

AVERROES¹
(Ibn Rušd)

PARÁFRASIS DEL LIBRO DE LA POÉTICA²
(*Taljīš kitāb al-ši'r*)

En el nombre de Dios, el Compasivo, el Misericordioso
Dios bendiga a Muḥammad y a su familia

EL LIBRO DE LA POÉTICA

CAPÍTULO (PRIMERO)

(1) El fin de esta disertación es hacer un extracto de las normas universales (*al-gawānīn al-kulliyya*) contenidas en el libro de Aristóteles sobre la poesía que sean

1 Traducción y notas de José Miguel Puerta Vilchez. Esta traducción de la primera parte de la *Paráfrasis del Libro de la Poética* de Averroes me fue gentilmente encargada por D. Miguel Cruz Hernández para la antología de textos que el gran estudioso del pensamiento islámico realizó con motivo de la celebración del VIII Centenario de Averroes (Averroes, *Antología. VIII Centenario*, intr. y selec. Miguel Cruz Hernández, Sevilla, Fundación El Monte, 1988, pp. 123-134). Debido al carácter divulgativo de la antología, los textos incluidos en la misma fueron editados sin anotaciones ni aparato crítico y, puesto que un texto como éste pierde buena parte de su sentido y de su dimensión filosófica sin las correspondientes aclaraciones, he decidido reeditar la versión completa de la traducción para que el interesado tenga un conocimiento lo más cabal posible de estos aspectos del pensamiento de Averroes.

2 Para la presente traducción se ha tomado como base la edición del *Taljīš Kitāb al-ši'r* de Averroes realizada por Charles H. Butterworth y Ahmad 'Abd al-Ma'yīd Harīdī, El Cairo, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Amma li-l-Kitāb, 1986 (Corpus Commentariorum Averrois in Aristotelem, v. IX), pp. 54-72, aunque también ha sido confrontada con la edición de 'Abd al-Rahmām Badawī incluida en *Aristūṭālīs: fann al-ši'r*, Beirut, Dār al-Ṭaqāfa, s. a. [intr.: 1952], pp. 201-250. La *Paráfrasis del Libro de la Poética* de Averroes se divide de hecho en dos grandes partes: 1) **teórica**, que incluye una especie de prefacio teórico (capítulos I-III), más la división en partes del poema (capt. IV), y 2) **práctica**, que engloba los capítulos V, VI y VII sobre los buenos poemas, sobre la emoción, los caracteres, etc., y sobre los elementos constitutivos del discurso poético, el empleo de nombres y los errores del poeta, más un breve epílogo. Aquí se ofrece la traducción de la primera parte, es decir, de los cuatro primeros capítulos del *Taljīš*, lo que representa un cuarto aproximadamente de la obra, y donde se contiene el núcleo conceptual de la interpretación y readaptación que Averroes hizo de la *Poética* aristotélica en beneficio de su proyecto filosófico y ético general. En el margen izquierdo del texto hemos anotado, de acuerdo con la edición de Butterworth, la numeración de los párrafos de la *Poética* de Aristóteles con los que aproximadamente se corresponde el texto de Averroes.

comunes a todas las naciones o a la mayoría de ellas, habida cuenta de que gran parte de lo que en dicho libro se contiene son normas particulares de la poesía y las costumbres que sobre la misma tienen [los griegos], o bien no se encuentran en la lengua de los árabes aunque estén presentes en otras lenguas.

1447a8-13

(2) Dice [Aristóteles]: Ahora, nuestro objetivo será tratar sobre el arte de la poesía y sobre los diferentes tipos de poemas. Quien desee que las normas que pretende establecer alcancen la excelencia deberá exponer, en primer lugar, qué función tiene cada género poético, cuáles y cuántos son los componentes de los discursos poéticos, cuáles son sus partes constitutivas y cuántos tipos de finalidades se persiguen con dichos discursos; hablará sobre todo ello, además, empezando por los principios que naturalmente tenemos sobre esta cuestión.

1447a13-18

(3) Dice [Aristóteles]: Todo poema y todo discurso poético es sátira (*hiyā'*) o elogio (*madīh*).³ Esto se evidencia examinando los propios poemas y, especialmente, sus poemas [de los griegos] sobre asuntos voluntarios (*al-umūr al-irādīyya*), me refiero a los asuntos bellos [*hasana*] y feos [*qabīḥa*]. Lo mismo sucede con las artes semejantes al arte de la poesía, como el tañido del laúd, la flauta y la danza, en el sentido de que son artes dispuestas de forma natural para ambos fines.⁴

Los discursos poéticos son discursos imaginarios.⁵ Existen tres tipos de representación imaginaria (*tajyīl*) y de comparación (*tašbīh*):⁶ dos simples y una tercera compuesta de ambas. Las dos simples son: 1ª) la comparación de una cosa con otra y su representación (*tamīl*) a través de dicha cosa; esto se realiza en cada idioma por medio de vocablos específicos, verbigracia: «como», «supongo

