

Introducción: breves consideraciones para una historia de la forma

Philippe RABATÉ

Université Paris Nanterre/UR Études Romanes-CRIIA

Existen pocos conceptos tan omnipresentes como difíciles de definir como el de forma. Se trata de una de las nociones que definen el pensamiento filosófico desde Platón, y que ha conocido innumerables metamorfosis a lo largo de la historia. Nutrido del pensamiento griego y del hilemorfismo aristotélico –al que vamos a dedicar algunas reflexiones preliminares–, descubrimos con admiración la famosa declaración del Dios de Pico della Mirandola a Adán, que Marguerite Yourcenar reprodujo al umbral de su famosa novela, *L'œuvre au noir*:

Statuit tandem optimus opifex, ut cui dare nihil proprium poterat commune esset quicquid privatum singulis fuerat. Igitur hominem accepit indiscretae opus imaginis atque in mundi positum meditullio sic est alloquitus: «Nec certam sedem, nec propriam faciem, nec munus ullum peculiare tibi dedimus, o Adam, ut quam sedem, quam faciem, quae munera tute optaveris, ea, pro voto, pro tua sententia, habeas et possideas. Definita ceteris natura intra praescriptas a nobis leges coercetur. Tu, nullis angustiis coercitus, pro tuo arbitrio, in cuius manu te posui, tibi illam praefinies. Medium te mundi posui, ut circumspiceres inde commodius quicquid est in mundo. Nec te caelestem neque terrenum, neque mortalem neque immortalem fecimus, ut tui ipsius quasi arbitrarius honorariusque plastes et factor, in quam malueris tute formam effingas. Poteris in inferiora quae sunt bruta degenerare; poteris in superiora quae sunt divina ex tui animi sententia regenerari».

O summam Dei patris liberalitatem, summam et admirandam hominis felicitatem ! cui datum id habere quod optat, id esse quod velit¹. (Della Mirandola, 1993: 6-9)

Que se nos perdone la extensión de esta cita, pero nos parece necesario retomar la argumentación de Pico que relaciona el libre albedrío con una indeterminación formal que sólo aparece al final de la exhortación divina. El filósofo florentino distingue además las formas «inferiora» y «superiora», con una posibilidad constante del hombre de degenerar o regenerarse. Obviamente, tal concepto de forma difiere del que manejaron los filósofos griegos ya que Pico della Mirandola le otorga una dimensión

¹ He aquí la versión francesa: «En fin de compte, le parfait ouvrier décida qu'à celui qui ne pouvait rien recevoir en propre serait commun tout ce qui avait été donné de particulier à chaque être isolément. Il prit donc l'homme, cette œuvre indistinctement imagée, et l'ayant placé au milieu du monde, il lui adressa la parole en ces termes : «Si nous ne t'avons donné, Adam, ni une place déterminée, ni un aspect qui te soit propre, ni aucun don particulier, c'est afin que la place, l'aspect, les dons que toi-même aurais souhaités, tu les aies et les possèdes selon ton voeu, à ton idée. Pour les autres, leur nature définie est tenue en bride par des lois que nous avons prescrites : toi, aucune restriction ne te bride, c'est ton propre jugement, auquel je t'ai confié, qui te permettra de définir ta nature. Si je t'ai mis dans le monde en position intermédiaire, c'est pour que de là tu examines plus à ton aise tout ce qui se trouve dans le monde alentour. Si nous ne t'avons fait ni céleste ni terrestre, ni mortel ni immortel, c'est afin que, doté pour ainsi dire du pouvoir arbitral et honorifique de te modeler et de te façonner toi-même, tu te donnes la forme qui aurait eu ta préférence. Tu pourras dégénérer en formes inférieures, qui sont bestiales ; tu pourras, par décision de ton esprit, te régénérer en formes supérieures, qui sont divines.

