

Ascensión Rivas Hernández

De la poética a la teoría de la literatura.

(Una introducción)

Salamanca, Univ. de Salamanca, 2005

## I. POÉTICA CLÁSICA

## I. LAS IDEAS POÉTICAS DE PLATÓN: ANAMNESIS Y MÍMESIS

**E**n el origen de la poética se suelen citar los diálogos de Platón, y sobre todo *Ión*, *Fedro* y *República*, como una de las corrientes fundamentales sobre el pensamiento estético. Pero en estas obras Platón no ofrece un pensamiento sistemáticamente organizado como el que presenta Aristóteles en la *Poética*, sino que su teoría se halla diseminada a lo largo de los distintos textos, vertebrada en los diversos diálogos que se establecen entre los personajes.

Uno de los temas más significativos de la poética antigua lo constituye la reflexión sobre la causa eficiente del discurso poético. La primera teoría platónica sobre el origen de la poesía se encuentra fundamentalmente en *Ión*, en la *Apología* de Sócrates y en *Fedro*. Según se descubre en la lectura de estas obras, para Platón la poesía tiene su origen en un proceso irracional, el furor, que domina al poeta, poseyéndolo, y se convierte en el inspirador del auténtico discurso artístico. Como manifiesta en *Ión*, es posible la comparación entre la Musa y la piedra Imán, porque al igual que ésta imprime su fuerza en el anillo de hierro que se le aproxima, aquélla posee al poeta, permitiéndole entrar en trance y haciéndole expresarse de la única manera adecuada para que se produzca la verdadera poesía:

Porque no es una técnica lo que hay en ti al hablar bien sobre Homero; tal y como yo decía hace un momento, una fuerza divina es la que te mueve, parecida a la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética y la mayoría heráclea. Por cierto que esta piedra no sólo atrae a los anillos de hierro, sino que mete en ellos una fuerza tal, que pueden hacer lo mismo que la piedra, o sea, una gran cadena de anillos, de modo que a veces se forma una gran cadena de anillos de hierro que penden unos de otros. A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra. Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este

entusiasmo. De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos. Esto mismo le ocurre a los buenos líricos» (*Ión*, 1981: 533d y siguientes).

No se trata, sin embargo, de una novedad introducida por Platón en el ámbito de la teoría poética, porque Homero ya había iniciado la *Iliada* y la *Odisea* con una invocación a la Musa, y Hesíodo en la *Teogonía* agradecía a las Musas del Helicón el haber recibido de ellas la inspiración. El mismo Platón en la *Apología* pone en boca de Sócrates que los poetas no componen sus obras por sabiduría, sino por cierta tendencia natural y gracias al influjo de las divinidades, como le sucede a los profetas y a los adivinos.

De cualquier modo, con el símil de la piedra Imán Platón alude a los tres elementos que forman parte de la comunicación poética: la Musa o el dios, que transmiten el mito, el poeta o mediador entre la Musa y el receptor, y el público receptor de la historia. En *Fedro*, no obstante, Platón acepta que también la técnica puede llegar a producir algún tipo de poesía, aunque imperfecta, que será eclipsada por la de aquéllos que han tenido la dicha de ser poseídos por la Musa.

En la *República*, sin embargo, asistiremos a la transformación que con el tiempo se ha ido produciendo en el pensamiento platónico. Distingue aquí el autor entre el *mundo inteligible* o de las Ideas y el *mundo sensible*, donde habita el hombre, formado por objetos que son simples imitaciones de sus respectivas Ideas. Pero todavía más alejadas de las Ideas están las artes, que al ser imitaciones de imitaciones (de los objetos del mundo sensible) no pueden ni siquiera rozar el *mundo inteligible*. En la teoría platónica, pues, existe un primer estadio, el más elevado, constituido por la *divinidad* que crea las Ideas de las cosas; un segundo nivel donde se halla el *artesano*, que realiza los objetos a imitación de sus correspondientes Ideas, y un tercer estadio en el que se encuentra el *artista*, que como imitador de imitaciones (crea los objetos artísticos imitando la obra del artesano) da origen a realidades extraordinariamente alejadas de la verdad, según queda expresado en este pasaje de la *República*:

—¿Y el fabricante de camas? Pues hace un momento decías que no hace la Idea —aquello por lo cual decimos que la cama es cama— sino una cama particular.

—Lo decía, en efecto.

—Por lo tanto, si no fabrica lo que realmente es, no fabrica lo real sino algo que es semejante a lo real mas no es real. De modo que, si alguien dijera que la obra del fabricante de camas o de cualquier otro trabajador manual es completamente real, correría el riesgo de no decir la verdad [...]. ¿Quieres ahora que, en base a estos ejemplos, investiguemos qué cosa es la imitación?

—Sí te parece.

Así pues imitativo de inmutables. (porque se encuentran las sombras, cosas ideales el *Ión*, de lo divino, debió ser imitativo, originario en la *anamnesis* imitación de

Del Estado que es imitativo de lo que es realmente incapaz de admitir lo que es inteligible, porque para el Estado rechaza algo (tragedia y comedias basados en imitaciones, como el arte y sólo aceptando lo inteligible, pero no apelan a lo esencial en la tragedia, al imitar las ajenas, fomentando otros sentimientos porque al obedecer la imitación immoderada de la imitación descripción porque el hecho de las catástrofes insana ante

—¿No son tres las camas que se nos aparecen, de una de las cuales decimos que existe en la naturaleza y que, según pienso, ha sido fabricada por Dios? ¿O por quien más podría haberlo sido?

—Por nadie más, creo.

—Otra, la que hace el carpintero.

—Sí.

—Y la tercera, la que hace el pintor». (*República X*, 1986: 597 a-b)

Así pues, y ya en la *República*, al lado del *furor* Platón sitúa un concepto imitativo del Arte que da origen a creaciones muy distantes de las Ideas inmutables. Es en este mundo ideal en el que Platón rechaza a los artistas (porque se alejan de la verdad) y admite a los filósofos (porque luchan por encontrar la verdad), hombres que se apartan del tortuoso mundo de las sombras, completamente ilusorio, y se esfuerzan por acceder al de las realidades ideales. En la *República*, pues, Platón aclara la idea, ya manifestada en el *Ión*, de la existencia de dos tipos diferentes de poesía: una de origen divino, debida a la posesión del poeta por las Musas, y otra de origen imitativo, originada por la técnica que el poeta aprende. La primera está basada en la *anamnesis* o reminiscencia de la Idea, y la segunda en la *mimesis* o imitación del mundo sensible.

Del Estado Ideal eliminará Platón todo resquicio mimético, manifiestamente incapaz de aproximarse a las Ideas inmutables, y por el contrario admitirá todas aquellas formas artísticas que se acerquen al mundo inteligible, porque se aproximan al concepto de Bien que es el único conveniente para el Estado. En este sentido, en el Libro III de la *República* Platón rechaza algunos géneros literarios como la poesía completamente imitativa (tragedia y comedia), la poesía simple (ditirambo) y la mixta (epopeya), basados en mayor o menor medida en el concepto de imitación, fundamentado, como ya sabemos, en lo que *parece*, no en lo que verdaderamente *es*, y sólo aceptará aquellas formas poéticas capaces de transmitir el mundo inteligible, porque son las únicas que acercan al hombre a la Idea de Bien y no apelan a su parte irracional, ayudándole en su aproximación a otro valor esencial en el mundo platónico: la templanza. En este sentido, la poesía trágica, al influir en nuestro ánimo haciéndonos sufrir por las desdichas ajenas, fomenta en nosotros el surgimiento de lo pasional, que desata nuestros sentimientos más irracionales. Y lo mismo sucede con la poesía cómica, porque al observar situaciones risibles mueve al espectador a la risa de forma inmoderada. Domínguez Caparrós (1982: VII/ 12, 16) resume así las razones de la inmoralidad de la tragedia y de la comedia: «La *tragedia*: porque la descripción del desorden engendra el desorden; por su exceso de patetismo; porque el héroe trágico no obedece a la razón; por la falta de instrucción en las catástrofes trágicas; por su falsa idea del tiempo y por la satisfacción insana ante las desgracias ajenas. La *comedia*, por su parte, es considerada

un espectáculo bajo; es peligroso el reír demasiado y provoca una satisfacción maligna ante el ridículo ajeno».

En las *Leyes*, finalmente, Platón vuelve a plantearse el problema de la educación de los jóvenes en la Ciudad Ideal, y allí justifica sin ambages la necesidad de que algunos hombres preparados se erijan en jueces capaces de definir el límite de la heterodoxia, para que nada considerado nocivo pueda ser expuesto ante los ojos y el entendimiento del público:

No creáis, por tanto, que jamás vamos a dejaros tan fácilmente que plantéis tabladros en nuestra plaza ni que nos presentéis actores de buena voz que hablen más alto que nosotros, ni os permitiremos que os dirijáis en público a los niños y a las mujeres y al populacho entero diciendo, en relación con unas mismas prácticas, no lo mismo que nosotros, sino, por regla general, todo lo contrario. Vendríamos, pues, a estar completamente locos tanto nosotros como la totalidad de cualquier ciudad que os permitiera hacer lo que ahora decís sin que antes hayan decidido las autoridades si lo que habéis hecho es decible y apto para ser públicamente pronunciado o no» (*Leyes VII*, 1960, vol. II, 817 b-d).

Lo que propugna Platón por medio de estas palabras es un Estado en el que las autoridades competentes ejerzan una rígida censura sobre los ciudadanos, evitándoles la contemplación de todo aquello que pueda dar al traste con su concepto de Ciudad Ideal. Es el Estado, pues, el garante de la información adecuada para que el individuo crezca en el marco que asegure su desarrollo según las pautas dictadas por el propio Estado. En la República Ideal de Platón, por lo tanto, el teatro, tan consustancial a la cultura griega, sufriría una censura previa, ya que no se permitiría que en las plazas públicas se expusiese una información contraria a las convicciones de los dirigentes. El concepto del Arte en Platón, pues, se convierte en pragmático, en el sentido de que debe conducir a la formación de ciudadanos capaces de habitar en una Ciudad cuyos principios morales han sido elaborados por el mismo filósofo. La labor del poeta queda, así, reducida a la creación de obras encomiásticas dedicadas a los dioses y a hombres ejemplares, cuyo modelo ha de servir a los demás para ascender en la escala de la virtud, tal como se propugna, por otra parte, en la vertiente moral de la doctrina platónica.

