añádase que no se aplica la misma regla a política y a poética, ni a las demás artes y a la poética. Que en poética caben dos clases de faltas: unas propias, otras accidentales. Porque si el poeta se propuso correctamente reproducir imitativamente algo, y por impotencia no lo imitó correctamente, falta es de técnica poética; pero si su plan no fué correcto —por ejemplo: un caballo adelantando de vez sus dos patas diestras—, ²¹⁹ o su falta es relativa

LA POETICA

a una ciencia especial —medicina u otra cualquiera—, o mete en el poema cualquier cosa imposible, tal falta no lo es en propiedad de la poética. Por consiguiente: es preciso resolver, desde estos puntos de vista, los reproches provenientes de los proyectos de tramas.

[*Inverosimilitudes permitidas; errores, inexactitudes.*] Y primero los reproches que van contra el arte misma. A impropiedad dentro del poema, falta en el poema. Pero falta excusable, si da en la finalidad del arte —cuál sea ella quedó ya dicho—, si por tal medio resulta esa parte u otra más impresionante. Y sirva de modelo la persecución de Héctor.²²⁰ Con todo, si tal finalidad pudiera conseguirse mejor o al menos igual siguiendo en tales casos la verdad del arte, no fuera excusable tal falta, que, si es posible, en nada se debe faltar. Es preciso, además de esto, considerar a qué clase pertenece la falta: si al arte mismo o a otra cosa accidental al arte. Que es falta menor el no haber sabido que la cierva no tiene cuernos que el haberla pintado de manera irrecognoscible.²²¹

Además: si se reprocha la falta de verdad, tal vez pudiera responderse como lo hizo Sófocles al decir que él representaba los hombres cual debían ser y Eurípides cuales son.²²² Y, aparte de estas dos respuestas, cabe la de “*así se cuenta*” — por ejemplo: las historias de los dioses; que tal vez fuera mejor no contarlas, y a lo mejor no son verdad, y lo es lo que de ellas dice Jenófanes;²²³ pero “*así se cuenta*”. En otros casos, tal vez, no se dice cómo fuera mejor, sino “*así fueron las cosas*”, — por ejemplo: acerca de las armas, el que “*sus lanzas estaban con las conteras en alto*”,²²⁴ que así se acostumbraba entonces, como ahora entre los Ilirios.

1461 a

[*Principio general.*] En cuanto a si tal palabra o acción fueron o no bellamente dichas o hechas, hay que considerarlo atendiendo no tan sólo a si es esforzado y bueno o apocado y malo lo dicho o lo hecho, sino quién lo dice o hace, a quién, cuándo, cómo, para qué; si, por ejemplo, para obtener un mayor bien o para evitar un mal mayor.

[*Diversos tipos de solución.*] En cuanto a la dicción, otras son las dificultades a resolver, por ejemplo: en el

LA POETICA

uso de palabras peregrinas, como *οὐρήας μὲν πρῶτον*,²²⁵ que tal vez no se refiera a los *mulos* sino a los *centinelas*. Y cuando habla de Dolón: *ὄς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακόν*,²²⁶ no se refiere a cuerpo contrahecho, sino a rostro feo, porque los cretenses entienden por "*belleza de aspecto*" la del rostro. Y parecidamente cuando dice: *ζωρότερον δὲ κέραιε*,²²⁷ no se trata de servir el vino "*puro*", como para bebedores, sino de servirlo "*deprisa*".

Otras cosas se dicen metafóricamente, por ejemplo: "*todos, dioses y hombres, durmieron toda la noche*", pues, simultáneamente dice el poeta, que "*cuando fijaba sus ojos en la planicie de Troya, maravillábase de oír voces de flautas y siringas*",²²⁸ Y es que se puso aquí "*todos*" en vez de "*muchos*", por metáfora, porque *todos* es una cierta manera de *muchos*. Y parecidamente aquello de "*sólo ella no se acuesta*" ha de entenderse metafóricamente, porque lo más distinguido está *solo*. Cosas hay que se explican por la entonación; así explicaba Hipias de Taso aquello: *δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι γὰρ τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρω*;²²⁹ otras, por diéresis o pausa, por ejemplo, en Empédocles: *αἴψα δέ θνήτ' ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι, ζῶρὰ δὲ πρὶν κήκηρητο*. "*al punto se hallan naciendo mortales, cosas que a ser inmortales primero aprendieran; y se hallan mezcladas las que antes puras se estaban*".²³⁰ Otras, por ambibolía o ambigüedad: como *παρώχηκεν δέ πλέω νῦξ*,²³¹ donde *πλέω* tiene doble sentido. Otras se explican por usos del lenguaje; así a toda bebida preparada se llamaba "*vino*", pudiéndose decir que Ganimedes "*escanciaba vino*" a Júpiter, aunque los dioses no beban vino;²³² y se da el nombre de "*trabajadores en bronce*" a los que trabajan en hierro, habiéndose podido decir por esto: "*grebas de estaño recién labrado*",²³³ lo que se pudiera explicar también por metáfora.

Cuando una palabra presenta, a primera vista, sentido contradictorio, hay que considerar cuántas significaciones puede tener en tal pasaje; por ejemplo, "*aquí se detuvo la broncínea lanza*",²³⁴ de cuántas maneras era

LA POETICA

posible eso de *atascarse*. Y así se comprenden las cosas mucho mejor que con el procedimiento contrario, propuesto por Glaucón; ²³⁵ que algunos, inconsideradamente, juzgan las cosas, y, partiendo de tales consideraciones, razonan y reprenden al poeta como si hubiera dicho lo que contraría a sus opiniones.

1461 b

Así pasó respecto de Icario. Se creyó que era lacedemonio; parecía, pues, absurdo que Telémaco, al llegar a Lacedemonia, no se hubiera encontrado con él. Pero las cosas tal vez sean como lo dicen los cefalonios; que entre ellos se casó Ulises y que Icario no se llama así sino Icadio. ²³⁶ Pero tal vez la dificultad provenga aquí de un error.

[*Lo imposible.*] En general: lo imposible ha de considerarse o en relación a la poesía, a lo mejor o a la opinión corriente. En relación a la poesía: es de preferir imposible creíble a posible increíble. Tal vez sea imposible el que haya hombres tales como Zeuxis los pintó, pero los pintó mejores, que es preciso que el modelo supere lo real. ²³⁷ La opinión común también puede justificar lo irracional; aparte de que no siempre lo irracional lo es en verdad, que es verosímil pasen cosas contra lo verosímil mismo.

[*Contradicciones, inverosimilitudes, fealdades injustificadas.*] En cuanto a las contradicciones en términos hay que examinarlas según las *Refutaciones* ²³⁸ de argumentos: si el poeta se refiere a lo mismo, desde el mismo punto de vista y de la misma manera, y habrá que resolverlas considerando qué es lo que expresamente dice, y qué es lo que sensatamente se le puede atribuir. Son correctos los reproches por absurdo y maldad, cuando no haya necesidad alguna de echar mano al absurdo — como en el pasaje de Eurípides en el *Egeo*—, ²³⁹ o de la maldad — como Menelao en el *Orestes*.

[*Resumen.*] Los capítulos de crítica se reducen, pues, a cinco especies: o porque las cosas son imposibles, o por absurdas, o por dañosas o por contrarias entre sí o por ir contra la rectitud artística. En cuanto a los desenlaces, han de ser estudiados según los capítulos ya dichos, que son doce.

[*Pretendida superioridad de la epopeya sobre la tragedia.*] Acerca de si la imitación épica es mejor que la trágica, pudiérase tal vez discutir. Si la menos vulgar es la mejor, y la menos vulgar es siempre la que a mejores espectadores se dirija, evidentemente será más vulgar la que se dé a imitar todo, cual si los espectadores no llegaran a entender, si el poeta no añade cosas por cuenta propia y no se agitan de veras los actores, semejantes a los malos flautistas que giran cuando tienen que representar el *Disco*, y arrastran al corifeo cuando ejecutan *Escila*.²⁴⁰ Y así, habría que pensar de la tragedia lo que la antigua escuela de actores pensaba de sus sucesores: que Mynisco llamaba a Calípides *mono* por sus exageraciones, y lo mismo se decía de Pindarus.²⁴¹ Se han, pues, éstos a aquéllos como el arte trágica entera a la epopeya. Y dícese que ésta se dirige a espectadores distinguidos que no necesitan de figuras gesticulatorias, mientras que la tragedia es para villanos. Si, pues, la tragedia es vulgar, será, evidentemente, de inferior calidad.

1462 a

[*Superioridad real de la tragedia sobre la epopeya.*] Primeramente: este reproche no va contra el arte poético sino contra el arte del actor, porque hasta un rapsoda, como Sosístrato, y un cantor, cual Mnasiteo de Oponte,²⁴² pueden excederse en gestos. Añádase que no toda gesticulación es de condenar, ni toda danza, sino las de los malos actores; que por esto se reprendía a Calípides, y se reprende ahora a otros: el que imitan a mujeres libres.

Además: aun sin gesticulación produce la tragedia su peculiar efecto, lo mismo que la epopeya; porque la simple lectura descubre su calidad. Si en otros puntos se aventaja, pues, la epopeya, en éste al menos no se aventaja necesariamente.

Por otra parte: la tragedia tiene todo cuanto la epopeya —porque hasta de su métrica puede servirse—;²⁴³

LA POETICA

y además, lo que no es poco, la música y el espectáculo, origen de los más límpidos placeres; añádase el que tan clara resulta leída como representada.

Además: consigue el fin de la imitación con menor extensión. Ahora bien: resulta más agradable lo condensado que lo difuso en largo tiempo; pongo por caso: si se pusiera el *Edipo* de Sófocles en tantos versos como tiene la *Ilíada*. Además: la imitación épica es inferior en unidad —indicio: de cualquier epopeya se sacan muchas tragedias—, de tal modo que si los poetas épicos ponen un solo argumento resulta la trama tan breve como cola de ratón, o si se ajusta a las convenientes medidas parecerá aguachinada. Y me refiero al caso de una epopeya compuesta de muchas acciones, que por esto tienen *Ilíada* y *Odisea* muchas partes, cada una con su correspondiente extensión; a pesar de lo cual estos poemas están compuestos con la mayor perfección posible y en lo que cabe son imitaciones de una sola acción.

1462 b

[*Conclusión.*] Si, pues, la tragedia es superior en todos estos puntos, y además lo es en cuanto obra de arte —porque tragedia y épica no han de contentarse con producir un placer cualquiera, sino el dicho—, es claro que será superior la tragedia si consigue su fin mejor que la epopeya.

Así, pues, respecto de tragedia y epopeya, en sí mismas, en sus especies y partes, cuántas sean y en qué se diferencien, por qué causas, si las hay, resulten buenas y bellas, y acerca de las críticas y sus respuestas, baste con lo dicho. ²⁴⁴

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

Para la composición de estas notas nos hemos servido, sobre todo, de las dos ediciones de la *Poética* ya citadas: de la de J. Hardy, en la colección *Guillaume Budé*, citada J. H., y la de W. Hamilton Fyfe, de la Loeb classical Library, citada con H. F.

Cuando la nota se base sustancialmente en cosas más o menos originales de dichos autores, se indicará su procedencia con J. H. o con H. F.; no cuando la nota o sea del autor de esta edición o haya pasado a patrimonio común de todos los filólogos y filósofos.

1) "Da la casualidad", *τυγχάνουσι*, porque Aristóteles no demuestra, tal vez no es demostrable, que toda obra de arte tenga que producirse necesariamente por imitación (*μίμησις*). Por de pronto no lo es la belleza natural, acerca de la cual, sin embargo, no hallamos idea ninguna en esta obra. Y tampoco es evidente que las obras de arte tengan que surgir por el procedimiento de *reproducción imitativa*, entendido a la manera aristotélica. (Cf. *Introducción filosófica*, III, 4.)

2) *Reproducción por imitación*, *μίμησις*. Para la justificación de esta traducción véase en la *Introducción filosófica* el III, 4. Ordinariamente se traduce esta palabra por la simple de *imitación*.

3) Según la *Retórica*, III, 1, la voz es lo que el hombre posee de más apropiado para la imitación; y a su vez la palabra es, según el libro "Sobre Interpretación", *περὶ Ἑρμηνείας*, cap. IV, lugar en que pueden aparecerse, sin hacer lo que son, todas las ideas de todas las cosas.

4) El griego dice *ἁρμονία*, armonía; pero ha de entenderse por *melodía* en sentido moderno de la palabra, es decir: tema musical tratado por un solo instrumento, no por un complejo de ellos, según las leyes de la

JUAN DAVID GARCIA BACCA

harmonía. Por esto en algunas traducciones se pone simplemente melodía. Cf. Platón, *República*, 398 D.

5) “*mediante figuras rítmicas*” τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν o ritmos con figura, pues pueden darse ritmos simplemente tocados, sin figura externa alguna ejecutada con pies, o con el cuerpo entero, como en el baile.

6) “*En métrica*”, μέτροις, o en verso, según terminología moderna, pero he preferido conservar la denominación antigua, que no ofrece lugar a dudas acerca de su significado.

7) “*sin nombre peculiar*”, ἀνώνυμος, el texto de la *A* ponía ἐποποιία, evidentemente falsificado; por esto Ueberweg rechazó esta palabra. Bernays propuso la corrección de ἀνώνυμος, brillantemente confirmada cuando se descubrió la versión árabe. Cf. *Introducción técnica*, V, c.

8) “*Producciones*”, μίμους o mimos, como dejan otras traducciones. Estos mimos y los diálogos socráticos son reproducciones imitativas en prosa. Aristóteles hacía parecida comparación en su diálogo “*Sobre los Poetas*” (Rose, frgm. 72). Según Diógenes Laercio (III, 37). Aristóteles colocaba los diálogos platónicos entre la poesía y la prosa. (J. H.)

9) Aristóteles en el diálogo *Sobre los Poetas* (Rose, frgm. 70) atribuía a Empédocles rango de poeta. Empédocles floreció hacia el 445. Escribió sus poemas en exámetros. El autor ha publicado la traducción de los principales, con comentarios, en la Colección: “*Textos clásicos*

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

de Filosofía", vol. I *Presocráticos* (Jenófanes, Parménides y Empédocles) (pp. 41-82; 159-206. México, 1943).

10) Xeremón fué trágico y rapsoda. El *Centauro* parece haber sido un experimento literario, clasificable o como drama o como épica. (H. F.)

11) Poesía *nómica*, *νόμος*. Tipo de melodía primitiva creado, al parecer, por Terpandro para la lira, como acompañamiento de los textos épicos.

12) Las dos palabras *esforzados* y *buenos* traducen el doble sentido de la única griega, *σπουδαῖος*; lo mismo, viles y malos, la de *φαῦλος*. Véase en la *Intr. fil.*, VII, b.

13) "Caracteres éticos", pues también la unitaria palabra *ἦθος* incluye ambos aspectos. Para las relaciones entre *Ética* y *Poética* véase la *Intr. fil.*, VII, b.

14) A Polignoto se le llama más adelante —1450 a 27—, buen pintor de caracteres morales. En contraste con las obras de Polignoto los cuadros de Pauson, según lo que dice la *Política* 1340 a 36, no han de presentarse a los ojos de los jóvenes.

Probablemente en *Acarnienses* de Aristófanes, —v. 854—, se trata de un Pauson caricaturista. Sobre Dionisio de Colofón, véase Eliano, *Var. Hist.*, IV, 3. (J. H.)

15) Cleofón es desconocido. Cf. 1458 a 20 y *Retórica*, 1408 a 10.

16) Heguemón escribió parodias de épica. Cf. Ate-neo, 699 A.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

17) Nicóxares es un autor desconocido. La *Deiliada*, si en verdad es tal el título de esta obra, se oponía sin duda a la *Iliada*, por parodia, pues la *Iliada* es epopeya de valientes y esforzados, mientras que la *Deiliada* parece debía ser una epopeya de cobardes (*δειλός*). (J. H.)

18) El texto es dudoso. La corrección de Medici que introduce en el texto *Los Persas* de Timoteo es seductora a primera vista, pero el tema del *Cíclope* ha sido tratado por los dos grandes poetas líricos. La obra de Filoxeno era un ditirambo, la de Timoteo, según Wilamowitz, un *nomos*. (J. H.)

19) Así en la *Odisea* las palabras de Ulises en los cantos IX/XII. Mas parece que Aristóteles se refiere a los *discursos directos*, no narrativos, que dan a la obra homérica su carácter dramático. Cf. Platón, *República*, 393-4. En este lugar coloca Platón la poesía épica entre la dramática y la puramente narrativa. Cf. *Poética*, 1460 a 5 sqq. (J. H.)

20) "cual actores y gerentes de todo", *πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας*; Cf. 1449 b 26 *δρῶντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας*. Al final de esta frase donde la lógica pediría *μιμούμενον* en vez de *τούς μιμούμενους* (a saber: *ἔστι μιμῆσθαι*, hay que imitar) Aristóteles ha juntado con la mimesis propia del poeta la mimesis realizada por el actor. Cf. Horacio, *Ars Poetica* (Epístola ad Pisones). v. 100 sqq. (J. H.)

21) El tirano Teágenes fué derrocado hacia el año 600.

22) Los de Megara Hyblea.

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

23) Xiónides comenzó, según Suidas, ocho años antes de las guerras médicas, por tanto en 488. Magneto, de quien habla Aristófanes, en *Equites*, 520 sqq., fué contemporáneo suyo. Epicarmo, que floreció en tiempos de los tiranos Gelón y Hierón de Siracusa (485-467) no puede serles muy anterior. (J. H.)

24) Se trata de los habitantes de Sición. V. Temistio, *Orat.*, 27. 406 edic. Dindorf. Suidas, s. v. *θείσις* Cf. Herodoto, v, 67.

25) *κωμάζειν*, andar en báquicas jaranas. Hoy suele admitirse que el *κωμῳδός*, comediante, es el que canta en el *κῶμος*, banquete o fiesta dionisiaca. Cf. E. Boisacq, *Dict, etymol.* s. v. *κῶμος*.

26) “y ambas naturales”, *αὐται φυσικαί*. Sobre la interpretación de esta frase véase la *Intr. fil.*, III, 2.2.

27) Cf. *Retórica*, I, 11.

28) “principio innato”, *κατὰ φύσιν*. Cf. *Intr. fil.*, VII b, 26.

29) “improvisaciones”, *αὐτο σχεδόν*. Cf. *Intr. fil.*, VII b, 26.

30) Composición burlesca que Aristóteles atribuye a Homero. La frase “y otros poemas de su especie” no significa sin más que los demás poemas burlescos hayan de ser atribuídos a Homero.

31) En el *Margites* se usa el iambo mezclado con el exámetro. Puesto que el iambo se emplea en *invectivas*

JUAN DAVID GARCIA BACCA

parece fundado darle la etimología de *ιάπτειν*, arrojar, saeta.

32) "cosas oprobiosas", *ψόγον*, Cf. 1449 a 33 sqq.

33) Véase, con todo, el cap. 26 donde Aristóteles pone a la tragedia por encima de la épica. Hemos traducido por *grandeza* y *dignidad* los términos *μείζον*, *ἐντιμότερον*, porque, en efecto, en *extensión* y en *venerable* origen sucede lo que aquí dice Aristóteles, aunque en otros efectos, sobre todo en los artísticos, supere la tragedia a la epopeya, y la comedia a la iámbica.

34) "entonadores del ditirambo". Parece que el poeta instruía en persona al coro, y la frase *ἐξάρχειν τὸν διθύραμβον* equivale a *διδάσκειν τ. δ.* (J. H.) Según H. F., antes de que comenzara el coro, o entre las pausas de los corales, el corifeo o guía de coro tenía que improvisar alguna narración apropiada o un tema que después se hubiera de desarrollar. Por esto se le llamaba *ὁ ἐξάρχων*, el *entonador*, el que da el tema, resultando así de alguna manera *primer actor*.

35) Otra tradición atribuía a Esquilo esta innovación.

36) "vocabulario cómico", *γελοίας*. Una pieza satírica era un interludio ejecutado por actores vestidos de macho cabrío (*τράγος*); como los secuaces de Baco. De aquí que *τραγωδία*, tragedia, signifique *cantos de macho cabrío*. Y como dice Horacio:

carmine qui tragico vilem certavit ob hircum (v. 220),

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

cual si el premio o galardón de una tragedia hubiera sido un macho cabrío, y del premio hubiese venido el nombre al tipo de composición poética.

No han quedado ejemplos de poesía estrictamente *satírica*, fuera de algunos ejemplos más o menos artificiales, como en el *Cíclope* de Eurípides y en los fragmentos de *Ἰχνευταί* de Sófocles.

No podemos estar seguros de que la teoría que aquí sustenta Aristóteles sea correcta. La evidencia parece estar contra ella. (H. F.) Cf. Horacio. *Ars poet.* v. 220 sqq. Un poco difícil parece que, dado el carácter jocoso, breve y el uso del verso trocaico en los poemas satíricos, hubiera podido salir de ellos por evolución natural —1449 a 10 sqq— la tragedia clásica.

37) En la *Retórica* se dice —1408 b 36— que el troqueo es *χορδακιώτερος*.

38) Lo cual, dada la significación de *ιάμβος* que es saeta, invectiva, alfilerazo, da a entender que la comedia estuvo hecha en tono de ataque personal. Cf. 1459 b 37; *Retór.*, 1408 b 35; Cicerón, de *Oratore*, 189; *magnam partem enim ex iambis nostra constat oratio*, Horatio, *Ars poet.*, v. 81.

39) Máscaras. vestidos . . .

40) “*sin dolor y sin grave perjuicio*”. *ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν*; si la tragedia ha de producir un placer o alegría sin perjuicios, *χαράν ἀβλαβῆ*, lo mismo cabe pedir de la comedia, pues todo ha de evadirse de un plan demasiado *real*. Cf. *Intr. fil.*, IV, c.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

41) Seguimos aquí la indicación de Bywater y de H. F., en vez de lo que da el texto de J. H., que habría de decir: un coro de *comediantes*, *κωμφοδῶν*. En el siglo V los autores dramáticos sometían sus obras al juicio del arconte encargado del festival en que deseaban fuesen representadas. El arconte seleccionaba el número conveniente, y daba al poeta un coro, esto es: un director que pagaba a los coristas.

