



<https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v72n182.92501>

UNA LECTURA ICONOGRÁFICA DE DESCARTES



AN ICONOGRAPHIC READING OF DESCARTES

JEAN-PAUL MARGOT*
Universidad del Valle - Cali - Colombia

.....
Artículo recibido: 6 de noviembre de 2020; aceptado: 10 de enero de 2021.

* jpaulmargot@gmail.com/ ORCID: 0000-0002-6488-2183

Cómo citar este artículo:

MLA: Margot, Jean-Paul. "Una lectura iconográfica de Descartes." *Ideas y Valores* 72.182 (2023): 99-124.

APA: Margot, J-P. Una lectura iconográfica de Descartes. *Ideas y Valores*, 72 (182), 99-124.

CHICAGO: Jean-Paul Margot. "Una lectura iconográfica de Descartes." *Ideas y Valores* 72, 182 (2023): 99-124.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

¿Hay algún retrato “verdadero” de Descartes? Si bien sabemos, salvo unas pocas excepciones, quiénes pintaron o grabaron el retrato de Descartes, reconocemos a Descartes sin saber si los cuadros y los grabados lo retratan “verdaderamente”. ¿Qué tienen en común los grabados de Hellemans y del autor desconocido de “Descartes como Fausto” con el cuadro de Weenix? La respuesta es inequívoca: los libros, hasta tal punto que el libro funge como un *atributo*. El ícono de la filosofía moderna es el ser humano que se esconde para pensar; es el que, desde el secreto detrás de la máscara, mira al espectador y lo obliga, bajo el prisma de la iconografía, a devolverse del mundo de la representación a la letra del texto.

Palabras clave: Descartes, iconografía, iconología.

ABSTRACT

Is there a "true" portrait of Descartes? While we know, with a few exceptions, who painted or engraved Descartes' portrait, we recognize Descartes without knowing if the paintings and engravings portray him "truly." What do Hellemans and the unknown author of "Descartes as Faust" have in common with Weenix's painting? The answer is unequivocal: the books; to an extent that the book serves as an *attribute*. The icon of modern philosophy is the human being that hides to think; it is the one who, from the secret behind the mask, looks at the viewer and forces him, under the prism of iconography, to return from the world of representation to the letter of the text.

Keywords: Descartes, iconography, iconology.

Los retratos que nos han sido conservados de Descartes son los de un hombre que mira, más que se deja ver.

BRUNSCHVIG, 1937

A la hora de establecer los fundamentos de cualquier reflexión en torno a la significación de las obras de arte, la referencia a Aby Warburg y a Erwin Panofsky resulta obligada. En el Congreso Internacional de Historia del Arte que se realizó en Roma en 1912, Warburg sentó las bases de la iconología moderna en su conferencia “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara”. Era un estudio que se preguntaba por el significado que tiene la influencia de la Antigüedad para el Renacimiento del Quattrocento italiano, esto a través de siglos de migración de imágenes y de representaciones astrales que provenían de fuentes textuales e iconográficas tanto occidentales como orientales. Al finalizar su exposición decía:

con el método que he utilizado en la interpretación de los frescos del Palazzo Schifanoia de Ferrara espero haber mostrado que solo es posible iluminar los grandes procesos evolutivos esforzándonos en aclarar detalladamente un punto oscuro concreto, y esto a su vez solo es posible con un análisis iconológico que, rompiendo el control policial que se ejerce sobre nuestras fronteras metodológicas, contemple la Antigüedad, el Medievo y la Edad Moderna como épocas interrelacionadas, e interroge tanto a las obras de arte autónomo como a las artes aplicadas, considerándolas como documentos expresivos de idéntica relevancia. Me preocupaba menos ofrecer una solución elegante que poner de relieve un nuevo problema que quisiéramos formular de la siguiente manera: ¿hasta qué punto la revolución estilística en la representación de la figura humana en el arte italiano no fue fruto de un proceso de confrontación de dimensiones internacionales con las representaciones supervivientes del imaginario de la cultura pagana de los pueblos del Mediterráneo oriental? (2005a 434)¹

1 “El término ‘iconología’ fue usado por primera vez por Cesare Ripa en su obra homónima (1593) con el sentido de un proyecto sistemático de análisis de las imágenes. En el prólogo, Ripa indica que desea catalogar aquellas imágenes, y solo aquéllas, que son producidas para *significar* algo más que lo que ellas mismas hacen *ver*. En vez de ser una pura nomenclatura al servicio del arte y de su historia, es definida como “un razonamiento de imágenes”, “una estructura lógica aplicada a la pintura” (García Arranz 151n4). Véase, también, a Gombrich 1972 12-13; 1986 229-233; Bialostocki 530-531; Van Straten 2000 28-34. Ediciones en italiano, alemán, francés e inglés hicieron de este libro el vademécum de los artistas: Velázquez es un buen ejemplo.

El método warburgiano, que redescubre el contexto y amplía las fronteras de la historia del arte,² siguió su camino con el método iconográfico de Panofsky. “La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación [*subject matter or meaning*] de las obras de arte, en contraposición a su forma” (Panofsky 1987 45; 1955 26).³ Deudor del neohegelianismo, el formalismo –A. Riegl y H. Wölflin– se preocupa, a principios del siglo xx, por las propiedades estéticas de las obras de arte, es decir, por sus componentes técnicos o formales, en detrimento de los contenidos expresivos, y aísla deliberadamente el objeto de su contexto histórico y cultural. El modelo de investigación del formalismo se basa en el *análisis visual*, relegando a un segundo plano todo lo referente al tema, al contenido. Iconografía e iconología van a la par: no hay iconología sin iconografía. La iconografía es la disciplina que estudia el origen y la elaboración de las imágenes y sus vínculos simbólicos o alegóricos. Bajo el enfoque de la iconografía las obras de arte son ideas, elaboraciones intelectuales, y dejan de ser meras formas: “El arte se convierte, así, en una construcción física de una construcción intelectual” (Castiñeiras 72), y no son una mera experiencia sensible. Panofsky propone tres niveles de significación de la obra de arte, al igual que de la vida ordinaria, en “Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte en el Renacimiento”:

1. *Nivel preiconográfico* (significación primaria o natural, subdividido en significación factual y significación expresiva). Es un estadio sensible que consiste en la *descripción* del mundo de las formas puras, es decir, ciertas configuraciones de líneas y colores, como representación de objetos naturales. Se basa en nuestra experiencia práctica, a simple vista, y se mantiene en los límites de los motivos artísticos.

2. *Nivel iconográfico* (significación secundaria o convencional). Nivel explícito. En contraposición a la forma, “es el universo de los temas o

2 Refiriéndose a los verdaderos intereses de Warburg, C. Ginsburg escribe: “Como ha observado con justeza C. G. Heise, el objetivo de la investigación de Warburg era doble: por un lado, había que considerar las obras de arte a la luz de los testimonios históricos, fuera cual fuera su tipo, capaces de iluminar su génesis y significado; por el otro, la propia obra de arte, y en general las representaciones, debían interpretarse como una fuente *sui generis* para la reconstrucción histórica” (48-49). “Mientras que el objeto de estudio de los iconógrafos del siglo xix era principalmente arte religioso en su relación con las fuentes literarias religiosas y la liturgia, para Warburg, el estudio de las imágenes era un estudio de sus relaciones con la religión, la poesía, el mito, la ciencia y la vida social y política. El arte para él estaba estrechamente conectado con la estructura polifónica de la vida histórica” (Bialostocki 536).

3 El primer capítulo de *Meaning in the Visual Arts: “Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art”*, cuya primera edición es de 1955, reproduce casi textualmente la introducción de *Studies in Iconology* publicado en 1939, en Nueva York; véase la nota siguiente.

conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del ‘asunto’ primario o natural, expresado en motivos artísticos” (Panofsky 1987 48; 1955 29-30). Es un estadio inteligible que consiste en la identificación y el *análisis* de los contenidos temáticos.