3 Averroes asume aquí la sustitución de la comedia y la tragedia griegas por el epigrama y el panegírico presente en las versiones árabes de la *Poética* de Aristóteles anteriores a las del filósofo cordobés, es decir, las de Abū Bišr Mattā (m. 940), al-Fārābī (m. 950) e Ibn Sīnā (980-1037). Averroes parece basarse en parte, no obstante, en la versión de Mattā, pues utiliza su misma terminología, mientras que los otros dos filósofos orientales mantienen los términos griegos de tragedia y comedia transcritos al árabe, si bien las asimilaron de igual modo a los géneros poéticos árabes mencionados. La diferencia de la versión de la *Poética* por parte de Averroes respecto a sus antecesores es, con todo, notable, puesto que se esfuerza sistemáticamente en extraer de su modelo griego conclusiones prácticas para promover una especie de poesía sapiencial árabe de valor ético, pedagógico y social.

4 Es decir, para el elogio de las virtudes y la sátira de los vicios, como detallará después.

5 Es la conocida definición de poesía dada por al-Fārābī, aunque hay que hacer la salvedad de que Averroes no desarrollaría, como el Segundo Maestro, Ibn Sīnā o, más tarde, Ḥāzīm al-Qartāyānī (1211 y-1285), el tema de la dimensión imaginaria de la poesía y de las artes imitativas, por su pretendida relación con la mentira, sino que centró todo su interés en la eficacia educativa de la poesía y en la transmisión de verdades. El concepto de *al-aqāwīl al-mujayyila* (discursos imaginarios) o de *tajyīl* (fantasía, representación imaginaria) que proviene, al menos, de al-Fārābī, y que sería adoptado por el resto de la *falsafa* y por la propia crítica literaria árabe, es un concepto amplio y no fácil de traducir; indica, en principio, la acción de imaginar, pero suele referirse a la presencia o creación de una imagen, con frecuencia mimética, en la mente de un sujeto que imagina y/o en la de un receptor. Averroes suele emplear este concepto, por lo demás, como si de una figura retórica se tratase.

6 Averroes, al igual que sucede en la versión de la *Poética* de Mattā, apenas distingue entre comparación (*tašbīb*) e imitación (*muhākā*), cosa que sí hacen otros retóricos árabes; en su obra, la mimesis viene a ser una forma de símil o comparación más que una reelaboración imaginaria de la realidad.

que», y otros semejantes en la lengua de los árabes, que es lo que ellos llaman «partículas comparativas», o bien poniendo uno de los dos objetos semejantes en lugar del otro, que es lo que en este arte se denomina «sustitución» (*ibdāl*), como cuando dice el Altísimo: {Sus esposas [de él] son sus madres [de ellos]},⁷ o como dijo el poeta:

Es el mar allá por donde a él llegues [...] ⁸

Has de saber que a este tipo pertenecen los géneros que la gente de nuestro tiempo denomina «metáfora» (*isti'āra*) y «metonimia» (*kināya*). La metáfora es como en esta expresión del poeta:

[...] y los corceles y camellos de la niñez desensillados quedan.⁹

La metonimia es como cuando dice el Altísimo: {... o si uno de vosotros viene de defecar}.¹⁰ La mayoría de las veces, sin embargo, las metonimias son sustituciones (*ibdālāt*) de elementos pertenecientes al objeto en cuestión, mientras que la metáfora consiste en la sustitución de un objeto por su correspondiente (*munāsib*), es decir, que si un objeto tiene la misma relación con un segundo objeto que un tercero respecto a un cuarto, la metáfora consiste en sustituir el nombre del tercero por el del primero, y viceversa. Ya se avanzó en el libro de la *Retórica* de cuántos elementos se componen las sustituciones.¹¹ 2^a) En cuanto al segundo tipo [de comparación], consiste en cambiar la propia comparación: decir que el sol es como fulano, por ejemplo, o que el sol es fulano, en vez de decir que fulano es como el sol, o que fulano es el sol, y a la inversa, como cuando decía Dū l-Rumma:

Arenal como caderas de vírgenes [...] ¹²

3^a) El tercer tipo de discurso poético es el compuesto de los dos anteriores.

7 Corán 33, 6. Una de las peculiaridades importantes del comentario de Averroes a la *Poética*, inexistente en sus antecesores orientales, es el recurso sistemático que hace el sabio cordobés a versículos coránicos y a fragmentos poéticos árabes para darle a su teoría poética una dimensión moral y una funcionalidad práctica para la sociedad árabe de su tiempo. Con este método, Averroes parece acometer, a su modo, la tarea que se propuso Ibn Sīnā al final de su comentario a la *Poética* de realizar un segundo tratado sobre el tema desde presupuestos propiamente árabes, que, por lo que sabemos, nunca llegó a realizar.

8 Primer hemistiquio de un verso del célebre poeta Abū Tammām (m. 845), que se completa con: «... la honradez es su inmenso fondo y la magnanimidad sus costas».