42) Resulta de una lista de vencedores en las grandes Dionisiacas —Cf. CIA II 971 a— (Michel, *Recueil*, 879), en que figura el poeta Magneto, que estos concursos de comediantes, reconocidos oficialmente, son anteriores al 458. (J. H.)

43) Epicarmo y Formio, poetas cómicos sicilianos. Parece que o se ha perdido una parte de frase o que una nota explicativa se introdujo en el texto. (H. F.)

44) Crates triunfó por primera vez en 449. Sólo se conservan fragmentos de sus comedias.

45) El exámetro.

46) Nótese la forma discreta, nada preceptiva, que da Aristóteles aquí a la famosa “*unidad de tiempo*”.

47) Cf. Cap. 23-24 para la epopeya. En cuanto a la comedia, véase la *Intr. técn.*, I.

48) “*deleitoso lenguaje*”, *ἡδυσμένῳ λόγῳ*, y “*cada peculiar deleite en su correspondiente parte*”, *ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν*, a saber: *ἡδυσμάτων*, *ἡδυσμα* = salsa, sazonar. En la *Retórica* (III, 3) Aristóteles dice de Alcidas: *οὐ γὰρ ἡδύσματι χρῆται ἀλλ' ὡς ἐδέσματι*.

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

49) Para la justificación de esta traducción véase la *Intr. fil.*, IV, 1.

50) “*su efecto purificador*”. Creo que el acusativo sobreentendido para *περαίνουσα*, a tenor de las líneas anteriores en que con este mismo verso está explícito es *κάθαρσις*.

51) “*espectáculo bello de ver*”, literalmente “*vista*”, *ὄψις*, como cuando decimos en castellano que esto tiene buena *vista*.

52) Véase este punto en la *Intr. fil.*, VI.

53) “*Del carácter y de las ideas les viene a las acciones el ser tales o cuales*” debe entenderse de una especificación o cualificación no propiamente ontológica, sino moral —pues del carácter les viene el ser buenas o malas, ilustres o plebeyas, dar una conducta o ser inconstantes . . .—; y de las ideas (*διάνοια*) les viene además una calificación de orden tampoco estrictamente ontológico —que la especificación ontológica de las ideas procede del contenido u objeto sobre que versen: ideas geométricas, ideas aritméticas, ideas lógicas . . .—, sino calificaciones más o menos artificiales y artísticas, como ideas retóricas, que hablan a los afectos, ideas políticas, que hablan al animal político que es el hombre. Cf. 1450 b 5 sqq.

54) La frase “*naturales causas de las acciones: ideas y carácter*” *πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων*, tampoco puede entenderse en rigor filosófico; ni ontológico, ni psicológico, ni físico, porque las estrictamente causas natura-

JUAN DAVID GARCIA BACCA

les de las acciones son las potencias (*δύναμις*) o facultades y la forma sustancial, además de las causas eficientes, material y finales que sean precisas. Aquí *naturales* significa causas *proprias* para una especificación o cualificación o artística o preartística.

55) Trama o argumento traduce la palabra *μῦθος*. Las razones para la adopción de esta traducción véanse en *Intr. fil.*, VI, 2.

56) Con calificación artística, no real, ni moral, ni personal.

57) “o de su modo de pensar sacan a luz en ellas”, *ἀποφαινονται γνώμην*. Póngase esto en relación con la función apofántica o elucidadora esencial a la palabra según Aristóteles, “*Sobre Interpretación*”, cap. IV, 17^a: Cf. *Retórica*, II, cap. 21.

58) Véase *Phys.*, 197 b 4 *ἢ δὲ εὐδαιμονία πράξις τις, εὐπραξία γάρ*; la felicidad es una cierta manera de acción, porque es *pasarla bien*. Y *Polit.*, 1325 a 32; *Etic. Nic.*, 1098 a 16, b 21. El fin de que habla aquí Aristóteles es un fin *intrínseco*, como posesión de la felicidad; y conseguido como acto final (*ἐντελέχεια*) de una serie de acciones internas. Sólo que el acto final ya no se ordena eficientemente a producir otro, a la manera como hacia la producción de otro están ordenados los anteriores. El acto final es solamente acto (*πρᾶγμα*), y los anteriores son actos y acciones. Para esta distinción entre acto y acción, *ἀπ ,πμαγρρᾶξις*, véase *Intr. fil.*, VI, 1.

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

59) “Sólo mediante las acciones adquieren carácter” los actores, τὰ ἤθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις. “Mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions” (J. H., p. 38). De las ideas y carácter les viene a las acciones ser tales o cuales, acaba de decir Aristóteles, — 1449 b, 38 sqq. Pero a su vez, y por un proceso que se llama en ontología de *causalidad mutua*, las acciones hacen que actor *adquiera* carácter, y sea *actor de carácter*: tal o cual, jocosos, tristes, severos . . . Y son precisamente las *acciones* las que afirman tal carácter artístico o teatral del actor, y no simplemente las palabras expresadas en ideas, que uno no se hace actor dramático, cómico . . . por sólo leer tragedias y comedias, ni por escribirlas, sino por ejecutarlas. Sobre las modificaciones reales, secundariamente, que sufre en su vida real el actor, no es lugar éste para estudiarlas.

60) Parece que esta expresión de Aristóteles no debe entenderse con todo rigor (J. H.), teniendo presente que acaba de decir que por las acciones se adquiere carácter. A no ser que se entienda de que sólo con acciones que tengan *unidad de estilo* se adquiere carácter, y no con las demás, hechas a la buena de Dios o al tún tún y a lo que saliere.

61) Cf. *Intr. fil.*, I, 3.

62) Se piensa naturalmente en Eurípides, pero Aristóteles no ha podido referirse a él en lo de “los de ahora”. El pasaje 1453 b 27-29 aducido por Bywater para asegurar lo contrario no parece probatorio. (J. H.)

63) “Estilo de decisión”, προαίρεσις ὅποια. Προαίρεσις es un término técnico en las *Éticas* de Aristóteles

JUAN DAVID GARCIA BACCA

para designar no tan sólo voluntad sino adopción reflexiva de un conjunto de medios ordenados a un fin. Y cuando el fin es *constante* produce un *estilo* de respuestas activas y pasivas que dan *carácter*; una segunda, artificial o artística naturaleza. Para ello es conveniente situar al agente en circunstancias que no traigan aparejado sin remedio el tipo de reacción.

64) “Sacar a luz algo universal”, καθόλου ἀποφαίνονται. Faena de una proposición universal, ya que toda proposición es *apofántica* (*Sobre Interpretación*, IV, 17 a) y ha de saber sacar a luz ideas en palabras, siendo las ideas de suyo universales. Sólo después de descubrir una proposición universal podrá *demostrarse* una propiedad de un sujeto, ἀποδεικνύουσί τι, ya que toda demostración exige al menos una premisa universal.

65) “Interpretación de ideas mediante palabras”, por esto Aristóteles tituló la obra que habla sobre las palabras —nombre, verbo, proposición y sus clases...—, “Sobre Interpretación” o hermenéutica.

66) “Tiempo imperceptible”, ἀναισθήτος χρόνος; parece como si Aristóteles se refiriera aquí a los que modernamente se llama *umbral inferior* de la sensación temporal. Un espectáculo que nada más se lo vea un instante, no hay tiempo para mirarlo y resulta confuso (συγχέεται).

67) Acerca de este *apriori* helénico véase *Intr. fil.*, VII. c b, 2.

68) Acerca de estotro punto de norma psicológica general véase *Intr. fil.*, VII, b 24.

NÓTAS AL TEXTO CASTELLANO

69) O “*facultad de percepción de los espectadores*”, dadas las condiciones del teatro, etc.

70) Las palabras *ποτὲ καὶ ἄλλοτε* no pueden entenderse más que del tiempo, no del lugar, y no permiten concluir al uso de la clepsidra en los tribunales. Una representación ordinaria en las grandes Dionisiacas comprendía tres tragedias y un drama satírico, y duraba de 8 a 10 horas. La costumbre, si no el reglamento de los certámenes, impuso ciertamente un límite a la duración de las representaciones. Cf. Suidas, s. v. Ἀρίσταρχος Τεγεάτης.

¿Se empleó alguna vez la clepsidra para medir el tiempo de duración de una tragedia? No es imposible, pero la hipótesis de cien tragedias que representar resulta ridícula —lo mismo que el animal de miles de estadios de que se acaba de hablar—, y tal vez, podría uno preguntarse, si hay también aquí su punta de sátira, eco tal vez de alguna historia contada en público a propósito de la duración de los espectáculos. (J. H.)

71) Acerca del significado de estos cambios véase la *Intr. fil.*

72) El que todas las acciones de un hombre no forman una acción y que la unidad de acción o de estilo requiera una como artificial o artística, moral o no, intervención en la vida *natural* indica que el hombre es, en gran parte de su ser, una realidad de simple, bruto y brutal *hecho*.

73) Entre los antiguos poetas épicos se citan como autores de Heracleidas a Cinetón de Lacedemonia, Píandro de Rodas y Panyasis de Halicarnaso. El poeta lírico

JUAN DAVID GARCIA BACCA

Baquílides celebró las hazañas de Teseo, inspirándose en una *Teseida*. (J. H.)

74) Ulises durante una partida de caza en el Parnaso, en compañía de su abuelo Autólico, fué mordido por un jabalí. La cicatriz de tal herida es la que permite a la vieja Euryclea reconocerle cuando le lava los pies (*Odis.*, XIX, 392 sqq). Este pasaje de la Odisea parece interpolado. No figuraba en el texto que leía Aristóteles. Con todo, Platón, *Rep.*, I, 334 A, cita como de Homero algunas palabras de los versos 395-6. (J. H.)

75) En el momento en que los griegos se disponían a partir de Aulide, Ulises, para escapar de la guerra, había fingido estar loco, lo que fué descubierto por Palamedes.

76) Cf. final del cap. 17.

77) Para la traducción de este pasaje y su justificación véase la *Intr. fil.*, V, 1.1. Nótese la forma gramatical de optativo *γένοιτο*.

78) Cf. cap. I.

79) Para la interpretación de este pasaje célebre véase la *Intr. fil.*, V, 1. Sobre lo universal y la poesía, *ibid.*, V, 1.4.

80) "imponer nombre a personas", *ὀνόματα ἐπιτιθεμένη*, como algo adventicio y accidental, véase *Intr. fil.*, VII, c. 3.

81) Recuérdese el predominio que tiene en Aristóteles lo universal sobre lo singular, correlativo a la pre-

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

eminencia de la tragedia sobre la iámbica y la comedia. Cf. *Intr. fil.*, VII, c 3.

82) Se refiere al poeta Agatón mencionado en el *Banquete* de Platón. El título de esta tragedia no es seguro.

83) Cf. Platón, *Fedón*, 61 B.

84) No consta de si el texto tal como se nos ha conservado está o no correcto. Véase en las notas al texto griego las conjeturas de Vahlen. Para el sentido de estos dos extremos pasionales: tremebundo y miserando, véase la *Intr. fil.*, IV, c.

85) Plutarco refiere la misma historia *De sera num. vind.* 8, 553 d. A la palabra *θεωποῦντι*, que significa tal vez que el asesino estaba mirando la estatua de Micio, corresponde el Plutarco *θέας οὔσης*, durante el espectáculo. (J. H.)

86) continua, *συνεχής*; término filosófico de ordinario, que tal vez habría que traducir aquí por *coherente*. Coherente según una trama o *serie* de acciones unidas por verosimilitud.

87) Para conjeturar por qué tiene que entrar en la tragedia esta inversión de la fortuna, véase la *Intr. fil.*, VII, c 2.

88) Cf. *Edipo Rey*, v. 924 sqq.

89) Tragedia de Teodecto de Faselis, contemporáneo de Aristóteles. Cf. cap. 18, comienzo.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

90) *Ifig. en Taúride*; v. 727 sqq.; cf. cap. 16, 1454 b 31 y 1455 a 18.

91) El término *πάθος* lo traduce J. H. por "*événement pathétique*" y juega un papel bien restringido en la *Poética*. Cf. *Intr. fil.*, VII, b 28. Cf. *Retór.*, 1386 a 4 sqq; y Horacio, *Ars poetica*, v. 185.

92) La definición y explicación que de cantidad da Aristóteles aquí ha de confrontarse con la que se halla en los *Metafísicos*, IV, 1020 a 7 sqq. Y en estos pasajes se funda la traducción dada aquí.

93) Cf. Aristóteles. *Problem.*, 918 b 26., y Suidas, s. v. *Μονωδία*.

94) Los *estásima*, en las tragedias conservadas, comprenden versos anapésticos, pero tal vez no fuera así en las tragedias del siglo IV.

95) J. H., traduce el término *φιλόανθρωπον* por *sentiment d'humanité*, designando la simpatía natural que experimentamos por todo hombre que sufre, aunque lo hubiera merecido por su conducta. Cf. *Retór.*, II, 13, 1390 a 19. Más adelante —cap. 18, 1456 a 21—, tiene esta palabra un sentido algún tanto diferente.

96) Rematadamente perversos corresponde a *μοχθηρός*, que incluye mucho más que la simple maldad, *κακός*. Cf. *Etic. Nic.*, 1150 b, 29 sqq.

97) Véase la *Intr. fil.*, IV, 1 c.

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

98) Para esta exigencia helénica de término medio, véase *Intr. fil.*, V.

99) "error", ἀμάρτημα y no falta moral o pecado. Júntese la significación de ἀμάρτημα, que es no dar en el blanco, con la accidentalidad de la individualidad y la accidentalidad de las cosas más graves que le pasan al individuo según la mentalidad aristotélica. Véase para este punto más detalles en la *Intr. fil.*, VII, c 3.

100) *Simple y doble* se refieren aquí al desenlace. Véase el final del capítulo presente respecto del desenlace doble en el caso de la *Odisea*.

101) Para dar toda su fuerza a la palabra "aconteció", συμβέβηκε, véanse los comentarios en la *Intr. fil.*, VII, c 3.

102) Cf. final del cap. 17, resumen de la *Odisea*.

103) Aristóteles debe referirse probablemente a la intervención de personajes como las Furias, en *Euménides*, 1º: la *mujer-vaca* del *Prometeo encadenado* de Esquilo. *Horror por lo monstruoso* traduce la palabra τερατώδες (monstruoso).

104) Para este punto del *placer propio* de una obra de arte véase la *Intr. fil.*, IV, 2.

105) Para la correcta interpretación de esta frase véase la *Intr. fil.*, IV, 1 c.

106) Este principio tan discutible, dice J. H., se explica por el papel esencial que Aristóteles atribuye a la

JUAN DAVID GARCIA BACCA

piedad o compasión en la tragedia. Cf. *Retór.*, II, 8, 1386 a 10.

107) Alcmeón había matado a su madre por haber ésta denunciado el escondite de su marido Amfiaro.

108) Trágico del siglo IV, contemporáneo de Aristóteles; parece que compuso unas 240 tragedias y ganó 15 victorias. (Suidas.) No queda nada de su Alcmeón.

109) Telégonos, hijo de Ulises y de Circe, llegado a Itaca en busca de su padre, lo hirió sin conocerlo. La pieza de Sófocles referente a este asunto y a la que probablemente se refiere Aristóteles es la de *Ὀδυσσεύς Ἀκανθοπλήξ*.

110) Lógicamente habría un cuarto caso que Aristóteles condena en las líneas siguientes: A sabe quién es B, proyecta el crimen, pero no lo ejecuta. Mas no hay por qué modificar el texto. Las palabras *ἐτι δὲ τρίτον* están confirmadas por la versión árabe, y en cuanto a *τοῦτων δὲ χείριστον* es giro conocido en todas las lenguas. (J. H.)

111) Sófocles, *Antígona*, v. 1232 sqq.

112) *Cresfonte*, tragedia perdida, de Eurípides.

113) *Ifigenía en Taúride*.

114) Nada se sabe de esta obra.

115) 1453 a 19.

116) Usamos aquí la palabra *mito* (*μῦθος*) en vez de la trama o argumento, pues las tramas de que se

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

habla son las transmitidas por la tradición, casi todas ellas *míticas* en sentido clásico de esta palabra. Véase *Intr. fil.*, VI, 1.3.

117) Véase 1454 b 11-15.

118) Para el sentido peyorativo de *ἀνδρείος* (viril) aplicado a una mujer, véase Luciano, *contr. indoct.*, 3: *ὀ καὶ πάνυ ἀναίσχυρος εἶ καὶ ἀνδρείος*. En la *Política*, 1277 b 20, dice Aristóteles que el valor en una mujer es completamente diferente del valor en el hombre. J. H. excluye del texto las palabras *ἢ δεινὴν* por no ofrecer sentido aceptable. No se puede dar a *δεινός* el significado de “terrible en palabras”, orador de temer —cf. *Ápol.* de Platón, 17 B—, y ver en ello una alusión a *Melanipa la Sabia*, mencionada más adelante. (J. H.)

119) Semejante al tipo tradicional. Cf. Horacio. *Epis. a. Pis.* v. 123 sqq. *Intr. fil.*, VII b. 29.

120) Cf. Horacio, *ibid.*

121) Aristóteles siente especial malquerencia por este carácter a causa de haberlo hecho Eurípides peor de lo que la trama exigía.

122) Ulises llora como mujer y Melanipa habla como hombre. Sobre *Escila*, cf. 1461 b, 32. Se sabe hoy en día que esta obra contenía las “*lamentaciones de Ulises*” y era un ditirambo de Timoteo de Mileto. V. Th. Gomperz, *Hellenica*, Band I, pp. 79 y 85. Y Wilamowitz — *Timotheos, die Perser* (Leipzig, 1903), p. 111.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

123) El discurso de Melanipa es un pasaje de "*Melanipa la sabia*" de Eurípides. Nauck, fragm. 484. Cf. v. Arnim, p. 27, fr. 4, pasaje citado frecuentemente y que se encuentra también en Platón, *Banquete* 177 A. Melanipa habla como mujer sabia, en plan de filósofo naturalista.

124) *Medea*, v. 1317.

125) *Iliada*, II, v. 166 sqq. También Platón habla de este punto y en el mismo sentido en el *Crátulo*, 425 D.

126) "*sin explicación racional*", ἄλογον; nótese que habla para dentro del drama mismo. Cf. *Intr. fil.*, v, 1.3.

127) V. cap. 24, 1460 a 29.

128) Tal vez esto explique lo que Aristóteles ha dicho poco ha de los *caracteres buenos* y que tanto embrazó a Corneille —*Premier discours sur le poëme dramatique*—. O con Jules Lemaître —*Corneille et la Poétique d'Aristote*—, decir que los personajes de la tragedia deben tener de la "*grandeur, de la race, de l'allure*". No se trataría, pues, de perfección moral. Aristóteles en muchos lugares —véase el *Index Aristotelicus* de Bonitz, v. s. ἐπιεικής—, opone a la plebe los ἐπιεικῆς καὶ γνώριμοι.

129) Cap. 11, 1452 a 29.

130) Estos hijos de la Tierra son los Espartanos, hombres salidos de los dientes del dragón sembrados por Cadmo. El texto es de una pieza desconocida.

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

131) Se trata de las señales brillantes que, según se decía, eran de verse en las espaldas de los descendientes de Pélope.

132) *Tyro*, tragedia de Sófocles de la que no quedan sino fragmentos. Nauck, p. 272 sqq. Tyro había expuesto dos hijos gemelos que había tenido de Neptuno. La cestita en que los colocó hizo que se los pudiera reconocer. Cf. narración de Moisés en el *Antiguo Testamento*.

133) *Odisea*, XIX, 386, 475; XXI, 205-225.

134) *Odisea*, XIX, 391 sqq.

135) Sentido confirmado por 1455 b 9 y 1452 b 5. Mientras que *Ifigenia es reconocida* por la carta que, naturalmente, quiere confiar al extranjero venido de Argos en Taúride, Orestes, y aquí está el defecto, *se hace reconocer*, —cf. *αὐτὸς λέγει* de la frase siguiente—, de Ifigenia, como Ulises por los porquerizos. La distinción entre reconocimiento natural y artificial domina todo el capítulo. Orestes, en los v. 811-826 de *Ifigenia en Taúride*, habla de *τῆς πίστεως ἔνεκα*; y de pruebas, *τεκμήρια*.

136) Tereo cortó la lengua a Filomela para impedir que revelara que la había violado, pero Filomela hizo conocer semejante atentado a su hermana Procné mediante la voz de la *lanzadera*, bordando unas letras sobre un cañamazo.

137) Diceógenes, poeta trágico del siglo IV, de quien no nos quedan sino versos sueltos. El asunto de los *Ciprios* parece haber sido el de la vuelta de Teucer a Salamina, después de la muerte de Telamón. Teucer, que

JUAN DAVID GARCIA BACCA

había sido expulsado por su padre, vuelve de incognito. Lloro, y así se traiciona, viendo un cuadro representando a Telamón. Cf. el pasaje célebre de la *Eneida*, I, 456 sqq. *Videt Iliacas ex ordine pugnas*. (J. H.) *Odisea*, VIII, 521 sqq.

138) *Coéforas*, v. 168 sqq.

139) En una obra sobre la teoría dramática, según opinión de Bywater: empero, las palabras ὡς Πολύιδος ἐποίησεν del cap. 17 hacen pensar más bien en una obra dramática, y Polyidos el sofista es sin duda idéntico a Polyidos autor de ditirambos, de quien nos habla Diódoro de Sicilia, XIV, 46, 6. (J. H.)

140) Obra desconocida.

141) Obra desconocida.

142) Obra desconocida.