3. *Nivel iconológico* (significación intrínseca o contenido).⁴ Nivel implícito:

Esta [sc. la significación] se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra. (Panofsky 1987 49; 1955 30)

Consiste en la *interpretación* de los conceptos o las ideas presentes en los asuntos o temas figurados y sobre su alcance en un contexto cultural determinado, *interpretación* que requiere tener una “intuición sintética [*synthetic intuition*]” (1987 57; 1955 38).

Por muy valiosa que sea, la iconología no deja de presentar muchos riesgos a la hora de identificar los contenidos más profundos de una obra de arte:

De igual manera que nuestra experiencia práctica debía ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos se expresaron a través de las formas (historia del estilo); y de la misma manera que nuestros conocimientos sobre las fuentes literarias debían ser corregidos por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas condiciones históricas, los temas y conceptos específicos se expresaron a través de objetos y acontecimientos (historia de los tipos); así también, o acaso con mayor razón, nuestra intuición sintética debe ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas circunstancias históricas, las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos. (1987 57; 1955 38-39)⁵

4 La función del intérprete es llamada “interpretación iconográfica en un sentido más profundo [*iconographical interpretation in a deeper sense*]” en 1939 –*Studies in Iconology* (1972 14)– e “interpretación iconológica [*iconological interpretation*]” en 1955 –*Meaning in the Visual Arts* (1955 40)–. Es de anotar que el cambio de nombre no significa un cambio del contenido.

5 Gombrich cuenta que disintió públicamente con Panofsky a propósito de su nueva interpretación de los frescos de Corregio en el convento de San Pablo, y que encontró su manuscrito “poco convincente”: “me encontraba casi horrorizado por la audacia de sus ideas”; “hay aún un aspecto más importante sobre el que no puedo estar de acuerdo con Panofsky: son sus interpretaciones sobre el simbolismo en la pintura holandesa del siglo XVII. Pienso que exagera” (Gombrich/Eribon 1993 166-167). Aclaremos que se trata de los primitivos flamencos que Panofsky trabaja en su libro *Early Netherlandish*

E. Gombrich tiene el mérito de hacer una serie de recomendaciones que debería seguir todo iconólogo, en “Objetivos y límites de la iconología [*Aims and Limits of Iconology*]” –que sirve de “Introducción” a *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, el segundo de cuatro volúmenes dedicados al arte renacentista –teniendo presente que “significado” es un término “escurridizo [*slippery term*]” (1986 14; 1972 2), y que el concepto de significado es “esquivo [*elusiveveness of the concept of meaning*]” (1986 15; 1972 2)–. Una recomendación es que existen “géneros en la tradición del arte occidental” (1986 17; 1972 5) –el retablo, el retrato, la pintura mitológica– y unos repertorios figurativos –leyendas, mitologías o composiciones alegóricas– que permiten identificar los temas en la pintura, al igual que lo hacen la novela, el ensayo o el cuento corto, en la literatura. Otra es la “teoría del *Decorum*”, es decir, lo que antaño significaba “lo adecuado [*what was fitting*]”: “Hay una conducta adecuada [*a fitting behaviour*] en determinadas circunstancias, una manera de hablar adecuada [*a fitting style of speech*] en ciertas ocasiones y, por supuesto, también unos temas adecuados en contextos concretos [*fitting subjects for given contexts*]” (1986 19; 1972 7). La última es “la falacia del diccionario [*the dictionary fallacy*]” (1986 23; 1972 11). Los diccionarios de iconografía o símbolos no sirven, porque, tomadas fuera de su contexto, las imágenes no pueden ser interpretadas correctamente. Estas recomendaciones llevan a Gombrich a afirmar:

La iconología debe partir de un estudio de las instituciones más que de un estudio de los símbolos. Hay que reconocer que resulta más apasionante leer o escribir historias de detective, que leer libros de cocina, pero son estos últimos los que nos explican la manera en que se hacen corrientemente las comidas y, *mutatis mutandis*, si es de esperar que alguna vez se sirvan los dulces delante de la sopa. (1986 48; 1972 21)⁶

.....
Paintings, y no de la pintura holandesa del siglo xvii. Según Ginsburg, “Panofsky tiene plena conciencia de la naturaleza ‘subjética e irracional’ de la posición del iconólogo” (1999 57).

- 6 Como bien lo señala R. van Straten en su *Una introducción a la iconografía*, “en la práctica no se puede combinar la iconografía (‘descripción de la imagen’) y la iconología (‘explicación de la imagen’)” (Van Straten 2000 18). “Dividir la tercera fase de Panofsky en dos fases separadas nos permite, en mi opinión, definir los términos iconografía e iconología con un poco más de precisión:
- 1) la iconografía es la rama de la disciplina de la Historia del Arte que se ocupa del tema [*subject matter*] en el arte, y de su significado o contenido más profundo (como lo pretende el artista), y 2) la iconología es aquella rama de la disciplina de la Historia Cultural que tiene como tarea descubrir el trasfondo cultural, social e histórico de los temas [*subjects*] en el arte, y explicar a partir de este trasfondo por qué un determinado tema [*subject*] fue elegido por cierta persona (artista o comitente) en un determinado lugar y en un determinado momento (periodo), y por qué el tema [*subject*] está representado de una forma determinada” (Van Straten 1986 170).

La iconología se deja a veces guiar por el capricho y la fantasía, y corre el riesgo de la sobreinterpretación, es decir, de interpretaciones que no se apoyan en datos debidamente comprobados. Esa es la razón por la que se presta hoy en día una renovada atención a la orientación iconográfica, y que se deja de considerar a la iconografía como “útil auxiliar” del método iconológico.

En la sala 27 del ala Richelieu del Louvre dedicada a “Holanda, Primera mitad del siglo xvii”, en París, se exhibe un retrato de 77,5 cm de altura x 68,5 cm de ancho, sin firma, con el rótulo *René Descartes*. El cuadro fue durante mucho tiempo atribuido a Frans Hals, pero está catalogado ahora como una *copie ancienne d'un original perdu* (‘una copia antigua de un original perdido’), como un *d'après Hals* (‘según Hals’) o “una copia de Hals”. En la galería 210a del *Statens Museum for Kunst* de Dinamarca, en Copenhague, se exhibe otro cuadro,⁷ más pequeño⁸ que el francés, cuya autoría se atribuye también a Frans Hals –pero, esta vez, con relativa confianza–, que “tiene un notable parecido con la pintura del *Louvre*” y que “representa lo que es innegablemente la misma persona en una postura idéntica”.

El cuadro no tiene el acabado del retrato parisino. Donde el lienzo del Louvre tiene una superficie fina y lisa, el panel de Copenhague es basto. La pintura se maneja con rudeza, y en algunos lugares parece haber sido aplicada con un pincel grueso o colocada como un empasto. El rostro del que posa tiene la misma expresión escéptica, pero esta vez está esculpido con muchas pinceladas cortas y visibles, y discretos toques de color en capas, sin mezclar, en lugar de dibujarlo con cuidado. Los rasgos del rostro de Descartes y los detalles de su ropa en este retrato parecen haber sido pintados rápidamente, y la obra en su conjunto podría ser confundida con un boceto en lugar de una composición terminada. (Nadler 3)

7 Augustijn Bloemaert, un sacerdote católico amigo de Descartes, fue probablemente el comitente. “No solo en el artista debemos buscar las fuerzas que determinan la evolución del arte del retrato. No debemos perder de vista que entre el retratista y el retratado se establece un contacto íntimo, que cada época de gusto refinado ha hecho surgir entre ambos influencias recíprocas con efectos estimulantes o inhibitorios: el comitente puede determinar la evolución del retrato en dirección hacia lo típico –de acuerdo con el modelo normativo dominante– o, por el contrario, llevarle a considerar como dignos de atención aquellos rasgos peculiares de su personalidad” (Warburg 2005b 149).