Inspiración

«Y llego  
sino de la m  
la divinidad  
lentas, pero  
así me puen  
propio tiemp  
salvos de los

Platón, *Op*

Inspiración

«Pero  
por un trans

«En die  
vena de él

«Escuch  
suerte que,  
extrañas; qu  
rambo».

Platón, *Op*

Poseción del

«Pero ha  
Musas que,  
de un báqui  
poéticos, y q  
ridad. Pues  
poesía conv  
eminente, s  
cuerdo, qu

Platón, *Op*

## TEXTOS PARA LA REFLEXIÓN Y EL COMENTARIO

*Inspiración divina del poeta*

«Y llegué a la conclusión de que sus obras no eran fruto de la sabiduría, sino de la natural aptitud, y de que, al escribirlas, lo hacían inspiradas por la divinidad, como los profetas y adivinos que dicen muchas cosas excelentes, pero nada de lo que dicen es producto de sus conocimientos. Algo así me pareció bien a las claras que les ocurría a los poetas, y advertí al propio tiempo que a causa de sus dotes poéticas creían ser también los más sabios de los hombres en todo lo demás sin serlo».

Platón, *Apología de Sócrates*, en O.C., Madrid, Aguilar, 1974 (pp. 204-205)

*Inspiración divina del poeta*

«—Pero, ¡oh amigo Fedro! , ¿no te parece, como a mí, que he pasado por un trance de inspiración divina?»

—En efecto, Sócrates, contra lo acostumbrado se ha apoderado de ti una vena de elocuencia.

—Escucha en silencio entonces. Pues en verdad parece divino el lugar, de suerte que, si al avanzar mi discurso quedo poseído por las ninfas, no te extrañes; que por el momento ya no ando muy lejos de entonar un diti-rambo».

Platón, *Fedro*, Barcelona, Orbis, 1983 (pp. 298-299)

*Poseión del poeta por las musas*

«Pero hay un tercer estado de posesión y de locura procedente de las Musas que, al apoderarse de un alma tierna y virginal, la despierta y la llena de un báquico transporte tanto en los cantos como en los restantes géneros poéticos, y que, celebrando los mil hechos de los antiguos, educa a la posteridad. Pues aquél que sin la locura de las Musas llegue a las puertas de la poesía convencido de que por los recursos del arte habrá de ser un poeta eminente, será uno imperfecto, y su creación poética, la de un hombre cuerdo, quedará oscurecida por la de los enloquecidos».

Platón, *Fedro*, 1983 (p. 312)

*Filósofos y poetas*

«[Sócrates] [...] Helo aquí: si alguno de ellos compuso sus obras sabiendo cómo es la verdad, puede socorrerlas sometiéndose a prueba sobre lo que ha escrito, y con sus palabras es capaz de dejar empequeñecidos los productos de su pluma, no debe recibir en tal caso su nombre del género de sus escritos, sino de aquellas otras cosas en las que puso su más elevado empeño.

«[Fedro] ¿Qué nombre le atribuyes entonces?

«[Sócrates] El llamarle sabio, Fedro, me parece algo excesivo y que tan sólo a la divinidad corresponde. En cambio, el llamarle amante de la sabiduría o algo semejante le estaría más en consonancia y mejor acomodado.

«[Fedro] Y no sería en modo alguno impropio.

«[Sócrates] A la inversa, al que tiene cosas de mayor valor que las que compuso o escribió, revolviéndolas tiempo y tiempo de arriba abajo, pegando unas con otras o amputándolas, ¿no le llamarías tal vez con justicia poeta, compositor de discursos o escritor de leyes?»

Platón, *Fedro*, 1983, pp. 371-372

*La poesía apela a la parte irracional del alma*

«—Escucha y luego juzga. Sabes que todos, indistintamente, hasta los más razonables, cuando oímos recitar pasajes de Homero o de cualquier otro poeta trágico, en que se representa a un héroe angustiado, deplorando su suerte en un largo discurso, prorrumpiendo en gritos y dándose golpes de pecho, sabes, repito, que en aquel acto percibimos un vivo y secreto placer, del que nos dejamos llevar insensiblemente, uniéndose a la compasión que inspira el héroe, la admiración por el talento del poeta que tan bien ha sabido conmovernos.

«—Lo sé; ¿y cómo podría ignorarlo?

«—Sin embargo, has podido observar que en nuestras propias desgracias creemos comprometido nuestro honor si no tomamos el partido contrario, quiero decir, si no nos mantenemos firmes y tranquilos, cual conviene a la condición del hombre, abandonando a las mujeres esas mismas lamentaciones que acabamos de aplaudir.

«—Sí, lo he observado.

«—Pero, ¿tiene sentido, no digo el ver sin indignación, sino el aprobar con entusiasmo en otro una situación de que nos ruborizaríamos si nos

viésemos en  
debilidad?

«— En ver

«—No, sin

«—¿Cómo

«—Si como

mantenemos

lágrimas y la

leza, es la m

complacer, y

que es la me

hábito, aflig

más que simp

zoso para ella

que otro, que

que tiene por

taria verse por

de poemas. En

los sentimientos

haberse mante

males ajenos.

Platón, *Rep*

*El estado ideal*

«Y así, mi

Homero que

a gobernar y

puede hacer e

mientos y de

estuvieran di

más grande p

piéras de un

poesía que lo

porque tan p

lirica, el piaz

lugar de est

en todos los t

Platón, *Rep*

viésemos en ella, y que condenaríamos en nosotros como una indigna debilidad?

«— En verdad, no es razonable.

«—No, sin duda; sobre todo si miramos la cosa como debe mirarse.

«—¿Cómo?

«—Si consideramos que esta parte de nuestra alma, contra la que nos mantenemos firmes en nuestras propias desgracias, que está sedienta de lágrimas y lamentaciones de que querría saciarse, y que busca por naturaleza, es la misma a que los poetas adulan y a la que hacen estudio en complacer; y que en tales ocasiones, esta otra parte de nosotros mismos, que es la mejor, no estando aún bastante fortificada por la razón y por el hábito, afloja la rienda a la otra parte llorona, excusándose con que no es más que simple espectadora de las desgracias de otro, y que no es vergonzoso para ella dar señales de aprobación y de compasión, al ver las lágrimas que otro, que se dice hombre de bien, derrama indebidamente; de suerte que tiene por un bien el placer que disfruta en aquel momento y no consentiría verse privado de él, como se vería si condenara absolutamente esta clase de poemas. Esto procede de que son pocos los que fijan su reflexión en que los sentimientos de otro se hacen infaliblemente nuestros, y que, después de haberse mantenido y fortificado nuestra sensibilidad mediante la vista de los males ajenos, es difícil moderarla en los propios.

Platón, *República*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 310-311

#### *El estado ideal y la poesía moral*

«Y así, mi querido Glaucón, cuando oigas decir a los admiradores de Homero que este poeta ha formado la Grecia, y que, leyéndole, se aprende a gobernar y conducir bien los negocios humanos, y que lo mejor que se puede hacer es someterse a sus preceptos, deberás tener toda clase de miramientos y de consideraciones con los que empleen este lenguaje, como si estuvieran dotados del mayor éxito, y hasta concederles que Homero es el más grande poeta y el primero entre los trágicos; pero al mismo tiempo no pierdas de vista que en nuestro Estado no podemos admitir otras obras de poesía que los himnos a los dioses y los elogios de los hombres grandes; porque tan pronto como des cabida a la musa voluptuosa, sea épica, sea lírica, el placer y el dolor reinarán en el Estado en lugar de las leyes, en lugar de esta razón, cuya excelencia han reconocido todos los hombres en todos los tiempos».

Platón, *República*, 1967 (p. 312)

## 2. LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

La *Poética* de Aristóteles constituye el hito más importante sobre pensamiento poético en la antigüedad. Al hacer esta afirmación no sólo hablamos en términos absolutos, ya que esta obra se ha convertido en punto de referencia indiscutible de la Teoría literaria moderna. En este sentido, García Berrio y Hernández Fernández (1990: 16 y siguientes) ya señalaban la deuda de un análisis formal de los textos con respecto a la descripción estructural que hizo Aristóteles de la tragedia. Idéntica relación se establece entre cierta parte de la obra del Estagirita y la teoría narratológica. Así, al hablar de las formas de la narración Aristóteles dice que el poeta épico puede contar de dos modos, «ya por medio de otra persona, como hace Homero, ya por sí mismo sin cambiar de persona» (Aristóteles, 1997: 22-23), es decir, bien poniendo la narración en boca de un narrador ajeno al autor, con lo que la sensación de verdad es más acusada; o bien hablando directamente a través de su propia voz, como es costumbre en los poetas de menor calidad. Al lado de estas dos opciones, y por completar las posibilidades de las distintas formas de imitación, Aristóteles se refiere a un tercer caso, el de los poemas dramáticos, donde no existe un narrador que cuenta los acontecimientos sino que son los personajes quienes actúan directamente para el espectador, que así conoce de primera mano el contenido de la acción.

Tradicionalmente se ha dividido la obra de Aristóteles en dos grandes grupos:

—Por una parte están los textos publicados, denominados después *exotéricos*, que iban dirigidos a un público amplio.