143) El ms. B nos restituye aquí dos líneas que habían desaparecido del texto por homeoteleuton y que confirma la versión árabe. La primera palabra ἐν τείνειν justifica la lección τὸ μὲν γάρ de A que los editores combinaban por ὁ μὲν γάρ. El paralogismo de que aquí se trata es explicado en el cap. 24, 1460 a 20 sqq, y más detalladamente, en las *Refutaciones sofísticas* V, 167 b 1 sqq. He aquí un ejemplo tomado de este pasaje: la lluvia trae consigo la humedad en la tierra, pero de que la tierra esté húmeda no se puede concluir con certeza que haya llovido. Por tanto en este tipo de reconocimiento συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ el poeta da por des-

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

contado que el oyente cometerá tal error lógico. Ulises era el único que podía tender el arco —hay que suponer que la frase ἄλλον δέ μηδένα se refería nada más a los que le rodeaban en aquellos momentos—, pero el que un extranjero que se presenta como mensajero pueda hacerlo, no permite concluir necesariamente que tenga que ser Ulises en persona. Considero las palabras καὶ εἴ γε . . . ἔωράκοι (s. e. παραλογισμός ἄν ᾗν) como una adición que comenzó por figurar en el margen y que aun pudiera remontar a Aristóteles mismo. En ella hay otro parallogismo: el personaje pretende ser Ulises, y dice que reconocerá su arco; y para quitar toda duda, hace una descripción de él, sin que nadie se lo enseñe. (J. H.)

144) *Ifig. Taur.*, 582 sqq.

145) Otra interpretación de este pasaje da J. H., “*ce qui choquait, semble-t-il, que ce héros sortait de la terre —le sanctuaire d’Amphiaraos était une grotte—; alors que d’ordinaire les dieux descendent sur la terre*”.

146) “*gestos y actitud*” corresponde a la palabra σχῆμα.

147) Comentarios de esta frase célebre véanse en *Intr. fil.*, VII b, 31.

148) Objeto del viaje: llevarse la estatua de Diana a Atenas. *Ifig. Taur.*, 85-91: 976-8.

149) Cf. 1454 b 32. Cf. Nota 139.

150) *Ifig. Taur.*, 281 sqq. 1031 sqq.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

- 151) Cf. *Intr. fil.*, VII c, 2.
- 152) Parece que aquí está el texto irremediablemente mutilado. (J. H.)
- 153) Texto interpolado. Aristóteles ha distinguido seis partes en la Tragedia.
- 154) *Las mujeres de Ftía* era el título de una tragedia de Sófocles; *Peleo*, de una de Sófocles y de otra de Eurípides.
- 155) J. H., adopta la lección *τεπαρῶδες* sin pretender reconstruir el texto total. Parece que había aquí, al igual que en el cap. 14, 1455 b 8, una condenación de los medios escénicos que no miran sino a inspirar terror. Las *Fórcidas* son monstruos descritos en el *Prometeo* de Esquilo, v. 794-798. Sobre ellas hizo un drama satírico.
- 156) *Prometeo encadenado*, de Esquilo. *Hades* o Dios de los Infiernos o de lo Invisible (ἄ, ἰδές:) con la vista ordinaria.
- 157) Cf. cap. 5 y cap. 17.
- 158) Esta idea está expresada en dos versos que Aristóteles cita en la *Retórica*, 1402 a 10. Aristóteles, como buen griego, estaba convencido de que en el universo *real* rige un absoluto determinismo o Necesidad (*Ἀνάγκη*, *Fatum*) de que no escapan ni los Dioses. Por esto la verosimilitud, contra la que, por ser tal, pueden pasar verosímilmente muchas cosas, podía constituir objeto y recurso propio de la *Poética*: de la reproducción imitativa del mundo, que en sí es determinista.

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

159) "intermezzo", ἐμβόλιμα, o interludio.

160) Cf. *Retór.*, 1356 a 1 y 1378 a 20. αὐξῆιν καὶ μειοῦν; *Retór.*, 1403 a 16. Cf. Isócrates 42 C.

161) Para la traducción que hemos dado, a pesar de que J. H., dice que el texto es oscuro, nos hemos inspirado en la función apofántica de la palabra. Cf. Aristóteles "Sobre Interpretación", cap. IV.

162) *Ilíada*, v. 1.

163) Aquí dice nada más Aristóteles προσβολή, que es echar (βολή) hacia alguna parte (πρός) el aire. Si con J. H., se emplea la obra del mismo "de partib. anim". II, 16, 660 a 5 τὰ μὲν γάρ (γράμματα) τῆς γλώττης εἰσι προσβολαί, τὰ δὲ συμβολαί τῶν χειλῶν se podrá traducir con J. H.: "sans qu'il y ait rapprochement de la langue ou des lèvres".

164) Entre los gramáticos griegos son semivocales las líquidas, la sigma y las dobles ζ, ξ, ψ. En el *Teeteto*, 203 B, Platón hace de la sigma vocal muda; no habiendo sino vocales y mudas. En el *Crátulo*, 424 C, y en el *Filebo*, 18 B, intercala entre vocales y mudas las "letras intermediarias" que no son φωνήεντα sin por eso llegar a ἄφθογγα. Aristóteles no aprovechó este punto. (J. H.)

165) Véanse estas mismas definiciones en *De audib.*, 804 b 8.

166) Los textos referentes a la conjunción y a la articulación parece que están irremediabilmente mutilados.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

Bywater supone que antes de ἄρθρον hay una laguna donde hubieran figurado como ejemplos las proposiciones ἀμφὶ, περὶ que se encuentran en la definición de articulación (artículo). Habría, pues, entre las conjunciones palabras que no rigen a otros, como μὲν, δὴ, τοί, δέ Cf. *Retór.*, III, 5, 1407 a 20 sqq. — u otras que rigen, como nuestras proposiciones. (J. H.)

167) He traducido ἄρθρον por *Articulación*, pues artículo no se aplica, en su sentido actual, a lo que aquí dice Aristóteles. Cf. además la nota anterior.

168) Tal vez se trate, como dice Bywater, al principio de la frase, de conjunciones como εἰ, ἐπεὶ, ὅτε, ὡς; al medio, de partículas disyuntivas, de conjunciones finales o consecutivas. Pero todo esto es muy inseguro. (J. H.)

169) Cf. *Sobre Interpretación*. Cap. II, 16 a 19 sqq.

170) *Sobre Interpretación*, cap. III, 16 b 7 sqq. La raíz de ῥῆμα es la nuestra de río; y significa lo fluyente; por esto tal vez sería mejor traducir por *fluxión*, porque el verbo es precisamente la parte de la oración que hace *fluir* las palabras a lo largo del tiempo y de los tipos de movimiento, de acción . . .

171) Frase, λόγος, oración. Parece que no se puede emplear aquí la palabra *proposición*, pues se incluyen aun conjuntos de palabras a los que no conviene el predicado de verdadero o falso. Cf. "*Sobre Interpretación*", cap. IV.

172) Cuando se define al hombre diciendo "*animal racional*" esta frase entra en el predicado, pero ella sola

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

no contiene verbo alguno; y no llega a proposición, con valor de verdad o falsedad, hasta que se diga “*el hombre es animal racional*”. La frase “*Cleón marcha*” parece ser ejemplo estereotipado para las gramáticas.

173) Aquí el texto francés, por razones entre patrióticas y científicas, —texto árabe—, pone *Μασσαλιωτῶν*, “*los de Marsella*”. Recuérdese, dice a punto J. H., que Aristóteles describió en sus *Πολιτεῖαι* la Constitución de Marsella. El nombre compuesto, *Ἑρμοκαϊκόξανθος*, parece formado de los nombres de tres ríos del Asia Menor, cuyo recuerdo era querido de los habitantes de Marsella, colonia de los Focios. Parece con todo que se trata de un epíteto de Júpiter, más que de un nombre de persona. v. *Philologus*, 1920, p. 257. (J. H.) La edición inglesa H. Fyfe escribe *μεγαλειωτῶν*, y traduce, como nosotros, por “*nombre rimbombante*”.

174) *σίγγυνον*, lanza. Hay otras formas de este nombre: *σίγγυνα* en Herodoto (V. 9), *σίγγυνος* en Hesiquio . . . (J. H.)

175) Para todo este trazo acerca de la metáfora véase la *Intr. fil.*, VIII.

176) *Odisea*, I, 185; XXIV, 308.

177) *Iliada*, II, 272.

178) Ejemplos considerados desde Vahlen como tomados de los *καθαρμοί* de Empédocles. Cf. Diels, *Vorsokratiker*, 3, frgm. 138, 143.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

179) Para la inteligencia de este pasaje véase *Intr. fil.* VIII, 2, 2.4.

180) Cita desconocida.

181) ἀρητήρ se encuentra dos veces en la *Ilíada*, I, 11; v, 78; ἐρνύγας (ἐρυνγας Hermann) es desconocido; Cf. Hesiquio, ἐρνυτας; ἐρνη, βλαστηή, κλάδοι. (J. H.) En cuanto a la metáfora "copa de Marte" se lee en los *Persas* de Timoteo de Mileto (frgm. 22 de la edición de Wilamowitz). Baco aparece a veces representado teniendo en la mano una φιάλη, como si fuera un pequeño escudo redondo. (J. H.)

182) κρῖ en vez de κριθῆ (cebada) y δῶ en lugar de δῶμα (casa); ὄψ en vez de ὄψις vista, ojos, apariencia.

183) Texto de Empédocles, Diels, frgm. 88. Cf. Edición de *Presóctacos* del autor, p. 77, II, 9.

184) *Ilíada*, v, 393.

185) La distinción de los tres géneros de nombres viene ya desde Protágoras. *Retór.*, III, 1407 b 7. Aristófanes, en las *Nubes*, v, 658 sqq. Sobre los géneros. Cf. cap. 14 de *Refut. sofist.* (J. H.)

186) Aristóteles se refiere a vocales siempre breves, ο, ε.

187) Esta doctrina acerca de la selección de palabras se halla en la *Retór.*, 1404 b. Acerca de Cleofón v. nota 15.

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

Un poeta trágico de nombre Esténelos es mencionado muchas veces por Aristófanes.

188) Lo aludido es una *ventosa*, en forma de copa de bronce, que, aplicada sobre la piel y calentada convenientemente, reduce la presión del aire encerrado, causando así una afluencia de sangre. Este enigma era célebre. Cf. *Retór.*, III, 1405 a 37.

189) En el primer caso se trata de un mal exámetro (*He visto a Epícares marchando a Maratón*). La intención satírica está condensada en *βαδίζειν*, que es verbo sólo usado en prosa, como si dijéramos en castellano "*marchando a pata*". Además *βαδι* no forma espondeo sino por un alargamiento arbitrario y desagradable de *δι*. El segundo verso está mutilado. Parece que Euclides el viejo era poeta satírico.

190) Cf. *Retór.*, III, 1406 b 5 sqq.

191) *Odisea*, IX, 515 — XX, 259; *Iliada*, XVII, 265. Nótese que a Aristóteles no se le pasa por alto la belleza puramente verbal de los poemas.

192) Desconocido.

193) Para el valor ideológico de esta frase véase *Intr. fil.*, VIII; 2.4.

194) El *apriori* hylozoísta o animista encerrado en esta exigencia se hallará desarrollado en *Intr. fil.*, I, 3.

195) Según Herodoto en el mismo día (VII, 166), del 480 a. C.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

196) Cap. 8, 1451 a 23.

197) Para el sentido de *διαλαμβάνειν*, véase Demóstenes, 278. *στήλαις διαλαμβάνειν τοὺς ὄρους*. La extensión natural a la epopeya permite sembrarla de episodios, para descanso del lector.

198) Cf. *Polít.*, 1280 b 13.

En el ciclo épico los *Cantos ciprios* contaban, partiendo del juicio de París, los orígenes y comienzos de la guerra de Troya. En cuanto a la *Pequeña Iliada* véase en el mismo texto a continuación.

199) Aunque a continuación se enumeran diez. Lo cual parece indicar el origen *verbal* de la *Poética*.

200) Hubo un *Juicio de Armas* de Esquilo —cf. *Ajax* de Sófocles—, un *Erípylo* de Sófocles —en 1912 se hallaron fragmentos muy mutilados de él. Cf. Diehl, *Supplementum Sophocleum*, pp. 21-28—. Acerca del episodio de Ulises disfrazado de mendigo, v. *Odisea*, IV, 240 sqq. Sófocles compuso también una tragedia *Las Lacedemonias*, y otra *Sinón*. En fin el *Saqueo de Troya* es el título de una tragedia de Iofón. (J. H.)

201) Telémaco es reconocido por Néstor, Menelao. Helena; Ulises es reconocido por el Cíclope, por los Feacios, por Euriclea, por los porquerizos, por Telémaco, por los pretendientes, por Penélope, y en fin por su padre.

202) En el cap. 7.

203) *Retór.*, I, 1371 a 25. En este párrafo se puede hallar una leve alusión a la unidad de lugar. Y es el único pasaje en toda la *Poética*.

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

204) Cf. 1449 a 2-28.

205) Aristóteles ha hablado de Xeremón en el cap. I, 1447 b 21.

206) v. 1449 a 24.

207) Para este punto véase la *Intr. fil.*, VII, c 3.

208) Cf. *Intr. fil.*, V, I.3.

209) *Iliada*, XXII, 205 sqq. Estè ejemplo aparecerá también en el cap. 25.

210) Cf. *Intr. fil.*, V, 2.

211) Ya que no se puede seguir, según la lógica clásica, de un antecedente falso un consecuente verdadero. Si, pues, el antecedente imaginado resulta falso habrá que buscar otro que sea verdadero a fin de que dé con el consecuente verdadero una implicación verdadera.

212) Nuestra alma (*ψυχή*) precisamente, y no el entendimiento (*νοῦς*) o el discurso racional (*διάνοια*). Cf. *Intr. fil.*, V, I, 4, δ.

213) El nombre de *Νίπτρα* (Baño) se extendía comúnmente a todo el canto XIX de la *Odisea*. El pasaje aludido es aquel en que Penélope se deja engañar por Ulises — v. 165-248. Ulises se hace pasar por un cretense que ha recibido en su casa a Ulises. Penélope hace un falso razonamiento: de la verdad del consecuente — descripción del vestido y maneras, de Ulises—, concluye a la verdad del antecedente — que el extranjero es el cretense Etón.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

214) Cf. *Intr. fil.*, v, 1.2.

215) El anacronismo cometido por Sófocles en su *Electra*, al suponer que había ya Juegos Píticos, fué señalado por el escoliasta en el v. 49, 682; pero no parece que este anacronismo constituya el *ἄλογον* al que Aristóteles alude en este pasaje. (J. H.)

Se admite que se trata aquí de *Misios* de Esquilo. El personaje viene de Tegea es Télefo. Su silencio es materia de risa para los autores cómicos Amfis y Alexis. (J. H.)

216) *Odisea*, XIII. 116 sqq.

217) Cf. *Intr. fil.*, v, 1.1.

218) Cf. 1458 a 1-8.

219) Aristóteles explicó el tipo de marcha de los cuadrúpedos, en *De incessu animalium*, 14, 712 a 24.

220) Cf. cap. 24, 1460 a 14 sqq.

221) Cf. *Iliada*, XV, 271; Píndaro, *Ol.*, III, 52 y escolio.

222) Se ignora de qué proviene este paralelismo hecho célebre por Aristóteles. (J. H.)

223) Cf. *Vorsokratiker*, Diels, frgm. 11, 12, 35 de Jenófanes. Véase en los *Presocráticos* del autor, vol. I, pp. 3, 4.

224) *Iliada*, X, 152. Los compañeros de Diomedes han plantado así sus lanzas durante la noche. Problema:

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

“mala posición, pues pueden caerse fácilmente y causar alarma”. Solución: “Homero no defiende tal posición, simplemente cuenta un hecho”.

225) *Iliada*, I, 50. Problema: “¿por qué Apolo, que pretende castigar a los griegos, comienza por hacerlo con los mulos?” Solución: “pudiera ser que *mulos* signifique aquí *centinelas*”.

226) *Iliada*, X, 316. Problema: “¿cómo Dolón, si era deforme, podía correr velozmente, *ποδώκης*?” Solución: “*contrahecho* significa aquí *feo de cara*”.

227) *Iliada*, IX, 202.

228) Aristóteles cita de memoria *Iliada*, X, 1-2: (Cf. II, 1-2), y X, 11-k3.

229) *Iliada*. XVIII, 489 (*Odisea*, V, 275). Problema: “¿cómo puede decir Homero que *únicamente* la Osa Mayor no se acuesta?”.

Estas dos soluciones de Hippias de Tasos se encuentran más largamente tratadas en *Refut. sof.*, 162 b 6. *δίδομεν* δέ no procede del canto XX de la *Iliada*, v. 297, sino del comienzo del canto II.

En el texto que debió conocer Aristóteles el verso 15 parece que era:

“Ἡρῆ λισσομένη, δίδομεν δε οἱ εὖχος ἀρέσθαι.

Hippias de Taso sustituía en vez de *δίδομεν* el infinitivo imperativo *διδόμεναι*, abreviado *διδόμεν*. En este caso ya no es Júpiter quien se engaña, sino el sueño.

JUAN DAVID GARCIA BACCA

Para la frase οὐ καταπύθεται ὄμβρω (*Iliada* 327) nos dice Aristóteles que los críticos corregían el texto haciendo οὐ οξύτονο: λέγοντες τό οὐ ὀξύτερον. Los editores de la *Poética* admiten unánimemente, con el comentador Miguel de Efeso, que el texto no corregido era οὐ. Véanse las notas críticas al texto griego. (J. H.)

230) Fragmento 35 de Empédocles. *Vorsokratiker*, Diels. En el segundo miembro cambia el sentido según con quién se junte πριν. Véase el vol. I de los *Presocráticos* del autor, p. 61, I, 22.

231) *Iliada*, X, 251-2. El esolio del Venetus B nos ha conservado el problema y la solución, más pueril todavía que el problema mismo, que le daba Aristóteles. Problema: "si han pasado ya más de dos tercios de la noche, ¿cómo puede decir Homero que quedaba aún un tercio?" En la solución por ἀμφιβολία el πλέω afecta directamente a τῶν δύο μοιράων: a los dos tercios: dos tercios enteros. Y es claro que quedaba todavía un tercio entero de la noche.

232) *Iliada*, XX, 234. Esta solución se encuentra, sin el nombre de su autor, en un esolio de Venetus B (*Iliada*, XIX, 283), y en Polux, 7, 106. (J. H.)

233) *Iliada*, XXI, 592. Los modernos como los antiguos han tratado de explicarse el empleo de un metal tan poco resistente como el estaño en la armadura homérica.

234) *Iliada*, XX, 292. τῇ ἐ᾽σχετο μείλινον ἔγχος. El escudo de Aquiles, a tenor de este pasaje de la *Iliada* (267-272), comprendía cinco placas de metal superpues-

NOTAS AL TEXTO CASTELLANO

tas: dos de bronce, dos de estaño y una de oro. ¿Cómo la lanza de Eneas que atravesó dos, pudo detenerse en la placa de oro que debía ser la exterior? La *solución*, como puede verse según los escolios de los *Venetos* A, B, es la siguiente: no hay que entender ἔσχετο en sentido estricto: la lámina de oro ha contribuido a que se atascara la lanza. (J. H.)

235) Este Glaucón pudiera ser el mencionado por Platón en el *Ión*, 530 D.

236) Cf. el esolio al XV. 16 de la *Odisea*. (J. H.)

237) τὸ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. Cf. *Intr. fil.*, v. El valor de poesía es superior al de la historia, es decir: a la ciencia o técnica de presentar las cosas exactamente, si fuera posible, como fueron. La poesía las presenta como *debieran ser*, y el *deber ser* es siempre superior al *ser de hecho*. El *deber ser* hace de paradigma o modelo.

238) *Refutaciones sofísticas* de Aristóteles.

239) Se trata del papel de Egeo en *Medea* (v. 663 sqq.) En el cap. 15 Aristóteles ha criticado el desenlace de *Medea* y el carácter de Menelao en el *Orestes*.

240) *Escila*: ditirambo de Timoteo de Mileto. Aristóteles es alude a él en el cap. 15, 1454 a 9. El flautista agarra y arrastra al corifeo para imitar a Ulises arrastrado por Escila.

241) Mynnisco de Calcis era el protagonista en las últimas piezas de Esquilo. Se lo menciona en la *Vida de Es-*

JUAN DAVID GARCIA BACCA

quilo. Calípides lo es en la *Vida de Sófocles*. Pindarus es desconocido. (J. H.)

242) Sosítrato y Mnasiteo son desconocidos. *διιδεῖν* significa aquí, como en Teócrito, 5, 22: cantar en un concurso. (J. H.)

243) Se encuentra en lugares sueltos en los trágicos grupos de exámetros. Así en *Filoctetes* (839-42), en las *Trachinianas* (1010-1014), en las *Troyanas* (595 sqq.) (J. H.)

244) Para este final véase *Intr. técnica*, V, b.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

1447 a Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἦν τινος
δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους
10 εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσῃς, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ
ποιῶν ἔστι μούρων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς
αὐτῆς ἔστι μεθόδου, λέγωμεν, ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶ-
τον ἀπὸ τῶν πρώτων.

Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας
ποιήσις, ἔτι δὲ κωμῶδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς
15 αὐλητικῆς ἢ πλειόστη καὶ κιθαριστικῆς, πάσαι τυγχάνουσι
οὕσαι μιμήσεις τὸ σύνολον. Διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισὶν·
ἢ γὰρ τῷ ἔν ἑτέροις μιμεῖσθαι, ἢ τῷ ἕτερα, ἢ τῷ ἐτέ-
ρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

Ὡσπερ γὰρ καὶ χρώμασι
καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν
20 διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας) ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς,
οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις· ἅπασαι μὲν ποιοῦνται
τὴν μίμησιν ἔν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ, τούτοις δ'
ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις· ὅσον ἀρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώ-
μεναι μόνον ἢ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ, κἀν εἴ τινες

1447 a 12 λέγωμεν ἀπογρ. : λέγομεν A et dicamus et dicimas Ag || 17
τῷ ἐν ἑτέροις Forchhammer cf. per oliae res Ag : τῷ γένει ἑτέροις A
defendit Bywater non obstante loco 1451 a 17 ubi γένει in A manifeste
pro ἐνι legitur || 21 κἀν ἀπογρ. : καὶ A.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

25 ἕτεροι τυγχάνουσιν οἷσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, ὅσον ἢ τῶν
 συρίγγων, αὐτῶ δέ τῶ ρυθμῶ [μιμῶνται] χωρὶς ἁρμονίας
 ἢ τῶν ὄρχηστῶν· καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων
 ρυθμῶν μιμῶνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.