O suprême bonté de Dieu le Père, suprême et admirable félicité de l'homme ! Il lui est donné d'avoir ce qu'il souhaite, d'être ce qu'il veut ».

vital y propiamente humana que significa una reapropiación relevante de la noción. Es precisamente este cambio histórico, al que se añade el uso personal que hace Gracián, más de siglo y medio más tarde, del esquema hilemórfico, lo que nos incitó a convidar a unos especialistas de textos de ficción y de no ficción de la época moderna a reflexionar sobre las metamorfosis de este concepto.

La forma, more aristotelico

Por más que nos parezca hoy en día de común uso y no plantear demasiadas dificultades interpretativas, la noción de forma tiene una historia de gran calado y complejidad. El caso del pensamiento y de las artes de la España moderna nos obliga a relacionarlo con la impronta –tardía en España si comparamos con el neoplatonismo italiano y francés– de la inexcusable figura de Aristóteles, cuya influencia aún se encuentra en los distintos campos del saber hasta finales del siglo XVII. Basta con tomar dos ejemplos a modo de preámbulo. Cuando Juan Díaz Rengifo abre su *Arte poética española* (Salamanca, 1592), dibuja una línea de continuidad entre el Estagirita y los hombres más doctos de la Compañía de Jesús, precisa que

Las fuentes de donde han manado estos arroyos han sido Aristóteles... y los apuntamientos de hombres doctos, a quienes he comunicado, y en especial, los que hube de un padre de la Compañía de Jesús, Maestro y deudo mío, que profesó veinte años Letras Humanas, siendo Prefecto y Lector de Mayores, en uno de los más principales y numerosos estudios que tiene su orden. (*apud* Gracián 1988: II, 51)

De hecho, la enseñanza de las obras aristotélicas seguía siendo la base del saber moderno y buen indicio de ello es la publicación de un *Índice detallada de la Metafísica de Aristóteles* por el jesuita Francisco Suárez en 1597 (Coujou, 1999). Los conceptos aristotélicos de *forma* y *materia* aparecen sin embargo en dominios que exceden la ontología y la metafísica: fundamentales en la *Física* aristotélica, nutren la reflexión en el *Órganon*, el *De anima* y las *Partes de los animales*, participando así de la construcción de un discurso metafísico, lógico, físico y natural. Y tal carácter general se repite lógicamente en la época moderna, en la que la pareja materia/forma aparece en numerosos tratados que abarcan los distintos saberes que acabamos de mencionar. De allí, convendría interrogarse si no podríamos seguir la invitación de Gilles-Gaston Granger a pensarlos como «transconceptos» («transconcepts») en su ensayo clásico, *La théorie aristotélicienne de la science*: «Nous entendons par là seulement des concepts opératoires, ne renvoyant à aucun être, mais décrivant l'organisation des concepts proprement dits, c'est-à-dire des concepts qui renvoient directement à des objets de pensée. Nos [transconcepts] caractérisent les opérations faites sur les concepts d'objet et les modes de leur mise en rapport» (Gaston-Granger, 2000: 47).

Dentro de esta red textual aristotélica, quisiéramos detenernos en un texto esencial para la caracterización aristotélica de la forma, el libro Z de la *Metafísica*. Esta obra desempeñó un papel fundacional en la transmisión árabe de los textos aristotélicos como recuerda Alexandre Koyré: «Les écrits aristotéliens arrivent en Occident – d'abord par l'Espagne, en traduction faites sur l'arabe, puis en versions faites directement sur le grec– au cours du XIII^e siècle. Peut-être même vers la fin du XII^e

siècle» (Koyré, 1973: 39). La enseñanza y discusión de las tesis aristotélicas permiten delimitar unas nuevas relaciones entre fe y razón en la filosofía medieval, empresa fecunda y que tiene frutos más allá del medievo, en particular a través el comentario de dos textos del Estagirita:

La *Physique* et la *Métaphysique* démontrent expérimentalement ce que la raison laissée à elle-même peut ou ne peut pas connaître. C'est d'ailleurs pourquoi les scolastiques prennent un si vif intérêt aux discussions sur le sens vrai de sa doctrine; ce qu'Aristote enseigne ou qu'on peut lui faire enseigner, et ce qu'il n'enseigne pas ou qu'on ne peut pas lui faire enseigner, départage immédiatement les deux domaines de ce que l'on sait et de ce que l'on ne peut que croire. (Gilson, 1999: 756)

Los estudios sobre la escolástica confirman la predilección por dos de los textos más técnicos y complejos del corpus aristotélico, según recuerda Carlos Heusch:

Si nos referimos a los textos heredados de esta enseñanza, echamos de ver que la escolástica española estuvo ante todo denominada por el examen de los aspectos más especulativos del *corpus* aristotélico. Efectivamente, los libros más comentados fueron la *Metaphysica* y el *De Anima*. (Heusch, 1996: 12)

El libro Z plantea unas definiciones que van a dominar cualquier intento de caracterización de las cosas mundanas a partir de la obra aristotélica en la medida en que toda consideración de la forma implica un proceso de definición de su singularidad sin ceñirse a un fenómeno visual, exterior o superficial:

Por eso debemos hacer, en primer lugar, las distinciones oportunas acerca de él: porque parece que entidad es, en sumo grado, el sujeto primero. Y se dice que es tal, en un sentido, la materia, en otro sentido la forma, y en un tercer sentido el compuesto de ambas (llamo materia, por ejemplo, al bronce, forma a la configuración, y compuesto de ambos a la estatua), de modo que si la forma específica es anterior a la materia y es en mayor grado que ella, por la misma razón será también anterior al compuesto. (Aristóteles, 1994: 284)

Por tanto, el objeto se puede pensar a partir de la materia (*hylé*), de la forma (*eidos*) o del compuesto (*synolon*) de ambas, sabiendo que, si la materia y la forma no se engendran, en cambio, el compuesto es el fruto de un proceso de creación. Si aplicamos esta noción al dominio del arte –en otros términos, de las cosas no naturales sino producidas por la humanidad–, esto significa que «Del arte se generan todas aquellas cosas cuya forma está en el alma. (Y llamo forma a la esencia de cada cosa, es decir, a su entidad primera.)» (Aristóteles, 1994: 300). Y tiene otra consecuencia esencial: la forma debe ser concebida como un acto que realiza la materia, la actualiza y saca de la indeterminación y de la potencia.

Ahora bien, la experiencia sensible que tenemos consiste en invertir el proceso que acabamos de recordar brevemente. Para conocer la esencia de tal objeto, debemos entrar en un movimiento de retroceso, partiendo de las sustancias compuestas de forma y materia para separar mentalmente la forma abstracta de la materia. Este esquema hilemórfico es de una gran fecundidad si lo aplicamos a las obras nacidas de la acción humana.

El esquema hilemórfico y su presencia en las obras de arte

Si mencionábamos al empezar los trabajos de Gilles-Gaston Granger, su estudio del esquema hilemórfico dista de ser aislado en la filosofía de la segunda mitad del siglo XX. Uno de los mayores pensadores de la individuación, Gilbert Simondon, volvió sobre el pensamiento aristotélico para conferir un lugar destacado en la ontogénesis:

Il existe deux voies selon lesquelles la réalité de l'être comme individu peut être abordée : une voie substantialiste, considérant l'être comme consistant en son unité, donné à lui-même, fondé sur lui-même, inengendré, résistant à ce qui n'est pas lui-même ; une voie hylémorphique, considérant l'individu comme engendré par la rencontre d'une forme et d'une matière. Le monisme centré sur lui-même de la pensée substantialiste s'oppose à la bipolarité du schème hylémorphique. Mais il y a quelque chose de commun en ces deux manières d'aborder la réalité de l'individu : toutes deux supposent qu'il existe un principe d'individuation antérieur à l'individuation elle-même, susceptible de l'expliquer, de la produire, de la conduire. A partir de l'individu constitué et donné, on s'efforce de remonter aux conditions de son existence. (Simondon, 1989: 9)