—Por otra se encuentran aquellos textos no publicados, también llamados *esotéricos* o *acromáticos*, que estaban destinados a un pequeño grupo de

iniciados. Se trataría de obras que no fueron escritas con la intención de ser leídas, porque se han conservado en forma de notas o apuntes que muy probablemente servirían a Aristóteles como esquema de las clases que dictaba a sus alumnos. La *Poética* pertenece a este segundo grupo, lo que explicaría el carácter fragmentario, inconexo y en ocasiones incoherente que se observa en la obra.

## 2.1. POESÍA, HISTORIA Y VEROSIMILITUD

La palabra *poética*, como *poesía* y *poeta*, deriva de la raíz griega *poiein*, que significa *hacer*. Es decir, que para Aristóteles el poeta tiene un trabajo de fabricación, de construcción. El Estagirita, además, concibe la poética dentro de un ámbito muy amplio, el filosófico, lo que permite definir con mayor precisión el objeto de esta arte (A. García Berrio, 1989: 17). La poesía capacita al hombre para observar la realidad desde diversos puntos de vista, ya que consiste en crear un mundo tomando como base la realidad en la que viven los seres humanos, y haciéndolo, además, a través del lenguaje. El poeta, por lo tanto, utilizando como referente la realidad conocida, construye un mundo ficcional cuyas leyes crea él mismo, y esto frente al historiador, que también fabrica un mundo a través del lenguaje, aunque en este caso no se trate de un mundo inventado sino recreado de la propia realidad. Y ésta es, precisamente, la razón por la que la poesía es más universal y filosófica que la historia, porque ésta sólo cuenta lo que efectivamente sucedió, mientras aquella narra no los hechos vividos, sino lo que pudo haber sucedido según lo verosímil y necesario. En este punto Aristóteles establece una diferenciación importante para la *Poética*, la que existe entre el poeta y el historiador, o lo que es lo mismo, entre poesía e historia. Ambas no se distinguen por la forma, esto es, porque una utilice el verso y otra la prosa, ya que si se pusieran en verso las obras de Heródoto no por ello serían menos historia. Lo que las diferencia, pues, es que la historia cuenta lo efectivamente sucedido, y la poesía un mundo inventado por el poeta aunque cimentado en la realidad. De ahí, concluye Aristóteles, que la poesía sea más elevada y filosófica que la historia, ya que aquella tiene un ámbito más amplio de actuación (todo es poetizable) y al crear mundos posibles, además, ayuda al receptor a ampliar su experiencia del mundo y de la vida más allá de lo efectivamente sucedido:

El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso: pues podrían versificarse las obras de Heródoto y no por ello serían menos historia de lo que son. La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir. Por ello la poesía es más elevada y filosófica que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular. (Aristóteles, 1997: 35).

Pero la poesía también tiene sus límites en el sentido de que al crear los mundos inventados por su entendimiento al poeta no le está permitido todo, sino que tiene que guiarse por ciertas normas de verosimilitud. La *verosimilitud*, que se refiere a la credibilidad de la creación poética, es, pues, elemento indispensable de la misma, como ya señalara el de Estagira y como hoy se considera en cualquier tratado teórico en el que se recojan los criterios de lo literario. En este punto la argumentación de Aristóteles resulta incluso extrema, porque según se desprende de sus palabras es preferible lo imposible verosímil a lo posible inverosímil, ya que a veces es verosímil que sucedan cosas al margen de lo verosímil. Además, y siguiendo con los preceptos aristotélicos, los sucesos narrados han de ser verosímiles en su contexto, y en este sentido es verosímil, por ejemplo, que la Esfinge interrogue a Edipo en el contexto de Sófocles, o que en la tragedia ática los dioses intervengan en la vida de los humanos y dialoguen con ellos. Como se puede observar, pues, el concepto de verosimilitud es esencial en la *Poética*, y su ámbito de acción resulta amplio y profundo, lo que revela un detenido análisis de sus implicaciones por parte del Estagirita.

## 2.2. ORIGEN Y FINALIDAD DE LA POESÍA: MÍMESIS Y CATARSIS

Según la teoría aristotélica, el origen de la poesía se encuentra en la *imitación o mimesis*, porque imitar es algo consubstancial a los hombres desde la infancia, y en ello se diferencian de los animales, ya que al imitar las acciones de otros adquieren sus primeros conocimientos. Pero además hay otra causa en la génesis de la poesía, y es que al observar las cosas imitadas (una obra pictórica, el trabajo de un poeta) los hombres obtienen placer, porque así aprenden de ellas y deducen qué es cada cosa. Incluso si alguien no conoce previamente la cosa imitada y por ello no puede disfrutar de la imitación, sí sentirá agrado al ver el color, la forma o la ejecución de la misma.

Dado que imitar es una cualidad congénita al hombre, y que por lo tanto todos los hombres realizan imitaciones, dice Aristóteles que la poesía nació de forma improvisada, y que con el tiempo fue alcanzando su perfección, ya que al final sólo quedaron las imitaciones de los mejores. Así, y frente a la concepción platónica según la cual al derivar directamente de los dioses el arte poética nace perfecta, para Aristóteles su origen está en la improvisación, y sólo más tarde, gracias a su evolución y a los hitos de los grandes poetas, consiguió la forma que le es propia. De ahí que cada poeta haya tenido precedentes y sea el fruto de una evolución.

Por otra parte, el fragmento de la *Poética* en el que Aristóteles alude a la finalidad de la poesía ha dado origen a una gran controversia que se ha mate-

rializado en una amplísima bibliografía. Las palabras del estagirita según la traducción de J. Alsina Clota son las siguientes:

[...] y que con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones. (Aristóteles, 1997: 29)

Como señala V. García Yebra en su edición de la *Poética* (1974), el primer problema consiste en determinar el sentido de la *catarsis* griega (*expurgación* en la versión de Alsina Clota) en este contexto, es decir, en definir la *catarsis* como *extirpación* o como *moderación*. A lo largo de la historia ha habido comentaristas que han optado por uno u otro término. Así, Maggi, Giraldi y Castelvetro, por citar sólo algunos de los más significativos, parecen entender la *catarsis* como *erradicación* o *expurgación*, mientras la inmensa mayoría, entre los que cabe destacar a Riccoboni, Guarini, Corneille, Racine, Milton o Lessing, creen que Aristóteles se refería a la *moderación* de las pasiones cuando hablaba de la finalidad de la poesía.

Pero el uso del término *pasiones* (otros autores prefieren *afección* o *enfermedad*) provoca un problema añadido, teniendo en cuenta, además, las crecientes dificultades que conlleva el paso de una lengua a otra, las preferencias de cada traductor, los sentidos que tenían en griego los diversos términos, etcétera. En su traducción, por ejemplo, García Yebra elige el vocablo *afección* [... y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales *afecciones*» Aristóteles, 1974, 49b 27-28] porque en su opinión el texto griego tiene el sentido de pasión no voluntaria, de estado enfermizo, nocivo, no deseado, que es precisamente el que necesita curación o purgación. Por el contrario, la *compasión* y el *temor* por medio de las cuales se produce la *catarsis* son buscadas por el sujeto afectado, es decir, son voluntarias, son métodos utilizados para lograr la purgación catártica. Así, existe una distinción entre la *compasión* y el *temor* como pasiones causadas por los acontecimientos de la vida, y esas mismas afecciones suscitadas por la observación de las desgracias ajenas en el teatro. Las primeras son estados nocivos que necesitan curación y las segundas son un medio para conseguirla.

En tercer lugar, y siguiendo el planteamiento de García Yebra, la tragedia no sólo aliviaría las afecciones de *compasión* y *temor*, sino que ampliaría su efecto catártico a todas las afecciones sufridas por los personajes trágicos. De cualquier modo, lo interesante es destacar esa finalidad utilitaria que concede el de Estagira al arte ficcional escrito y representado, es decir, a la tragedia, utilidad vinculada a la ayuda psicológica, según acabamos de mostrar. Y resulta interesante porque la pregunta sobre la causa final de la poesía será contestada de formas muy diferentes a lo largo de los siglos, dando origen, en términos muy generales, a dos corrientes, una didáctica y otra hedonista, que irán aflorando a lo largo de la historia de la *Poética*.

## 2.3. SOBRE LA

Además  
poética y de  
blece una ti  
comedia) y  
tragedia es e  
de la *Poética*  
mucho men  
el Estagirita  
Ésta es una  
la *Poética* no  
lación como  
donde muy  
comedia.

La descri  
efecto, extrac  
en la Teoría  
significativo  
allí se encuen  
y una descri  
Pero vayamo

la imita  
por me  
cada un  
que se  
recurso  
tóteles,

Se trata,  
algunos aspe  
aristotélico d  
nado, es deci  
*literario*; en  
Estagirita ent  
formas básica  
mente Aristó  
de la literatur  
a la importan  
tiva, y *compi*

Al elabor  
combina dos

De biosf...  
kon g...  
Axi g...  
Biosf...

Αξία...  
Biosf...

CSOB

Αξία...  
Biosf...

CSOB

8207 K9  
Biosf...  
Hoiou...  
32 10 3010  
Biosf...  
Biosf...  
Biosf...  
Biosf...

CSOB

## 2.3. SOBRE LA TRAGEDIA

Además de las explicaciones sobre la cimentación filosófica del arte poético y de los elementos más significativos de la misma, Aristóteles establece una tipología de géneros: dos de carácter dramático (tragedia y comedia) y un tercero (epopeya) de carácter narrativo. De todos ellos la tragedia es el que cuenta con el análisis estructural más minucioso dentro de la *Poética*, porque la descripción de la epopeya, basada en la anterior, es mucho menos completa, y porque de la comedia, contrariamente a lo que el Estagirita había prometido en el capítulo sexto, no se ocupa por extenso. Ésta es una de las razones que empuja a los comentaristas a considerar que la *Poética* no está completa. Es posible que en el siglo II sufriera una mutilación como consecuencia de la cual se habría perdido el Segundo Libro, donde muy probablemente Aristóteles habría incluido el análisis de la comedia.