1447 b

Ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, καὶ τού-
 τοις εἴτε μίγνυσα μετ' ἀλλήλων, εἴθ' ἐνὶ τινι γένει χρωμένη.
 τῶν μέτρων (ἀνώνυμος) τυγχάνει οἷσα μέχρι τοῦ νῦν. Οὐδέν
 10 γὰρ ἂν ἔχοιμέν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου
 μίμους· καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους, οὐδέ εἴ τις διὰ τριμέτρων
 ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν
 μίμησιν· πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῶ μέτρῳ τὸ
 ποιεῖν, ἐλεγειοποιούς, τοὺς δὲ ἐποποιούς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς
 15 κατὰ τὴν μίμησιν ποιητάς ἀλλὰ κοινῆ κατὰ τὸ μέτρον προ-
 σαγορευόντες.

Καὶ γὰρ ἂν ἱατρικὸν ἢ φυσικὸν τι διὰ τῶν
 μέτρων ἔκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν· οὐδέν δέ κοινὸν ἔστιν
 Ὀμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον· διὸ τὸν μὲν
 ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιη-
 20 τήν. Ὀμοίως δέ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μίγνύων
 ποιοῖτο τὴν μίμησιν, καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυ-
 ρον μικτὴν βαψωδίαν ἐξ ἀπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν
 προσαγορευτέον.

Περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν
 τρόπον. Εἰσὶ δὲ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις,

25 τυγχάνουσιν ἀρογρ. : τυγχάνωσιν A, sed secundum usum Aristotelis est scribare κἂν εἴ τυγχάνουσιν (v. Bonitzii *Ind.*) || τοιαῦται ἀρογρ. = *Ar similes* : om. A || 26 μιμῶνται A aecl. Spengel || 27 ἢ τῶν ὄρχηστῶν = *Ar ars instrumenti saltationis* : οἱ τῶν ὄρχ. A οἱ (πολλοὶ) τῶν ὄρχ. Heinsius αἱ τῶν ὄρχ. Reiz || 29 ἐποποιία A aecl. Ueberweg, deest in *Ar* || 1447 b 9 ἀνώνυμος suppl. Bernays ; cf. *Ar quae sine nomine est adhuc* || τυγχάνει οἷσα Suckow : τυγχάνουσα A, quod qui admittunt aliquid hic intercidisse statuunt. || 15 κατὰ τὴν ἀρογρ. : τὴν κατὰ A || 16 φυσικὸν coniec Heinsius = *Ar* : μουσικὸν A quam lectionem falsam esse iam eius verbi post ἱατρικὸν situs satis demonstrat || 22 καὶ A : καὶ τοῦτον ἀρογρ. οὐχ ἤδη καὶ Ald Egger καίτοι Rassow || 24 αἱ Ald : οἱ A.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

15 λέγω δὲ οἷον· ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ μέτρον, ὡσπερ ἡ τε τῶν διθυραμβικῶν ποιήσεις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἡ τε τραγωδία καὶ ἡ κωμῶδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. Ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

2

1448 a Ἐπει· δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπούδαλους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἱ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις· κακία γὰρ καὶ ἀρετῆ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς (μιμοῦνται) ἢ 5 χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὡσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἵκαζεν. Δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μιμήσεων ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς. καὶ ἔσται ἕτερα τῶν ἕτερα μιμῆσθαι τοῦτον τὸν τρόπον.

Καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ αὐλήσει καὶ 10 κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὀμηροῦ μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ Θάσιος (ὁ) τὰς παρῶδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χείρους. Ὀμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς 15 νόμους· ὡσπερ γὰρ Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος. μιμήσαιο ἄν τις.

Ἐν δὲ τῇ αὐτῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς τὴν κωμῶδιαν διέσθηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νόμων.

1448 a 4 μιμοῦνται ex Ar supplevi || 8 τῶν ἀπογρ. : τό Α || 10 καί : καὶ τό Α καὶ τῶν Bywater, sed ex τό malim ταῦτό facere || 12 ὁ ex ἀπογρ. add. || 13 δειλιάδα (super ei scripsit man. rec. η) Α : δηλιάδα ἀπογρ. = Ar ut videtur || 15 ὡσπερ γὰρ coniec. Vahlen : ὡσπερ γὰς Α ὡς Πέρσας καὶ coniec. Fr. Medici (v. adnot.) ὡσπερ Ἀργᾶς Castelvetro coll. Athen. XIV 638b IV 131b; plura deesse existimat Bywater || Κύκλωπας : κυκλωπᾶς Α || 16 τῇ αὐτῇ Vettori = Ar : αὐτῇ Α ταύτῃ Casaubon.

Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορά, τό ὡς ἕκαστα τούτων
 20 μιμήσαιο ἄν τις. Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ
 μιμῆσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα (ἢ ἕτερόν τι γιγνώ-
 μενον, ὡς περ Ὀμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτόν καὶ μὴ με-
 ταδάλλοντα), ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς
 μιμουμένους.

Ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησις ἔστιν,
 25 ὡς εἶπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε (καὶ δ) καὶ ὡς. Ὡστε τῇ
 μὲν δ αὐτὸς ἄν εἴη μιμητῆς Ὀμήρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται
 γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει· πράττοντας γὰρ
 μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω.

Ὅθεν καὶ δράματα καλεῖ-
 σθαὶ τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. Διὸ καὶ
 30 ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δω-
 ριεῖς (τῆς μὲν κωμωδίας οἱ Μεγαρεῖς, οἱ τε ἐνταῦθα ὡς
 ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης, καὶ οἱ ἐκ Σι-
 κελίας, ἐκεῖθεν γάρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητής, πολλῶ πρό-
 τερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος, καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι
 35 τῶν ἐν Πελοποννήσῳ), ποιοῦμενοι τὰ δνόματα σημείων. Αὐτοὶ
 μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασίν, Ἀθηναίους
 δὲ δῆμους, ὡς κωμωδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας,
 ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἄστεως·
 1448 b καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προ-
 σαγορεύειν.

Περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν, καὶ πόσαι καὶ
 τίνες τῆς μίμησεως, εἰρήσθω ταῦτα.

23 πάντα A = Ar: πάντα Casaubon, Bywater || 25 καὶ ἄ ἀπογρ.:
 om. A || 28 post καλεῖσθαι: incipit B || 34 Χιωνίδου Robortello = Ar:
 Χωνίδου AB || 35 αὐτοὶ Spengel: οὗτοι AB || 36 Ἀθηναίους Spengel:
 Ἀθηναῖοι AB.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

4

Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία
 5 δύο τινές, καὶ αὗται φυσικαί. Τό τε γάρ μιμῆσθαι σύμ-
 φυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ (καὶ τούτω διαφέρουσι
 τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθη-
 σεῖς ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας), καὶ τὸ χαίρειν
 τοῖς μιμήμασι πάντας.

Σημεῖον δὲ τούτου το συμβαίνειν
 10 ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γάρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς
 εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον
 θηρίων τε μορφάς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν.

Αἴτιον δὲ
 καὶ τοῦτο ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἡδιστον
 ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως· ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνο-
 15 σιν αὐτοῖς: Διὰ γάρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρώντες, ὅτι
 συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκα-
 στον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐάν μὴ τύχη προεωρακῶς,
 οὐχ ἢ μίμημα ποιῆσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπερ-
 γασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.
 20 Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμῆσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας
 καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γάρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ,
 φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ
 μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴνποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχε-
 διασμάτων.

Διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεία ἡθῆ ἢ ποιήσις·
 25 οἱ μὲν γάρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ
 τὰς τῶν τοιοῦτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων,
 πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι θμνοὺς καὶ ἐγκώμια.

1448 b 5 αὗται ἀροgr. : αὗται AB || 6 διαφέρουσι: A : διαφέρει B || 10
 αὐτὰ A : αὐτῶν B || 18 οὐχ ἢ plerique editt. G. Hermann auctore : οὐχ
 AB servat Vahlen || 22 οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ B = Ar (cf. Ref. Sophist.
 183 b): πεφυκότες καὶ αὐτὰ A || 25-26 σεμνότεροι ... εὐτελέστεροι A : σεμ-
 νότερον ... εὐτελέστερον B.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

30 Τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς· ἀπὸ δὲ Ὁμήρου ἀρξαμένοις ἔστιν, ὅσον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα, ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ λαμβεῖον ἦλθε μέτρον (διὸ καὶ λαμβεῖον καλεῖται νῦν), ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ λάμβιζον ἀλλήλους. Καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωικῶν οἱ δὲ λάμβων ποιηταί.

35 Ὡσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὁμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὔ, ἀλλ' ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτω καὶ τὰ τῆς κωμωδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς καὶ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμωδίας.

1449 a

5 Παραφανεῖσθαι δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας, οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποιήσιν ὀρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν, οἱ μὲν ἀντὶ τῶν λάμβων κωμωδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζονα καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων.

Τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν ἄρ' ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν ἰκανῶς ἢ οὐ. αὐτὸ τε καθ' αὐτὸ κρίναι καὶ πρὸς τὰ θεάτρα, ἄλλος λόγος.

10 Γενομένης δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς (καὶ αὕτη καὶ ἡ κωμωδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φालικά, & ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα), κατὰ μικρὸν ἠύξηθη, πρόαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς, καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσά ἡ
15 τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

Καὶ τὸ

31 καὶ τὸ B confirm videtur Ag: om. A || 35 ἀλλ' ὅτι καὶ A cf. Wiener Stud. 1917, p. 89. ἀλλὰ καὶ B || 38 ὁ γὰρ B : τὸ γὰρ A || 1449 a δ uείζονα apogr. : μείζον A μείζω B || 7 ἄρ' ἔχει B = Ag : παρέχει A || 8 κρίναι Forchhammer : κρίνεται f: ναί A κρίνεται εἶναι B quas lectiones genuit sane dittographia κρίναι εἶναι || 12 διαμένει apogr. διαμένειν AB,

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

τε τῶν ὑποκριτῶν πλήθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύ-
 λος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον
 πρωιγωνιστὴν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν
 Σοφοκλῆς. Ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέ-
 20 ξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, δψέ ἀπε-
 σεμνύνθη, τὸ τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου λαμβεῖον ἐγένετο·
 τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν
 καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποιήσιν, λέξεως δὲ γενομένης
 αὐτῆ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον ἔδρεν· μάλιστα γὰρ λεκτι-
 25 κὸν τῶν μέτρων τὸ λαμβεῖον ἐστίν. Σημεῖον δὲ τούτου·
 πλεῖστα γὰρ λαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς
 ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λε-
 κτικῆς ἀρμονίας.

Ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη καὶ τὰ ἄλλα
 ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται, ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ
 30 γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἶη διεξιέναι καθ' ἕκαστον.

5

Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστίν, ὥσπερ εἶπομεν, μίμησις φαν-
 λοτέρων μὲν, οὐ μὲντοι κατὰ πάσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ
 αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. Τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρ-
 τημὰ τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον
 35 εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον
 ἄνευ δδύνης.

Αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις, καὶ
 δι' ὧν ἐγένοντο, οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ
 1449 b σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν
 ὁψέ ποτε δ' ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθέλονται ἦσαν. Ἥδη δὲ
 σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ

27 ἐξάμετρα AB : τετράμετρα Winstanley || 30 διεξιέναι A : διέναι B.

35 τὸ γελοῖον A : γελοῖον B || 1449 b ι κωμῳδῶν A : κωμῳδίας B κω-
 μῳδοῖς Bernhardt.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

μνημονεύονται.

5 Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ
 πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡγνόηται· τὸ δὲ μύ-
 θους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις. Τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς
 ἐκ Σικελίας ἦλθεν, τῶν δὲ Ἀθηνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν
 ἀφέμενος τῆς λαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ
 μύθους.

10 Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ
 μετὰ μέτρου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ
 τό μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτη δια-
 φέρουσιν. Ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν (γὰρ) ὅτι μάλιστα πεφᾶται
 ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ
 ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ, καὶ τούτῳ διαφέρει. Καίτοι
 15 τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποιοῦν καὶ ἐν
 τοῖς ἔπεσιν.

Μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταῦτά· τὰ δὲ ἴδια τῆς
 τραγωδίας. Διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας
 καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἔπων· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία
 ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ
 20 ἐποποιίᾳ.

6

Περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ
 κωμωδίας ὕστερον ἔροϋμεν, περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν,
 ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον
 τῆς οὐσίας. Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πρᾶξεως σπουδαίας
 25 καὶ τελείας, μέγεθος ἔχούσης, ἠδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκά-

6 Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις AB, habuisse Σ opinatur Tkatsch : secl. Sus-
 mihl, dubitanter servamus ; excidisse aliquam sententiam statuit Bywa-
 ter || 9 μὲν τοῦ μετὰ μέτρου Thurot : μόνου μέτρου μεγάλου A μόνου
 μέτρου μετὰ λόγου B *de metro cum sermone* Ar μόνον τοῦ μέτρῳ corr.
 Tyrwhitt, alii aliter || 12 γὰρ ex apogr. suppl. = Ar || 19 αὐτῇ apogr. :
 κατῇ A.

21 μὲν B : om. A || 23 ἀπολαβόντες AB : ἀναλαβόντες corr. Bernays
 || 25 ἐκάστῳ Reiz : ἐκάστου AB, = Ar.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

στω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγέλλας, δι' ἔλεου καὶ φόδου πέραίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ρυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς
 30 εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἕνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους.

Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μῦθον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. Λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν
 35 μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὁ τὴν δύναμιν φανεράν ἔχει πῖσαν. Ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιοῦς τινὰς εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς
 1450 a πράξεις εἶναι φαμεν ποιὰς τινὰς), πέφυκεν αἷτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοιαν καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες. Ἔστι δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις· λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν
 5 σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιοῦς τινὰς εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δὲ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασί τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.

Ἄνάγκη

οὖν πάσης τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ἃ ποιὰ τις ἐστὶν ἢ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξις καὶ
 10 διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. Οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστὶν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. Τούτοις μὲν οὖν (πάντες) [οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηται τοῖς εἶδεσιν· καὶ γὰρ ὄψεις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύ-

28 παθημάτων B = Ar; μεθημάτων A || 36 πᾶσαν AB: πᾶσιν Madius ||
 1450 a 2 (et infra 6) διάνοιαν A διάνοια B || ταύτας καὶ A ταῦτα B ||
 8 καθ' ἃ ποιὰ apogr.: καθοποιία A || 12 πάντες ὡς εἰπεῖν post multos
 scripsi. necluisis tamquam glossenante verbis οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν quae
 desunt in Ar; ὡς εἰπεῖν post ὄψεις ἔχει πᾶν collocandum esse conice
 Bvwater

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

τως.

15 Μέγιστον δὲ τούτων ἔστιν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις·
 ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πρά-
 ξεως καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας (καὶ κακοδαιμονίας· ἡ δὲ εὐδαι-
 μονία) καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶ, καὶ τὸ τέλος πράξις
 20 τίς ἐστίν, οὐ ποιότης. Εἰσὶ δὲ κατὰ μὲν τὰ ἡθῆ ποιοὶ τινες·
 κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαιμονες ἡ τούναντιον. Οὐκ οὖν ὅπως τὰ
 ἡθῆ μιμῆσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἡθῆ συμπεριλαμβάνουσι
 διὰ τὰς πράξεις. Ὡστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος
 τῆς τραγωδίας· τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων.

*Ἐτι ἄνευ

25 μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γέ-
 νοιτ' ἂν. Αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδαὶ
 εἰσὶ, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γρα-
 φέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πο-
 λύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφή οὐδὲν
 ἔχει ἡθος.

30 *Ἐτι ἂν τις ἐφεξῆς θῆ ῥήσεις ἠθικὰς καὶ λέξει
 καὶ διανοίᾳ εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὁ ἦν τῆς τραγω-
 δίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέροις τούτοις
 κεκρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν пра-
 γμάτων. Πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ
 τραγωδία, τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτεια καὶ ἀνα-
 γνωρίσεις.

35 *Ἐτι σημεῖον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρό-
 τερον δύνανται τῆ λέξει καὶ τοῖς ἡθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ
 πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν
 ἅπαντες.

1450 b *Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τρα-
 γωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἡθῆ. Παραπλήσιον γὰρ ἔστι καὶ
 ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γὰρ τις ἐναλείψει τοῖς καλλίστοις
 φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκο-

17 καὶ εὐδαιμονίας A : καὶ εὐδαιμονία B = Ag || καὶ κακοδαιμονίας·
 ἡ δὲ εὐδαιμονία suppl. Vahlen || 18 καὶ ἡ A . καὶ B || 29 λέξει καὶ διανοία
 Vahlen : λέξεις καὶ διανοίας AB || 30 οὐ B = Ag : om. A

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

γραφήσας εικόνα. Ἔστι τε μίμησις πράξεως, καὶ διὰ ταύτην
μάλιστα τῶν πραττόντων.

5 Ἔστι τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα,
ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον
ἔστιν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποιοῦν λέγοντας, οἱ
δὲ νῦν ῥητορικῶς.

Ἔστι δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν
προαίρεσιν, ὁποῖά τις, ἐν οἷς οὐκ ἔστι δηλον, ἢ προαιρεῖται
10 ἢ φεύγει (διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς
μηδ' ὅλως ἔστιν ὃ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὃ λέγων).
Διάνοια δὲ, ἐν οἷς ἀποδεικνύουσι τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν,
ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται

ἰέταρτον δὲ τῶν ἐν λόγῳ ἢ
λέξις· λέγω δὲ, ὡπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν
15 διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ
ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν.

Τῶν δὲ λοιπῶν
[πέντε] ἢ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων. Ἡ δὲ ὄψις
ψυχογωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς
ποιητικῆς· ἢ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἀνευ ἀγῶνος
20 καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν. Ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν
τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

7

Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποῖαν
τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο
καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἔστιν.

Κεῖται δ'

1450 b 9 ἐν οἷς ... φεύγει: *deest in Ar*; *verba ἐν οἷς οὐκ ἔστι δηλον ἢ*
aliqui infra, post τῶν λόγων, transferunt || 11 τι *apogr.*: τὶς A || 13 ἐν
λόγῳ *Bywater* (*J. of Philology* 5 p. 119): μὲν λόγων AB λεγομένων
Gomperz || 16 ἐπὶ τῶν λόγων AB· ἐπὶ τῶν (ψιλῶν) λόγων *Susemihl* ἐπὶ
τῶν ἀμέτρων λόγων *habebat Σ* (cf. 1451 b 1) *fortasse recte* || 17 πέντε
A *deest in B et in Ar secl.* *Spengel* || ἢ δὲ ὄψις A: αἱ δὲ ὄψεις B || 19
ἢ γὰρ B· ὡς γὰρ A *defendit Vahlen* ἴσως *comec. Meiser*.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

25 ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μι-
 μῃσι, ἔχουσης τι μέγεθος· ἔστι γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον
 μέγεθος. Ὅλον δ' ἐστὶ τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τε-
 λευτὴν. Ἀρχὴ δ' ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ'
 ἄλλο ἐστὶ, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι·
 30 τελευτὴ δὲ τοῦναντίον ὃ αὐτὸ μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι, ἢ
 ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν·
 μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἕτερον.

Δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μῆθ' ὀπόθεν ἔτυχεν
 ἄρχεσθαι μῆθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν. ἀλλὰ κεχρησθαι ταῖς
 εἰρημέναις ἰδέαις.

35 Ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἄπαν
 πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἔκ τινων, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα
 δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ
 γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστὶ, διὸ οὔτε πάμμικρον
 ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς
 40 τοῦ ἀναισθητοῦ χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ
 1451 a ἅμα ἡ θεωρία γίνεται, ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἔν
 καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας, οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη
 ζῶον)· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν
 ζῶων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω
 5 καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δ' εὐμνημόνευ-
 τον εἶναι.

Τοῦ δὲ μήκους ὄρος (δ) μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ
 τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν
 τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο,
 ὥσπερ ποτέ καὶ ἄλλοτέ φασιν. Ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν
 10 τοῦ πράγματος ὄρος, αἰεὶ μὲν ὃ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος
 εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος, ὡς δὲ ἀπλῶς διορί-
 σαντας εἶπεῖν, ἐν ὄσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγ-

38-40 πάμμικρον... παμμέγεθες ἀρογρ.: πᾶν μικρόν... πᾶν μέγεθος AB ||
 1451 a 3 σωμάτων AB = Ar: συστημάτων Bywater, v. adnot. || 6 τοῦ
 δὲ B τοῦ A ὃ add. Bursian || 9 ἄλλοτέ φασιν AB: ἄλλοτ' εἰώθασιν
 M. Schmidt, cui conjecturae favere videtur Ar. sicut solemus dicere aliqua
 tempore sed v. adnot. || 11 διορίσαντας A : διορίσαντα B.

ΠΕΡΙ ΙΟΙΗΤΙΚΗΣ

15 ραῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος, ἐστὶ τοῦ μεγέθους.