8 Hals usa un pequeño panel de madera de 14 cm x 19 cm. Es la pintura más pequeña que creó durante su vida, que no estaba sobre un fondo de cobre.

Da la impresión de que Hals lo pintó de prisa, tal vez porque Descartes no podía demorarse en Haarlem, donde su amigo Augustijn Bloemaert, pues había aceptado, en 1649, la invitación de la reina Cristina de Suecia a que la visitara en Estocolmo.⁹ Hals pinta el retrato a la vista de tres cuartos. Vestido como cualquier burgués holandés, Descartes tiene pelo oscuro y largo, bigote con un parche de barba justo debajo de los labios inferiores, una larga nariz aguileña y ojos con párpados pesados. Mira al espectador con una expresión pensativa e inquisitiva. Sendos cuadros, óleos sobre tela, pintados probablemente en 1649, cuando Descartes vivía en un pequeño pueblo hoy conocido como Egmond-Binnen, no muy lejos de la ciudad de Haarlem, son el punto de partida del relato, a la vez biográfico, filosófico, literario y pictórico, que Steven Nadler propone en su libro *The Philosopher, the Priest, and the Painter*.



A la izquierda: Frans Hals, René Descartes. Statens Museum for Kunst: Dinamarca. Dominio público. A la derecha: Frans Hals, René Descartes. Musée du Louvre: Francia. Dominio público.

9 “Ya a mediados de marzo, Descartes recibió cartas de M. Chanut fechadas el 27 de febrero de 1649 en las que se le comunicaba el deseo de la reina de Suecia de verlo en Estocolmo y de aprender de él su filosofía” (Baillet 368). Lo que la reina Cristina quería de Descartes aparece inmediatamente visible en las cartas de Descartes a Chanut y a Elisabeth del 20 de noviembre de 1647: son sus “pensamientos morales” (AT v 86). Acerca de la “invitación”, véase la correspondencia entre Descartes, Chanut, Elisabeth y Brasset del 31 de marzo de 1649 (cf. Baillet 369 y ss.; AT v 323-333). Usamos las iniciales AT y señalamos el número del volumen (en caracteres romanos), seguido del número de la página y del número de la primera y la última línea (en caracteres arábigos).

En el horizonte abierto por el prólogo al que denomina “A tale of two paintings” (“Historia de dos pinturas”) (2013 1-7) –que nos recuerda el título de la novela de C. Dickens, *A Tale of Two Cities* (*Historia de dos ciudades*)–, queremos proponer una lectura iconográfica de Descartes. Lo que nos interesa de la intriga narrada por Nadler es lo siguiente: el retrato “original” de Descartes pintado *a la manera* de Frans Hals que se exhibe en París es, en realidad, la “copia” del retrato de Descartes pintado *efectivamente* por Frans Hals que se exhibe en Copenhague. Asumiendo que el que posa es, en ambos cuadros, René Descartes, resulta, entonces, que este retrato, icónico a fuerza de ser la imagen que suele aparecer cuando uno se imagina al más famoso filósofo francés del siglo XVII, no es de Frans Hals, seguramente en la versión francesa y, posiblemente, tampoco en la versión danesa. Quien está familiarizado con los múltiples y muy destacados trabajos de G. Rodis-Lewis sobre el ícono de la filosofía moderna, no puede dejar de sorprenderse ante la siguiente afirmación:

El mejor gran retrato es el del Louvre, aunque ahora está confinado a la reserva, como copia según Frans Hals. La factura aplicada, muy diferente del toque tan fino del maestro de Haarlem, ya había despertado sospechas, confirmadas por los exámenes técnicos [...]. El Descartes domina y se impone, al mismo tiempo que invita a reflexionar con él. Solo un gran pintor nos parece haber podido expresar tal intensidad en un cuadro tan pequeño. (1995 301-302)¹⁰



Châteaux de Versailles et de Trianon. Francia. (1685-1691). Dominio público.

10 Véase también a G. Rodis-Lewis (1993 157-167).

Tiene que haber algo más que una “intensidad”, si queremos, como lo quería el propio Descartes, “evitar todo perjuicio a la verdad”.¹¹ Lejos de ser un argumento, es una preferencia de un gusto y de una costumbre. Esta costumbre tiene probablemente mucho que ver con el grabado de G. Edelinck que sirve de ilustración en el frontispicio de *La vie de Monsieur Descartes* (1691) de Adrien Baillet.

En la parte inferior de la inscripción circular del retrato –“René Descartes chevalier Seigneur du Perron” (“René Descartes caballero Señor del Perron”)– se puede apreciar el nombre del pintor –*Franc Hals pinxit* (“Pintado por Frans Hals”)– al lado del nombre del grabador –*Edelinck sculp. C.P.R.* (“Grabado [*sculpsit*] por Edelinck”). Debajo está la máxima de Ovidio (*Tristia* III 4, 25): *Bene qui latuit, bene vixit* (“Ha vivido bien el que ha vivido escondido”), que encontramos en la carta a Mersenne de abril de 1634 en la que Descartes expresa su deseo “de vivir en reposo y de continuar la vida que comencé tomando por lema” esta máxima (AT I 285, 30-286, 3). Mientras que la carátula de la biografía de Descartes por Rodis-Lewis (1995) lleva la imagen de Descartes del Louvre, el frontispicio del libro de G. Cohen, *Escritores franceses en Holanda en la primera mitad del siglo XVII* (1920),¹² por ejemplo, lleva la

11 *Principios de la filosofía*, Carta parte, art. 205; AT IX-2 323.

12 “Nunca Frans Hals, a veces teatral, todo sedas, centellas y colores, fue más íntimo y profundo que en este boceto de taller hasta ahora desconocido. Los ojos, debajo de los párpados desigualmente caídos, pero ambos pesados, coronados por cejas que dibujan un arco duro, escudriñan hasta el fondo al que busca resolver el enigma que representan. La sonrisa amarga, los labios con un bigote ralo, la barba corta, tratan de desanimarlo, a menos que se obstine, fije a su vez esos ojos y descubra que detrás de ellos se esconden una bondad delicada y una inteligencia verdaderamente real. La descripción de Baillet no es muy diferente del retrato de Hals” (Cohen 1920 679). Baillet describe a Descartes así: “El cuerpo del Sr. Descartes era de un tamaño un poco inferior al mediocre; pero bastante fino y bien proporcionado en la corrección de todas sus partes [...]. Sin embargo, parecía tener la cabeza un poco grande en relación con el tronco. Tenía la frente ancha y un poco avanzada, pero casi siempre cubierta de cabello hasta las cejas. Tuvo la tez del rostro bastante pálida desde su nacimiento hasta que salió del colegio; después se mezcló con un bermellón apagado o pasado hasta su retiro en Holanda; y desde entonces pareció un poco olivoso hasta su muerte. Llevaba en la mejilla un pequeño bulbo que se despellejaba de vez en cuando, y que siempre renacía. Tenía el labio inferior un poco más avanzado que el superior; la boca bastante hendida; la nariz bastante grande, pero de una longitud proporcionada a su grosor; los ojos de un color mezclado de gris y de negro; la vista muy agradable, excepto que pareció un poco turbia o menos penetrante en los últimos años, aunque fue buena hasta el fin de sus días. Tenía el rostro siempre muy sereno, y el aspecto afable, incluso en el fragor de la disputa [...]. Su cabello y sus cejas eran bastante negros, el pelo de la barbilla un poco menos; pero comenzó a volverse blanco a la edad de cuarenta y tres años. [...] estimaba el uso de la peluca especialmente para la salud; [...] sus pelucas diferían poco de la forma del cabello que se había cortado” (Baillet 2012 889-890; AT V 335).

imagen de Descartes del Museo Nacional de Dinamarca: ¡el “mismo” René Descartes pintado por el mismo Frans Hals!