La teoría de las ideas platónicas es sustancialista, monista y en busca de arquetipos cuando la metafísica aristotélica nace de la experiencia sensible y de los objetos conocidos para extraer de ellos, por un proceso de inducción, unas reglas universales. Este proceso implica que no concibamos la forma (o *eidos*) como una suerte de superficie plástica (*morphe* o *protè*) sino como una idea que configura la materia, relacionada pues con una inteligibilidad que se deja expresar por el discurso². Por ende, conocer la forma, es acceder a la naturaleza misma de la cosa, a su esencia (*to ti en einai*) y alcanzar un nivel superior de saber sobre el mundo.

El vínculo íntimo con el lenguaje que tiene semejante concepción filosófica reaparece en las teorías poéticas modernas, aunque sea a veces de manera crítica o distanciada frente al hilemorfismo aristotélico. Basta con recordar la definición del estilo por Baltasar Gracián en *Agudeza y arte de ingenio* para descubrir su presencia decisiva: «Dos cosas hacen perfecto un estilo, lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos, que de ambas eminencias se adecua su perfección. Conténtanse unos con sola la alma de la agudeza, sin atender a la bizarría del exprimirla, antes tienen por felicidad la facilidad del decir, aun en la poesía» (Gracián, 1988: II, 228). De la misma manera, unas pocas décadas antes, Juan Díaz Rengifo acudía a la pareja materia/forma para definir el arte poético:

Materia llamamos aquellas cosas, en las cuales el artifice exercita los preceptos del arte, como la plata, y el oro son materia del platero, el paño del sastre, la tierra del labrador. La materia del arte

² Cabe recordar el comentario magistral de Pierre Aubenque al respecto: «La forme, c'est ce que nous voyons de la chose, ce qui nous est, en elle, le plus manifeste. Certes, Platon nous avait appris à reconnaître dans l'*eidos* ce qui se donne aux yeux de l'esprit plutôt qu'à ceux du corps. Aristote, en assimilant quelquefois l'*eidos* à l'intelligible, se souviendra de cette leçon de son maître et, dans le texte du livre Z, il n'hésite pas à dire que la forme, loin d'être ce qu'il y a de plus manifeste dans l'essence, est ce qu'il y a en elle de plus embarrassant, de plus aporétique. [...] [Mais] la forme demeurera, pour lui, ce qui se laisse le plus clairement exprimer, ce qui se manifeste le plus immédiatement dans le discours; il est, en un sens, plus facile de décrire une forme que de mettre au jour son rapport obscur avec la matière; la forme, parce qu'elle est superficielle, sera le thème privilégié des discours dialectiques. Une définition dialectique est, par opposition à la véritable définition physique, celle qui s'en tient à la forme et renonce à connaître de quelle matière cette forme est la forme. La forme se trouvera donc constamment associée par Aristote au discours : la forme d'une chose, c'est ce qui peut être circonscrit dans une définition (*logos*)», Aubenque, 1991: 459-460.

Poética son todas las cosas, que tienen ser, y las que no lo tienen, sino es que del mismo Poeta reciben. Al qual pertenece no sólo el hablar de cosas verdaderas; pero mucho más el fingir, y aun esto en tanto grado, que dice Aristóteles, que solos los que fingen son propiamente Poetas. Y no quiso decir que los Poetas avían de mentir, sino que avían de describir y pintar tan al vivo las cosas, que diessen como vida a lo que estaba muerto [...]. (Díaz Rengifo, 1977: 3)

Sin embargo, el aristotelismo de Díaz Rengifo es de mayor academismo si lo comparamos con la *Agudeza* de Gracián, y se ciñe a concebir la singularidad del arte poético³ cuando el jesuita aragonés se esmera por mostrar a sus lectores el proceso de lo que llama «el exprimir» y mostrar a su lector el momento en el que la forma configura la materia según un proceso de individuación que demuestra la superioridad del ingenio, creador de conceptos. Siguiendo la invitación de Gracián, hemos querido, en el presente monográfico, identificar algunas «formalidades» que anticipan la creación de un formalismo barroco que va a marca el final del periodo moderno.