8

Μῦθος δ' ἐστὶν εἰς οὐχ ὥσπερ τινές οἴονται ἐάν περι
 ἓνα ἦ· πολλὰ γάρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν
 [ἐνίων] οὐδὲν ἐστὶν ἕν. Οὕτω δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαὶ εἰσιν,
 ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις. Διὸ πάντες εἰοκασιν
 20 ἁμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἑρακλῆίδα καὶ Θησηίδα
 καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποηκασιν· οἴονται γάρ ἐπεὶ
 εἰς ἦν δ' Ἑρακλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν.

Ὁ
 δ' Ὅμηρος, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει, καὶ τοῦτ' εἰοικε
 καλῶς ἰδεῖν, ἦτοι διὰ τέχνην· ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν
 25 γάρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἶον
 πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι
 ἐν τῷ ἄγερμῷ, ὧν οὐδὲν βατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἢ
 εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πράξιν, οἷαν λέγο-
 μεν, τὴν Ὀδύσσειαν συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα.

30 Χρῆ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μίᾳ
 μιμησίς ἐνός ἐστὶν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς
 ἐστὶ, μίᾳς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστά-
 ναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ
 ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· δὲ γὰρ προσὸν
 35 ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μῦθον τοῦ ὅλου ἐστίν.

9

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενό-

17 ἐνὶ B, habebat Σ: γένει A, cf. 1447 a 17 || 18 ἐνίων A: secl. Spengel ἐνὶ B || 27 ἢ B: om. A || 28 λέγομεν B: λέγοιμεν A (ἄν) λέγοιμεν Vahlen || 34 διαφέρεισθαι AB: διαφθείρεσθαι, quod exhibuisse videtur Σ, minus apte cum κινεῖσθαι coogruit.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

1451 b

μενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ὁ γάρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἕμμετρα λέγειν ἢ ἀμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γάρ ἂν τὰ Ἡροδότην εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἀνευ μέτρων): ἀλλὰ τοῦτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γάρ ποιησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Ἔστι δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίω τὰ ποι' ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὄνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν.

5

10

Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς

κωμῳδίας ἤδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γάρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ λαμποποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἕκαστον ποιοῦσιν.

15

Ἐπὶ δὲ τῆς τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται· αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστὶ τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὕτω πιστεῦομεν εἶναι δυνατὰ, τὰ δὲ γενομένα φανερόν ὅτι δυνατὰ· οὐ γάρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα.

20

Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγωδίαις ἐνίαις μὲν ἐν ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ· ὁμοίως γάρ ἐν τοῦτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται, καὶ οὐδὲν ἦττον εὐφραίνει.

Ἔστι οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν

1451 b 4 τούτῳ B : τοῦτο A || 7 τὰ καθόλου B : καθόλου A || 10 τὸ δὲ B : τὸν δὲ A || 13 οὕτω AB : οὐ scripsit Butcher coll. Ar *perquam* probavit Th, Reinach || ὑποτιθέασιν A, cf. 1455 b 1a ὑποθέντα τὰ ὀνόματα : τιθέασιν B ἐπιτιθέασιν apogr. || 14 περὶ τὸν A : περὶ τῶν B || 19 ἐνίαις A : ἐν ἐνίαις B || 21 Ἀνθεῖ Welcker : ἄνθει AB Ἀνθη exhibuisse videtur Σ

ΙΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

25 παραδεδομένων μύθων, περί οθς αἱ τραγῳδίαί εἰσίν, ἀντέ-
 χεσθαι. Καί γάρ γελοῖον ταῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνῶ-
 ριμα δλιγοῖς γνῶριμά ἐστιν, ἀλλ' ὁμως εὐφραίνει πάντας.

Δήλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων
 εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητῆς κατὰ τὴν
 μίμησιν ἐστὶ, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. Καὶν ἔρα συμβῆ
 30 γενόμενα ποιεῖν, οὐβὲν ἦττον ποιητῆς ἐστίν· τῶν γάρ γενο-
 μένων ἕνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέ-
 σθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς
 ἐστίν.

Τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις
 εἰσὶ χεῖρισται. Λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπει-
 35 σόδια μετ' ἄλληλα οὐτ' εἰκὸς οὐτ' ἀνάγκη εἶναι. Τοιαῦται
 δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτοῦς, ὑπὸ
 δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γάρ
 ποιοῦντες, καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον,
 πολλακίς διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.

1452 a

Ἐπεὶ δὲ οὐ
 μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν
 καὶ ἔλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μᾶλλον]
 ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν, δι' ἄλληλα· τὸ γάρ θαυ-
 5 μαστὸν οὕτως ἕξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς
 τύχης (ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα
 δόκει ὅσα ὡπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγόνεναι, οἷον ὡς ὁ
 ἀνδριάς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινε τὸν αἴτιον τοῦ
 θανάτου τῷ Μίτυϊ, θεωροῦντι ἐμπροσθέν· ἔοικε γάρ τὰ τοιαῦτα
 10 οὐκ εἰκῆ γενέσθαι). ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιοῦτους εἶναι
 καλλίους μύθους.

αἱ αἱ τραγ. codd. αἱ (εὐδοκιμοῦσαι) τραγ. conies. Vahlen || 33 ἀπλῶν
 AB : ἄλλων corr. Tyrwhitt ἀτελῶν Gudeman || 34 τὰ ἐπεισ. A : καὶ
 ἐπεισ. B || 38 παρατείνοντες τὸν B : παρατείναντες A || 1452 a 3 καὶ μᾶ-
 λιστα καὶ μᾶλλον A : primum καὶ om. B praesertim magisquam Ar καὶ
 μᾶλλον secl. Sprengel; post μάλιστα lacunam statuit Vahlen in qua verba
 τοιαῦτα, ὅταν παρὰ δόξαν γένηται, ἐκπλήττει γάρ μάλιστα omissa esse
 suspicatur καὶ μᾶλλον (ὅταν) post δόξαν scripsit Reiz || 10 γενέσθαι A
 γίνεσθαι B.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

10

Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ, οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πρῆξεις, ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοι εἰσιν, ὑπάρχουσιν εὐθύς οὔσαι τοιαῦται. Λέγω δὲ ἀπλὴν μὲν πρᾶξιν ἥς
 15 γινομένης, ὥσπερ ὄρισται, συνεχούς καὶ μίθου, ἀνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μεταβάσεως γίνεται· πεπλεγμένην δὲ ἔξ ἥς μετ' ἀναγνωρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ μεταβάσεως ἔστιν.

Ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἔξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν
 20 ἢ ἔξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

11

Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται· καὶ τοῦτο δὲ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἶκος ἢ ἀναγκαῖον· ὥσπερ ἐν τῷ Οἰδί-
 25 ποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τούναντίον ἐποίησεν· καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν· τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι.

Ἄναγνώρισις δ'
 30 ἔστιν, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἔξ ἀγνοίας εἰς γνώσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων. Καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτεια γένηται, οἷον ἔχει ἢ ἐν τῷ Οἰδίποδι.

Εἰσὶ μὲν

16 πεπλεγμένην δὲ ἔξ ἥς B : πεπλεγμένην δὲ λέξις A πεπλεγμένη δ' ἔστι ἔξ ἥς Vahlen.

22 πρᾶττομένων A = Ar : πρᾶττόντων B || 33 περιπέτεια γένηται B habebat Σ : περιπέτεια γίνονται A || ἢ ἐν A : ἐν B || ἐν τῷ Οἰδίοδοι A B in historia Odysseos Ar.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνώρισις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ
 35 τυχόντα ἔστιν ὡς (δ)περ εἴρηται συμβαίνει, καὶ εἰ πέ-
 πραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνώρισαι.

Ἄλλ' ἢ μά-
 λιστα τοῦ μύθου καὶ ἢ μάλιστα τῆς πράξεως ἢ εἰρημένη ἐστίν.
 Ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει
 1452 b ἢ φόδον, οἶων πράξεων ἢ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται.
 Ἔτι δὲ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων
 συμβήσεται.

Ἐπει δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις,
 αἱ μὲν θατέρου πρὸς τὸν ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ δῆλος ἄτερος
 5 τις ἐστὶν, ὅτε δ' ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνώρισαι, οἷον ἢ
 μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστη ἀνεγνώρισθη ἐκ τῆς πέμψεως
 τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνῳ δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει
 ἀναγνώρισεως.

Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ ταῦτ' ἐστὶ, περιπέτεια
 10 καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος. Τούτων δὲ περιπέτεια μὲν
 καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δ' ἐστὶ πρῶξις φθαρτικῆ ἢ
 δδυνηρά, οἷον οἷ τε ἐν τῷ φανερωθῆ θάνατοι καὶ αἱ περιω-
 δυνλαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

12

Μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδει δεῖ χρῆσθαι
 15 πρότερον εἶπομεν· κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς 2 διαιρεῖται
 κεχωρισμένα τάδε ἐστὶ, πρόλογος ἐπεισόδιον ἐξοδος χο-
 ρικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμόν· κοινά μὲν
 ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπο τῆς σκηνῆς καὶ κῶμοι.

Ἔστι δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρόχοροῦ
 20 παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξύ

34-36 καὶ γὰρ. . ἀναγνώρισαι om. B || 35 ὡς (δ)περ Spengel : ὡπερ A
 ὅθ' ὅπερ Gomperz || 38 καὶ περιπέτεια ἢ : καὶ (μάλιστα' ἐάν και) περιπέτεια
 ἢ copi. Vahlen || 1452 b 1 οἶων B : οἷον A || 4 ἄτερος B : ἕτερος A || 9
 περὶ om. B.

14 totum caput secl. Ritter; v. *Introd.* p. 9.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

βλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος, χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἔνευ ἀναπαύστου καὶ τροχαίου, κόμμος δὲ θρήνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνης.

25 Μέρη δὲ τραγωδίας, οἷς μὲν (ὡς εἶδеси) δεῖ χρῆσθαι, πρότερον εἶπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς 2 διαιρεῖται κεχωρισμένα, ταῦτ' ἔστιν:

13

Ὡν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ 2 δεῖ εὐλαδεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους, καὶ πῶθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἶη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις.

30 Ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλήν ἀλλὰ πεπλεγμένην, καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἔλεεινῶν εἶναι μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστίν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἀνδρας δεῖ μετα-
35 βάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν (οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἔλεεινὸν τοῦτο, ἀλλὰ μιαρὸν ἐστίν) οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν (ἀτραγωδίατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων· οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ· οὔτε γὰρ φιλόθροπον
1453 a οὔτε ἔλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἐστίν), οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν (τὸ μὲν γὰρ φιλόθροπον ἔχει ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον· ὃ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶ δυστυχοῦντα, ὃ δὲ
5 περὶ τὸν ὁμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὁμοιον, ὥστε οὔτε ἔλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ

22 χορικοῦ A : χορικός B || 23 ὅλη Westphal : ὅλου AB = Ar || 24 καὶ ἀπὸ AB καὶ (τῶν) ἀπὸ Ritter || 25 ὡς εἶδеси ex arogr. add.

28 ὧν arogr. : ὡς AB || 36 ἀλλὰ μιαρὸν AB : ἀλλ' ἀναγρὸν coniec Usener collato *Rhet.* II 9, 1386 b 9 λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις κακοπραγίαις sed. v. infra 1453 b 3g et 1454 a 3 ubi μιαρὸν || 1453 a 1 αὐτὸν B : αὐτό A.

ΠΕΡΙ ΗΟΙΗΤΙΚΗΣ

ουμβαίνον).

10 Ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. Ἔστι δὲ τοιοῦτος δὲ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες.

15 Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινὲς φασιν, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, [μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλῃν, ἣ οἴου εἴρηται, ἣ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.

20 Σημεῖον δὲ καὶ τὸ γινόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηριθμοῦν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλιστα τραγωδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπου καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τηλέφον, καὶ δοοῖς ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

Ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεως ἐστίν.

25 Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τοῦτ' αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. Τοῦτο γὰρ ἐστίν. ὥσπερ εἴρηται, ὀρθόν. Σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγῶνων τραγικώταται αἱ τοιαυταὶ φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

30 Δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστὶ [σύστασις], ἣ διπλὴν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσεια, καὶ τελευτῶσα ἐξ ἑναν-

11 Οἰδίπους B : δῖπους A || 17 πρῶτον A : πρό τοῦ B || 20 formam atticam Ἀλκμέωνα restituit Bywater : Ἀλκμαίωνα AB || 22 τὴν τέχνην A : τέχνην B || 24 τοῦτ' αὐτό Thurol : τὸ αὐτὸ AB τὸ secl. Bywater || 31 σύστασις secl. Twining.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

τίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. Δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' 35 εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. Ἔστι δὲ οὐχ αὕτη (ἡ) ἀπὸ τραγωδίας ἡδονή, ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία· ἐκεῖ γάρ, οἳ ἂν ἔχθιστοι ᾧσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἰγισθος φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

14

1453 b Ἔστι μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὕψεως γίνεσθαι, ἔστι δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνου. Δεῖ γάρ καὶ ἀνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν 5 ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. Τὸ δὲ διὰ τῆς ὕψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεδμενάν ἐστιν.

Οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερόν διὰ τῆς ὕψεως ἀλλὰ τὸ τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ 10 ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας, ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. Ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.

Ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν.

15 Ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. Ἄν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλον, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἂν μηδετέρως ἔχοντες. Ὄταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη,

35 ἡ add. Vahlen || 37 οἳ ἂν coniec. Bonitz : ἂν οἱ AB.

1453 b 15 δὴ Spengel : δὲ AB.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

20 οἶον εἰ ἀδελφός ἀδελφὸν ἢ υἷος πατέρα ἢ μητῆρ υἷον ἢ υἷος μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλει ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾶ, ταῦτα ζητητέον.

Τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους λυεῖν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἶον τὴν Κλυταιμῆστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὁρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος· αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ, καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρησθῆναι καλῶς. Τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον.

Ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποιοῦν, εἰδόμενος καὶ γινώσκοντας. καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστι δὲ 30 πρᾶξι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξι τὸ δεινόν, εἶθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ δὲ Σοφοκλέους Οἰδίπους. Τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἔν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ, οἶον δὲ Ἀλκμέωνος δὲ Ἀστυδάμαντος ἢ δὲ Τηλέγονος δὲ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεὶ

Ἔτι δὲ τρίτον παρά ταῦτα, τὸ μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν 35 ποιῆσαι. Καὶ παρά ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως· ἢ γὰρ πρᾶξι ἀνάγκη ἢ μὴ. καὶ εἰδόμενος ἢ μὴ εἰδόμενος.

1454 a Τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξι χειριστόν· τὸ τε γὰρ μισθὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν ἀπαθές γάρ. Διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ δλιγάκις, οἶον ἐν Ἀντιγόνη τὸν Κρέοντα δὲ Αἴμων. Τὸ δὲ πρᾶξι δεύτερον. Βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τὸ τε γὰρ μισθὸν οὐ πρόσεστι, καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.

Κράτιστον δὲ 5 τὸ τελευταῖον. λέγω δὲ οἶον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἷον ἀποκτείνειν. ἀποκτείνει δὲ οὐ ἄλλ' ἀνε-

20 εἰ Sylburg : ἢ AB || 21 ἀποκτείνει ἢ μέλλει A : ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ B || δρᾶ prog. : δρᾶν AB || 23·Κλυταιμῆστραν habebat Σ· Κλυταιμῆστραν AB || 24 Ἀλκμέωνος cf 1453 a 20· Ἀλκμαίωνος codd. || 33· Ἀλκμαίων ὁ Vettori : Ἀλκμαίωνος AB || 34 τὸ Bonitz : τὸν AB || 37 ἢ μὴ A : ἢ οὐκ B.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

γνώρισεν, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἡ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ
ἐν τῇ Ἑλλῆ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώ-
ρισεν.

Διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάσαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ
10 γένη αἱ τραγῳδαί εἰσιν. Ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης
ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὗρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς
μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν,
δοαῖς τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη.

Περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν
πραγμάτων συστάσεως, καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύ-
15 θους, εἴρηται ἱκανῶς.

15

Περὶ δὲ τὰ ἦθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἐν
μὲν καὶ πρῶτον ὅπως χρηστά ἦ. Ἐξεῖ δὲ ἦθος μὲν ἐάν
ὥσπερ ἐλέχθη ποιῆ φανερόν ὁ λόγος ἦ ἢ ἢ πρᾶξις προαι-
ρεσίῃ τινὰ [ἦ], χρηστὸν δ' ἐάν χρηστὴν. Ἔστι δὲ ἐν ἐκάστῳ
γένη· καὶ γὰρ γυνὴ ἐστὶ χρηστὴ καὶ δοῦλος· καίτοι γε ἴσως
20 τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὄλως φαυλὸν ἐστίν.

Δεύτερον
δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἐστὶ γὰρ ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἦθος, ἀλλ' οὐχ
ἀρμόττον γυναικί τὸ ἀνδρεῖον [ἢ δεινὴν] εἶναι.

Τρίτον δὲ τὸ
ὅμοιον· τοῦτο γὰρ ἕτερον τοῦ χρηστοῦ τὸ ἦθος καὶ ἀρμόττον
ποιῆσαι ὥσπερ εἴρηται.

25 Τέταρτον δὲ τὸ δμαλόν· καὶ γὰρ ἀνώμαλός τις ἦ ὁ τὴν

1454 a 10 αἰ τραγ. αἰ (νέαι) τραγ. coniec Vahlen || 12 οὖν : οὖν (οἱ νῦν)
conieo. Vahlen.

19 τινὰ ἀρογρ. : τινὰ ἦ AB τινὰ ἦτις ἂν ἦ conī. Vahlen || 21 τὸ B :
τὰ A || τὸ ἦθος A : τι ἦθος Hermann || 22 γυναικί τὸ ἀρογρ. : γυναικί
τῶ A γυναικί οὐ τῶ B unde γυναικί οὕτως conī. Vahlen (cf. *Polit.*
1277 b 20) assentit Rostagni γυναικείῳ τὸ Bywater || ἦ δεινὴν delevi ; non ad
indolem enim pertinet ἢ δεινότης, fortasse primitus δειλὴν glossa in
textum irrepsit. Pro τὸ ἀνδρεῖον ἢ δεινὴν εἰνά: legitur in Ar ne ut appa-
reat quidem in ea omnino, quod veram lectionem obtegere voluerunt
quidam ; ita ὥστε μηδὲ φαίνεσθαι καθόλου conī. Diels. Ex verbis a ne ut
appareat » δήλη pro δειλή legisse Syrum suspicor.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

μιμησιν παρέχων και τοιουτον ηθος υποτεθη, δμως δμα-
 λως ανωμαλον δει ειναι. "Εστι δε παραδειγμα πονηριας μεν
 ηθους μη αναγκαλου οσον δ Μενελαος δ εν τῷ Ὁρέστη, τοῦ
 30 δε απρεπουσ και μη αρμόττοντος δ τε θρηνος Ὀδυσσεως εν
 τη Σκύλλη και η της Μελανίπτης βησις, τοῦ δε ανωμάλου
 η εν Αὐλίδι Ἰφιγένεια οὐδέν γάρ ἔοικεν η Ικετεύουσα τη
 ὑστέρα

Χρη δε και εν τοις ηθεσιν, ὡσπερ και εν τη τῶν
 πραγμάτων συστάσει, ἀει ζητεῖν η τὸ αναγκαῖον η τὸ εἰκός,
 35 ὡστε τὸν τοιουτον τὰ τοιαυτα λέγειν η πράττειν η αναγκαῖον
 η εἰκός, και τοῦτο μετα τοῦτο γίνεσθαι η αναγκαῖον η εἰκός.

1454 b Φανερον οὖν ὅτι και τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δει τοῦ
 μύθου συμβαίνειν, και μη ὡσπερ εν τη Μηδεία ἀπὸ μη-
 χανης και εν τη Ἰλιάδι τὰ περι τὸν ἀπόπλου ἀλλὰ μη-
 χανη χρηστεον ἐπι τὰ ἔξω τοῦ δράματος, η ὅσα πρὸ τοῦ
 γέγονεν, ἀ οὐχ οἶδν τε ανθρωπον ειδέναι, η ὅσα ὑστερον, ἀ
 5 δεῖται προαγορεύσεως και ἀγγελιας ἀπαντα γάρ ἀποδι-
 δομεν τοις θεοῖς δρᾶν. "Αλογον δε μηδέν εἶναι εν τοις πρά-
 γμασιν, εἰ δε μη, ἔξω τῆς τραγωδίας, οσον τὸ εν τῷ
 Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.

"Επει δε μιμησις ἐστιν η τραγω-
 δια βελτιόνων η ημεῖς, δει μιμείσθαι τοὺς αγαθούς εἰκανογρά-
 10 φους· και γάρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδιαν μορφήν, ὁμοιους
 ποιουντες καλλιους γράφουσιν. Οὕτω και τὸν ποιητὴν μιμού-
 μενον και δργίλους και βαθύμους και τᾶλλα τὰ τοιαυτα
 ἔχοντας ἐπι τῶν ηθῶν, τοιούτους δντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν [παρα-
 δειγμα σκληρότητος], οσον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων και Ὀβήρος.
 15 Ταυτα δη διατηρεῖν, και πρὸς τούτοις τὰ παρα τὰς ἐξ

27 ὑποτεθη B = Ar : ὑποτιθείς A || 29 αναγκαίου αροgr. : αναγκαῖον
 AB = Ar αναγκαίας Thurot || 37 τοῦ μύθου AB : τοῦ ηθους legebat Syrus,
 probant Gudeman, Rostagni, sed v. adnot || 1454 b 2 ἀπόπλου αροgr.
 = Ar : ἀπλοῦν AB || 4 ἀ οὐχ A : η ὅσα οὐχ B = Ar || οἶδν τε B : οἶδνται
 A || 9 η ημεῖς B : ημᾶς A η καθ' ημᾶς conit. Stabr || 13 παραδειγμα
 σκληρότητος secl. Ritter || 15 τὰ παρα τὰς vel τὰς παρα τὰ αροgr. : τὰς
 παρα τὰς A τὰς πάντας B.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

ἀνάγκης ἀκολουθοῦσας αἰσθήσεις τῆ ποιητικῆ· καὶ γὰρ κατὰ ταῦτα ἔστιν ἀμαρτάνειν πολλάκις. Εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς.