9 Segundo hemistiquio de un verso de Zuhayr b. Abī Sulmā (ca. 530-627) en el que el poeta preislámico expresa la superación de la infancia comenzando con estas palabras: «El corazón de Sulmā, ya menos torpe, se despierta...».

10 Corán 4, 43 y Corán 5, 6.

11 Cf. *Retórica* de Aristóteles 1405a 3-1405b 23, sobre la metáfora.

12 Inicio de un verso de Dū l-Rumma (m. 735) seguido de: «... que atravieso cuando las oscuras tinieblas lo recubren».

1447a18-27

(4) Dice [Aristóteles]: Al igual que las personas se representan imaginariamente (*yujayyilūna*) y se imitan (*yuhākūna*) de manera natural (*bi-l-tab`*) unas a otras con acciones, como la imitación (*muḥākā`*) que hacen unas de otras por medio de colores (*alwān*), figuras (*aškal*) y sonidos (*ašwāt*), lo cual se lleva a efecto gracias a una técnica (*šinā`a*) o una facultad (*malaka*) existente en los imitadores, o bien por habituación previa en esta cuestión, así también se produce en ellos de manera natural la imitación a través de la palabra. La representación imaginaria y la imitación se realiza en los discursos poéticos por medio de tres elementos: de las melodías armónicas (*al-nagm al-mutaffiqa*), del metro (*wazn*) y de la propia comparación (*tašbīh*). Estos elementos pueden darse por separado, caso de las melodías en los instrumentos de viento, el metro en la danza y la imitación en la expresión verbal (*al-muḥākā` fī l-lafz*)¹³, me refiero a los discursos imaginarios sin metro. También pueden reunirse estos tres elementos, como sucede entre nosotros,¹⁴ en el género denominado moaxajas y zéjeles, que son los poemas inventados en este idioma [el árabe] por los habitantes de esta Península [al-Andalus], puesto que los poemas naturales (*al-aš`ār al-ṭabī`iyya*) son los que reúnen los tres elementos, y las cuestiones naturales las producen las naciones naturales.¹⁵ Y es que en la poesía de los árabes no existe melodía (*lahn*), sino únicamente metro, o metro e imitación. Siendo esto así, las artes de la imaginación (*al-šinā`āt al-mujayyila*), o las que tienen como función la representación imaginaria (*tajyīl*), son tres: el arte de la melodía (*lahn*), el arte del metro (*wazn*) y el arte de la composición de los discursos miméticos (*amal al-aqāwīl al-muḥākīya*), que es la disciplina lógica (*al-šinā`a al-manṭiqīyya*)¹⁶ de la que nos ocupamos en este libro.

1447a27-

1447b18

(5) Dice [Aristóteles]: Con frecuencia se encuentran discursos incluidos bajo la denominación de poemas que no tienen de poesía más que el metro, como las

13 Aristóteles hablaba aquí de imitación por medio del ritmo, la palabra y la armonía.

14 Los andalusíes.

15 Averroes considera a los andalusíes como una de las naciones «naturales» frente a los `arab, a los que más tarde tacha de no ser una nación «natural» por su desmesurada afición a las fábulas y a los relatos ficticios en contraposición con los griegos, más interesados, según él, por la verdad; esto nos induce a entender que su concepto de «poesía natural», o la producida por los pueblos naturales, viene a ser la poesía completa, bien hecha y éticamente válida y adecuada a sus propios fines, que es para él la auténtica poesía; por ello, crítica a los poetas modernos por su «no naturalidad», es decir, por haberse apartado, en su opinión, de los principios coránicos y de los valores morales, pedagógicos y políticos que deben guiar la poesía. Poniendo este concepto en paralelo con la oposición clásica entre nomadismo y sedentarismo, resulta que la «poesía natural» aparece unida a sociedades avanzadas, como la de los griegos y los andalusíes que, desde su punto de vista, formaron estados superando el individualismo tribal de los `arab y desarrollando virtudes urbanas. Esta idea contrasta, sin embargo, con la de Ibn Jaldūn, para quien la sociedad pura era la nómada preciudadana, mientras que el desarrollo urbano acarrea el germen del vicio y de la decadencia.

16 La inclusión de la poesía dentro de la lógica está ya presente en al-Fārābī, y es característica de la reordenación que hizo la *falsafa* del Organon aristotélico. Conviene advertir, no obstante, que, entre los *falāsifa* comentaristas de la *Poética*, Averroes fue el que más insistió en el carácter de instrumento lógico de la poesía, en detrimento de sus aspectos imaginarios y creativos, aunque desde al-Buḥārī (801-870) como mínimo y hasta Hāzīm al-Qarṭayānī (1211-1285), existe una fuerte tendencia en la cultura y la crítica árabes que relativiza o niega las relaciones entre lógica y poesía, y desvincula a ésta del problema de la verdad.

alocuciones versificadas de Sócrates o los discursos de Empédocles sobre las ciencias naturales, que son tan diferentes a los poemas de Homero, en los que sí se hayan reunidos los dos elementos¹⁷.