La descripción que de la tragedia se hace en la obra conservada es, en efecto, extraordinariamente completa, y puede ser utilizada como paradigma en la Teoría literaria moderna. De hecho, si tuviéramos que señalar un rasgo significativo de la obra aristotélica apuntaríamos su marcada modernidad: allí se encuentra un análisis estructural de la tragedia, una teoría del decoro y una descripción de los personajes perfectamente válidos en la actualidad. Pero vayamos por partes. Aristóteles define la tragedia como

la imitación de una acción elevada y completa, de cierta amplitud, realizada por medio de un lenguaje enriquecido con todos los recursos ornamentales, cada uno usado separadamente en las distintas partes de la obra; imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones. (Aristóteles, 1997: 29)

Se trata, en efecto, de una definición amplia, de la que cabe destacar algunos aspectos: por una parte el carácter *imitativo*, esencial en el concepto aristotélico del fenómeno poético; por otra la presencia de un lenguaje adornado, es decir, de lo que en la Teoría literaria moderna se denomina *lenguaje literario*; en tercer lugar resulta interesante la distinción que establece el Estagirita entre el modo dramático y el modo narrativo para señalar las dos formas básicas de ofrecer una historia desde una perspectiva literaria. Finalmente Aristóteles completa su definición con una referencia a la finalidad de la literatura, basada como sabemos en su efecto catártico, y las alusiones a la importancia de una acción *elevada* o esforzada, en el sentido de conflictiva, y *completa*, adjetivo en el que se concentra la referencia a su unidad.

Al elaborar una clasificación de las partes de la tragedia Aristóteles combina dos puntos de vista: el cuantitativo y el cualitativo, que se rela-

cionan respectivamente con las estructuras externa e interna del texto dramático. Así, las partes cuantitativas de la tragedia son las siguientes: prólogo, episodio, parte coral y éxodo. A su vez, las partes cualitativas se subdividen en verbales y no verbales; dentro de las primeras se incluye la fábula, los caracteres, la elocución y el pensamiento, y dentro de las segundas la melopeya y el espectáculo:

PARTES CUANTITATIVAS: Prólogo  
Episodio  
Parte coral  
Éxodo

PARTES CUALITATIVAS: VERBALES: Fábula  
Caracteres  
Elocución  
Pensamiento

NO VERBALES: Melopeya  
Espectáculo

El *prólogo* es la parte que precede a la entrada del coro, aquélla en la que se dan a conocer los actores, sus costumbres, su pensamiento, y se pone al público en antecedentes sobre lo que sucederá en el resto de la obra. Los *episodios* son los actos, y suceden entre las intervenciones del *coro*. Éste salía después del prólogo, y su primer canto recibía el nombre de *párodo*. Entre el párodo y el *éxodo* tenían lugar los episodios, que a su vez iban seguidos de melodías (los *estásimos*) en las que el coro se mantenía estable. Tras el último *estásimo* llegaba el *éxodo*, que constituye en sí mismo una parte completa después de la cual ya no hay más canto del coro.

La *fábula* o acción es, sin lugar a dudas, el elemento más importante de la tragedia, más aún que los *caracteres* o personajes. De hecho, y frente a lo que sucede en la comedia y en la epopeya, la tragedia no se organiza alrededor de los personajes sino en torno a la acción que, como ya se ha señalado, consiste en mostrar una situación compleja, cuyo desarrollo y desenlace provoca la catarsis del espectador.

Un aspecto muy relevante de la acción es el de su *extensión*. Ésta no debe ser ni demasiado pequeña ni demasiado grande, porque si es demasiado pequeña puede estar en consonancia con el precepto de unidad, pero no con el de belleza, y si es demasiado grande no se la puede recordar completamente y perdería la unidad. Así, para que una acción sea bella debe tener una extensión intermedia; sólo de este modo cumplirá con la unidad y no le exigirá a la memoria un esfuerzo desmesurado.

Sin aban  
a dos variab  
de las partes  
riormente s  
lugar será e  
Sin embargo  
mientras el  
de reducir L  
en poco.

Con resp  
nación inter  
acción única  
un solo asur  
la complejidad  
se lleva a su  
aquélla que  
nación inter  
este context  
nada, detrás  
vez, es prec  
asimismo de  
parte. Para  
causal, y ex  
rechace cual  
causalidad y

Respecto  
dades que d  
Analicemos

1. *Bonda*  
de una cuali  
injusticias s  
efecto la cat  
provoca com  
sentimiento  
tragedia es r  
lo haga sin p

A pesar  
moralmente,  
ser necesari  
mente justifi  
destaquen d

Sin abandonar el asunto de la unidad de la acción se refiere Aristóteles a dos variables: a las limitaciones en el tiempo y a la concatenación interna de las partes. Con respecto a la primera, el autor no establece la que posteriormente se denominará *unidad de tiempo*, y que junto con la *unidad de lugar* será elaborada por los comentaristas de la *Poética* en el siglo XVI. Sin embargo, al comparar tragedia y epopeya el Estagirita manifiesta que mientras el género narrativo es ilimitado en el tiempo, el dramático trata de reducir la acción a una revolución solar (es decir, a un día) o excederla en poco.

Con respecto a la unidad de acción y vinculado al principio de concatenación interna, Aristóteles alude a la necesidad de que la fábula imite una acción única, completa y entera. *Acción única* quiere decir acción reducida a un solo asunto que sea lo suficientemente amplio como para que sea posible la complejidad necesaria en las obras dramáticas; *acción completa* es la que se lleva a su fin, establecido de antemano por el autor; y *acción entera* es aquella que consta de principio, medio y fin, teniendo en cuenta la *concatenación interna* de las distintas partes basada en la *necesidad*, porque sólo en este contexto se define el *principio* como aquello que no está precedido de nada, detrás de lo cual, y de modo necesario, tiene lugar el *medio*; éste, a su vez, es precedido por el principio y seguido necesariamente de un *fin*, que asimismo deriva por necesidad del medio y no va seguido de ninguna otra parte. Para Aristóteles, pues, la organización de la acción es sucesiva y causal, y exige que todos sus componentes sean necesarios. De ahí que rechace cualquier sucesión de episodios desvinculados de los principios de causalidad y necesidad, unidos sólo por la identidad del protagonista.

Respecto a los *caracteres* o personajes el Estagirita establece cuatro cualidades que deben adornarlos: bondad, semejanza, adecuación y consecuencia. Analicemos cada una de ellas:

1. *Bondad*. El buen carácter se manifiesta en los buenos hechos. Se trata de una cualidad moral, porque sólo si un hombre bueno sufre desgracias e injusticias se podrá generar el dramatismo necesario que consiga llevar a efecto la catarsis. Si un personaje malvado sufre desgracias este hecho no provoca compasión y temor. Sólo el sufrimiento de un ser bondadoso genera sentimientos solidarios y compasivos en el espectador. Es decir, en la tragedia es necesario que sea un hombre bueno el que se equivoque, y que lo haga sin pretenderlo ni merecerlo.

A pesar de todo, en las tragedias también aparecen caracteres malos moralmente, y su presencia está sometida a una serie de requisitos: han de ser necesarios para la acción y verosímiles, es decir, han de estar suficientemente justificados; han de ser personalidades fuertes, y además se exige que destaquen desde el punto de vista sociológico. Como ejemplo en el que se

cumplen todos estos requisitos se suele citar al personaje de Aquiles en Homero.

2. *Adecuación*. El carácter ha de estar en consonancia con la idea que se tiene por tradición de su correspondiente personaje histórico-mitológico. Así, si se trata de Edipo éste ha de mantener los rasgos de carácter que le identifican cuando aparece en una obra, y ha de comportarse de acuerdo a como lo ha hecho a lo largo de la historia.

3. *Semejanza*. El carácter ha de guardar conformidad con sus condiciones naturales o sociales. En este sentido se tendrá en cuenta si se trata de un hombre o de una mujer, si es un personaje culto o inculto, si pertenece a una clase social alta o baja, si se dedica a cuidar el ganado o si es un rey, etcétera.

4. *Consecuencia*. Finalmente exige Aristóteles que el personaje mantenga su propia coherencia interna, en el sentido de que no cambie de pensamiento o de forma de ser de una manera injustificada en el desarrollo de la obra. Sólo si el personaje es coherente se podrá llevar a cabo una acción en la que esté garantizada la misma coherencia.

Como se puede observar, al abordar el asunto de los caracteres Aristóteles está elaborando una teoría del decoro de la que surgirá, ya en época romana, el tratamiento que sobre ese mismo tema realiza Horacio.

Dejando a un lado la acción y los caracteres, el resto de las partes cualitativas de la tragedia tiene un menor relieve. La *elocución* es la expresión por medio de las palabras, en prosa o en verso, es decir, es la forma que adopta el mensaje, lo que en la Teoría literaria moderna se denomina *teoría del lenguaje poético*. Finalmente, y por terminar con las partes cualitativas verbales, el *pensamiento* no es otra cosa que el contenido que se desea transmitir, aquello que manifiestan los actores.

Las partes no textuales (melopeya y espectáculo) tienen para Aristóteles una importancia mucho menor que las anteriores, porque la tragedia tiene que conseguir su finalidad, es decir, la catarsis, por acción de la fábula, sin necesidad de utilizar para ello los ornamentos de la representación. En la *Poética* se acepta, incluso, que la tragedia consiga su efecto catártico independientemente de que se ofrezca una representación en la que intervengan los actores. Así, de las dos concepciones del teatro que reconoce la Teoría moderna (el texto y la representación), Aristóteles privilegia el contenido textual, al que considera muy por encima del entramado representacional.

El *espectáculo* está constituido por todo lo relacionado con la representación, y es, junto con la música, la parte de la tragedia menos relacionada con la *Poética*. En relación con la *melopeya* dice Aristóteles que «es algo cuyo sentido está completamente claro», razón por la que no la define, y

deja sin ind...  
sin embargo,  
clásica. A pe...  
al género de...  
deleite para...