16

Ἄναγνωρισις δὲ τί μὲν ἔστιν, εἴρηται πρότερον· εἶδη δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη, καὶ ἡ πλειοστή χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἢ διὰ τῶν σημείων. Τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, ὡς ἡ λόγχην ἦν φοροῦσι Γηγενεῖς ἢ ἄστειρας οἶους ἐν τῷ Θυέστη Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, ὡς οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, ὡς τὰ περιδέραια, καὶ οἷα ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης.

Ἔστι δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἢ βέλτιον ἢ χεῖρον, ὡς Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφῆς καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἕνεκα ἀτεχνοτέραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι. αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὡς περὶ ἢ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους.

Δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημένα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἀτεχνοί· ὡς Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητής, ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος. Διὸ τι ἐγγὺς τῆς εἰρημένης ἀμαρτίας ἔστιν· ἐξήν γὰρ ἂν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. Καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἢ τῆς κερκίδος φωνῆ.

Ἡ τρίτη δὲ διὰ μνήμης, τῷ αἰσθῆσθαι

16 κατὰ ταῦτα Β : κατ' αὐτάς Α.

24 οἷον τὰ περιδέραια Β : τὰ περιδέρρα Α || 25 οἷα Rostagni : οἷα Β οἷ Α || 31 Ὀρέστης Α : om. Β || 32 ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης ΑΒ : ἀνεγνωρίσθη ὅτι Ὀρέστης corr. Spengel, sed recte interpretatur Ritter : manifestum fecit se esse Orestem ; cf. 145a b 5 ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι ; 1455 b 9 θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν ; 1455 b αἱ ἀναγνωρίσας || 34 διὸ τε Bywater : δι' ὅτι || 35 ἂν om. Β || 36 ἢ τῆς κερκίδος φωνῆ ΑΒ : vocem radii contempti Ar, quae verba τῆς ἀναύτου κερκίδος φωνῆ reddere conit. W. R. Hardie.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

1455 a τι ἰδόντα, ὡς περ ἢ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένοισι· ἰδὼν γάρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν· καὶ ἢ ἐν Ἀλκίνοιο ἀπολόγῳ· ἀκούων γάρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν· ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν.

Τετάρτη δὲ ἢ ἐκ συλλογισμοῦ, ὅσον ἐν Χοηφόροις, ὅτι 5 ὁμοίως τις ἐλήλυθεν, ὁμοίως δὲ οὐθεὶς ἄλλ' ἢ ὁ Ὀρέστης· οὗτος ἔρα ἐλήλυθεν.

Καὶ ἢ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γάρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἢ τ' ἀδελφῇ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. Καὶ ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεὶ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὐρήσων υἱὸν αὐτοῦ ἀπόλυται. Καὶ ἢ ἐν τοῖς Φινειδαῖς· ἰδοῦσαι γάρ τὸν τόπον συλλογίσαντο τὴν εἰμαρμένην, ὅτι ἐν τούτῳ εἰμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς· καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα.

Ἔστι δὲ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, ὅσον ἐν τῷ Ὀδυσσεὶ τῷ ψευδαγγέλῳ· τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδένα, 15 πεπονημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις [καὶ εἶπε τὸ τόξον ἔφη γινώσκεισθαι δ' οὐχ ἑωράκοι] τὸ δὲ ὡς δὴ ἐκεῖνον ἀναγνωρισθῆναι διὰ τούτου ποιῆσαι παράλογισμός.

Πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γινομένης δι' εἰκότων, ὅσον ἐν τῷ Σοφοκλέους 20 Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκὸς γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. Αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι ἄνευ τῶν πεπονημένων σημείων καὶ δεραίων. Δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

1455 a 1 τοῖς ἀρογρ. : τῆς AB || 6 Πολυίδου Tyrwhitt : Πολυίδου AB || 7 γὰρ A : γὰρ ἔφη B || 10 Φινειδαῖς corr. Reiz : Φινιδαις AB || 13 θεάτρου AB = Ar : θατέρου Hermann, Butcher, Bywater || 14 τὸ μὲν AB : ὁ μὲν ἀρογρ. || ἐντείνειν ... εἶπε τὸ τόξον B : desunt haec verba in A ; per homoeoteleuton intercidiase vidit Margoliouth. Legitur in Ar nam arcum quidem dixit quod non posset quisquam alius ; et dixerat illud poeta ; inque narratione etiam quae venerat de illo narratum est de re arcus quod certo sciturus erat quod non vidisset, v. adnot. || 16 γινώσκεισθαι (= Ar sciturus erat) A : ἐντείνειν B || ἑωράκοι B : ἑωράκει A || δὴ Tyrwhitt : δι' AB || 17 παράλογισμός B = Ar : παράλογισμὸν A || 19 ἐκπλήξεως ἀρογρ. : πλήξεως AB || ὅσον B : οἷον ὁ A.

Δεί δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπερ-
 γάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ δμμάτων τιθέμενον (οὕτω γάρ
 25 ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὄρων, ὡσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς
 πρᾶττομένοις, εὐρίσκοι τὸ πρέπον, καὶ ἦκιστ' ἂν λαυθάνοιτο
 τὰ ὑπεναντία. Σημεῖον δὲ τούτου ὃ ἐπιτιμᾶτο Καρκίνφ'
 ἃ γάρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνήει, ὃ μὴ ὄρωντα [τὸν θεατὴν]
 ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνης ἐξέπεσε, δυσχερανάντων τοῦτο
 30 τῶν θεατῶν) ὅσα δὲ δυνατόν καὶ τοῖς σχήμασι συναπερ-
 γαζόμενον.

Πιθανώτατοί γάρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν
 τοῖς πάθεσιν εἰσι, καὶ χειμαίνει ὃ χειμαζόμενος καὶ χα-
 λεπταίνει ὃ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. Διὸ εὐφυοὺς ἡ ποιη-
 τικὴ ἐστὶν ἡ μανικοῦ· τούτων γάρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ
 ἀστατικοὶ εἰσιν

35 1455 b Τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ
 καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτιθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν
 καὶ παρατείνειν.

Λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον
 τῆς Ἰφιγενείας. Τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδή-
 λως τοῖς θύσασιν, ἰδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ἣ
 5 νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερω-
 σύνην. Χρόνφ' ὀστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἔλθειν τῆς
 ἱερείας. Τὸ δὲ ὅτι ἀνείλεν ὃ θεὸς διὰ τιν' αἰτίαν [ἔξω τοῦ
 καθόλου] ἔλθειν ἐκεῖ, καὶ ἐφ' ὃ τι δέ, ἔξω τοῦ μύθου. Ἐλθὼν
 δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν (εἴθ' ὡς Εὐρι-
 10 πίδης εἴθ' ὡς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι

25 ὁ AB secl. nonnulli, defendit Vahlen || 28 ἀνήει B, cf. Ar *ascen-*
dit : ἂν εἴη A || ὄρωντα AB : ὄρωντ' ἂν corr. Vahlen, cf. Ar *lateret spec-*
iatorem || τὸν θεατὴν AB secl. Gomperz, Butcher : τὸν ποιητὴν Dacier ||
 35 ἀστατικοὶ B : ἀξιστατικοὶ A quid Syrius legerit ex Ar non liquet ||
 τοὺς τε B : τούτους τε A || 1455 b ε ἐπεισοδιοῦν B : ἐπεισοδίου A || 2
 παρατείνειν B : περιτείνειν A || 7 ἔξω τοῦ καθόλου secl. Duentzer.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι) καὶ ἔντεθεν ἡ σωτηρία.

Μετὰ ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ δνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἴκελα τὰ ἐπεισόδια, οἶον ἐν τῷ Ὅρέστη ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη, καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως.

15 Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασι τὰ ἐπεισόδια σόντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. Τῆς γάρ Ὀδυσσείας (οὐ) μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλά καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβου-
20 λεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς, αὐτὸς ἐπιθέμενος, αὐτὸς μὲν ἐσώθη, τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρεν.

Τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

18

Ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις·
25 τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις. Λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν, ἐξ οὗ μεταβαίνειν εἰς εὐτυχίαν (συμβαίνει) ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους· ὥσπερ ἐν τῷ Αὐγκεῖ
30 τῷ Θεοδέκτου δέσις μὲν τὰ τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λήψις καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν δὴ... (λύσις δ' ἡ) ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους.

15 δράμασι B : ἄρμασιν A || 17 οὐ suppl. Vulcanius = Ar || 21 ἀναγνωρίσας τινὰς A defendit Vahlen collato Diod. Sic. IV 59, 6 ; verbum τινὰς tuetur Ar cum agnovisset quosdam : ἀναγνωρισθεὶς B ἀναγνωρίσας ὅτι σοπj. Bywater || 22 αὐτός (post τινὰς) A : om. B αὐτοῖς Bekker.

28. συμβαίνει suppl. Vahlen || ἡ εἰς ἀτυχίαν B = Ar : om. A || 31 δὴ AB : δὴ (ἀπαγωγῆ) conji. Vahlen δὴ(λωσις) Christ; lacunam statuimus || λύσις δ' ἡ arogg. = Ar || 32 θανάτου pro Δανάου stare conji. Vahlen.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

Τραγωδίας δέ εἶδη εἶσι τέσσαρα· [τοσαῦτα γάρ και
 τὰ μέρη ἐλέχθη]. Ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἥς τὸ ὄλον ἐστὶ πε-
 35 ριπέτεια καὶ ἀναγνώρισις· ἡ δὲ (ἀπλή... ἡ δὲ) παθητικὴ, οἷον
 1456 a οἷ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἰξίωνες· ἡ δὲ ἠθικὴ, οἷον αἱ Φθιδτιδες
 καὶ ὁ Πηλεὺς· τὸ δὲ τερατώδες... οἷον αἷ τε Φορκίδες καὶ Προ-
 μηθεὺς καὶ ὄσα ἐν ἄδου.

Μάλιστα μὲν οὖν ἀπαντα δεῖ πειρα-
 σθαι ἔχειν, εἰ δὲ μὴ, τὰ μέγιστα καὶ πλείστα, ἄλλως τε
 5 καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσι τοὺς ποιητάς· γεγονότων γάρ καθ'
 ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἕκαστον τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ
 ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.

Δίκαιον δὲ καὶ τραγωδίαν
 ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδὲν ἴσως τῷ μύθῳ. Τοῦτο δέ,
 ὦν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. Πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὐ
 λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κρατεῖσθαι.

10 Χρῆ δέ, ὅπερ
 εἴρηται πολλάκις, μεμνήσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύ-
 στημα τραγωδίαν (ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον) οἷον
 εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὄλον ποιῶι μῦθον. Ἐκεῖ μὲν γάρ
 διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν
 15 δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρά τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. Ση-
 μείον δέ, ὅσοι πέρισυ Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ

33-34 τσαῦτα ... ἐλέχθη secl. Susamihl; verba τσαῦτα (postea in
 τσαῦτα corrupt.) ... ἐλέχθη ex marg. in textum irrepsisse suspicor || 35
 ἀπλή... ἡ δὲ ex initio cap. XXIV suppl.; alia intercidiassc videntur ||
 1456 a 2 τερατώδες conl Schrador; in textum, quod rarissime, accepit
 Vahlen, collatis cap XIV. 1453 b 8 sq. οἱ δὲ ... τὸ τερατώδες μόνον
 παρασκευάζοντες οἱ *Vita Aeschyli* ταῖς τε γὰρ ὄψαι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς
 ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον ἢ πρὸς ἀκρίτην κέχρηται: τέταρτον ὄης AB
 τέταρτον ὄψιν scribit Bywater (assentit Rostagni) qui ὄψιν assumit quar-
 tum genus tragoediac. id est tragoedia quae spectaculo praecellit. Post
 τερατώδες inseruit ἀλλότριον Wecklein; lacunam statuimus || 6 ἕκαστον
 AB: ἕκαστος apogr. || ἰδίου A: οἰκείου B || 8 οὐδὲν ἴσως AB: οὐδενί
 ἴσως post Tyrwhitt scribunt plerique οὐδενί ἴσως ὡς Bonitz || 10 ἄμφω
 ἀεὶ κρατεῖσθαι Vahlen, collato *Polit.* 1331 b 37: ἀ. ἀ. κροτεῖσθαι A
 ἀμφοτέρα ἀντικροτεῖσθαι B (ἀντικροτεῖσθαι Syrum legisse videtur) ἀμφο-
 τερα ἀντικροτεῖσθαι Immisch, probat Rostagni || 13 ποιῶι A: ποιῶ B.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

μέρος, ὥσπερ Εὐριπίδης (ἢ) Νιόβην, καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπιπτόουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ.

20 Ἐν δὲ ταῖς περιπετεταῖς [καὶ ἐν τοῖς ἀπλοῖς πράγμασι] στοχάζονται ὧν βούλονται θαυμαστικῶς· τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόανθρωπον. Ἔστι δὲ τοῦτο ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας δὲ ἐξαπατηθῆ, ὥσπερ Σίυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν ἀδίκος δὲ ἠττηθῆ. Ἔστι δὲ τοῦτο εἰκός, ὥσπερ Ἀγάθων λέγει· εἰκός γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρά τὸ εἰκός.

25 Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦριον εἶναι τοῦ δλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. Τοῖς δὲ πολλοῖς τὰ ἀδόξενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἀλλῆς τραγωδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄβουσιν, πρῶτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος [τοῦ τοιοῦτου]. Καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἄδειν ἢ εἰ ῥῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον δλον;

19

Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων ἤδη εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως καὶ διανοίας εἴπειν.

35 Τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. Ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Μέρη δὲ τούτων τὸ τε ἀποδεικνύειν καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθῃ παρασκευάζειν, εἶον

17 ἢ add. Vahlen || 19-20 καὶ ... πράγμασι *secl.* Susemihl, *deest in Ag* || 24 εἰκός A : καὶ εἰκός B = Ag || 28 πολλοῖς = Ag : λοιποῖς AB || ἀδόξενα *Madius* = Ag : διδόξενα AB || οὐδὲν = Ag *om.* AB || 30 τοῦ τοιοῦτου *ex* τοῦ ποιητοῦ (*sic Ag*) *corruptum ex marg. in textum-irregularis cuspicor.*

33 ἢδη *apogr.* : ἢδ' A εἰδῶν B = Ag || 34 καὶ *Hermann* = Ag : ἢ AB || 37 τούτων A : τούτου B.

1456 b ελεον η φόβον η δργήν και δσα τοιαυτα, και έτι μέγεθος και μικρότητα.

Δηλον δε ότι και [έν] τοίς πράγμασιν από των αυτών ιδεών δεί χρησθαι, όταν η έλεεινά η δεινά η μεγάλα η εικότα δεη παρασκευάζειν. Πλήν τοσοουτον δια-
5 φέρει, ότι τά μέν δεί φαίνεσθαι άνευ διδασκαλίας, τά δε έν τῷ λόγῳ υπό του λέγοντος παρασκευάζεσθαι και παρά τόν λόγον γίνεσθαι. Τί γάρ αν ειη του λέγοντος έργον, ει φανοίτο η διάνοια και μή δια τόν λόγον;

Τῶν δε περι την λέ-
ξιν έν μέν έστιν ειδος θεωρίας τά σχήματα της λέξεως,
10 & έστιν ειδέναι της υποκριτικής και του την τοιαυτην έχον-
τος αρχιτεκτονικήν, οίω τι έντολή και τι ευχή και διή-
γησις και άπειλή και έρώτησις και άπόκρισις, και ει τι άλλο τοιοουτον.

Παρά γάρ την τούτων γνώσιν η άγνοϊαν ουδέν εις την ποιητικήν επιτίμημα φέρεται, ο τι και αξιον σπου-
15 δής. Τί γάρ αν τις υπολάβοι ήμαρτήσθαι & Πρωταγόρας επιτιμή, βτι ευχεσθαι οϊόμενος επιτάττει ειπών « μηνιν άειδε θεά »; τό γάρ κελευσαι, φησί, ποιείν τι η μή, επίταξις έστιν. Διό παρείσθω ως άλλης και ου της ποιητικής ου θεώρημα.

20 Της δε λέξεως άπάσης τάδ' έστι τά μέρη, στοιχειον, συλλαβή, σύνδεσμος, άρθρον, ονομα, βήμα, πτώσις, λόγος.

Στοιχειον μέν ουν έστι φωνή άδιαίρετος, ου πάσα δε, άλλ' έξ ης πέφυκε συνθετή γίνεσθαι φωνή· και γάρ τῶν θηρίων

1456 b 2 μικρότητα = Ar *exiguilatem* : μικρότητας AB || έν secl. Ueberweg || 3 ιδεών apogr. : ειδεών AB || 6 παρά A : περι B || 8 η διάνοια Spengel, Butcher : ήδέα AB = Ar *defendunt Vahlen*³, *Rostagni* ήδη δι' αυτά *Susemihl* η δέοι *Vahlen*² *Bywater*, alii aliter.

21 άρθρον in AB post βήμα positum huc transtulimns secundum definiti-
nitjensum ordinem; secludunt nonnulli || 23 συνθετή apogr. = Ar;
cf. quod imis de syllaba dicitur : συνετή AB, defendit *Bywater*.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

εἶσιν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον.

Ταύτης

28 δὲ μέρη τὸ τε φωνήεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον. Ἔστι δὲ φωνήεν μὲν (τὸ) ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς καθ' αὐτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνὴν, μετὰ δὲ τῶν ἐχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστὸν, οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ.

30

Ταῦτα

δὲ διαφέρει σχήμασι τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι, ἔτι δὲ δξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον [έν] τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν.

Συλλαβὴ δ' ἐστὶ

35 φωνὴ ἄσημος, συνβετὴ ἔξ ἄφωνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβὴ, καὶ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. Ἄλλὰ καὶ τούτων θεωρησαὶ τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστίν.

Σύνδεσμος δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος, ἢ οὔτε

1457 a

καλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖαν συντίθεσθαι, [καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου], ἢν μὴ ἀρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέσθαι καθ' αὐτόν, οἷον μὲν, (δ)ή, τοί, δέ· ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς, σημαντικῶν δέ, ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν.

5

Ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἢ λόγου ἀρχὴν

26 τό add. Reiz || 34 ἐν secl. Spengel collato de part. animal. II 16, 660 a 7 δεῖ πυθάνεσθαι παρὰ τῶν μετρικῶν || 36-37 καὶ γὰρ... οἷον τὸ ΓΡΑ Α, et B omissio τό (cf. *Metaphys.* 1093 a 22); nam G et R sine A non sunt syllaba, quippe quam tantam fiunt syllaba eum A; sed GRA est syllaba Ar || 1457 a 2 πεφυκυῖαν συντίθεσθαι Α: πεφυκυῖα συντίθεσθαι Β πεφυκυῖα τίθεσθαι coni. Winstanley; post πεφυκυῖαν συντίθεσθαι omissa esse verba πεφυκοῖα τίθεσθαι coni. Vahlen || καὶ... μέσου secl. Bywater || 3-10 verba post μέσου usque ad καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου omis. B || 4 δὴ τοί Bywater: ἤτοι Α || 5 σημαντικῶν Robertellus: σημαντικόν Α || 6 post φωνὴν lacunam suspiratur Bywater; v. adnot.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

ἢ τῶλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ, [οἶον τὸ ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα. Ἡ φωνὴ ἄσημος, ἢ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν], πεφυκνία τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου.

10

Ἄνομα δ' ἐστὶ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ, ἄνευ χρόνου, ἢς μέρος οὐδὲν ἐστὶ καθ' αὐτὸ σημαντικόν· ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ αὐτὸ καθ' αὐτὸ σημαίνει, οἶον ἐν τῷ Θεοδώρῳ τὸ « δῶρον » οὐ σημαίνει.

15

Ῥῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ, μετὰ χρόνου, ἢς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὐτὸ, ὡς περὶ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ « ἄνθρωπος » ἢ « λευκόν » οὐ σημαίνει τὸ πότε, τὸ δὲ « βαδίζει » ἢ « βεβάδικε » προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα.

20

Πτώσις δ' ἐστὶν ὀνόματος ἢ ῥήματος, ἢ μὲν κατὰ τὸ « τούτου » ἢ « τούτῳ » σημαίνον καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἢ δὲ κατὰ τὸ ἐνὶ ἢ πολλοῖς, οἶον « ἄνθρωποι » ἢ « ἄνθρωπος », ἢ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οἶον κατ' ἐρώτησιν ἢ ἐπίταξιν· τὸ γὰρ « ἐβάδισεν »; ἢ « βάδιζε » πτώσις ῥήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἶδη ἐστίν

25

Λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ, ἢς ἕνια μέρη καθ' αὐτὰ σημαίνει τι (οὐ γὰρ ἅπας λόγος ἐκ βημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἶον δ τοῦ ἀνθρώπου ὀρισμὸς, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ βημάτων εἶναι λόγον· μέρος μὲντοι ἀεὶ τι σημαίνον ἐξεί) οἶον ἐν τῷ « βαδίζει Κλέων » δ Κλέων. Εἷς δ' ἐστὶ λόγος διχῶς· ἢ γὰρ δ ἐν σημαίνων, ἢ δ ἐκ πλειόνων συνδέσμων, οἶον ἢ Ἰλιάς μὲν συνδέσμων εἷς, δ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἐν σημαίνειν.