Hals no es el único que retrataba a quien quería representar su vida “como en un cuadro”.¹³ Entre 1642 y 1649, el pintor y grabador francés Sébastien Bourdon también pintó uno en Estocolmo, a donde llegó algunos años después de la muerte de nuestro filósofo. Jan Baptist Weenix es otro, muy conocido, por cierto, en el que Cartesio aparece sosteniendo entre sus manos un libro abierto¹⁴ que lleva una inscripción en latín: *Mundus est fabula*, ‘el mundo, o mi *Mundo*, es una fábula’. Se presume que es una alusión a la “descripción de un mundo nuevo y de las cualidades de la materia de la que está compuesto”, como reza el título del capítulo sexto de *El Mundo o el tratado de la luz*, ahí donde Descartes “toma la libertad de fingir esta materia según nuestra fantasía”.¹⁵ ¿Podemos imaginar que Descartes sugirió al pintor esta inscripción, que juega con el artificio de la fábula para decir la verdad sobre una “historia”? No, porque ni el retrato de Bourdon, que se conserva en el Louvre, ni el de Weenix, que se encuentra en el Centraal Museum, en Utrecht, Holanda, guardan parecido con el de F. Hals. Dicho de otra manera, con una argumentación circular que parte del retrato-modelo de F. Hals y que vuelve a él, se descartan estas dos pinturas, porque la imagen retratada del rostro no corresponde con la imagen que la mayoría de la gente tiene en mente cuando piensa en Descartes.

¿Hay algún retrato “verdadero” de Descartes? Si no existe “la clase de certeza que tenemos cuando pensamos que no es en modo alguno posible que la cosa sea de otra forma a como la juzgamos”, como lo quería Descartes,¹⁶ ¿no debemos consentir que el rostro pintado por F. Hals, y tantas veces reproducido en los grabados de la época, se ha convertido en parte de la imaginería de la cultura de Occidente y de la filosofía del siglo XVII?¹⁷ Lo único cierto es que hay muchos retratos y grabados de Descartes, pero ninguno fiable, salvo, creemos, el de Frans

13 Véase *Discurso del método*, Primera parte; AT VI 4, 2.

14 Según C. Ripa, “El libro abierto significa que la Verdad de las cosas puede encontrarse en los libros, y por lo tanto el libro es el ejercicio del conocimiento o la erudición” (cit. en Van Straten 2000 31).

15 AT XI 33, 4-5.

16 *Principios de la filosofía*, Cuarta parte, art. 206: AT IX-2 324.

17 Se puede sugerir que Descartes no desconoció a los pintores holandeses en un país donde sus obras se mostraban por doquier, aun en casa de los campesinos más acomodados. Sin embargo, “a pesar de ser un retrato atribuido a Frans Hals, no hay rastro de un vínculo entre los dos hombres, y ni Rembrandt ni ningún otro parece haber frecuentado a Descartes durante sus estancias en Ámsterdam. Pero todos los cercanos a Descartes tienen una relación más o menos estrecha con estos pintores” (Dumont 52-53).

van Schooten, matemático holandés, que muestra a un Descartes un tanto diferente del óleo del pintor de Haarlem.



Grabado de Frans van Schooten (1644). Dominio público.

En ninguna parte de su obra Descartes menciona a F. Hals, ni dice haber posado para él. La única vez que se refiere a la manera como se lo ha pintado se remite al grabado que F. van Schooten el Joven quiso poner en cabeza de su traducción latina de la *Geometría*. “En cuanto al retrato en calcografía [*le portrait en taille-douce*], me obliga más de lo que merezco a tomarse la molestia de grabarlo, y creo que está muy bien hecho, pero la barba y la ropa no se parecen en nada”.¹⁸ Llama la

18 Carta de Descartes a Van Schooten del 9 de abril de 1649 que es una respuesta a la carta de Van Schooten del 10 de marzo del mismo año: AT V 338, 6-9. La calcografía, o grabado calcográfico, es la técnica de estampar imágenes por medio de panchas metálicas, generalmente de cobre, grabadas con buril o por corrosión de ácido. El Diccionario de la Real Academia Española la define como el arte de grabar en láminas metálicas con objeto de conseguir mediante estampación lo grabado. El llamado “Grabado de Franciscus (Frans) van Schooten” se encuentra en la segunda edición en latín de *La Geometría* de Descartes que se publicó en 1659, en Ámsterdam, donde L. y D. Elzevier. Con respecto a su apreciación de la fidelidad del retrato, recordemos lo que Descartes

atención que, siendo un grabado calcográfico, Descartes reconozca, en 1649, que su retrato “está muy bien hecho”, cuando, en 1637, en el Discurso IV de *La dióptrica*, el primero y el más antiguo de los tres ensayos que acompañan el *Discurso del método*, observa que “no hay imágenes que deban ser semejantes en todo a los objetos que representan, pues en tal caso no habría distinción entre el objeto y su imagen”:

Así vemos que los grabados calcográficos [*les tailles-douces*], hechos solo con un poco de tinta esparcida aquí y allá sobre papel, nos representan bosques, ciudades, hombres e incluso batallas y tormentas, aunque, de una infinidad de cualidades diversas que nos hacen concebir en estos objetos, no hay otra que la sola figura a la que propiamente se asemejan; e incluso esto es una semejanza muy imperfecta, ya que, sobre una superficie muy plana, nos representan cuerpos diversamente elevados y hundidos, e incluso, siguiendo las reglas de la perspectiva, representan mejor los círculos por óvalos que por otros círculos; y los cuadrados por rombos que por otros cuadrados; y así de todas las demás figuras; de modo que a menudo, para ser más perfectos en calidad de imágenes, y representar mejor un objeto, no deben parecerse a él [...]. (AT VI 113, 2-25)

Lo que hace más probable que el grabado de Van Schooten sí represente a Descartes es el hecho de que la semejanza del retrato está confirmada por E. Bartholinus en una carta que manda el 2 de junio de 1650 a su amigo Olaüs Wormius: “Le envió un retrato del Sr. Des Cartes que lo representa al natural de forma bastante exacta, tanto como todos aquellos y yo que lo hemos visto podemos juzgar”.¹⁹ Erasmus Bartolinus, médico y matemático danés que, posiblemente, se encontró con Descartes, está citado una sola vez en la obra de Descartes, y sin su nombre, en la carta de Van Schooten a Descartes del 10 de marzo de 1649:

Además, escribí al señor de Zuitlichen el joven que los versos que había compuesto para poner bajo su efigie no están todavía grabados en

.....
 escribe a Beeckman el 24 de enero de 1619: “ocioso como de costumbre (*desidiosus meo more*) [...], me dedico a la pintura [*pictura*]”, AT X 151, 9-152, 2. “No uso otra ropa en la ciudad que en el campo”, carta a Huygens de junio de 1637, AT I 636. P. Dumont indica los principales textos en los que Descartes se refiere a las Bellas Artes, en general, y al grabado y a la pintura, en particular (1997 241-244).