2.4. SOBRE LA...

Frente al...  
*Poética* de A...  
definición d...  
excelencia, y...

La...  
ambas...  
ésta po...  
su exte...  
ción d...  
(Aristó...

Es decir,  
el estar escri...  
najes de alc...  
uniforme (el...  
en que ésta p...  
su propia vo...  
sólo aparece...  
extensión, p...  
suceden en u...  
en tiempos n...  
tico de cada...  
rencia impo...  
representar...  
instante, la e...  
neidad, lo qu...  
Como señala...  
buye a pres...  
diversas eme...  
desiguales, y...  
días» (Aristó...  
acción por la...  
la epopeya c...  
buye a mante...

deja sin indicar su sentido y participación dentro de la obra. Para nosotros, sin embargo, es muy difícil llegar a conocer su funcionamiento en la tragedia clásica. A pesar de todo, tanto el espectáculo como la melopeya caracterizan al género dramático frente a la epopeya, y además son siempre motivo de deleite para el espectador.

#### 2.4. SOBRE LA EPOPEYA

Frente al minucioso estudio de la tragedia, la epopeya no goza en la *Poética* de Aristóteles de un análisis tan detallado. De hecho, al ofrecer una definición del género, el Estagirita la compara con la forma dramática por excelencia, y lo hace en estos términos:

La epopeya coincide con la tragedia —a excepción del metro— en que ambas son imitación de personas nobles; pero difiere de la epopeya en que ésta posee un verso uniforme y es una narración. Se distinguen también por su extensión: la una trata, en lo posible, de desarrollarse en una sola revolución del sol o poco más; en cambio, la epopeya es ilimitada en el tiempo. (Aristóteles, 1997: 28)

Es decir, que tragedia y epopeya tienen en común su origen imitativo, el estar escritas en verso y el tratar situaciones en las que intervienen personajes de alcurnia, pero se diferencian en que la epopeya tiene un verso uniforme (el heroico, que según Aristóteles es el más noble y solemne), y en que ésta pertenece al género narrativo, donde el autor puede hablar por su propia voz o ceder la palabra a sus personajes, mientras en la tragedia sólo aparece la voz de los actores. De igual modo se diferencian por la extensión, pues mientras la tragedia trata de contar acontecimientos que suceden en un solo día, la epopeya puede relatar situaciones que ocurrieron en tiempos muy distantes. Este hecho, unido al carácter narrativo o dramático de cada uno de los géneros, permite poner de manifiesto otra diferencia importante entre ambos, porque si en la tragedia no es posible representar a la vez varias partes de la acción que suceden en el mismo instante, la epopeya, al ser una narración, permite dar cuenta de la simultaneidad, lo que además puede contribuir a aumentar la extensión del poema. Como señala Aristóteles, la ventaja de la simultaneidad, a su vez, «contribuye a prestar grandiosidad a la obra, y sirve también para provocar diversas emociones al oyente y dar variedad al argumento con episodios desiguales, ya que la monotonía, que cansa pronto, hace fracasar las tragedias» (Aristóteles, 1997: 68). Es decir, que al aumentar la amplitud de la acción por la presencia de situaciones que se desarrollan al mismo tiempo, la epopeya consigue una trama más variada, y esto, indudablemente, contribuye a mantener la atención de los receptores.

Por lo que respecta a la acción, la epopeya, como la tragedia, debe estructurar su contenido en torno a la unidad, que como acabamos de señalar resulta menos rígida en el género narrativo. La acción de la epopeya también ha de ser entera y completa, ha de estar estructurada en principio, medio y fin, y regida por los principios de verosimilitud, coherencia y necesidad. En cuanto a sus partes constitutivas son las mismas que ya analizamos al hablar de la tragedia (acción, elocución, caracteres y pensamiento) a excepción de la música y el espectáculo, dado el carácter no representacional de este género.

Así pues, Aristóteles distingue claramente entre una forma dramática, privilegiada en el mundo clásico, y una forma narrativa. La primera tiene un carácter plástico y visual indudable que sin embargo el Estagirita relega a un segundo plano. A su juicio, toda la importancia recae sobre la acción misma, origen, a su vez, de la finalidad del género. Lo que interesa, pues, es observar la evolución de un personaje sometido a una serie de vicisitudes injustas en su mayor parte. El personaje clásico se ve abocado a vivir una situación que le lleva por el camino del dolor, porque sólo mediante su lucha y su sufrimiento el espectador puede alcanzar la catarsis y purgar así sus pasiones. De ahí también que el tiempo de la acción sea mínimo, ya que al estar constreñido a una revolución solar, el contenido dramático resulta más intenso. En la forma narrativa, por el contrario, interesa más la peripecia vital del protagonista, al mostrar su fortaleza como individuo para superar los diversos obstáculos que presenta la vida. De ahí que no sea necesaria la unidad de tiempo. Por el contrario, la dilatación temporal hace posible un mayor número de peripecias que conseguirán probar más certeramente al personaje y lograrán mayor placer en el receptor.

#### 2.5. SOBRE LA COMEDIA

Los datos que sobre la comedia aparecen en la *Poética* son muy escasos. Esto es debido a que al elaborar el esquema general de la obra, Aristóteles dice dejar para más adelante un estudio pormenorizado de este género («Sobre la imitación por medio de hexámetros y sobre la comedia hablaremos más tarde» —Aristóteles 1997: 28—). Pero lo cierto es que el análisis de la comedia no ha llegado hasta nosotros, lo que se debe muy probablemente a la pérdida del libro que lo contenía. Corroboran esta tesis Diógenes Laercio cuando se refiere a los dos libros de la *Poética* de Aristóteles, y el propio Estagirita cuando en la *Retórica* (1372, a) hace una alusión a la comedia en estos términos: «Acerca de lo ridículo se trata aparte en los libros *Sobre la poética*». De cualquier modo, al ofrecer definiciones generales al principio de la obra Aristóteles hace algunos apuntes:

La  
pero n  
varian  
perjuic  
sin do

Aristóte  
nobles, com  
un element  
destacar el c  
calidad infe  
y esto, a su

#### 2.6. TRANSMISIÓN

Según se  
un total ab  
güedad pas  
conservar  
curioso que  
de que el au  
conoció la t  
trataba de r  
interpretaba  
ya hemos se  
la mutilació  
a partir de  
Alemannus  
una nueva v

Pero tan  
porque dur  
nados con  
códices con  
x y principi  
merece, y y  
llamada *edi*  
partir de en  
actividad de  
rios y tradu  
realizado pe  
la obra de  
Renacimien

La comedia es, según dijimos, la imitación de personas de inferior calidad, pero no de cualquier especie de vicio, sino sólo de lo risible, que es una variante de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni perjuicio, y así, por ejemplo, la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor. (Aristóteles, 1997: 27)

Aristóteles presenta la comedia como una imitación no de personas nobles, como sucede en la tragedia, sino inferiores, entendiéndolo por ello no un elemento relacionado con el vicio, sino con lo risible. Resulta interesante destacar el carácter esteticista de la apreciación aristotélica, ya que vincula la calidad inferior de ciertos componentes del género humano con lo cómico, y esto, a su vez, con el concepto de fealdad.

## 2.6. TRANSMISIÓN DEL TEXTO ARISTOTÉLICO

Según señala C. Bobes (*et alii*, 1995: 87) la *Poética* de Aristóteles sufrió un total abandono hasta que fue recuperada en el siglo XVI. En la Antigüedad pasó inadvertida, aunque las ideas expresadas por el Estagirita se conservaron en diversas retóricas y gramáticas. En este sentido resulta curioso que el *Ars poetica* de Horacio esté cargado de aristotelismo a pesar de que el autor latino no había leído directamente el texto griego. Horacio conoció la teoría aristotélica a través de Neoptólemo de Paros, aunque se trataba de una doctrina concebida desde el helenismo, y por lo tanto se interpretaba el concepto de lo literario desde presupuestos retóricos. Como ya hemos señalado, en el siglo II de nuestra era es posible que tuviera lugar la mutilación de la obra original. Por lo que respecta a las traducciones, a partir de las versiones arábigas de Avicena y Averroes Hermannus Alemannus la tradujo al latín en el año 1256 y Guillermo de Moerbeke hizo una nueva versión también en latín en 1278.

Pero tampoco entonces el texto gozó de una difusión adecuada, tal vez porque durante la época medieval no interesaron mucho los temas relacionados con la poética. En el siglo XV llegó a Italia el más antiguo de los códices conocidos, el *Codex Parisinus 1741*, compuesto entre finales del siglo X y principios del XI. Sus copias alcanzaron, por fin, la difusión que la obra merece, y ya en 1508 se hizo en Venecia la primera edición impresa del texto, llamada *edición aldina* por haber salido de la imprenta de Aldo Manuzio. A partir de entonces la *Poética* se comenta, se traduce y se divulga gracias a la actividad de los humanistas del Renacimiento. De entre todos los comentarios y traducciones merece ser destacado el que inauguró la serie en 1548, realizado por Francisco Robortello en la ciudad de Venecia. Desde entonces la obra de Aristóteles ha continuado su difusión imparable. Durante el Renacimiento y el Neoclasicismo el concepto que se tenía de la *Poética* fue

el que transmitió Horacio. Se trataba de «una interpretación propia de la época helenística que primaba todo lo sometible a los mezquinos principios de una retórica escolar» (López Eire, 2002: 16). Fue Lessing quien en su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1768) hizo notar la inadecuación entre la regla de las tres unidades formulada por los comentaristas del Estagirita en el Renacimiento y la *Poética*. Durante el Romanticismo se rechazó el texto de Aristóteles por su intento de explicar el fenómeno poético desde una perspectiva racionalista, pero ya durante el siglo XX el autor clásico fue recuperando todo su prestigio gracias al esfuerzo de la escuela de Chicago, cuyos miembros «insistieron en el énfasis que [...] pone Aristóteles en dos aspectos fundamentales de la obra de arte, a saber: los principios básicos de estructura y unidad de la poesía [...] y la independencia de la obra poética respecto de otros criterios que no sean los estrictamente poéticos o literarios» (López Eire, 2002: 16-17).