7-9 οἶον ... φωνῶν secl. Bywater || 7 ἀμφὶ Hartung : Φ. μ. i. A φημί Bekker || 17 βαδίζει aogr. : βαδίζειν AB || προσσημαίνει aogr. : προσσημαίνει AB || 20 κατὰ τὸ Reiz ; τὸ κατὰ AB τὸ κατὰ τὸ Vahlen || 22 ἢ post ἐρώτησιν B om. A || post ἐβάδισεν notam interrogationis add. Tyrwhitt || βάδιζε aogr. : ἐβάδιζεν AB || 27 βαδίζει aogr. : βαδίζειν AB || 29 συνδέσμων aogr. : συνδέσμων AB || 30 τῷ aogr. : τὸ AB

Ὄνόματος δὲ εἶδη τὸ μὲν ἀπλοῦν (ἀπλοῦν δὲ λέγω 8
μῆ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, ὅσον γῆ) τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου
δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου (πλὴν οὐκ ἐν τῷ
δνόματι (ὡς) σημαίνοντος καὶ ἀσήμου) τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων
35 σύγκειται. Εἴη δ' ἂν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν δνομα καὶ
πολλαπλοῦν ὅσον [τά] πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν· Ἐρμοκαί-
1457 b κόξανθος... Ἄπαν δὲ ὄνομα ἐστὶν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μετα-
φορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑφηρη-
μένον ἢ ἐξηλλαγμένον.

Λέγω δὲ κύριον μὲν ᾧ χρῶνται
ἕκαστοι, γλῶτταν δὲ ᾧ ἕτεροι, ὥστε φανερόν ἐστι καὶ γλῶτ-
5 ταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αὐτὸ, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ-
τὸ γὰρ σίγυνδόν Κυπριοῖς μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα.

Με-
ταφορὰ δ' ἐστὶν δνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους
ἐπὶ εἶδος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος, ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ
εἶδος, ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. Λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν ἐπὶ
10 εἶδος, ὅσον « νηὸς δὲ μοι ἦδ' ἔστηκε· » τὸ γὰρ ὄρμεῖν ἐστὶν
ἔστάναι τι. Ἄπ' εἶδους δὲ ἐπὶ γένος· « ἦ δὴ μυρὶ Ὀδυσσεύς
ἔσθλα ἔοργεν· » τὸ γὰρ μυρίον πολὺ ἐστὶν, ᾧ νῦν ἀντί. τοῦ

33 ἐν τῷ ὄνοματι (ὡς) Margoliouth collato Ar *et significante in nomine* :
ἐν τῷ ὄνοματι AB ἐντὸς τοῦ ὄνοματος Tucker || 36 τὰ *occlusi*, v. *infra*
Ar *nulla* || Μασσαλιωτῶν ex μεγαλιωτῶν (AB) *correx*it Diels qui (*Sit-*
zungsber. der Berl. Ak. 1888, p. 53) Ar *sicut multa de Massiliotis Her-*
mocaïcoxanthus qui supplicabatur Jovem versum epici cujuspiam carminis
comice scripti : Ἐρμοκαϊκόξανθος ἐπιόξάμενος Διὶ πατρὶ reddere putavit.
Wilamowitz (*Aristoteles und Athen* II 21) Aristotelem verbi compositi
exemplum ex votiva inscriptione (Ἐρμ. εὐξάμενος Διὶ) hausisse suspice-
tur, v. adnot. μεγαλειωτῶν (ex supposito μεγαλειῶν) scripsit Bywater
μεγαλείων ὡν con. Vahlen μεγαλείων ὡς Winstanley μεγαλλειωτῶν hotch-
potch words; *litterally « words of the megalleion type »* Margoliouth
post Ἐρμοκαϊκόξανθος lacunam ex Ar. (v. supra) statuimus || 1457 b 2
ὑφηρημένον AB : ἀφηρημένον con. Spengel collato 1458 a 1 || 6 post
γλῶττα add. Ar : *dora vero nobis quidem proprium, populo vero (Cyprio)*
glossa.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

πολλοῦ κέχρηται. Ἀπ' εἰδους δὲ ἐπὶ εἶδος, ὅσον « χαλκῷ ἀπὸ
 ψυχὴν ἀρύσας » καὶ « ταμῶν ἀτειρεὶ χαλκῷ » ἐνταῦθα
 15 γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν
 ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τι ἐστίν.

Τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν
 ὁμοίως ἔχη τὸ δευτέρον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον
 πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ
 τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον· καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ' οὐ λέγει
 20 πρὸς δ' ἐστίν. Λέγω δὲ ὅσον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυ-
 σον καὶ ἄσπις πρὸς Ἄρην· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην « ἄσπιδα
 Διονύσου » καὶ τὴν ἄσπιδα « φιάλην Ἄρεως ». Ἡ δ' γῆρας
 πρὸς βίον, καὶ ἑσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἑσπέραν
 « γῆρας ἡμέρας » [ἦ] καὶ τὸ γῆρας « ἑσπέραν βίου » ὥστε
 25 Ἐμπειδοκλήης ἦ « δυσμᾶς βίου ». Ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα
 κείμενον τῶν ἀνάλογον, ἀλλ' οὐδὲν ἦττον ὁμοίως λεχθήσεται·
 ὅσον τὸ τὸν καρπὸν μὲν ἀφιέναι « σπειρεῖν », τὸ δὲ τὴν φλόγα
 ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνδνυμον· ἀλλ' ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν
 ἡλιον καὶ τὸ σπειρεῖν πρὸς τὸν καρπὸν, διὸ εἴρηται « σπειρων
 30 θεοκτίσταν φλόγα. » Ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς
 χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι
 τῶν οἰκείων τι, ὅσον εἰ τὴν ἄσπιδα εἶποι « φιάλην » μὴ
 « Ἄρεως » ἀλλ' « ἄοινον ».

Πεποιημένον δ' ἐστίν ὁ ὄλωσ μῆ
 καλούμενον ὑπὸ τινῶν αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής· δοκεῖ γὰρ
 35 ἕνια εἶναι τοιαῦτα, ὅσον τὰ κέρατα « ἐρνύγας » καὶ τὸν ἱερέα
 1458 a « ἀρητήρα ». Ἐπεκτεταμένον δ' ἐστίν ἢ ἀφηρημένον τὸ μὲν
 ἐὰν φωνῆεντι μακροτέρῳ κεχρημένον ἢ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῆ
 ἐμβεβλημένη, τὸ δ' ἐὰν ἀφηρημένον τι ἦ αὐτοῦ, ἐπεκτεταμένον

14 ταμῶν Bekker: τεμῶν A τεμών B || ἀτειρεῖ A: ταναχέι B || 20
 ὁμοίως A: ὅτι B || 24 ἢ seclusi Ar secutus || 29 πρὸς τὸν καρπὸν: πρὸς
 (τὸν ἀφιέντα) τὸν καρπὸν conī. Castelvetro || 32 ἀλλ' ἄοινον Vettori (cf.
Rhet. III 6 ad fin. τὸ ἄχορδον καὶ τὸ ἄλυρον μέλος): ἀλλὰ οἴνου AB = Ar
 || 33 deest verbi κόσμος definitio quae supra h 2 nuntiabatur || 35 ἐρνύγας
 A: ἐρινύγας B.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

5 μὲν οἶον τὸ πόλεως « πόλῆος » καὶ τὸ Πηλείδου « Πηληϊάδεω », ἀφρημένον δὲ οἶον τὸ « κρῖ » καὶ τὸ « δῶ » καὶ « μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ. » Ἐξηλλαγμένον δ' ἔστιν, ὅταν τοῦ ὀνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπη τὸ δὲ ποιῆ, οἶον τὸ α δεξιτερὸν κατὰ μαζόν » ἀντὶ τοῦ δεξιόν.

10 Αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ δὲ μεταξὺ, ἄρρενα μὲν ὄσα τελευτᾷ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ (καὶ Σ), καὶ ὄσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ' ἔστι δύο, Ψ καὶ Ξ) θήλεα δὲ ὄσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἰς τε τὰ ἀεὶ μακρά, οἶον εἰς Η καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α· ὥστε ἴσα συμβαίνει πλήθῃ εἰς ὄσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεα· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ
15 <τῷ Σ> ταῦτά ἐστιν. Εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾷ, οὐδὲ εἰς φωνὴν βραχύ. Εἰς δὲ τὸ Ι τρία μόνα, μέλι κῆμι πέπερι. Εἰς δὲ τὸ Υ πέντε. Τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ Ν καὶ Σ.

22

Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴ εἶναι. Σαφεστάτη μὲν οὖν ἔστιν ἢ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ
20 ταπεινὴ: παράδειγμα δὲ ἢ Κλεοφῶντος ποιήσις καὶ ἢ Σθενέλου. Σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἢ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη. Ξενικὸν δὲ λέγω γλωτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. Ἄλλ' ἂν τις ἅπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἰνίγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός. Ἄν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἰνίγμα, ἐάν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. Αἰνιγματος γὰρ ἰδέα αὕτη ἔστι, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι. Κατὰ μὲν οὖν τὴν

1458 a 4 Πηλείδου apogr.: Πηλέος Α Πηλέως Β; verba πόλεως et Πηλέος secludit Margoliceuth, quod probari potest || 6 ὄψ restituit Vettori: ὄης ΑΒ || 11 καὶ Σ ex Αρ suppl'etum || 15 τῷ Σ suppl' Tyrwhitt || ταῦτά ΑΒ: σύνθετα Αρ || 17 post πέντε legitur in apographo quodam τὸ πῶν τὸ νᾶπν τὸ γόνν τὸ δόρν τὸ ἄστν; eadem exempla habet Αρ, post litteram Σ autem δένδρον εἰ γένος.

19 οὖν Α: om. Β || 21 τὸ ἰδιωτικὸν ἢ τοῖς ξενικοῖς Α: τῷ ἰδιωτικῷ ἢ τῷ ξενικῷ Β || 24 ἅπαντα Β: ἄν ἅπαντα Α ἅμα ἅπαντα apogr. || 27 ὑπάρχοντα Α: τὰ ὑπάρχοντα Β.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

τῶν <ἄλλων> ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἶδν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορὰν ἐνδέχεται, οἶον· α ἄνδρ' εἶδον πυρὶ
 30 χαλκὸν ἐπὶ ἀνέρι κολλήσαντα, » καὶ τὰ τοιαῦτα. Ἐκ δὲ τῶν
 γλωττῶν ὁ βαρβαρισμὸς. Δεῖ ἄρα κεκρᾶσθαι πῶς τούτοις· τὸ
 μὲν γάρ· μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει μηδὲ ταπεινὸν ἢ γλῶττα
 καὶ ἢ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος· καὶ τᾶλλα τὰ εἰρημμένα
 εἶδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν.

1458 b Οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος
 συμβάλλονται εἰς τὸ σαφές τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν
 αἱ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομά-
 των· διὰ μὲν γάρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς τὸ κύριον, παρὰ
 τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον, τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ
 5 κοινῶν τῶν εἰωθῶν τὸ σαφές ἔσται. Ὡστε οὐκ ὀρθῶς ψέγου-
 σιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιοῦτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ δια-
 κωμῶδοντες τὸν ποιητὴν, οἶον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς
 βᾶδιον ποιεῖν, εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὅπου βούλεται,
 ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει· α Ἐπιχάρην εἶδον Μαρα-
 10 θῶνάδε βαδίζοντα, » καὶ α οὐκ ἂν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλ-
 λέβορον. »

Τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαι πῶς χρώμενον τοῦτῳ τῷ
 τρόπῳ γελοῖον, τὸ δὲ μέτριον κοινὸν ἀπάντων ἐστὶ τῶν με-
 ρῶν· καὶ γάρ μεταφοραῖς καὶ γλῶτταις καὶ τοῖς ἄλλοις
 εἶδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ
 αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο.

15 Τὸ δὲ ἀρμόττον ὅσον διαφέρει, ἐπὶ τῶν
 ἐπῶν θεωρεῖσθω, ἐντιθεμένων τῶν <κυρίων> ὀνομάτων εἰς τὸ
 μέτρον. Καὶ ἐπὶ τῆς γλῶττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ
 ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεῖς ἂν τις τὰ κύρια ὀνόματα

28 ἄλλων ex Ag suppl. : κυρίων suppl. Heinsius || 29 μεταφορὰν AB :
 μεταφορῶν con. Bywater || 30 ex A : τὰ δὲ ex B || 31 κεκρᾶσθαι B = Ag :
 κεκρᾶσθαι A || 32 μὴ A : τὸ μὴ B || 1458 b 8 βᾶδιον A : βᾶδιον ὄν B ||
 9 Ἐπιχάρην B : ἐπὶ χάριν legisse videtur Syrus (Ag eum favore) ἢ τὴν
 χάριν A || 10 γ' ἐράμενος arogr. : γεράμενος A γε ἀράμενος B γευσάμενος
 con. Tyrwhitt || 11 πῶς B : πῶς A απρεπῶς con. Twining || 12 μέτριον
 Spengel . μέτρον AB || 15 ἀρμόττον B : ἀρμόττοντος A ἀρμοττόντως con.
 Tucker || ὅσον A : παρ' ὅσον B || 16 κυρίων con. Vahlén.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἱαμ-
 20 βεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἔν δέ μόνον ὄνομα μεταθέντος,
 ἀντι κυρίου (καὶ) εἰωθότος γλῶτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν
 τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γάρ ἐν τῷ Φιλοκτῆτῃ ἐποίησε
 φαγέδαινα (δ') ἦ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,

ὁ δέ ἀντι τοῦ « ἐσθίει » τὸ « θοινᾶται » μετέθηκεν. Καὶ
 25 νῦν δέ μ' ἔδῶν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανός καὶ ἀεικῆς,
 εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθεῖς
 νῦν δέ μ' ἔδῶν μικρὸς τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδῆς.

Καὶ

δίφρον ἀεικέλιον κατὰθεις ὀλίγην τε τράπεζαν.
 30 δίφρον μοχθηρὸν καταθεις μικράν τε τράπεζαν.

καὶ τὸ « ἠϊόνες βοόωσιν » « ἠϊόνες κρᾶζουσιν ».

1459 a Ἔτι δέ Ἄρει-
 φράδης τοὺς τραγωδοὺς ἐκωμῶδει, ὅτι & οὐδεὶς ἂν εἴποι ἐν τῇ
 διαλέκτῳ, τούτοις χρῶνται, οἷον τὸ « δωμάτων ἄπο » ἀλλὰ μὴ
 « ἀπὸ δωμάτων », καὶ τὸ « σέθεν », καὶ τὸ « ἐγὼ δέ νιν », καὶ
 τὸ « Ἀχιλλέως πέρι » ἀλλὰ μὴ « περὶ Ἀχιλλέως », καὶ ὅσα
 ἄλλα τοιαῦτα. Διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ
 ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἀπαντὰ τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δέ τοῦτο
 ἠγνόει.

Ἔστι δέ μέγα μὲν τὸ ἐκάστω τῶν εἰρημένων πρεπόν-
 5 τως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλῶτταις, πολὺ δέ
 μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. Μόνον γάρ τοῦτο οὔτε παρ'
 ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας ἢ σημείον ἔστιν· τὸ γὰρ εὖ
 μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἔστιν. Τῶν δ' ὀνομάτων τὰ

20 μεταθέντος B : μετατιθέντος A || 21 καὶ add. Heinsius || 23 φαγέ-
 δαινα : φαγάδαινα B (φαγάδαινα legi ; φαγάδαιναν legit Landi) φαγάδαινα
 A || δ' add. Ritter || 25 ἀεικῆς B = Ag (cf. Odyss. IX, 515 ubi ἀεικῆς
 varia lectio pro ἄκιχος) : ἀειδῆς A || 26 λέγοι A : λέγει B || μετατιθεῖς A :
 μεταθείς B || 29 ἀεικέλιον Homerus : ἀει κέλλιον B τε ἀεικέλιον A || 31
 ἠϊόνες .. ἠϊόνες B : ἴωνες ... ἢ ἴωνες A || 32 εἴποι ἐν apogr. : εἴπειεν B
 εἴπη ἐν A || 1459 a 4 τὸ B : τῷ A.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

10 μέν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλώτ-
 ται τοῖς ἠρωϊκοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἱαμβείοις. Καὶ ἐν
 μέν τοῖς ἠρωϊκοῖς ἀπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα· ἐν δὲ τοῖς
 ἱαμβείοις, διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμῆσθαι, ταῦτα ἀρ-
 μόττει τῶν ὀνομάτων ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρῆσαιτο·
 15 ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος.
 Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως
 ἔστω ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα.

23

Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς,
 ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδαίαις συνιστάναι
 δραματικούς, καὶ περὶ μίαν πρῶξιν ὄλην καὶ τελείαν, ἔχου-
 20 σαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὡσπερ ζῶον ἐν ὄλον
 ποιῆ τὴν οἰκείαν ἡδονὴν, ὄηλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς
 συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι
 δήλωσιν ἄλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ
 πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. Ὡσπερ
 25 γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο
 ναυμαχία καὶ ἢ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη, οὐδὲν
 πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς
 χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἐν οὐδὲν
 γίνεται τέλος. Σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο
 ὀρῶσιν.

30 Διό, ὡσπερ εἶπομεν ἤδη, καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν
 φανεῖη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον,

13 ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις : ὅσοις κἂν εὐλόγως τις B ὅσοις καὶ ἐν ὅσοις
 λόγοις τι A.

17 ἐν μέτρῳ A : ἐμμέτρος B ἐν ἑξαμέτρῳ Heinsius || 21 ὁμοίας ἱστο-
 ρίαις τὰς συνθέσεις conl. Dacier; cf. supra τῶν μύθους ... συνιστάναι : ὁμ.
 ἱστ. τ. συνθέσεις B ὁμοίας ἱστορίας τὰς συνήθειαις A, defendunt Vahlen,
 Bywater || 22 εἶναι AB : θεῖναι scripsit Bywater || 26 ναυμαχία B : ναύ-
 μαχος A || 28 μετὰ θάτερον apogr. : μετὰ θατέρον AB || 31 τῷ apogr. :
 τὸ AB.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος, ἐπιχειρήσαι ποιεῖν ὄλον· λίαν γάρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύννοπος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ.
 35 Νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαθῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις, οἷς διαλαμβάνει τὴν ποιήσιν.

1349 b

Οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιοῦσι καὶ περὶ ἓνα χρόνον, καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. Τοιγαροῦν ἕκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσείας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἕκ δὲ Κυπρίων πολλαί, καὶ ἕκ τῆς μικρᾶς
 5 Ἰλιάδος πλέον ἄκτῳ, οἷον ὄπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεῖα, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες.

24

Ἔτι δὲ τὰ εἶδη ταυτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐπισοικίαν τῆς τραγωδίας· ἢ γὰρ ἀπλήν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθη-
 10 τικὴν. Καὶ τὰ μέρη ἕξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταυτὰ· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς· οἷς ἅπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἰκανῶς. Καὶ γὰρ καὶ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἢ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν
 15 καὶ παθητικόν, ἢ δὲ Ὀδύσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθική. Πρὸς γὰρ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντας ὑπερβέβληκεν.

Διαφέρει δὲ κατὰ τε τῆς συστάσεως

33 ὁ μῦθος B = Ar : om. A || 36 ἄλλοις ἐπεισοδίοις οἷς (οἷς ex dis corr) A : ἄλλως ἐπεισοδίοις B || 1459 b 2 Κύπρια : κυπρικὰ AB || 5 πλέον A . πλέον ἢ B πλέον (non obstante εἶον) et infra καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες secludunt nonnulli, v. adnot || 6 Εὐρύπυλος et Λάκαιναι desunt in Ar.

13 ἰκανῶς B = Ar : ἰκανός A || καὶ γὰρ καὶ A : καὶ γὰρ B || 14 ἑκάτερον A : ἑκάτερον σῶτες (?) B, lacunam suspicatur Margoliouth || 15 ἀναγνώρισις AB : ἀναγνωρίσεις coniec. Christ || 16 γὰρ A : om. B || 17 πάντας B : πάντα A.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

τὸ μήκος ἢ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. Τοῦ μὲν οὖν μήκους ὄρος
 ἱκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορθῆσαι τὴν ἀρχὴν
 20 καὶ τὸ τέλος. Εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους
 αἱ συστάσεις εἴεν, πρὸς δὲ τὸ πλήθος τραγῳδιῶν τῶν
 εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκειεν. Ἐχει δὲ πρὸς τὸ
 ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ
 ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι· ἅμα πραττόμενά
 25 πολλὰ μέρη μιμῆσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν
 ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ διηγήσιν
 εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὅφ' ὦν
 οικείων ὄντων αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. Ὡστε τοῦτ' ἔχει
 τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν
 30 ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὁμοίον
 ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας.

Τὸ δὲ μέτρον

τὸ ἥρωϊκὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμοκεν. Εἰ γὰρ τις ἐν ἄλλῳ
 τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς,
 ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἥρωϊκὸν στασιμώτατον καὶ
 35 ὄγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν, διὸ καὶ γλώττας καὶ με-
 ταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ (ταύτη) ἡ διηγη-
 ματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων. Τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον
 1460 a κινητικὰ, καὶ τὸ μὲν ὄρχηστικὸν, τὸ δὲ πρακτικὸν. Ἐτι δὲ ἀτο-
 πώτερον εἰ μιγνύοι τις αὐτά, ὡσπερ Χαίρημων. Διὸ οὐδεὶς μα-
 κράν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρόφῳ, ἀλλ' ὡσπερ
 εἶπομεν, αὕτη ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἀρμόττον αὐτῇ [δι]αιρεῖ-
 σθαι.