En la primera contribución, **Christine Orobio** aborda la noción de metamorfosis en un planteamiento que mezcla teología, historia de las ciencias, discursos protocientíficos y tradiciones orales. Como se puede imaginar, el cristianismo se opuso de manera radical a los relatos de transformación de cuerpos, juzgados incompatibles con el dogma cristiano. Sin embargo, como lo demuestra la autora, forman parte del folclore europeo con motivos como la licantropía, pero se ven paulatinamente relegados a la esfera de la ficción y de la «fábula», ocupando por ejemplo un lugar destacado en las obras de mitógrafos como Pérez de Moya, sin que se resuelvan totalmente las tensiones que no dejan de suscitar las metamorfosis en el campo de la religión y del saber.

Por su parte, en un artículo muy erudito y fino dedicado a la *Coena romana* del humanista hispalense Pedro Vélez de Guevara, **Francisco Javier Escobar Borrego** nos brinda un apasionante recorrido en el proceso de conformación de esta obra original. Muy lejos de limitarse a una traducción de sus principales fuentes, Vélez de Guevara no duda en desarrollar unas complejas redes discursivas que se nutren de autoridades variadas y acuden a una formalización retórica que demuestra, si fuera necesario, la distancia que consigue tomar frente a sus modelos. El hecho es que el autor pretende también integrar en su labor las inquietudes del humanismo sevillano y europeo contemporáneo de Vélez de Guevara, lo que confiere a su obra un carácter híbrido nacido de sus investigaciones formales que se manifiestan en la elección del léxico a la hora de traducir. En suma, como apunta Francisco Javier Escobar Borrego al cerrar su trabajo: «Tales paradigmas, por tanto, le ofrecieron a Vélez de Guevara atractivos subtemas, argumentos y *exempla* ceñidos a la materia y sustancia —en términos de hilemorfismo aristotélico— de la *inventio* identifiable en su discurso. Por ello, contemplando la posibilidad de la publicación de la *Coena romana* —aunque al final se truncase—, seleccionó los elementos de sus paradigmas que consideraba adecuados y

³ «La forma de cualquier Arte, según Aristoteles, se toma del fin, al qual el Arte se ordena: o (por hablar con más rigor) del orden que el Arte dice al fin. Ay dos maneras de fines: unos son propios, y intrínsecos al Arte: otros extrínsecos, que son más fines del Artifice, que del Arte. El fin intrínseco de la Arte Poética es hacer versos: y a este fin se ordenan los preceptos, y reglas de que usa el Poeta: y quanto más se ajusta y conforma con ellos, tanto la Poesía sale más perfecta y acabada. Los fines extrínsecos pueden ser muchos, porque unos ay que componen por su recreación: otros por servir a la Republica, escribiendo historias de varones ilustres», Díaz Rengifo, 1977: 5.

convenientes en aras de una voluntad didáctica, suprimiendo, por lo general, el exhaustivo aparato de citas y la prolífica enumeración de fuentes procedentes de la tradición clásica en virtud de la *abbreviatio*».