#### Origen de la

«La poesía es un efecto, imitación precisamente apto para la imitación—;

«Prueba desagradable e imágenes lo tación de los

«Hay aún no sólo para que éstos por complacencia aprende en ejemplo, que objeto representa una imitación razón de esta

Aristóteles

#### Finalidad de

«Es posible, pero tal cual es, sin duda compuesta de hechos se estimación que experimenta cambio, consuetudinario y exige simple espectáculo con la tragedia tipo de placer procurar, a través de la imitación, está clara misma». (XI)

## TEXTOS PARA LA REFLEXIÓN Y EL COMENTARIO

*Origen de la poesía: la mimesis*

«La poesía parece tener su origen en dos causas, y ambas naturales. Y, en efecto, imitar es algo connatural en el hombre desde la infancia —ahí radica precisamente su diferencia con respecto a los demás animales, en que es más apto para la imitación, aparte que adquiere sus primeros conocimientos imitando—; la otra causa es el hecho de que goza con la imitación.

«Prueba de ello es lo que ocurre en la realidad: cosas que vemos con desagrado en el origen nos causan placer cuando las contemplamos en imágenes lo más fieles posible, como ocurre, por ejemplo, con la representación de los animales más repugnantes o con animales muertos

«Hay aún otra razón en el hecho de que aprender es muy agradable, y no sólo para los científicos, sino igualmente para los demás hombres —sólo que éstos participan únicamente en una mínima parte— y es que nos complacemos en la contemplación de las imágenes porque, al mirarlas, se aprende en ellas y de ellas se deduce lo que cada cosa representa: por ejemplo, que esta figura es tal cosa. Y si uno no ha visto previamente el objeto representado, la obra de arte causará deleite no en la medida en que es una imitación, sino por la mera ejecución, por el color o por alguna otra razón de este tipo».

Aristóteles, *Poética*, ed. de J. Alsina Clota, Barcelona, Icaria, 1997 (IV, p. 24)

*Finalidad de la poesía: la catarsis*

«Es posible que el temor y la compasión resulten por efecto del espectáculo, pero también pueden resultar del entramado mismo de los hechos, lo cual es, sin duda, preferible y propio de un poeta mejor. La obra debe estar compuesta de tal modo que, aun sin verlos, el que escucha el relato de los hechos se estremezca y sienta compasión por lo que ocurre, que es la sensación que experimenta el que escucha el relato del destino de Edipo. En cambio, conseguir tal efecto sólo por medio del espectáculo es menos artístico y exige recursos materiales. Pero quienes pretenden suscitar, con el simple espectáculo, no el temor, sino lo monstruoso, nada tienen que ver con la tragedia, porque con la tragedia no se debe buscar alcanzar cualquier tipo de placer, sino sólo el que le es propio. Y puesto que el poeta debe procurar, a través de la imitación, el placer que suscitan el temor y la compasión, está claro que este efecto debe conseguirse por medio de la acción misma». (XIV, p. 43)

*Epopéya y simultaneidad*

«La Epopeya tiene muchas posibilidades propias para alargar la extensión, ya que mientras a la Tragedia no le es posible imitar diversas partes de una acción que transcurren simultáneamente, sino tan sólo lo que los actores representan en escena, en la Epopeya, por ser toda narración, pueden presentarse simultáneamente muchas partes de la acción, las cuales, sin ser propias del argumento, aumentan la extensión del poema. Así que esto contribuye a prestar grandiosidad a la obra y sirve también para provocar diversas emociones al oyente y dar variedad al argumento con episodios desiguales, ya que la monotonía, que cansa pronto, hace fracasar las tragedias». (XXIV, p. 68)

*La comedia*

«La comedia es, según dijimos, la imitación de personas de inferior calidad, pero no de cualquier especie de vicio, sino sólo de lo risible, que es una variante de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad sin dolor ni perjuicio, y así, por ejemplo, la máscara cómica es algo feo y deforme, pero sin dolor.» (V, p. 27)

*Duración de la acción trágica*

«Hemos dejado sentado que la tragedia es la imitación de una acción acabada y completa que tiene una adecuada extensión, ya que puede existir algo que, siendo entero, carezca de extensión. Completo es lo que tiene principio, medio y fin. Principio es aquello que, por sí, no sigue necesariamente a otra cosa, pero después de ello hay o se produce algo de un modo natural; fin, por el contrario, es aquello que, de por sí, sigue naturalmente a otra cosa, de modo necesario o por lo general, y a lo cual no sigue nada más; medio, aquello que, de por sí, viene después de algo y es seguido por otra cosa.

«Aquellos que construyen bien los argumentos no deben comenzarlos al azar, sino que deben atenerse a las fórmulas indicadas. Por otra parte, dado que un animal hermoso y toda cosa hermosa compuesta de partes no sólo debe tener estas partes ordenadas, sino que debe existir entre ellas la proporción correspondiente —pues la belleza consiste en la medida y el orden— no puede por esta razón ser hermoso un animal demasiado pequeño —pues su percepción resulta confusa al no durar ésta sino un momento imperceptible— ni tampoco excesivamente grande —pues así no puede haber percepción, ya que la unidad y totalidad escapan a la mirada del observador, como sucedería en el caso de un animal de mil estadios—. En consecuencia, como

en los cuerpos  
naturaleza que  
haber una es

*Origen del t*

«Es posible  
tácito, pero  
lo cual es, s  
estar compo  
de los hecho  
la sensación  
En cambio,  
artístico y e  
el simple esp  
con la trage  
quier tipo d  
procurar, a  
compasión,  
acción mism

*Pathos*

«Ahora b  
propone com  
hecho mism  
amigas ni en  
que se aman  
dispone a ma  
hijo, o el hij  
buscar.» (XIV)

*Sobre la ver*

«Con resp  
cente, a algo  
personas tale  
debe ser supe  
la tradición p  
símil que a v

en los cuerpos y en los animales debe haber una cierta medida —y ésta de tal naturaleza que sea abarcable por la vista— igualmente en los argumentos debe haber una extensión tal que pueda retenerse en la memoria.» (VII, pp. 32-33)

#### *Origen del temor y la compasión*

«Es posible que el temor y la compasión resulten por efecto del espectáculo, pero también pueden resultar del entramado mismo de los hechos, lo cual es, sin duda, preferible y propio de un poeta mejor. La obra debe estar compuesta de tal modo que, aun sin verlos, el que escucha el relato de los hechos se estremezca y sienta compasión por lo que ocurre, que es la sensación que experimenta el que escucha el relato del destino de Edipo. En cambio, conseguir tal efecto sólo por medio del espectáculo, es menos artístico y exige recursos materiales. Pero quienes pretendan suscitar, con el simple espectáculo, no el temor, sino lo monstruoso, nada tienen que ver con la tragedia, porque con la tragedia no se debe buscar alcanzar cualquier tipo de placer, sino el que le es propio. Y puesto que el poeta debe procurar, a través de la imitación, el placer que suscitan el temor y la compasión, está claro que este efecto debe conseguirse por medio de la acción misma.» (XIV, p. 43)

#### *Pathos*

«Ahora bien, si un enemigo da muerte a un enemigo no comete ni se propone cometer acción alguna digna de compasión, salvo el patetismo del hecho mismo; lo mismo sucede cuando se trata de personas que no son ni amigas ni enemigas. Pero si los hechos patéticos tienen lugar entre personas que se aman, como por ejemplo, si un hermano mata a su hermano, o se dispone a matarlo, o si un hijo hace lo mismo con el padre, la madre con el hijo, o el hijo con la madre, entonces se trata de los temas que hay que buscar.» (XIV, p. 44)

#### *Sobre la verosimilitud*

«Con respecto a la poesía es preferible una cosa imposible pero convincente, a algo posible pero que no convenza. Acaso sea imposible que haya personas tales como las que pintaba Zeuxis: tanto mejor, pues el modelo debe ser superado por la obra. Las cosas irracionales deben justificarse con la tradición popular, pues así a veces no hay falta de lógica, ya que es verosímil que a veces ocurra algo inverosímil.» (XXV, p. 76)

### 3. EL *ARS POÉTICA* DE HORACIO: EL CONCEPTO DE *DECORO* Y LAS CAUSAS DE LA POESÍA

La producción literaria de Horacio (65 aC.-8aC.) ha sido organizada en cuatro bloques (C. Bobes *et alii*, 1995: 178-179):

—*Épodos*: formados por diecisiete poemas entre los que hay invectivas, textos amorosos, políticos, etc.

—*Sátiras*: compuestas por dos libros de diálogos filosóficos en los que el poeta habla de su propia vida, de su familia o de sus amigos.

—*Odas*: integradas por cuatro libros, algunos de cuyos poemas fueron traducidos por fray Luis de León.

—*Epístolas*: compuestas por dos libros, el segundo de los cuales está formado por tres cartas: a Augusto, a Julio Floro y a los Pisones.

La *Epístola a los Pisones*, obra en la que Horacio recoge su teoría poética, no es un texto original ya que en el mismo se encuentran conceptos e ideas habituales en las retóricas, gramáticas y preceptivas de la cultura helenística alejandrina. Sin embargo tiene el gran mérito de haber agrupado muy sabiamente esos contenidos, haciéndolos accesibles, y un valor histórico importante porque es el único documento completo sobre poética que se conserva del período romano. Pero el valor de la también llamada *Ars poetica* no termina ahí, porque además fue la obra más significativa y más divulgada por occidente hasta que a partir del siglo XVI empezó a difundirse la *Poética* de Aristóteles.