5 Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἀξίως ἐπαινέσθαι, καὶ
 δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὁ δεῖ ποιεῖν αὐτόν.
 Αὐτόν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἔστι
 κατὰ ταῦτα μιμητής. Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου

21 πρὸς δὲ B: πρόσθε A || 24 πραττόμενα A: πραττομένοις B || 33
 διηγηματικὴν B: διηγητικὴν A || 34 στασιμώτατον A: στασιμώτερον B ||
 36 ταύτη add. Twining || 37 μίμησις B: κίνησις A || 1460 a 1 κινητικὰ
 καὶ B: κινητικὰ A || 2 μιγνύοι ἀοργ.: μὴγνύη A (extremum η in litura
 corr.). μιγνοῖη B = Ag || 4 δι. secl. Bonitz = Ag; ἀεί conl. Tucker.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

ἀγωνίζονται; μιμούνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα
 10 φρονημασάμενος εὐθύς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι
 ἦθος, καὶ οὐδὲν ἄηθη, ἀλλ' ἔχοντα ἦθη.

Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς
 τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστὸν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν
 τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυ-
 μαστὸν, διὰ τὸ μὴ ὄραν εἰς τὸν πρᾶττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ
 15 τὴν Ἔκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανεῖη, οἱ
 μὲν ἔστῶτες καὶ οὐ δίδκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων· ἐν δὲ τοῖς
 ἔπεσι λανθάνει. Τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ· σημεῖον δέ· πάντες
 γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι.

Δεδίδαχε
 δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ.
 20 Ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμὸς. Οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν
 τοῦδι ὄντος τοδι ἦ ἢ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερόν ἐστι, καὶ
 τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δ' ἐστὶ ψευδός. Διὸ δεῖ,
 ἂν τὸ πρῶτον ψευδός, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ
 γενέσθαι [ἦ], προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθές ὄν,
 25 παραλογίζεται ἡμῶν ἢ ψυχῆ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν. Πα-
 ράδειγμα δὲ τούτου ἐκ τῶν Νίπτρων.

Προαιρεῖσθαι τε δεῖ
 ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα· τοὺς τε λόγους
 μὴ συνιστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μη-
 δὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μῆ, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ
 30 Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λαῖος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν
 τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἡλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλον-
 τες, ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἀφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων.
 Ὡστε τὸ λέγειν ὅτι ἀνήρητο ἂν ὁ μῦθος γελοῖον· ἔξ ἀρχῆς

11 ἦθος secl Riciz, fortasse recte; collato hujus verbi usu Platonico
 dubitanter servavimus || ἦθη A : ἦθος B || 13 ἄλογον corr. Vettori : ἀνά-
 λογον AB = Ar || 14 ἐπεὶ τὰ B : ἔπειτα τὰ A = Ar || 16 καὶ οὐ A : καὶ
 οἱ B || 17 deest Ar usque ad 1461 a 5 || 20 οἱ om. A || 22 δεῖ B : δὴ A
 || 23 ἄλλο δὲ Robortelli : ἀλλ' οὐδὲ AB, defendit Butcher qui, collato
 Rhét. 1357 a 17-18, scribit ἀλλ' οὐδὲ ... ἀνάγκη (χάκεινο) [ἦ] προσθεῖναι
 || 24 ἢ AB : secl nonnulli || 26 τούτου Robortelli : τούτον τὸ B τοῦτο A
 || 30 ὁ Λαῖος progr. : ὁ ἰόλαος A τὸ ἰόλαος B.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

γάρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους· ἂν δὲ θῆ, καὶ φαίνεται εὐλο-
 35 γωτέρως, ἐνδέχεσθαι, καὶ ἄτοπον, ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσεΐᾳ
 1460 b γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητῆς ποιήσειεν· νῦν δὲ τοῖς ἄλ-
 λοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητῆς ἀφανίζεται ἡδύνων τὸ ἄτοπον.

Τῆ δὲ

λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσι καὶ μῆτε ἠθικοῖς
 μῆτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρῶ
 5 λέξις τὰ τε ἦθη καὶ τὰς διανοίας.

25

Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ
 ποίων εἰδῶν ἔστιν, ὧδ' ἂν θεωροῦσι γένοιτ' ἂν φανερόν.

Ἐπεὶ

γάρ ἐστὶ μιμητῆς ὁ ποιητῆς, ὥσπερ ἀνὴρ ζωγράφος ἢ τις
 ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὅντων τὸν ἀριθ-
 10 μὸν ἔν τι ἀεὶ· ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φαῖναι καὶ δοκεῖ,
 ἢ οἷα εἶναι δεῖ. Ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ἡ καὶ γλώτ-
 τα καὶ μεταφορὰ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεως ἔστιν·
 δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς

Πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἢ αὐτῆ

δρθότης ἔστιν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς, οὐδὲ ἄλλης τέ-
 15 χνης καὶ ποιητικῆς. Αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρ-
 τία· ἢ μὲν γὰρ καθ' αὐτὴν, ἢ δὲ κατὰ συμβεβηκός. Εἰ μὲν
 γὰρ <τι> προελετο μιμησασθαι <μὴ δρθῶς δὲ ἐμιμήσατο δι>
 ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἢ ἁμαρτία· εἰ δὲ τῷ προελεσθαι μὴ δρθῶς,
 ἀλλὰ τὸν ἵππον <ἀμ> ἀμφω τὰ δεξιὰ προβεδληκότα, ἢ τὸ καθ'

35 ἄτοπον : ἄτοπον (ῶν) Butcher

1460 b γ ποίων B : ποίων ἐν A || 9 τὸν ἀριθμὸν B : τῶν ἀριθμῶν A ||
 10 ἢ ante οἷα B : om A || 11 ἐν ἡ ... μεταφορὰ B : ἢ καὶ γλώτταις καὶ
 μεταφοραῖς A (κυρίᾳ λέξει) ἢ καὶ γλώτταις καὶ μετ. conl Heinsius || 14-15
 τῆς πολιτικῆς ... αὐτῆς δὲ om. B || 16 εἰ μὲν A corr. : ἢ μὲν A pr m ἢ εἰ
 μὲν B || 17 τι ... μὴ δρθῶς δὲ ἐμιμήσατο δι' suppl. Butcher || 18 ἀδυναμίαν
 A : ἀδυναμία B || εἰ δὲ apogr. : ἢ δὲ AB || τῷ apogr. : τὸ A om. B || 19
 ἀμ' add. Vahlen.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

20 ἐκάστησ τέχνην ἀμάρτημα, οἷον τὸ κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην
 τέχνην, ἢ ἀδύνατα πεποιοῦνται ὀψικιαοῦν, οὐ καθ' ἑαυτὴν. Ὡστε
 δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασι ἐκ τούτων ἐπισκο-
 ποῦντα λύειν.

Πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην (εἰ) ἀδύ-
 νατα πεποιοῦνται, ἡμάρτηται ἀλλ' ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ
 25 τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ γὰρ τέλος εἴρηται), εἰ οὕτως ἐκπλητικώ-
 τερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος Παράδειγμα ἢ τοῦ Ἑκτορος
 δῶξις. Εἰ μὲντοι τὸ τέλος ἢ μᾶλλον ἢ (μῆ) ἦττον ἐνεδέχετο
 ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην, ἡμαρτησθαι οὐκ
 ὀρθῶς· δεῖ γάρ, εἰ ἐνδέχεται, ὅπως μῆδαμῆ ἡμαρτησθαι.

Ἔτι

30 ἥτις ἐστὶ τὸ ἀμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο
 σύμβηθεκός. Ἐλαττον γάρ, εἰ μὴ ἦδει ὅτι ἕλαφος θήλεια κέρατα
 οὐκ ἔχει, ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν. Πρὸς δέ τούτοις ἐάν
 ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως (ὥς) δεῖ, οἷον καὶ Σοφο-
 κλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἷους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δέ οἷοι εἶσιν,
 35 ταύτην λυτέον. Εἰ δέ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἷον τὰ περὶ
 θεῶν. Ἴσως γάρ οὔτε βέλτιον [οὔτε] λέγειν οὐτ' ἀληθῆ, ἀλλ'
 1461 a ἔτυχεν ὡπερ Ξενοφάνει· ἀλλ' οὖν φασί. Τὰ δέ ἴσως οὐ
 βέλτιον μὲν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἷον τὰ περὶ τῶν ὀπλων,
 « ἔγχεα δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτήρος » οὕτω γάρ τὸτ' ἐνόμιζον,
 ὡπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί.

Περὶ δέ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς

5 ἢ εἴρηται τινι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ
 πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαίου ἢ φαυ-
 λον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα, πρὸς δὲ ἢ
 ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ οὐ ἕνεκεν, οἷον ἢ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γέ-
 νηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται.

Τὰ δέ πρὸς τὴν

21 ὁποιαοῦν Winstanley : ὁποῖαν οὖν AB || 23 (εἰ) es apogr. suppl. ||
 27 μὴ Ueberweg ; cf *Metaphys.* X 5, 62 a 25 || 33 (ὥς) conji. Vahlen ||
 34 Εὐριπίδην Heinsius : -πίδης AB || 36 οὔτε AB : οὔτω apogr. probant
 nonnulli || 1461 a 1 ἔτυχεν A : εἰ ἔτυχεν B coniecerat Vahlen || Ξενοφάνει
 B : Ξενοφάνη A || οὖν Tyrwhitt : οὐ AB || 6 εἰ B . ἢ A || 7 πρὸς A : ἢ
 πρὸ B

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

10 λέξιν δρῶντα δεῖ διαλύειν. οἷον γλώττη α οὐρῆας μὲν πρῶ-
τον » ἴσως γάρ οὐ τοὺς ἡμίονους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύ-
λακας. Καὶ τὸν Δόλωνα α θς ρ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός »
οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον, ἀλλὰ τὸ πρόσωπον ἀσυχρόν· τὸ
γάρ εὐείδες οἱ Κρήτες εὐπρόσωπον καλοῦσιν. Καὶ τὸ α ζωρό-
15 τερον δέ κέραιε » οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφυξιν, ἀλλὰ τὸ
βάττον.

Τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον α πάντες μὲν
ῥα θεοὶ τε καὶ ἀνέρες εβδον παννύχιοι » ἅμα δὲ φησιν
α ἦτοι ὄτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀβρήσειεν, ἀδλῶν συριγγῶν
θ' ὀμαδόν » Τὸ γάρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοὶ κατὰ μετα-
20 φορὰν εἴρηται· τὸ γάρ πᾶν πολὺ τι. Καὶ τὸ α οἶη δ' ἄμ-
μορος » κατὰ μεταφορὰν· τὸ γάρ γνωριμώτατον μόνον.

Κατὰ δὲ προσῳδίαν, ὡσπερ Ἴππίας· ἔλυεν δ Θάσιος τὸ α δίδο-
μεν δέ οἱ εὐχος ἀρέσθαι » καὶ α τὸ μὲν οὐ καταπύθεται δμβρφ. »
Τὰ δὲ διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς α αἷψα δὲ θυήτ' ἐφύοντο,
25 τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι, ζωρά τε πρὶν κέκρητο ». Τὰ δὲ
ἀμφιβολία· α παρῶχηκεν δὲ πλέω νύξ, » τὸ γάρ πλέω ἀμφι-
βολὸν ἐστίν. Τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως· τῶν κεκραμένων
(οἰνοῦν) οἶνον φασὶν εἶναι· ὅθεν εἴρηται δ Γανυμήδης α Διὶ
οἰνοχεύειν », οὐ πινόντων οἶνον· καὶ χαλκίας τοὺς τὸν σίδηρον
30 ἐργαζομένους· ὅθεν πεποιήται α κνημὶς νεοτεύκτου κασσι-
τέροιο ». Εἴη δ' ἂν τοῦτο γε κατὰ μεταφορὰν.

Δεῖ δὲ καὶ δταν
ονομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκῆ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς
ἂν σημήνεια τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένφ, οἷον α τῆ ρ' ἔσχετο
γάλκεον ἔγχος, α τῷ ταύτῃ κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται.

10 οὐρῆας A: τὸ οὐρῆας B || 16 πάντες postulat quod sequitur: αλλοὶ
AB Homorus || 17 ἱπποχορησται (Homorus) post ἀνέρες habebat Σ || 19
τοῦ B: om. A || 23 εὐχος ἀρέσθαι B. om. A || quem sensum praebeat οὐ
non video; suspicor Hippiam Thasium οὐ non ex οὐ sed ex οὐ ita cor-
rexisse ut particula non ad καταπύθεται sed ad καταπύθεται ὀμδρῶ perti-
neret || 25 εἶναι B = Ar: om A || ζωρά ox Athonaco X 423 restitutum:
ῥῶα AB || 27 τῶν κεκρ. (οἰνοῦν) Tucker: (ῥῶα) τῶν κεκρ. coni Vahlen
τῶν κεκρ. A τὸν κεκραμένον B || 28-31 duorum exemplorum ὅθεν εἴρηται...
ὅθεν πεποιήται: in codd. locus permutatus || οἰνοχεύειν B: οἰνοχεύει A

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

35 Ὄδι δὲ μάλιστ' ἂν τις ὑπολάβοι, κατὰ τὴν καταντικρὸν ἢ ὡς
 1461 b Γλαῦκων λέγει, ὅτι ἔνιοι ἀλόγως προηπολαμβάνουσι τι, καὶ
 αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὡς εἰρηκότος
 ὅτι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντίον ἢ τῇ αὐτῶν οἴησει. Τοῦτο
 δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. Οἴονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα
 5 εἶναι· ἄτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς
 Λακεδαιμόνα ἐλθόντα. Τὸ δ' ἴσως ἔχει ὡς περὶ οἱ Κεφαλῆ-
 νές φασιν· παρ' αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσεῆα.
 καὶ εἶναι Ἰκάδιον ἀλλ' οὐκ Ἰκάριον. Διαμάρτημα δὲ τὸ
 πρόβλημα εἰκὸς ἔστιν.

Ὅμως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν
 10 ποιῆσιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν.
 Πρὸς τε γὰρ τὴν ποιῆσιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ
 ἀπιθανὸν καὶ δυνατὸν (καὶ ἴσως ἀδύνατον) τοιοῦτους εἶναι οἴους
 Ζεῦξίς ἔγραφεν. ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ
 ὑπερέχειν. Πρὸς (δ') ἃ φασὶ τάλογα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτέ
 15 οὐκ ἄλογόν ἐστιν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.

Τὰ δ' ὑπεναντίως εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν, ὡς περὶ οἱ ἐν
 τοῖς λόγοις ἔλεγχον, εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ
 ὡσαύτως, ὡςτε καὶ λυτέον ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ δ' ἂν φρό-
 νιμος ὑποβῆται. Ὅρθῃ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία,
 20 ὅταν μὴ ἀνάγκης οὐσης μηδὲν χρῆσθαι τῷ ἀλόγῳ, ὡς περὶ Εὐρι-
 πίδης τῷ Αἰγεί, ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὡς περὶ ἐν Ὁρέστη τοῦ Μενελάου.

Τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς
 ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ ὡς βλαβερά ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς παρὰ
 τὴν δρθότητα τὴν κατὰ τέχνην· αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν εἰρημένων
 25 ἀριθμῶν σκεπτέαι, εἰσὶν δὲ δώδεκα.

35 ὄδι δὲ script Butcher : ὄδι ἢ ὤ : ex ωδιως corr. A ὄδι ἢ ὄδι ὡς B
 servat Rostagni ἐνδέχεται: ὄδι, ἢ ὡς interpretat Vahlen || 1461 b 1 ἐνιοι
 habebat Σ: ἐνια AB || τι B: om. A || 2 εἰρηκότος B: -κότος A || 3 deest
 B usque ad 1462 a 17 || 9 εἰκός: (εἶναι) εἰκός Hermann || 12 καὶ ἴσως
 ἀδύνατον add. Gompertz = Ar *forsasse eorum impossibile est* || οἴους apogr.:
 οἴον A || 14 δ' add. Ueberweg || 16 ὑπεναντίως = Ar *contrarie*: ὑπεναντία
 ὡς A || 18 ὡςτε καὶ λυτέον M. Schmidt: ὡςτε καὶ αὐτὸν A || φρόνημος
 apogr.: φρόνημον A || 20 μηδὲν: (πρὸς) μηδὲν Gompertz, quod probari
 potest || 21 τοῦ Μενελάου: (τῇ) τοῦ Μενελάου com. Vahlen.

Πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τρα-
 γικῆ· διαπορήσειεν ἂν τις. Εἰ γὰρ ἡ ἥττον φορτικὴ βελ-
 τίων. τοιαύτη δ' ἢ πρὸς βελτίους θεατὰς ἐστὶν αἰεὶ, λίαν δῆλον
 ὅτι ἡ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ. Ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων.
 30 ἂν μὴ αὐτὸς προσβῆ. πολλὴν κινήσιν κινουῦνται, οἷον οἱ φαυλοῖα
 αὐληταὶ κυλιόμενοι, ἂν δίσκον δέη μιμῆσθαι, καὶ ἔλκοντες
 τὰν κορυφαῖον, ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. Ἡ μὲν οὖν τραγωδία
 τοιαύτη ἐστίν. ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν φοντο
 ὑποκριτὰς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα, πίθηκον δὲ Μυυνίσκος
 35 τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πιν-
 1462 a δάρου ἦν. Ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ δὴ τέχνη πρὸς
 τὴν ἐποποιίαν ἔχει. Τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασὶν
 εἶναι. (οἷ) οὐδὲν δεονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς
 φαύλους. Εἰ οὖν φορτικῆ, χείρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη

Πρῶτον μὲν

5 οὐ τῆς ποιητικῆς ἢ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ
 ἐστὶ περιεργάζεσθαι τοῖς σημεῖοις καὶ ραψφδοῦντα, ὅπερ [ἐστὶ]
 Σωσίστρατος, καὶ διὰδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος δ' Ὀπούν-
 τιος. Εἶτα οὐδὲ κινήσις ἅπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μὴ δ'
 δρῆσις. ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιππίδῃ ἐπιτιμῆτο καὶ
 νῦν ἄλλοις, ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναῖκας μιμουμένων.

10 Ἐτι ἡ τρα-
 γωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὡς περ ἡ ἐποποιία
 διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερά δηλοῖα τις ἐστίν. Εἰ οὖν ἐστὶ
 τὰ ἄλλα κρείττων, τοῦτο γὰρ οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν.
 Ἐστὶ δ' ἐπεὶ τὰ πάντα ἔχει ὅσα περ ἡ ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ

26 βελτίων ἀρογτ. : βελτίον (sic) A || 28 αἰεὶ, λίαν Vahlerr : δειλίαν A
 || 30 κινουῦνται ἀρογτ. : κινουῦντα A || 1462 a 3 οἱ Vettori = Ag || σχη-
 μάτων τὴν ἀρογτ. : σχήματα αὐτῆν (τα αὐτὴ in Ullrich) A || 4 εἰ ἀρογτ. :
 ἡ A || 6 ἐστὶ vecl. Sprengel || 7 ὁ Ὀπούντιος ἀρογτ. : ὁ κούντιος A || 13
 αὐτῆ. αὐτῆ A || 14 ἐστὶ δ' ἐπεὶ Gomperz. ἐστὶ δ', ὅτι Usener ἐπειτα
 διότι A = Ag.

ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

15 μέτρον ἔξεστι χρῆσθαι) καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις, δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα. Ἔτι καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων.

1462 b Ἔτι τὸ ἐν ἐλάττωι μήκει τὸ τέλος τῆς μίμησεως εἶναι· τὸ γὰρ ἀβρούτερον ἡδίον ἢ πολλὰ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δὲ οἶον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θεῖν τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὄσοις ἢ Ἰλιάς. Ἔτι ἦττον μία ἢ μίμησις ἢ τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δὲ· ἐκ γὰρ ὁποιασοῦν [μίμησεως] πλείους 5 τραγῳδαίαι γίνονται), ὅσ' ἐάν μὲν ἕνα μῦθον ποιῶσιν, ἢ βραχέως δεικνύμενον μῦθον φαίνεσθαι, ἢ ἀκολουθοῦντα τῷ συμμέτρῳ μήκει ὕδαρῃ. Λέγω δὲ οἶον ἐάν ἐκ πλείονων πράξεων ἢ συγκειμένῃ, ὅσπερ ἢ Ἰλιάς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἢ Ὀδύσσεια, (δ) καὶ καθ' ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· 10 καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἀριστα, καὶ ὅτι μάλιστα μίᾳ πράξεως μίμησις.

Εἰ οὖν τούτοις τε

διαφέρει πᾶσι καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν ἀφ' ἑαυτῆς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην), φανερόν 15 ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

15 Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πῶσα καὶ τί διαφέρει, καὶ τοῦ εἶη ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων, εἰρήσθη· τῶσαῦτα.

16 δι' ἧς conji. Vahlen = Ar : δι' ἧς A defendit Bywater || ἐναργέστατα ... ἐναργές AB : ἐνεργέστατα ... ἐνεργές legebat Syrus || 17 ἀναγνώσει Madius : ἀναγνωρίσει AB || 18 τὸ ἐν . τῷ ἐν AB || 1462b 1 ἡδίον ἢ Madius = Ar : ἴδιον ἢ B ἡδονή A || 3 μία ἢ Spengel ἢ μία AB || 4 deficit Ar usque ad finem || μίμησεως AB secl. Gomperz || 7 συμμέτρῳ Bernays : τοῦ μέτρον AB || vol ante vel post λέγω δι' οἶον lacunam statuunt plerique, sed nihil fortasse est hic praeter anacoluthon et auctoris ad assuetam epici carminis speciem revertentis quasi correctionem || 9 ἄ ex apogr. add. || 10 καίτοι ταῦτα : καὶ τοιαῦτα ἄττα AB || 18 post ταῦτα (pro τῶσαῦτα) in B legit Cario-Landi (*Rivista di Philologia classica* 1925 p. 551) περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμῳδίας γράψω v. *Introd.* p. 25