

# *La marca del Artífice. Descartes, Plinio y las líneas de Apeles*

*Pablo E. Pavese*

**Universidad de Buenos Aires**

## I

Hacia el final de la *Tercera Meditación*, la más larga de las tres jornadas, Descartes, luego de haber probado la existencia de Dios por sus dos efectos – la idea de infinito, el ser del *ego* que la piensa – afirma que el *ego* es «a imagen y semejanza» de Dios.

«Y en verdad no hay porqué admirarse de que Dios, al crearme, haya puesto en mí esa idea para que fuera como el signo (*nota*) del Artífice impresa en su obra, ni tampoco es necesario que ese signo sea alguna cosa distinta de la obra misma. Pero, por el sólo hecho de que Dios me ha creado, es muy creíble que me haya hecho de algún modo (*quodammodo*) a su imagen y semejanza...».<sup>1</sup>

En esa revelación puramente racional, la metafísica, por primera vez, cita, es decir, interpreta (*quodammodo*) las Escrituras (*Génesis* I, 26). Más aún: en esa interpretación descubrimos que, en rigor, no hay dos pruebas por los efectos, simplemente porque no hay dos efectos; la idea de Dios es el ser del *ego*, tal como la marca del artífice es la obra entera.<sup>2</sup>

---

1 ATVII, 51, 15-20. En la versión francesa, el duque de Luynes traduce *nota* por «marca»: «la marque de l'ouvrier empreinte sur son ouvrage» AT IX-1, 41. Haremos honor a esa traducción más abajo. Citamos según edición Adam-Tannery, Paris, Vrin, 1996, 11v. (AT). Salvo indicación contraria, traducimos las *Meditaciones* de su versión latina. Todas las traducciones son nuestras.

2 Sobre la unidad de las dos pruebas por los efectos, *Primae Responsiones*, AT VII, 105, 24 – 106, 2; IX-1, 84; à *Mersenne*, 2 mayo 1644, AT IV, 112, 14-15; *Principia Philosophiae* I §20, ATVIII-1, 12-13; IX-1, 34.

Este trabajo pretende comentar – esto es, precisar y quizás enriquecer – el sentido de esta revelación por la cual el *ego*, en el horizonte de la infinita distancia, descubre que es a imagen y semejanza de Dios y termina finalmente de responder a la pregunta planteada en la *Meditatio II*: «Pero ¿qué soy entonces?» (AT VII, 28, 20). Pues bien, quisiéramos proponer que el mejor comentario de esta semejanza es el que nos brinda el propio Descartes en las *Quintas Respuestas* (III §10). Allí, al mismo tiempo que otorga, por primera y última vez, un ejemplo particular de la identidad entre obra y signo, Descartes hace explícita la analogía que la identidad signo-obra permite establecer entre, por una parte, la semejanza del *ego* con Dios, y, por otra, la semejanza del cuadro con el pintor: la obra de arte es el único artificio en el cual el signo del autor, aquello que nos permite reconocerlo como tal, no es una firma, ni un sello, sino la perfección de la obra misma.

«... como si, reconociendo en un cuadro tanto arte que no pueda atribuirse más que a Apeles y dijera que ese arte inimitable es como un signo (*nota*) que Apeles imprimió en sus obras para distinguirlas de las otras...».<sup>3</sup>

Nos ocuparemos de ese texto enseguida y largamente. Detengámonos antes a señalar el carácter paradójico de la analogía entre pintura y creación. La paradoja reside en esto: la analogía se establece sobre el fondo de la total equivocidad entre la creación divina y la producción