Como ha señalado Rostagni (1945), en la *Epístola a Augusto* Horacio hace una defensa de su propia *Ars poetica*, ya que en ambas se critica la poesía latina antigua y se exhorta a los poetas para que eleven esta arte hasta el nivel que había alcanzado en el mundo griego, tratando para ello de imitar

la perfección formal que tuvo en aquella época. En las dos epístolas, además, se hace evidente el extraordinario valor de la poesía en relación con la moralidad y con la educación, lo que exige la presencia de alguien que disfrute de algún cargo público y que al mismo tiempo cuente con haberes suficientes para protegerla y potenciarla. Esto fue, precisamente, lo que hizo Mecenas, gran amigo de Horacio, al que incluso ayudó personalmente regalándole una finca en la Sabina desde donde pudo continuar su obra sin volverse a preocupar por problemas económicos.

La *Epístola* en la que Horacio recoge su doctrina poética estaba destinada a los Pisones, miembros de una conocida familia que decía ser descendiente del rey Numa y que pertenecía a la *gens Calpurnia*. Se trata de una obra compuesta en la etapa final de la vida del autor, y ha sido fechada en torno al año 13 a.C. En el texto original no se establece una división marcada que haga explícita la presencia en el mismo de distintos apartados, pero tradicionalmente se ha considerado que la *Epístola a los Pisones* consta de dos partes: una primera en la que Horacio da normas generales sobre la adecuación que ha de darse entre diversos elementos que forman el entramado poético, y una segunda en la que se ocupa de una serie de problemas planteados por la poética desde los orígenes y relativos a las causas de la poesía.

Así, en la primera parte Horacio aborda asuntos esenciales de la composición poética, como el de la coherencia, porque en su opinión la obra de arte ha de tener unidad temática y armonía en sus partes. Concibe, pues, el autor la necesidad de que exista un tema central, estructurado en torno a un principio, un medio y un fin, lo que pone de manifiesto de forma clara la deuda del autor latino con la *Poética* de Aristóteles, a pesar de que Horacio no leyera directamente el texto del Estagirita. En realidad, toda esta primera parte consiste en definir los contornos y determinar los límites del *decoro*, es decir, de la adecuación que debe existir dentro de la obra poética entre diferentes componentes tanto formales como de contenido. Así se especifica que el tema tratado por el autor ha de ser adecuado a sus fuerzas y adaptado al tipo de metro que se pretende utilizar. En este sentido, la tradición determina qué verso ha de ser empleado según los asuntos que contiene el poema:

Un tema cómico no quiere ser tratado en versos trágicos.  
Asimismo la cena de Tiestes no está bien narrarla  
en poemas informales y casi dignos del zueco. Que cada  
cosa mantenga el sitio propio que le ha tocado en suerte  
(Horacio, 1987: vv. 89-92)

En el texto queda claro que el género utilizado en cada caso está determinado por el tema. Así, el festín de Tiestes, en el que para celebrar el regreso de éste su hermano Atreo sirvió como comida a los hijos del recién

llegado, no  
calzado pro  
adecuado a

Otro de  
el de los pe  
historia si s  
introduce n  
coherencia d

Escrito  
cohere  
que sea  
diga qu  
Que M  
Ixió p  
Si enco  
crear u  
igual q  
(Horac

También  
comportarse  
para el desar  
ción de las c  
pesar de su a

[...] hab  
y asigna  
El niño  
pisa el s  
y deja p  
El jover  
por cab  
es blanc  
sus con  
románti  
La edad  
Busca b  
no acom  
Muchas  
y el mu  
o porqu  
es dilato  
arisco, g  
niño, mi

llegado, no puede ser narrado en forma de comedia (los zuecos eran el calzado propio de las comedias), sino empleando el género trágico, más adecuado a un contenido tan grave y tan dramático.

Otro de los aspectos tratados por extenso en la *Epístola a los Pisones* es el de los personajes. Horacio recomienda seguir la idea transmitida por la historia si se opta por incluir personajes de la tradición, pero si el escritor introduce novedades en este sentido, lo fundamental es que mantenga la coherencia de los mismos a lo largo de toda la obra:

Escritor, sigue la tradición o crea algo que tenga coherencia. Si se te ocurre retratar al famoso Aquiles, que sea incansable, irascible, inexorable, duro, diga que las leyes no van con él y actúe por las bravas. Que Medea sea feroz e indómita, Ino llorosa, Ixión pérfido, Ió errabunda, Orestes siniestro. Si encomiendas a la escena algo original y te atreves a crear un personaje nuevo, que se mantenga hasta el fin igual que cuando hizo su entrada y sea consistente. (Horacio, 1987: vv. 119-127)

También en relación con el decoro de los personajes, éstos deben comportarse de acuerdo con su edad en todos los aspectos que les afecten para el desarrollo de la obra. En este sentido, Horacio ofrece una descripción de las costumbres según los años vividos que merece ser reproducido a pesar de su amplitud:

[...] habrás de distinguir los hábitos de cada edad y asignar a las mudables naturalezas y edades su ornato. El niño que ya sabe reproducir palabras y con seguridad pisa el suelo ansía jugar en compañía de sus iguales, coge y deja por impulso rabietas, y cambia al minuto. El joven imberbe, libre por fin de preceptor, se pirra por caballos, perros y el césped del soleado Campo; es blando como la cera para inclinarse al vicio, rudo con sus consejeros, perezoso en las cosas útiles, derrochador, romántico y apasionado, y pronto a dejar amores. La edad adulta trae mentalidad propia, cambia de afanes. Busca bienestar y conexiones, es esclava del ascenso social; no acomete lo que pronto pueda tener que cambiar. Muchas incomodidades acechan al viejo, porque gana y el muy tonto y se retrae de usar lo ganado, o porque administra todos sus asuntos tímida y fríamente; es dilatorio, sin iniciativa, torpe, temeroso del futuro, arisco, gruñón, encomiasta del pasado, de cuando era niño, mientras que reprende y censura a 'esta juventud'.

Muchas ventajas traen consigo los años al venir,  
 muchas se llevan al retirarse. A fin de no asignar  
 papeles de viejo a un joven o los de un adulto a un niño,  
 atente siempre a los ligados de la edad y aptos para ella.  
 (Horacio, 1987: vv. 156-178)

Según se pone de manifiesto en estos versos, pues, Horacio coincide con Aristóteles en la *adecuación*, en la *semejanza* y en la *consecuencia* de los personajes si éstos son una creación nueva del poeta. Sin embargo, no se ocupa de la *bondad* natural y necesaria que debe adornar al personaje trágico, dado que para él la finalidad de la obra poética no está en su efecto catártico. De ahí que desde su planteamiento no sea relevante que se equivoque por desconocimiento un hombre bueno, ni que este hecho provoque la perturbación del espectador ante la injusticia, lo que conduciría a la purificación de sus pasiones.

Horacio también hace advertencias en el terreno formal. En este sentido se refiere al orden de los acontecimientos en la narración, ya que a su juicio es importante decir lo que hay que decir en el momento en el que debe ser dicho, ni antes ni después:

O me equivoco o el valor y el primer orden estará  
 en decir ahora mismo lo que debe decirse ahora mismo,  
 posponer la mayor parte y omitirlo por el momento.  
 Quiera esto, rechace eso el autor de prometido poema.  
 (Horacio, 1987: vv. 42-45)

Pero el concepto de decoro va mucho más allá de la adecuación en el plano morfosemántico, de la adaptación entre género, metro y tema tratado, y de la coherencia de los personajes. Como ya había formulado Aristóteles, en el *Ars poetica* Horacio se manifiesta contra la presencia de atrocidades en escena. Al determinar las partes de la tragedia el Estagirita se refería al *pathos* como el elemento esencial de las fábulas simples, que consiste en una acción dolorosa como la muerte, el tormento, etcétera. Cuanto el *pathos* concluía en un hecho cruento Aristóteles aconsejaba situarlo fuera de la vista del espectador, porque es más deseable que la catarsis nazca del desarrollo de la fábula que de escenas violentas y cruentas. Horacio también rechaza estos golpes de efecto cuya finalidad consiste en impresionar al público, ampliando su condena hasta el campo de las inverosimilitudes:

Las mentes tardan más en impresionarse con lo oído  
 que con lo que está sujeto a los fieles ojos y lo que  
 el propio espectador se cuenta a sí mismo. Ahora bien,  
 no saques a escena lo que debería pasar fuera, y aparta  
 de la vista bastante que luego sea narrado vívidamente;  
 que Medea no degüelle a sus hijos ante el pueblo  
 ni el impío Atreo cocine a la vista entrañas humanas

ni Procne se convierta en ave, Cadmo en culebra.  
No me creo exhibiciones de esa clase y me repugnan.  
(Horacio, 1987: vv. 180-187)

La segunda parte de la poética horaciana es la más original. En ella se recoge una serie de problemas tratados en otras obras sobre poética y transmitidos por la tradición, relativos a la causa eficiente, a la causa final y a la causa material y formal de la poesía. La novedad incorporada por Horacio no radica tanto en el planteamiento de estos temas cuanto en la formulación dual:

Causa eficiente de la poesía	INGENIUM-----ARS
Causa final de la poesía	DELECTARE---DOCERE
Causa material y formal de la poesía	VERBA-----RES

Se trata de tres parejas agrupables entre sí en dos bloques que dan origen a dos conceptos muy diferentes de la poesía. Así, si tomamos los términos en sentido vertical tendremos que el poeta de *ingenio* buscará *deleitar* a su receptor, y para ello utilizará profusamente la *riqueza verbal*. Por el contrario, el poeta que basa su trabajo en el conocimiento y uso de la *técnica* más que en el ingenio, producirá una poesía con mayor trasfondo *docente*, y se interesará más por el *contenido* que por la exuberancia verbal. A lo largo de la historia de la Teoría literaria irá cobrando auge una u otra postura, y así será formulada por los diferentes teóricos. Resulta evidente, en este sentido, que mientras la barroca se adapta mejor a la primera formulación (*ingenium-delectare-verba*), la Poética clasicista se identifica mucho más con la segunda (*ars-docere-res*), porque frente a un concepto de la poesía en el que se busca la preeminencia del ornato y se potencia el carácter deleitoso del arte verbal propio del Barroco, el Clasicismo promueve una literatura de contenidos que enseñe a los hombres modelos de comportamiento.