19 Véase AT V 588. No es sorprendente que los editores de AT piensen, erróneamente, que Bartholinus se refiere aquí al grabado de Jonas Suyderhoff, ya que este lo grabó según la imagen del Descartes de F. Hals. En efecto, el numeral IX del “Suplemento” (AT V 587-590) solo busca establecer la fecha en la que Frans Hals pintó el retrato de Descartes: no se cuestiona la autoría del cuadro. AT propone “con gran verosimilitud las dos fechas siguientes para el retrato de Descartes: grabado de Suyderhoff, primavera de 1650; cuadro de Frans Hals, el año precedente, verano de 1649” (*ibid.* 590).

tinta. Los verá en esta hoja adjunta, donde he añadido los que el señor Bartholinus compuso sobre el mismo tema (AT V 319, 23-27).²⁰

Van Schooten y Descartes se conocen bien –Frans van Schooten es el autor de los dibujos y diagramas de las ediciones de la *Dióptrica* y los *Meteoros*, al igual que de los de *Principia philosophiae*– y han tenido varios contactos, tanto personales como epistolares. Van Schooten termina su carta del 10 de marzo de 1649 agradeciendo muy humildemente el honor que “he recibido *nuevamente* en su casa” (AT V 320, 22-23, énfasis añadido). Así, cuando Descartes recibe, años más tarde, la imagen grabada, en 1644, por Van Schooten para la *Geometría*, después de manifestarle su agrado por el retrato, añade lo siguiente:

Los versos son también muy buenos y muy complacientes; pero como no satisfacen suficientemente a su autor, estoy muy de acuerdo con el propósito que usted me ha dicho tener de no usar este retrato en absoluto, y de no ponerlo delante de su libro. Pero, en caso de que lo quisiese, le rogaría que eliminara estas palabras: *Perronij toparcha, natus die ultimo Martij 1596* (sc. Señor del Perron, nacido el último día del mes de marzo de 1596); las primeras, porque me disgusta todo tipo de títulos; y las segundas, porque también me disgustan los horóscopos, a cuyo error se parece contribuir cuando se publica el día del nacimiento de alguien. (AT V 338, 9-21)²¹

20 *Primus inaccessum qui per tot saecula verum / eruit e taetris longae caliginis umbris, / mysta sagax, Natura, tuus, sic cernitur orbi / Cartesius. Voluit sacros in imagine vultus / iungere victurae artificis pia dextera famae, / omnia ut aspicerent, quem saecula nulla tacebunt.*

Damos la traducción de estos versos escritos por Constantijn Huygens el Joven, el hijo mayor del padre homónimo amigo de Descartes: “Quien fue el primero en sacar una verdad que había sido inaccesible durante tantos siglos de las espantosas sombras de la larga oscuridad, su sabio sacerdote de los misterios, la Naturaleza, es visto de esta manera por el mundo, Descartes. La obediente mano derecha del artista quiso conectar el rostro sagrado en la imagen con una fama duradera, para que todas las edades lo vieran, que ninguna edad callará”. Johan Nordstriim (cf. Till Cartesius’ iconografi, *lychnos* 1957-58, 194-250) “ingeniously utilizes the testimony of Erasmus Bartholinus to establish the van Schooten engraving (first distribution dated back to spring 1650) and two portraits at Tours and Amsterdam as the truest likenesses of Descartes, while the famous Hals portrait at the Louvre is ‘practically a creation of the artist’s imagination’: Descartes probably never sat for Hals. The richly documented study has some new biographical material, especially on the Abbe Picot and on de Villebressieu. English summary. No comprehensive iconographic study and no complete collection of contemporary portraits of D. exists” (Sebba 1964 3). No hemos podido leer el artículo de Johan Nordström, “Till Cartesius’ Ikonografi” (194-250), pero hemos encontrado una traducción parcial del sueco y una sinopsis de Viktor Blåsjö.

21 “Todos los que se forman una buena opinión de sí mismos por alguna otra causa, cualquiera que sea, no tienen una verdadera generosidad, sino solamente un orgullo,

Van Schooten accede al deseo de Descartes, y el retrato, con la inscripción y los versos, no se publica sino después de la muerte de este, en la segunda edición de la traducción latina de la *Géométrie* en 1659.

Si bien sabemos, salvo unas pocas excepciones, quiénes pintaron o grabaron el retrato de Descartes, reconocemos a Descartes sin saber si los cuadros y los grabados lo retratan “verdaderamente”. Seguimos sin saber con certeza cuál es el rostro de Descartes, de modo que la imagen icónica del padre de la filosofía moderna no es posiblemente la imagen de Descartes. Con todo, creemos que las indicaciones que acabamos de dar acerca de la relación cercana entre R. Descartes y F. van Schooten permiten conjeturar que el grabado de este es el retrato de aquel.

Según Darren Hynes:

La cuestión de la relación entre las imágenes visuales e interpretativas de Descartes necesita tener en cuenta dos tradiciones iconográficas. Nuestras opiniones sobre los grandes filósofos son a menudo influenciadas por la iconografía, y en el caso de Descartes, cada una de las principales tradiciones iconográficas está vinculada con una persona en particular y una manera particular de leer su filosofía. Así, una manera de ver a Descartes, vinculada con el grabado de él por Frans van Schooten el Joven, es como una figura faustiana que vende su alma por el conocimiento del mundo; esta imagen también está vinculada con la idea de Descartes como un científico temprano-moderno cuyo interés en Dios, la religión, y tal vez incluso la metafísica, es una farsa. La otra opinión, la de un sincero filósofo temprano-moderno que intenta usar la razón para desentrañar los secretos del universo de Dios con el fin de hacer del mundo un lugar mejor, viene del retrato bien conocido de Descartes de Frans Hals. (2010 575)

Hynes considera que “las dos principales tradiciones iconográficas de Descartes se manifiestan en los siguientes grupos de retratos”. El primero, según Schooten, es: Papenbroeck; Tollain; Bullart; Nason; Faust; Van Dalen. El segundo, según Hals, es: Kiev; Edelinck; Suyderhoff; Hellemans. El tercero, según ninguno de los dos, es: Bourdon; Weenix; Beck; Lievens (2010 592-593). Para ser coherentes con nuestra lectura, debemos privilegiar el primer grupo, por ser, creemos, el grabado de Frans van Schooten el retrato más fiable de Descartes.

.....

que es siempre muy vicioso, aunque lo sea tanto más, cuanto más injusta es la causa por la que uno se estima”. *Las pasiones del alma*, Tercera parte, artículo 157, AT XI 448, 18-23.



Autor desconocido. “Descartes como Fausto.” Frontispicio de las *Opera Philosophica* de Descartes (1692), publicadas por F. Knochius, Frankfurt am Main. Dominio público.

Una cuidadosa observación del rostro de “Descartes como Fausto” permite, supuestamente, establecer un perfil psicológico, es decir, una estimación acerca de las características biográficas, del estilo de vida y del pensamiento de nuestro filósofo. Pero ¿es el “mismo” Descartes que el que Hegel califica de “Anfänger [‘iniciador’] de la cultura de los tiempos modernos, del pensamiento de la moderna filosofía”?²² No lo sabemos. ¿Corremos mejor suerte con el rostro de Descartes en el grabado de Hellemans?

22 “Solamente ahora llegamos propiamente a la filosofía del nuevo mundo, la que se inicia con Cartesio [Wir kommen eigentlich jetzt erst zur Philosophie der neuen Welt, und fangen diese mit Cartesius an]. Con él entramos, en rigor, en una filosofía independiente, que sabe que procede substantivamente de la razón [Vernunft] y que la conciencia de sí [Selbstbewusstsein] es un momento esencial de la verdad” (Hegel 1971 250; 1977 252).



Grabado de Cornelius A. Hellemans (1687-1691). Dominio público. No, porque el “mismo” rostro pintado por Hals revela rasgos diferentes del carácter.