1447b18-24 (6) Dice [Aristóteles]: Por ello, no debe denominarse poesía en realidad más que a lo que reúna ambos elementos, mientras que el resto deberían ser llamados «discursos» mejor que adjudicarles el nombre de poesía, de la misma forma que al autor de discursos en verso sobre las ciencias naturales es más adecuado llamarle «disertador» (*mutakallim*) que poeta. Asimismo, los discursos imaginarios compuestos de diferentes clases de metros mixtos tampoco son poemas. Cuenta [Aristóteles] que entre ellos [los griegos] sí existía la mezcla de metros, pero entre nosotros¹⁸ no existe.

(7) De todo lo dicho se evidencia cuántos son los tipos de imitación y de cuántas artes se compone la imitación por la palabra (*al-muḥāka' bi-l-qawl*) para que su función sea la perfecta.

CAPÍTULO (SEGUNDO)

1448a1-11 (8) Dice [Aristóteles]: Puesto que los imitadores (*muḥākūn*) y quienes hacen comparaciones (*mušabbihūn*) lo que pretenden es incitar a la realización de acciones voluntarias e impedir la comisión de otras, los objetos de imitación serán necesariamente virtudes (*faḍā'il*) o vicios (*raḍā'il*). Y ello, porque toda acción (*fi'l*) y toda disposición moral (*juḥd*) está sujeta a una de estas dos cosas, es decir, a la virtud o al vicio. Si todas las acciones voluntarias objeto de imitación son virtudes o vicios, entonces las virtudes habrán de ser imitadas obligadamente por medio de virtudes y de personas virtuosas, en tanto que los vicios serán imitados por medio de vicios y de personas viles. Y siendo que toda comparación (*tašbīḥ*) e imitación (*ḥikāya*) se componía con lo bello (*ḥasan*) y lo feo (*qabīḥ*), es evidente que lo que se pretende con toda comparación e imitación es embellecer (*taḥsīn*) y afear (*taqbiḥ*). Más aún, los imitadores de virtudes, me refiero a los que por naturaleza se sienten inclinados a realizar tales imitaciones, deben ser necesariamente virtuosos, lo mismo que los imitadores de vicios habrán de ser de una naturaleza más imperfecta que aquellos y estar más cerca del vicio. A ambos tipos de personas se debe la existencia del panegírico (*madīḥ*) y del epigrama (*ḥa'yū*), es decir, el elogio de las virtudes y la sátira de los vicios. Por este motivo, algunos poetas dominan el panegírico, pero no así el epigrama y otros, al contrario, realizan perfectamente el

17 Es decir, metro e imitación.

18 Los araboparlantes.

epigrama en vez del panegírico. Así pues, a toda comparación e imitación le corresponde sin más remedio una de estas dos clases, a saber, el embellecimiento o el afeamiento. Ambas clases están presentes en la comparación y la imitación por la palabra, mas no en la imitación que se realiza a través del metro, ni en la que se realiza a través de la melodía. En la comparación por la palabra puede existir, además, una tercera clase, que es la que trata de establecer una mera correspondencia (*muṭābaqa*) entre los dos términos de la comparación sin intención de embellecer o afear. Este género de comparación es como la materia dispuesta para transformarse en una dirección o en otra, es decir, que unas veces se convierte en embellecimiento, al añadirle algo, y, otras, en afeamiento, al añadirle algo también.

1448a11-25

(9) Dice [Aristóteles]: Éste era el método de Homero, es decir, que en sus comparaciones empleaba la correspondencia y la adición que embellece o afea. Hay poetas que dominan únicamente la correspondencia, otros que dominan el embellecimiento y el afeamiento, y otros, por fin, que dominan ambas cosas, como era el caso de Homero. En cada una de estas clases de poetas los hay que se hicieron célebres en sus respectivas ciudades (*mudun*) y en sus [intervenciones] políticas¹⁹ (*siyāsāt*) por el uso de una de estas tres clases de comparaciones.

(10) En cuanto a ti,²⁰ no te será difícil hallar ejemplos de todo ello en la poesía de los árabes, aunque la mayor parte de sus poemas sólo expresan, como dijo Abū Naṣr,²¹ deseo insaciable y mendicidad.²² El género al que denominan *naṣīb*²³ incita a la depravación (*fusūq*), por lo que deberán evitarlo los niños, quienes serán educados con aquellos poemas de los árabes que promuevan la valentía (*ṣāyā'a*) y la nobleza (*karam*), y es que los árabes no estimulan en su poesía ninguna virtud más que las dos mencionadas y, cuando lo hacen, no hablan de ellas para animar a su realización, sino a modo de vanagloria (*fajr*). Respecto al tipo de poesía cuyo único propósito es la correspondencia, hay que decir que abunda muchísimo en la poesía de los árabes, quienes recurren profusamente a la descripción de minerales, animales y plantas.