#### 1. Causa eficiente de la poesía: *ingenium/ars*

Al referirse a la causa eficiente de la poesía, o lo que es igual a su origen, Horacio señala que ésta puede deberse a dos causas: al *ingenium*, que consistiría en una tendencia natural del poeta, o al *ars*, entendido como conjunto de reglas aprendidas para poder ejecutar correctamente esa arte.

Frente a la formulación unitaria de Platón, cuyo concepto de *furor* (posesión por la Musa) está bastante alejado del *ingenium* horaciano, el autor latino se decanta por la solución ecléctica, influido muy probablemente por los tratados retóricos de Cicerón y Quintiliano:

¿Hace loable un poema la naturaleza o el arte?  
 He ahí la cuestión. Yo no veo en qué aprovecha el estudio  
 sin rica vena o ingenio en bruto; ambas cosas  
 se piden ayuda mutua y se conjuran amistosamente.  
 (Horacio, 1987: vv. 408-411)

A pesar de todo, sin embargo, en el fondo Horacio valora más positivamente el *ingenium* que el *ars*, porque siempre es posible que un poeta que cuenta con una tendencia natural sea capaz de elaborar una buena obra, y no lo sería tanto si el posible autor, huérfano de ese don, se propusiese realizar un texto de calidad guiado sólo por la técnica.

## 2. Causa final de la poesía: *docere/delectare*

También se muestra Horacio ecléctico cuando se refiere a la causa final de la poesía. Es más, en este punto el eclecticismo horaciano lo es sin ambages, como lo prueban los fragmentos del *Ars poetica* que se reproducen a continuación:

Los poetas quieren ser útiles o deleitar, o al mismo  
 tiempo decir lo que es ameno e idóneo para la vida.  
 (Horacio, 1987: vv. 333-334)

Todos los votos se lleva quien mezcla utilidad con interés  
 deleitando al lector y a la par haciéndole pensar. Este es  
 el libro que hace ganar a los Sosios, surca mares  
 y al famoso escritor le prolonga la vida en la posteridad.  
 (Horacio, 1987: vv. 343-346)

Horacio mezcla, pues, lo útil con lo dulce, la enseñanza con el deleite, cuando se refiere a las características que debe reunir un buen poema, porque sólo la obra que tenga esa doble finalidad será la que triunfe, dé fama a su autor y dinero a quien comercia con ella. De ahí la referencia a los Sosios, librerías romanas muy conocidas en la época. La reunión de estos dos elementos ya estaba en Cicerón, que a su vez había tomado la idea de Panecio.

Sin abandonar el asunto de la finalidad de la poesía, recordemos que Platón se inclinaba por un arte literario eminentemente útil, dada su importancia en la educación de la juventud. Aristóteles, por su parte, concebía el arte literario como didáctico desde el momento en el que le otorgaba una finalidad catártica, pero también se apreciaba en su planteamiento cierto componente hedonista cuando decía que el arte puede agradarnos por su forma, por su composición, por su ejecución o por algún otro aspecto semejante.

## 3. Causa m

Finalmente  
 recurre a la  
 mática entre  
 res se refiere  
 que transmite  
 expresivos r

Al plante  
 en el que se  
 verbal, o lo  
 Horacio dej  
 el primero  
 rica en ador  
 noso, y de l  
 clásico. Es p  
 rica, que rec

Por último  
 dos recomen

—La pri  
 ofrezca a la  
 necesario ha  
 él mismo fo  
 suelta no sab

—La segu  
 le dirán en c  
 eliminarse o

A Qui  
 por fav  
 mejor t  
 y devol  
 Si pref  
 no gast  
 que ens  
 (Horaci

A pesar d  
 contiene una  
 servirse, una  
 consejos prác  
 en estas pági

3. *Causa material y formal de la poesía: res/verba*

Finalmente, al referirse a la causa material y formal de la poesía Horacio recurre a la dualidad *res-verba*. Con ello el autor latino se plantea la problemática entre el fondo y la forma, entre el contenido y la expresión, porque *res* se refiere al conjunto de conocimientos que adornan al escritor, aquellos que transmite a través de su obra, y *verba* a todos los elementos formales y expresivos relacionados con la *elocutio*.

Al plantearse la cuestión sobre la preeminencia de un arte de contenidos en el que se potencie el fondo, frente a un arte basado en la exuberancia verbal, o lo que es lo mismo, en el dominio de la forma sobre el contenido, Horacio deja a un lado el eclecticismo anterior y se decanta claramente por el primero (versos 322-333). En ello pudo influir la relación de la literatura rica en adornos verbales con el asianismo, considerado hedonista y pecaminoso, y de la literatura de fondo con la corriente aticista del ideal estético clásico. Es posible, en definitiva, que Horacio estuviera influido por la Retórica, que rechazaba todo exceso verbalista.

Por último, ya al final de la *Epístola a los Pisones* Horacio le hace al poeta dos recomendaciones:

—La primera, que revise bien su obra antes de hacerla pública, que la ofrezca a la lectura de hombres sabios, que la encierre durante años si es necesario hasta estar bien seguro de que merece ser conocida, porque, como él mismo formula, «podrás destruir lo que no / publiques: voz que se deja suelta no sabe volver» (Horacio, 1987: vv. 389-390).

—La segunda, que se deje aconsejar por los buenos amigos, cuyas críticas le dirán en cada momento si su escrito merece la pena, o qué cosas deben eliminarse o cambiarse para que la obra sea digna:

A Quintilio si algo le recitabas, te decía: 'corrige,  
por favor, esto y esto'; si decías que no podías hacerlo  
mejor tras varios intentos, te mandaba destruirlo  
y devolver al yunque los versos mal torneados.  
Si preferías defender el delito, en vez de eliminarlo,  
no gastaba ni una palabra más o esfuerzo inútil para evitar  
que ensimismado sólo te amaras a tí y lo tuyo.'  
(Horacio, 1987: vv. 438-444)

A pesar de su aparente falta de orden, pues, el *Ars Poetica* de Horacio contiene una extraordinaria cantidad de preceptos de los que el artista podía servirse, una definición muy ajustada del fenómeno poético y una serie de consejos prácticos cuya modernidad, como se ha tratado de poner de relieve en estas páginas, está al margen de cualquier duda.

## TEXTOS PARA LA REFLEXIÓN Y EL COMENTARIO

*Sobre la verosimilitud y el decoro*

«A cabeza humana si un pintor cerviz equina unir quisiera e incluir variado plumaje, allegando miembros de todas partes, como para rematar feamente en negro pez mujer hermosa por arriba, ¿ante tal espectáculo contendrías la risa, amigos? Notad, Pisones, que a este cuadro sería muy parecido un libro cuyas figuras, como los sueños de un enfermo, se moldeen tan vanamente que ni pie ni cabeza a una única forma correspondan. 'Para pintores y poetas siempre hubo por igual la facultad de tener cualquier osadía.' Lo sé y esta licencia solicito y otorgo por mi parte; pero no para que con lo manso se junte lo fiero, no para que sierpes con aves se apareen, con tigres corderos».

Horacio, *Arte poética* (ed. Horacio Silvestre), Madrid, Cátedra, 1996 (vv. 1-13)

*Decoro y personajes*

«Habrá gran diferencia si habla un dios o un héroe, un viejo maduro o un impetuoso joven, todavía en flor, una poderosa matrona o una servicial nodriza, un viajado mercader o quien cultiva su verde terrenito, un colco o un asirio, el natural de Tebas o el de Argos». (vv. 114-118)

*Decoro, tradición y sentido común*

«La sensatez es principio y fuente del correcto escribir. Los escritos de los socráticos te indicarán un asunto y las palabras seguirán no forzadas al tema provisto. Quien aprendió qué se le debe a la patria, a los amigos, qué afecto se ha de tener a padre, a hermano, a huésped, cuál es el deber de un senador, de un juez, qué parte le toca a un general enviado a la guerra, sin duda sabe dar los rasgos convenientes a cada personaje. Examinar el modelo de la vida y las costumbres sugeriré al docto imitador y sacar de ahí palabras con vida. A veces una obra atractiva por su tema y con personajes

creíbles,  
agrada m  
que vers

*Contra los*

«A los gr  
hablar co  
Los niños  
a dividir  
de Albino  
Venga, q  
conservar  
'Medio a  
empapa e  
dignos de

*La poesía co*

«La poesi  
cerca, te  
una gusta  
la que no  
una vez, a

creíbles, pero carente de gracia, fuerza y arte,  
agrada más poderosamente al pueblo y engancha mejor  
que versos hueros de contenido y bagatelas canoras». (vv. 309-322)

*Contra los excesos verbales*

«A los griegos el talento, a los griegos concedió la Musa  
hablar con boca redonda, pueblo avaro sólo de gloria.  
Los niños romanos en largas cuentas aprenden  
a dividir el as de cien maneras. 'A ver, que diga el hijo  
de Albino: si de cinco onzas se quita una, ¿qué queda?  
Venga, que es para hoy.' 'Un tercio de as' 'Bravo, podrás  
conservar tu hacienda. Y si se pone una onza, ¿qué da?'  
'Medio as' Si esta roña, el ansia del peculio,  
empapa el espíritu, ¿podemos esperar que se creen poemas  
dignos de aceite de cedro y de cajas de pulido ciprés? (vv. 323-332)

*La poesía como la pintura (ut pintura poiesis)*

«La poesía igual que la pintura: la habrá que, si estás  
cerca, te capte más y otra, si estás más alejado;  
una gusta de la oscuridad, quiere ser vista a la luz  
la que no teme al agudo acumen del crítico; ésta gustó  
una vez, aquella gustará, aunque se vea diez veces». (vv. 361-365)