Werner Schneiders²³ explica cómo nuestra opinión de Descartes ha sido influenciada por la tradición iconográfica. Nuestra opinión de su carácter y filosofía, argumenta, está determinada por la sombría y desdenosa seriedad [*grim and disdainful seriousness*] del retrato de Hals. Pero quizás es nuestra lectura faustiana de la filosofía de Descartes la que determina nuestra lectura sombría del retrato de Hals, ya que en el siglo XVII lo que quizás era más revelador de este retrato era su aspecto noble, como vemos en *La Vie de Monsieur Descartes* de Baillet, publicado en 1692. (Hynes 2010 584)

23 Veáse W. Schneiders (cf. 113-116).

Es preciso aceptar, pues, que como intérpretes seguimos fracasando si creemos que podemos conocer a Descartes, o a cualquier filósofo, por su fisionomía, es decir, por el conjunto de rasgos que expresan el carácter y el temperamento. Las supuestas diferencias o semejanzas de los rostros no son ni suficientes, ni concluyentes. Apelar a la fisionomía, como lo hace Schneider y hacer depender nuestra opinión del carácter y de la filosofía de Descartes de “la sombría y desdeñosa seriedad del retrato de Hals” no tiene nada que ver con “la tradición iconográfica”, sino, más bien, con la frenología, es decir, con una antigua teoría pseudocientífica sin validez alguna en la actualidad, que afirmaba la posible determinación del carácter y los rasgos de la personalidad –así como las tendencias criminales– basándose en la forma del cráneo, la cabeza y las facciones. Desde luego, quien ve el rostro de Descartes no puede ignorar su expresión, pero no puede concluir de ella el conocimiento de su filosofía. De hecho, la expresión que uno ve, o cree ver, en un rostro, tiende a verificar la idea que ya se tiene del retratado. Porque el espectador, ya sea poco o nada instruido, ya sea culto, viene con una *tradicón*, la suya propia, y la de la cultura a la que pertenece, y es a ella a la que debe apelar el iconógrafo para *analizar* el cuadro o el grabado. Dejemos, entonces, la fisionomía y el perfil psicológico, y concentrémonos en los *símbolos*.²⁴ Creemos que los elementos de la imagen, los elementos ilustrados, en los retratos de Descartes, tienen un significado filosófico, siempre que estén relacionados con esta filosofía. En otros términos, podemos recurrir a la imagen, sí, pero estamos obligados a comentarla por unos textos cartesianos.

El grabado “Descartes como Fausto” ofrece un nutrido repertorio de símbolos. Descartes, representado con un cuerpo desproporcionado y una cabeza grande, está sentado a una mesa vestido con una bata; debajo del asiento, sobre los travesaños, hay un grueso libro. Tiene una pluma de ganso en la mano derecha y está escribiendo. Sobre la mesa hay un tintero, un reloj, un compás geométrico, otro de navegar y una escuadra. En el suelo, al lado de su pie izquierdo, hay dos globos, uno terráqueo, otro celestial. En el lado izquierdo de la imagen, delimitado por una columna corintia que plasma la unión de la tierra y del cielo, se observa una naturaleza agreste y un estallido de luz, símbolo del conocimiento y de la ciencia, orientado hacia la cabeza de Descartes sin tocarla. A la derecha, un esqueleto, con una expresión tal vez burlesca, que se rasca la cabeza, y el árbol del conocimiento que parece

24 “Símbolo es una realidad aprehensible mediante los sentidos que pone en presencia de (o bien: remite a) otra realidad que excede el alcance de estos [...]. Pero la simbolización se ha hecho también precisa para facilitar el acceso del espíritu humano a otros valores, tales como los psíquicos (amor, odio, simpatía), éticos (bondad, magnanimidad, valentía), patrióticos, políticos, sociales, etc.” (Revilla 2012 690).

brotar de la cabeza de Descartes, ambos parcialmente tapados por una caída de cortina. En el coloquio “Descartes”, que se realizó en la abadía de Royaumont en 1954, H. Lefebvre pone a Descartes en una luz que él llama “faustiana” (1957 238), a propósito de la hipótesis del *genio maligno*. ¿Acaso este genio maligno no es el diablo? ¿No es Mefistófeles en persona?, pregunta. Quiere restituir toda su fuerza al famoso texto de la Primera meditación:²⁵ “Imaginemos la lucha del filósofo con el Maligno y el filósofo desdoblándose, desencarnándose, convirtiéndose en un ángel y puro espíritu, para aplastar a la Bestia, y luego, después de la prueba y la tormenta, después de lo que yo llamaría gustosamente la noche de Walpurgis especulativa, encontrándose y recuperando sus sentidos, su carne y el mundo” (*ibid.* 239). La bata que Descartes lleva puesta en el grabado nos recuerda también la Primera meditación:

Pero, aun cuando los sentidos nos engañen algunas veces con respecto a las cosas poco sensibles y muy alejadas, tal vez haya muchas otras de las que no se puede dudar razonablemente, aunque las conozcamos por su medio: por ejemplo, que estoy aquí, sentado cerca del fuego, vestido con una bata, teniendo este papel entre mis manos, y otras cosas por el estilo. (AT IX-1 14)

El árbol del conocimiento es, sin duda, el símbolo más cartesiano del grabado. Remite a un pasaje muy conocido de la “Carta del autor al traductor que puede servir aquí de prefacio” a los *Principios de la filosofía*, que no está en la edición en latín de 1644, y que Descartes introduce en la edición francesa de 1647 entre la dedicatoria a la princesa Elisabeth de Bohemia y los Principios propiamente dichos.

De este modo, la totalidad de la Filosofía se asemeja a un árbol cuyas raíces son la Metafísica, el tronco es la Física y las ramas que brotan de este tronco son todas las otras ciencias que se reducen principalmente a tres: a saber, la Medicina, la Mecánica y la Moral, entendiéndolo por esta la más alta y perfecta Moral que, presuponiendo un completo conocimiento de las otras ciencias, es el último grado de la Sabiduría.²⁶ (AT IX-2 14, 23-31)²⁷

25 “Supondré entonces que hay, no un verdadero Dios que es fuente soberana de verdad, sino un cierto genio maligno, no menos astuto y engañador que poderoso, que ha empleado toda su destreza para engañarme”, AT XI-1 17; AT VII 22, 23-26. Véase a Margot (2003 113-139).

26 “Estas verdades de Física hacen parte de los fundamentos de la más alta y perfecta Moral” (carta a Chanut del 26 de febrero de 1649, AT V 290, 27-291, 1).

27 Esta famosa comparación ya se encuentra en la Biblia que sitúa “el árbol del conocimiento del bien y del mal” en medio del jardín del Edén: “Y Jehová Dios hizo de la tierra todo árbol agradable y bueno a la vista y bueno para comer; también el árbol de la vida en medio del huerto, y el árbol de la ciencia del bien y del mal” (*Génesis* 2, 9).

Si bien es seductora y muy sugestiva, esta interpretación faustiana de Descartes no deja de ser, sin embargo, el producto de la imaginación y, al querer ser explicativa, corre el riesgo de ser falsa.

En el grabado de C. A. Hellemans, del segundo grupo, Descartes está sentado a una mesa sobre la cual hay un sombrero y un tintero. Sostiene una pluma de ganso en la mano derecha alzada frente a un libro abierto. Su pie derecho descansa sobre un grueso libro en el piso, en cuyo lomo se lee claramente “Aristóteles”. En la pared del fondo varios libros de distintos tamaños están alineados encima de una tabla. No sabemos cuáles son estos libros, ni tampoco sabemos cuál es el libro que Descartes tiene delante suyo. Sabemos, en cambio, que el libro que Descartes pisa es de Aristóteles, pero ignoramos el título. En la parte inferior del grabado hay una inscripción en latín: “Renatus Descartes, nobil Gall, perroni Dom, summus mathem et philos [René Descartes, noble galo, señor del Perron, el más grande matemático y filósofo]”, y cuatro versos, también en latín: “*Talis erat vultu Natvrae Filius: unus / Assignansque suis quavis miracula caufis / Qui Menti in Matris viscera pandit iter / Miraculum reliquum Solus in orbe fuit*”. Este texto fue creado por Pierre Borel o *Petrus Borellius*, alquimista, médico, químico y botánico francés, y también el gran pionero en la utilización del microscopio, para ilustrar el grabado de Jonas Suyderhoef,²⁸ realizado hacia 1655. *Borel* fue, además, un admirador de Descartes, y en su honor escribió, en 1656, un libro con el título *Vitae Renati Cartesii, summi philosophi, Compendium*. El texto dice:

*Talis erat vultu Natvrae Filius: unus
Qui Menti in Matris viscera pandit iter.
Assignansque suis quavis miracula caufis,
Miraculum reliquum Solus in orbe fuit.*

Al reordenar los versos: *Qui Menti in Matris viscera pandit iter. / Assignansque suis quavis miracula caufis*, invertidos en el grabado de Hellemans, podemos dar ahora su traducción:

*Tal era el rostro del Hijo de la Naturaleza: el único
cuya Mente en la entraña de la Madre abrió el camino.
Descubriendo la causa de cualquier milagro,
era él otro Único Milagro por descubrir en el mundo.*

La descripción de la imagen y de su composición permite aventurar una interpretación del significado del grabado de Hellemans acompañado por

.....
28 El grabado de Suyderhoef es la “imagen invertida” del óleo de Hals. Jonas Suyderhoef estaba casado con la sobrina de Frans Hals y los dos trabajaban juntos: F. Hals pintaba retratos –*F. Hals pinxit*– y Suyderhoef hacía los grabados –*Suyderhoeff sculpsit*–.

las dos inscripciones. Es un filósofo y matemático que lee, anota o corrige, un libro, mientras pisa otro. Grabado hacia fines de la segunda mitad del siglo XVII, cuando se cumplieron –al menos parcialmente– las promesas del siglo, la imagen puede simbolizar la revolución de la ciencia moderna. De ser así, Descartes lee, anota o corrige algún manuscrito de las *Reglas para la dirección del espíritu*, o el *Discurso del método y los Ensayos*, en la versión original publicada en 1637, en Leiden, donde Jean Maire, o los *Principios de la filosofía*, en la edición en francés de 1647, o en latín de 1644, por ejemplo. El libro en el piso es, entonces, un volumen de alguna edición de las *Opera Omnia* de Aristóteles o, más específicamente, el *Organón* o la *Física*. En el estante al fondo están Santo Tomás, Copérnico, Galileo, los Conimbricenses, Eustachius a Sancto Paulo, Gassendi, Mersenne, Suárez, Toletus, entre otros. El problema de esta interpretación es que no tenemos ninguna prueba de la relación entre la imagen y los libros, y excedemos, por lo tanto, los límites de la iconografía, para adentrarnos en el campo de la especulación, a menudo asociada con la iconología.

Exploremos ahora un retrato del tercer grupo, el de Jean Baptist Weenix, óleo sobre lienzo de 54.7 de altura x 44.6 de ancho, con la esperanza de que podamos decir, como Gombrich: “tal pintura viene de tal texto” (1993 169)²⁹.



Jan Baptist Weenix, René Descartes (1647-1649), Centraal Museum, Utrecht, Holanda. Dominio público.

29 “La dependencia de la iconografía posmedieval en la literatura aumentó con el tiempo, y en el siglo XVII la veracidad de la formulación pictórica de temas literarios se convirtió en una de las cualidades más valoradas de una obra de artes visuales. “Lea la historia y el cuadro al mismo tiempo”, escribió Nicolas Poussin a M. de Chantelou, uno de sus clientes” (Bialostocki 1973 528).

Decidido a alejarse de las polémicas y a conseguir la tranquilidad necesaria para entregarse a la búsqueda de la verdad,³⁰ Descartes abandona la capital de Francia, llega a Ámsterdam en abril de 1629 y se traslada a Frise (cf. Baillet 2012 219 y ss.; 1691 169 y ss.). Entre 1629 y 1633 redacta un “pequeño tratado” en el que se propone “explicar todos los fenómenos de la naturaleza, es decir, toda la física”:³¹ *El Mundo*. La obra no fue publicada durante su vida, nunca su “Mundo verá el mundo”;³² aparece en 1664 en París, donde el librero Jacques Le Gras. Puesto que Weenix pinta el retrato hacia los años 1647-1649, ¿la inscripción en la página izquierda del libro que sostiene en sus manos es el producto de “la imaginación del artista” (Hynes 2010 578)? No lo creemos. Antes que nada, porque la obra que Descartes renunció a publicar después de la condena de Galileo, en 1633, era ampliamente conocida por sus contemporáneos, por su resumen en la Quinta parte del *Discurso del método*, y por las Segunda, Tercera y Cuarta partes de los *Principios de la filosofía*, que retoman y desarrollan sistemáticamente la mayoría de los temas del “pequeño tratado”.³³ Además, porque “las palabras en latín inscritas en el libro: *El mundo es una fábula* son definitivamente de estilo cartesiano [*sont bien de style cartésien*]” (Brunschvicg 1937 92). Primero, porque Descartes utiliza el término ‘fábula’ no solamente para referirse al *Mundo*, como en la carta a Mersenne del 25 de noviembre de 1630 donde habla de “la fábula de su mundo” (AT I 179, 16), sino, también, para referirse al *Discurso del método*: “al no proponer este escrito sino como una historia, o si les parece mejor, como una fábula, en la cual, entre algunos ejemplos que se pueden imitar, se encontrarán quizá también muchos otros que habrá razones para no seguir” (AT VI 4, 14-18). Segundo, porque en el periodo de gestación del *Mundo* –al que también pertenece su ahora perdido *Tratado de metafísica*, que empieza en 1629, y “cuyos principales puntos son probar la existencia de Dios y la de nuestras almas, cuando están separadas del

30 Véase *Discurso del método*, Tercera parte, AT VI 30-31, y la carta a Mersenne del 27 de abril de 1638, AT II 151, 20-152, 2: “Por lo demás, para hablar entre nosotros, no hay nada más contrario a mis designios que el aire de París, a causa de una infinidad de entretenimientos que son inevitables [...]”. El deseo de estar tranquilo y de evitar las polémicas, y no el temor –infundado– a las persecuciones religiosas, “es la razón principal que me hace preferir la morada de este país [sc. Holanda] a la de los otros, porque, para el descanso que había venido a buscar aquí [...]”, le escribe a Elisabeth el 10 de mayo de 1647, AT V 15, 8-11. G. Cohen ha mostrado que Holanda fue, durante la primera mitad del siglo XVII, “el peregrinaje natural y en cierto modo nacional de los franceses de toda especie, comerciantes, soldados, estadistas, estudiosos, escritores” (Gilson 270): la residencia de Descartes en Holanda no es, por lo tanto, una rara excepción.

31 Carta a Mersenne del 13 de noviembre de 1629, AT I 70, 10-11.

32 Carta de C. Huygens a Descartes del 28 de mayo de 1639, AT II 680, 10.

33 AT XI 702-706 reseña las correspondencias entre *El Mundo* y estas dos obras.

cuerpo, de lo que se sigue su inmortalidad” (AT I 182, 19-22)– la ciencia encuentra la fuente de su certeza fuera de sí misma y se apoya en Dios. Es la época en la que Descartes enuncia por primera vez –en las cartas a Mersenne del 15 de abril de 1630, 6 de mayo de 1630 y 27 de mayo de 1630– su famosa doctrina de la creación de las verdades eternas, entre las cuales se encuentran las verdades matemáticas.³⁴ Si estas palabras en latín son extrañas, es porque contrastan con un texto de *Il Saggiatore* (*El ensayador*) sobre la física matemática:

La filosofía está escrita en ese grandioso libro que está continuamente abierto ante nuestros ojos (lo llamo universo), pero no se puede entender si antes no llegamos a entender el lenguaje y a conocer los caracteres en los que está escrito. Está escrito en lenguaje matemático y sus caracteres son los triángulos, círculos y restantes figuras geométricas, sin recurso a los cuales es humanamente imposible entender una palabra; sin ellos todo es girar vanamente por un oscuro laberinto.³⁵ (Galileo 1968 232)

Tercero, porque Weenix no necesitaba conocer *El Mundo*, ni tampoco necesitaba conocer la filosofía de Descartes, ya que la fórmula *Mundus est fabula* es un lugar común en el pensamiento de la edad barroca. Preguntar ¿quién escogió la fórmula *Mundus est fabula?*, ¿el pintor, el modelo?, se vuelve irrelevante, porque “este mundo que vemos, en el que vivimos, no tiene más realidad que la fábula de la que un teatro nos ofrece la ilusión” (Nancy 99). Fábula y teatro son unos conceptos claves del pensamiento barroco que Descartes adopta en 1619, cuando escribe en las *Cogitationes privatae*:

Como los comediantes llamados a escena se ponen una máscara para que no se vea el pudor en su rostro, así yo, en el momento de subir a este teatro del mundo [*hoc mundi theatrum*], en el que hasta ahora solo he sido espectador, me adelanto enmascarado [*larvatus prodeo*]. (AT X 213, 4-7)

Y: “Las ciencias están ahora enmascaradas [*Larvatae nunc scientiae sunt*]” (AT X 215, 1). Lo propio de la filosofía de Descartes consiste, sin embargo, en el intento de superar el escepticismo que acompaña el Barroco.