(11) En lo que a los griegos se refiere, la mayor parte de la poesía que componían iba dirigida a impulsar la virtud y evitar el vicio, o bien a transmitir normas de buena educación (*adab*) o algún género de conocimiento (*ma'rifa*).

19 Este mismo concepto aparece en *infra*, párrafo 28.

20 Averroes se dirige ahora expresamente al lector árabe.

21 Abū Naṣr al-Fārābī.

22 Badawī lee *al-karīh* (lo repugnante) en lugar de *al-kudya* (mendicidad), presente en la edición de Butterworth, aunque ni uno ni otro editor explican su lectura. Ibn Jaldūn criticaría también, recurriendo al concepto de *kudya*, el que la mayor parte de la poesía árabe llegó a convertirse en instrumento de embuste y mendicidad de favores (cf. Ibn Jaldūn, *Al-Muqaddima*, Beirut, Dār al-Kitāb al-Lubnāniyya, 1960, p. 1123 [Libro VI-capt. sobre la poesía]).

23 Preludio erótico de la casida.

(12) De todo lo dicho se demuestra que existen tres tipos de comparaciones y que los mismos se dividen en tres clases. Se ha explicado también en qué consisten tanto los tipos como sus clases. El atento examen de los poemas parece evidenciar, por tanto, la certeza de que no existe un cuarto tipo de comparación, ni una cuarta clase dentro de dichos tipos.

CAPÍTULO (TERCERO)

1448b4-24

(13) Dice [Aristóteles]: Parece ser que las causas que dan origen a la poesía de manera natural en la gente son dos: la primera, la existencia connatural con el ser humano de la comparación y la imitación desde su nacimiento, es decir, que se trata de una acción presente en las personas desde su niñez. Esto es, además, una característica específica del ser humano inexistente en los demás animales. La causa de ello radica en que el ser humano es, entre todos los animales, el único que se deleita mimetizando y comparando cosas anteriormente percibidas. La prueba de que el ser humano se regocija y alegra naturalmente con la comparación está en que nos deleitamos y regocijamos imitando cosas que al percibir las tal cual no nos producen deleite alguno, [y nos deleitamos] sobre todo cuando la imitación es muy penetrante, como sucede en las representaciones figurativas (*taṣāwīr*) de muchos animales realizadas por hábiles pintores (*muṣawwirīn*). Por esta razón, en la enseñanza (*ta`līm*) se emplean gestos (*iṣārāt*) para favorecer la comprensión y la comunicación, puesto que los gestos son un instrumento que coadyuva a comprender lo que se pretende transmitir gracias al deleite que los acompaña, que es producto de lo imaginario (*tajyīl*) en ellos existente; y el alma, al deleitarse con lo imaginario, lo asimila también de forma mucha más perfecta.²⁴ La enseñanza no existe, sin embargo, sólo por el filósofo, sino que la gente participa, aunque sea exiguamente, con él, ya que la enseñanza se dirige, de forma natural, de un ser humano a otro, donde la persona que aprende sigue el modelo de la que enseña. Los gestos, en tanto que imitaciones de asuntos previamente percibidos, es evidente que se emplean con objeto de acelerar la comprensión y la recepción de un asunto en cuestión, y se captan gracias al deleite (*ildād*) que comporta la imaginación (*tajyīl*) existente en los mismos. Ésta es, pues, la primera causa que da origen a la poesía.

La segunda causa es el deleite que siente también el ser humano de manera natural con el metro y las melodías. En aquellos que tienen un temperamento innato (*tibā`*) para los metros y las melodías, resulta evidente que las melodías se corresponden con los metros. El deleite que de forma natural siente el alma con la

24 Averroes desarrolla con más detalle su teoría del placer ligado al aprendizaje y la función que la mimesis juega en todo ello en su paráfrasis a la *Retórica* de Aristóteles (*Taljīs al-Jiṭāba*, ed. de `Abd al-Rahmān Badawī, Kuwait-Beirut, Wikālat al-Maṭbū`āt-Dār al-Qalam, s. a. [intr.: 1959], pp. 87 y ss.). Cf. *Retórica* de Aristóteles 1370a-1372.

imitación, las melodías y los metros es, por consiguiente, la razón por la cual existen las artes poéticas, especialmente en las naturalezas mejor dotadas para ello.

1448b24-27

(14) Cuando se forma una nación, entre sus habitantes nace el arte de la poesía de modo que una primera persona crea, en primer lugar, una parte sencilla de dicho arte, a continuación viene otra persona que crea otra parte, y así hasta que se completan todas las artes poéticas. De la misma manera, los diferentes tipos de poesía alcanzan su perfección dependiendo de la disposición de cada grupo de gente para deleitarse más con un tipo de poesía que con otro. Ejemplo de ello es que las almas que son virtuosas y nobles por naturaleza son las que primero crean el arte del panegírico, es decir el elogio de las acciones bellas, mientras que las almas más bajas son las que crean el arte del epigrama, o sea, la sátira de las acciones feas, aunque, quien desee burlarse de los malvados y de los males, tal vez habrá de elogiar a los buenos y a las acciones bellas para que se manifieste mejor la fealdad del mal, es decir, hará mención de las acciones bellas para confrontarles luego las feas.