La contribución de **Leonardo Coppola** también se interesa por una reflexión formal de gran calado, abriendo el complejo caso de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, autor prolífico, a partir del prisma del género pícaro, de compleja y cambiante caracterización. El estudioso se centra en *El curioso y sabio Alejandro, fiscal de vida ajena*, y en dos novelas cortas de las seis que componen la colección, «La vida del varón infeliz y perverso» y «La vida de un hombre». Bien es sabida la afición del escritor madrileño por figuras y formas que proceden del género de la vida de pícaro y también su capacidad a abstraerse de un modelo que conllevaban no pocas obligaciones y restricciones desde el punto de vista poético. Leonardo Coppola demuestra de manera muy acertada que, para entender la producción salasiana, se debe recorrer a un modelo más amplio de la forma pícarosca, susceptible de aliarse o, más bien, fundirse en la novela cortesana, creación novedosa que, como en el caso del Cervantes de las *Novelas ejemplares*, requiere un lector partícipe de la significación de la obra.

El artículo de **Philippe Rabaté** viene a cerrar el presente volumen monográfico a partir de una vuelta sobre un tema que dio lugar a unos trabajos clásicos sobre la obra de Gracián, el género del *Criticón* (1651, 1653, 1657). Más precisamente, se intenta de formular algunas hipótesis en torno al lento proceso que condujo al jesuita aragonés a la escritura de una «agudeza compuesta fingida» como su gran relato alegórico. Un primer tiempo de la reflexión es dedicado a un estudio de la vivaz tradición épica en la España moderna antes de centrarse en la lectura que hace Gracián del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599, 1604) en su extraordinario tratado *Agudeza y arte de ingenio* (segunda versión, más extensa, en 1648). Tal aproximación nos permite acercarnos a la trama épica del *Criticón* que descansa en un uso magistral de la alegoría y de la *crisi*, encarnación discursiva de un mundo escindido, en permanente lucha entre contrarios.

Para cerrar esta presentación, sólo nos queda un deber grato: darles de nuevo las gracias a los autores que se lanzaron en esta aventura, lamentar la ausencia de algunos colegas que, por motivos independientes de su voluntad, no consiguieron mandarnos su contribución. Si esta primera exploración formal resulta convincente, habrá tiempo y voluntad para seguir investigándola. Y quisieramos decir nuestra más profunda gratitud al equipo de la revista *Conceptos* y a su director, el profesor Raphaël Estève, cuyo apoyo y disponibilidad fueron decisivos en esta empresa.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES (1994), *Metafísica*, trad. Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos.

AUBENQUE Pierre (1991), *Le problème de l'être chez Aristote*, Paris, P.U.F., Collection Quadrige [121].

COUJOU Jean-Paul (1999), *Suárez et la refondation de la métaphysique comme ontologie, Étude et traduction de l'Index détaillé de la Métaphysique d'Aristote de Francisco Suárez*, Louvain-Paris, Louvain-la-Neuve, Éditions de l'institut Supérieur de Philosophie-Éditions Peeters, collection Philosophes Médiévaux [Tome XXXVIII], 1999.

DELLA MIRANDOLA Pico (1993), *Oratio de dignitate hominis*, ed. y trad. Yves Hersant, Combas, éditions de l'Eclat.

DIAZ RENGIFO Juan (1977), *Arte Poética Española*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Colección Primeras Ediciones [7] (facsimil de la *princeps* de 1592).

GILSON Étienne (1999), *La philosophie au Moyen-Âge*, Paris, Collection Bibliothèque Philosophique Payot (primera edición: 1986).

GRACIÁN Baltasar (1988), *Agudeza y arte de ingenio*, edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, Clásicos Castalia, 2 volúmenes.

GRANGER Gilles-Gaston (2000), *La théorie aristotélicienne de la science*, Paris, Aubier Philosophie (primera edición : 1976)

HEUSCH Carlos (1996), «El renacimiento del aristotelismo dentro del humanismo español», *Aspects de l'humanisme*, Atalaya 7, pp. 11-40.

KOYRE Alexandre (1973), *Études d'histoire de la pensée scientifique*, Paris, NRF, collection Bibliothèque des Idées.

SIMONDON Gilbert (1989), *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier, Res/L'invention Philosophique.