Nos parece que la categoría de “escepticismo” permite abarcar la mayor parte de la producción cultural de la era barroca, y permite hablar de un pensamiento barroco, más allá de las divisiones y los conflictos de todo tipo (confesionales, teológicos, políticos, morales, estéticos). Este

34 “Las verdades matemáticas, que usted llama eternas, han sido establecidas por Dios y dependen enteramente de él, lo mismo que todo el resto de las criaturas”, escribe a Mersenne el 15 de abril de 1630 (AT I 145, 7-10).

35 Véase a Margot 2011 73-74: “A propósito del ‘more geometrico’ en Descartes y Spinoza”.

escepticismo se manifiesta ante todo en la desconfianza y la crítica de la metafísica tradicional y de su ontología; es el pensamiento más propio de esta crisis que, a la vuelta del siglo XVI, trastorna las esferas del saber, de la política y de lo social. [...] En forma espontánea, preteórica, como duda general y radical de la realidad y de la verdad de todas las cosas, el escepticismo es el terreno donde florece una cultura de la engañifa (*trompe-l'oeil*), de la teatralidad y de la elocuencia, de la disimulación y de la ostentación, de la vanidad y de la gloria, del desprecio, pero también del culto de las apariencias. [...] El objetivo que se propone el autor del *Discurso del método* y de las *Meditaciones* es la elaboración de una respuesta definitiva a la crisis escéptica del pensamiento. (Cavaillé 9-10)

¿Qué tienen en común los grabados de Hellemans y del autor desconocido de “Descartes como Fausto” con el cuadro de Weenix? La respuesta es inequívoca: los libros, hasta tal punto que el libro funge como un *atributo*, es decir, según el lenguaje de la iconografía, como “un objeto real que define o caracteriza la personalidad de una figura, de acuerdo con hechos de su biografía o bien con determinados convencionalismos significativos” (Revilla 52).³⁶

Descartes que se exilia en Holanda por aversión a las disputas y a las polémicas, y Descartes que prefiere no publicar *El Mundo* por amor a la tranquilidad, es uno solo: es el que se esconde para pensar; es el que, desde el secreto detrás de la máscara, mira al espectador y lo obliga, bajo el prisma de la iconografía, a devolverse del mundo de la representación a la letra del texto;³⁷ es el que invita al espectador a que haga su retrato, porque, como dice Marcel Duchamp: “Contra toda opinión, no son los pintores sino los espectadores quienes hacen los cuadros”.

Bibliografía.

- Baillet, Adrien. *La vie de Monsieur Descartes suivi de Abrégé de la vie de M. Baillet par Bernard de la Monnoye*. 2 vols. Éditions des Mallassis, 2012.
- Bialostocki, Jan. “Iconography.” *Dictionary of the History of Ideas*. 2 Vols. Editado por Philip Wiener. Charles Scribner’s Sons. 1973/1974. 524-542.
- Blåsjö, Viktor. “On the iconography of Descartes” *Intellectual Mathematics*. Web May 2012 [<https://intellectualmathematics.com/blog/on-the-iconography-of-cartes/>].
- Brunschvicg, León. *René Descartes*. Rieder, 1937.

36 “El atributo es [...] un signo cuya vida depende de la figura divina o humana, de la que indica su identidad, su historia, su poder y su papel. Se trata, pues, de un objeto, que es una parte accesoria –pero fundamental– de la representación, puesto que sin él la figura altera su significado” (Castiñeiras 37).

37 El retrato de Weenix “es un retrato para leer” (Nancy 1979 97).

- Castiñeiras González, Manuel. *Introducción al método iconográfico*. Ariel, 2007.
- Cavaillé, Jean-Pierre. *Descartes. La fable du monde*. Vrin/Ehess, 1991.
- Cohen, Gustave. *Écrivains français en Hollande dans la première moitié du XVII e siècle*. Librairie ancienne Édouard Champion, 1920.
- Descartes. *Oeuvres de Descartes* [AT]. 12. Vols. Publiées par Charles Adam et Paul Tannery. Vrin, 1974-1983.
- Descartes. *Los principios de la filosofía*. Introducción y traducción de Guillermo Quintás. Alianza editorial, 1995.
- Dumont, Pascal. *Descartes et l'esthétique*. Presses universitaires de France, 1997.
- Galilei, Galileo. *Le opere di Galileo Galilei*. 6 vols. Editado por G. Barbèra. 1968.
- García Arranz, José Julio. "La 'interpretación iconográfica' o la reivindicación de la iconografía como método en la Historia del Arte." Separata de *Revista de Extremadura* 27(1999): 149-158.
- Gilson, Etienne. *Études sur le rôle de la pensée médiévale dans la formation du système cartésien*. Vrin, 1975.
- Ginzburg, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich. Notas sobre un problema de método." *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa, 1966/1999. 38-93.
- Gombrich, Ernst. *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance II*. Oxford: Phaidon Press, 1972.
- Gombrich, Ernst. *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Gombrich, Ernst y Eribon, Didier. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Norma, 1991/1993.
- Hegel. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. Dritter Band. Verlag Philipp Reclam Jun, 1971.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. 3 vols. Traducido por Wenceslao Roces. Fondo de cultura económica, 1977.
- Hynes, Darren. "Parallel Traditions in the Image of Descartes: Iconography, Intention, and Interpretation." *The International History Review*, 32.4 (2010): 575-597.
- Lefebvre, Henri. "De la morale provisoire à la générosité" et "Discussion." *Cahiers de Royaumont: Philosophie No. 11. Descartes*. Minuit, 1957. 237-255; 256-272.
- Margot, Jean-Paul. *Estudios cartesianos*. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de investigaciones filosóficas, 2003.
- Margot, Jean-Paul. *Ensayos filosóficos*. México: Editorial Porrúa, 2011.
- Nadler, Steven. *The Philosopher, the Priest, and the Painter. A portrait of Descartes*. Princeton University Press, 2013.
- Nancy, Jean-Luc. *Ego sum*. Flammarion, 1979.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the visual Arts*. Anchor Books, 1955.

- Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Icon Editions, 1939/1972.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Traducido por Nicanor Anochea. Alianza Editorial, 1987.
- Revilla, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra, 2012.
- Rodis-Lewis, Geneviève. “Sur quelques portraits de Descartes.” *Regards sur l’art*. Beauchesne, 1993. 157-167.
- Rodis-Lewis, Geneviève. *Descartes*. Calmann-Lévy, 1995.
- Schneiders, Werner. ‘Ein unbekanntes Descartes-Bild?’ *Studia Leibniziana* 15 (1993): 113-16.
- Sebba, Gregor. *Bibliographia Cartesiana. A Critical Guide to the Descartes Litterature 1800-1960*. Martin Nijhoff, 1964.
- Van Straten, Roelof. “Panofsky and inconclass.” *Artibus et Historiae*, 7.13(1986): 165-181.
- Van Straten, Roelof. *An Introduction to Iconography* (1985). Taylor & Francis, 2000.
- Warburg, Aby. “Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara.” *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Traducido por Elena Sánchez y Felipe Pereda. Alianza Editorial, 1912/2005a. 415-438.
- Warburg, Aby. “El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia.” *El Renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Traducido por Elena Sánchez y Felipe Pereda. Alianza Editorial, 1902/2005b. 147-175.