1448b28-

1449a19

(15) Esto es lo que en este capítulo se contiene de común a todas las naciones, o a la mayoría de ellas. Lo demás que [Aristóteles] menciona en dicho capítulo es todo ello, o la mayor parte, privativo de su poesía [de los griegos] y de sus hábitos poéticos. Así, refiere los tipos de artes poéticas que ellos empleaban, cómo nace de forma natural cada una de esas artes y qué parte de las mismas es anterior a la otra, centrándose, sobre todo, en las artes del panegírico y el epigrama tan célebres entre ellos. Cuenta, además, quién fue el primero que empezó cada una de estas artes poéticas habituales entre ellos, quién le añadió algo y quién la completó. En este apartado, pondera considerablemente a Homero, informándonos que él fue quien estableció los principios de estas artes y que nadie antes que él hizo nada de consideración en el arte del panegírico, ni en el arte del epigrama, ni en ninguna de las demás artes conocidas entre ellos.

1449a19-21

(16) Dice [Aristóteles]: Los poemas más imperfectos y los más reducidos son los más antiguos en el tiempo, debido a que los temperamentos se hacen con ellos más fácilmente al principio. Los poemas más reducidos son los que están formados por menos sílabas (*maqāṭi'*), y los más imperfectos son aquellos que están formados, además, por menos melodías.

1449a24-31

(17) Dice [Aristóteles]: La prueba de que estos géneros llegan con anterioridad a las almas es que, en los litigios, la gente improvisa fragmentos poéticos de ese tipo para polemizar en los momentos de apuro. [Aristóteles] se refiere, a mi parecer, a cuando alguien exclama ¡Nooo-Nooo-Nooo! prolongando la voz, o «estooo-no- es-asíí», prolongando asimismo la voz, puesto que este tipo de reiteraciones son verdaderos hemistiquios con metro y melodía. En cuanto a los [géneros] que son más extensos y más perfectos, hay que decir que aparecen al final, como sucede en el resto de las artes.

1449a32-35 (18) Dice [Aristóteles]: Con el arte del epigrama no se pretende imitar únicamente todo lo que es malo y feo, sino también todo lo malo que es susceptible de burla, es decir, lo despreciable y feo que no produce preocupación.

1449a35-37 (19) Dice [Aristóteles]: La prueba de que la burla (*istihzā'*) ha de reunir estas tres características está en que genera en el rostro del burlón estos tres estados: fealdad facial, semblante de desprecio y despreocupación respecto al objeto de burla, a diferencia de lo que sucede en el rostro del iracundo, en el que se observa fealdad y preocupación, que es el estado anímico en que se encuentra frente al objeto de su ira.²⁵

CAPÍTULO (CUARTO)

1449b9-29 (20) Dice [Aristóteles]: El arte del panegírico fue creado para operar con pies métricos (*a'ārīḍ*) largos, no con cortos, y, por ese motivo, los modernos (*mutā'jirūn*) rechazaron los pies cortos que se empleaban en ésta y en otras artes poéticas. El metro más propio del arte del panegírico es el *basīḥ*²⁶ simple. Con todo, el panegírico no deberá alargarse hasta el extremo de que resulte rechazable. El límite de lo comprensible es la esencia del arte del panegírico, que consiste en comparar e imitar la acción voluntaria, virtuosa y perfecta con capacidad universal sobre todos los asuntos virtuosos, pero no con capacidad particular sobre cada uno de dichos asuntos. Esta imitación produce en las almas una emoción equilibrada (*infi'āl mu'tadil*), generando en ellas piedad (*rahma*) y temor (*jawf*) gracias a la pureza (*naqā'*) y limpieza (*naẓāfa*)²⁷ que sugiere imaginariamente (*yujayyil*) en las personas virtuosas. Las imitaciones se realizan sobre los aspectos necesariamente inherentes a las virtudes, pero no sobre las dotes naturales (*malakāt*), puesto que éstas no pueden ser imaginadas (*tutajayyal*).²⁸ La imitación por la palabra se completa cuando se le une la melodía (*lahn*) y el metro (*wazn*).²⁹ En los cantores (*munšidīn*) se dan otras circunstancias al margen del metro y de la melodía que hacen al discurso más perfectamente mimético, cual es el recurrir a los gestos y adoptar diferentes puntos de vista, cosa de la que ya se habló en el *Libro de la Retórica*.³⁰

25 Aristóteles hablaba aquí de la comedia y de las máscaras. El filósofo cordobés no vuelve sobre el epigrama hasta el final de su paráfrasis, donde se limita a comentar que Aristóteles dedicó una segunda parte de la *Poética* a dicho tema (que sería la comedia) que él no conoció por «no haber sido este libro traducido al completo», para concluir diciendo que los principios del epigrama se pueden deducir fácilmente en tanto que son los contrarios de los del panegírico (Ibn Rušd, *Taljīs Kitāb al-ši'r*, ed. de Butterworth, p. 132).

26 Se trata de uno de los metros clásicos árabes (vocales cortas en 3.6-9 ó 10, o en 3.6.10-11,14 en el primer hemistiquio, o, según la prosodia árabe, *mustaf ilun fā'ilun* dos veces en cada hemistiquio).

27 Aristóteles empleaba aquí su célebre concepto de «catarsis» (*Poética* 1449b 25).

28 Es decir, no pueden ser transmitidas miméticamente y asimiladas por la imaginación del receptor por tratarse de facultades innatas.

29 Armonía (*armoníav*) y ritmo (*rythmōn*) son los términos aristotélicos (*Poética* 1449b 30).

30 Cf. Aristóteles, *Retórica* 1403b 15 y ss., 1413b 8 y ss., 1417a 23 y ss.

1449b31-
1450a7

(21) La primera parte del arte del panegírico en la práctica consiste en la enumeración de los contenidos nobles (*al-ma`ānī al-šarīfa*) con los que se hace la representación imaginaria (*tajyīl*). Después, con dichos contenidos se equipa a la melodía y el metro apropiados para el objeto del que se habla. En la poesía, la función de la melodía consiste en disponer al alma para recibir la imagen del objeto (*jayāl al-šay'*) que se pretende imaginar (*tajayyula-hu*). Y, puesto que la melodía es la que proporciona al alma la disposición (*isti`dād*) por la cual recibe la comparación y la imitación del objeto que se desea imitar, la melodía adecuada para cada género poético, con sus propios tonos (*nagamāt*) y composición (*ta`līf*), será la que dote al alma de dicha disposición formal (*hay'a*) en cada uno de los géneros poéticos. Así, lo mismo que encontramos tonos agudos apropiados para un género de discurso diferente para el que son apropiados los tonos graves, hemos de pensar que sucede respecto a la composición de las melodías (*tarkīb al-alhān*). Las disposiciones formales de los narradores (*muḥaddīṭīn*) y relatores (*quṣṣās*) que culminan la representación imaginaria (*tajyīl*) de los discursos poéticos a partir de la comparación, el metro y la melodía, que son los elementos constitutivos de la imitación, se resumen en dos: una primera forma indicativa de un carácter moral y un hábito, como quien se expresa con el lenguaje de una persona inteligente o con el de una persona iracunda, y una segunda forma que denota una creencia, puesto que no es igual la forma de quien habla sobre algo con seguridad, que la de quien habla sobre eso mismo dudando. En el panegírico, el relator y el narrador deberán adoptar, tanto en su discurso como en su figura, una forma de veracidad, no dubitativa, así como forma de seriedad, y no de broma, como cuando alguien dice qué personas siguen sus propios fines y creencias. Los relatos y la narración que debe expresar el relator o el narrador constituyen, en los dos circunstancias mencionadas, la fábula (*jurāfa*), que se realiza a través de la comparación y de la imitación. Con la fábula me refiero a la composición de los asuntos que se pretenden imitar, bien tal como son en sí mismos, es decir, en la realidad, o bien tal como se acostumbra a hacer en la poesía, aun siendo mentira (*kiḏb*).³¹ Por eso, a los discursos poéticos se les llama fábulas, ya que los relatores y narradores son, en suma, los que tienen la aptitud de imitar costumbres (*`ādāt*) y creencias (*i`tiqādāt*).

1450a7-14

(22) Dice [Aristóteles]: Las partes del arte del panegírico habrán de ser seis: fábulas, costumbres, metro, creencias, teoría (*naẓar*) y melodía.³² Esto lo demuestra el que todo discurso poético se divide en lo comparado y aquello con que se

31 La teoría de una poesía sapiencial y veraz la expone Ibn Rušd con especial determinación en la segunda parte de esta misma obra: cf. *Taljīs Kitāb al-šī'r*, ed. de Butterworth, pp. 77 y ss.

32 Aristóteles enumeraba aquí las seis partes de la tragedia: «fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y melopeya» (*Poética* 1450a).

compara (*mušabbah wa-mušabbah bi-h*). Tres son las cosas con las que se compara: imitación, metro y melodía. Como tres son también los objetos de comparación en el panegírico: las costumbres, las creencias y la teoría o deducción (*istidlāl*) de lo correcto que hay en una creencia. Por tanto, las partes del arte del panegírico son necesariamente seis.

1450a15-22

(23) Las costumbres y las creencias son las partes más importantes del panegírico, porque el arte del panegírico no consiste en imitar a la gente en tanto que personas concretas perceptibles por los sentidos, sino en imitarlas a partir de sus bellas costumbres, sus buenas acciones y sus felices creencias. Las costumbres engloban las acciones y los caracteres morales, y es por eso por lo que las costumbres han sido consideradas como una de las seis partes [de este arte], y [Aristóteles] se contentó con mencionarlas en el apartado dedicado a las acciones y a los caracteres morales.

(24) La teoría, por su parte, consiste en evidenciar la corrección de una creencia. Es como si ellos [los griegos] tuviesen un tipo de argumetación probatoria (*iḥtiyāʾ*) sobre lo correcto de la creencia elogiada. Nada de esto se encuentra en los poemas de los árabes, pero sí en los discursos laudatorios presentes en la ley islámica [*al-aqāwīl al-šarʿiyya al-madīhiyya*]. Ellos [los griegos] imitaban estas tres cosas, es decir, las costumbres, las creencias y la deducción, con los tres medios propios de la imitación, me refiero al discurso imaginario, el metro y la melodía.

1450a33-35

(25) Dice [Aristóteles]: Desde el punto de vista de la imitación, la fábula se divide en dos partes. Toda imitación se realiza, efectivamente, o bien imitando lo contrario [del objeto en cuestión], para pasar después a imitar [el original], que es lo que ellos [los griegos] conocían con el nombre de giro (*idāra*), o bien imitando el objeto mismo sin pasar por la imitación de su contrario, que es lo que ellos denominan deducción (*istidlāl*).³³ De todas estas partes, la primera y fundamental es la fábula mimética.³⁴

1450a39-

1450b4

(26) La segunda parte [del arte del panegírico] son las costumbres, que es sobre lo primero que se emplea la imitación, es decir, lo primero que es imitado. La imitación (*ḥikāya*) es el sostén y el fundamento en este arte, puesto que el deleite (*iltiḍād*) no se produce mencionando el objeto en cuestión sin ser imitado, sino que nos deleitamos con dicho objeto y lo aceptamos cuando es mimetizado. Por ello, el ser humano no se deleita observando las formas (*suwar*) de las cosas tal como son, sino que siente placer con su imitación (*muḥākāʾ*) y con su representación figurati-

33 Más adelante, Averroes explica la *idāra* y el *istidlāl* como imitación indirecta y directa, respectivamente (*Taljīs K. al-šīr*, ed. de Butterworth, pp. 80-81).

34 Aristóteles decía en este punto que la fábula es el principio y como el alma de la tragedia (*Poética* 1450b).

va (*taṣwīr*) a través de pigmentos y colores (*bi-l-aṣbāg wa-l-alwān*), que es lo que explica el que la gente utilice las artes de la decoración y la figuración pictóricas (*ṣinā`at al-ziwāqa wa-l-taṣwīr*).

- 1450b4-7 (27) La tercera parte del arte del panegírico, es decir, la que sigue a la segunda, es la creencia, y consiste en la capacidad de imitar lo que existe, o lo que no existe, y de qué modo existe o no. Viene a ser como la misión que tiene la retórica de poner de manifiesto que algo existe o que no existe, salvo que la retórica se encarga de realizarlo con un discurso persuasivo (*qawl muqni`*) y la poesía lo hace con un discurso imitativo (*qawl muḥāk^m*). Este tipo de imitación se encuentra también en los discursos de la ley islámica (*al-aqāwīl al-ṣar`iyya*).
- 1450b7-12 (28) Dice [Aristóteles]: Los antiguos [poetas] (*al-aqdamūn*) compositores de [alocuciones] políticas se limitaban a fijar las creencias en las almas a través de los discursos poéticos, hasta que los modernos (*al-muta`jirūn*) conocieron los procedimientos retóricos. La diferencia entre el discurso poético que estimula una creencia y el que estimula una costumbre, estriba en que el que estimula una costumbre incita a la realización de algo y a que se deje de hacer algo, mientras que el discurso que estimula una creencia a lo que incita es a creer que algo existe o no existe, no a que se desee hacer o evitar.
- 1450b12-15 (29) La cuarta parte, es decir, la que continúa a la tercera, es el metro. La perfección del metro consiste en que sea adecuado a la finalidad [del poema]. Un metro puede ser adecuado para una finalidad y no para otra.
- 1450b15-16 (30) La quinta de estas partes corresponde a la melodía, que es la parte más influyente y efectiva en las almas.
- 1450b16-18 (31) La sexta parte es la teoría, es decir, la prueba de la corrección de una creencia o la corrección de una acción, pero no a través de un discurso persuasivo (*qawl iqnā`ī*), que no es propio de este arte, sino por medio de un discurso mimético (*qawl muḥāk^m*). El arte de la poesía no se construye sobre la argumentación probatoria y la disputa, especialmente el panegírico. Por eso, el panegírico no recurre al arte del disimulo, ni a la adopción de diferentes puntos de vista, como hace la retórica.
- 1450b18-20 (32) Dice [Aristóteles]: La disciplina científica (*al-ṣinā`a al-`ilmīyya*) que define con qué y cómo operan los poemas detenta un lugar de mayor preferencia que la práctica poética, puesto que toda disciplina que establece la función de artes que están por debajo ocupa una posición preeminente respecto a ellas.