3 AT VII, 372, 5-8. Descartes suprime de la edición francesa las *Quintas Objeciones y Respuestas*, que son reemplazadas por una breve *Lettre à Clerselier sur les Instances...* (AT IX-1, 202-217). Enviamos pues a la traducción francesa de Clerselier, en Descartes: *Oeuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, Paris, Garnier. 1996 (3v.), v. II, p. 817 (Alquié). No nos interesa detenernos en las *Objeciones* que ese texto responde. Gassendi se mantiene obstinadamente fiel a una concepción muy estrecha de semejanza, según la cual dos entes son semejantes sólo si hay entre ellos identidad de «forma o naturaleza», de modo que la causa sólo es semejante al efecto en el único caso de la generación animal: «... pues la obra nunca es semejante al obrero, salvo cuando ella es engendrada por *comunicación de naturaleza*. Y Ud. no ha sido engendrado por Dios de esta manera pues no es su hijo y no participa de su naturaleza de ninguna manera...» *Objectiones Quintae* AT VII, 306, Alquié II, 745 (ns). Según esto, insiste Gassendi, «crear a su imagen» significaría «imprimir su propia forma»: «Pues, si Dios ha verdaderamente creado el hombre a su imagen e impreso en él su forma ¿porqué no podría inferirse, según la luz natural, que el hombre tiene la forma de Dios y Dios la forma del hombre?», *Disquisitio Metaphysica, seu dubitationes et instantiae adversus Renati Cartesii Metaphysicam et Reponsa* (Amsterdam, 1642), ed. B. Rochot, Paris, Vrin, 1962, III §5, 356b, Rochot p. 388 (*Disquisitio*). Ninguna semejanza puede haber entonces entre el cuadro y su autor, salvo – admite Gassendi – que haya absoluta identidad de imagen y Apeles pinte su fiel autorretrato, *Disquisitio* 356a, Rochot p. 384.

humana, sea natural (generación) o artificial (fabricación). Esa insalvable equivocidad venía de establecerse en la sección anterior de las *Quintas Respuestas* (III §9), donde Descartes insiste en afirmar que Dios no sólo es causa del ser de la criatura según el modo de la producción sino causa de la duración de las criaturas – de su frágil subsistencia de substancias –, según el modo de la conservación: «... Dios es la causa de todas las cosas creadas, no sólo en su producción (*secundum fieri*) sino también en su conservación o duración en el ser (*secundum esse*)». <sup>4</sup> Sin embargo, el texto que, a nuestro entender, muestra mejor la amplitud de la semejanza entre Dios y las criaturas y al mismo tiempo la total equivocidad entre causalidad humana y divina es *La Conversación con Burman*. En 1648, Descartes, al comentar de nuevo y por última vez el texto de la *Tercera Meditación*, postula que la semejanza entre la causa y su efecto es un axioma: «Es un axioma común y verdadero: el efecto es semejante a la causa. Pues bien, Dios es mi causa y yo soy su efecto. Luego, soy semejante a Él». <sup>5</sup> Cuando Burman objeta ese axioma invocando, como Gassendi, el caso del albañil y su casa, Descartes responde que el axioma sólo vale para Dios, entendido ahora no sólo como *causa secundum esse*, sino como *efficiens et totalis causa*: Dios no es una mera causa eficiente, como el albañil; es «causa eficiente y total», es decir causa del ser mismo de su efecto («*causa totali et ipsius esse*»), la cual «no puede producir nada que no se le parezca pues siendo ella misma un ente y una substancia y que causa el ser [de su efecto] de la nada (modo de producción que sólo conviene a Dios), es necesario que dicho efecto sea por lo menos un ente y una substancia y así sea al menos semejante a Dios y lleve en él Su imagen». <sup>6</sup> El problema es que, así entendida, la semejanza se hace tan amplia que alcanza a todas las criaturas. Burman lo nota inmediatamente: «...incluso una piedra, etc. será a imagen de Dios». <sup>7</sup> Pero Descartes no ve aquí ningún problema y admite, o mejor, reafirma que la imagen de Dios habita en todas sus criaturas (aún de manera «muy remota, exigua y confusa») en una progresión de perfección-semejanza que culmina en el *ego*, el único en el cual, gracias a la idea de Dios, la marca del artífice coincide con su ser entero: « [Las piedras] – responde Descartes – también

4 *Cinquièmes Réponses* III § 9, Alquié II, 813; AT VII, 369. Como excepción, traducimos la traducción de Clerselier. El texto comenta *Meditatio III*, AT VII, 49, 5-11; IX-1, 39.

5 ATV, 156; *L'Entretien avec Burman*, ed. J.-M. Beyssade, Paris, PUF, 1981 (Beyssade), p. 57.

6 ATV, 156; Beyssade p. 57. Cf. *a Mersenne*, 27 mayo 1630 0: «...*efficiens et totalis causa*. Pues es cierto que él es el autor tanto de la esencia como de la existencia de las criaturas», AT I, 152, 2-4.

7 ATV, 156; Beyssade p. 57. La misma objeción en Gassendi, *Disquisitio* 356a, Rochot p. 384.

tienen una imagen y semejanza a Dios pero muy remota y exigua y confusa, mientras que yo, que tengo de la creación algo más, soy más a su imagen (*magis ejes imaginem habeo*)». <sup>8</sup> Según esto, el axioma: «es necesario que el efecto se asemeje a su causa» es verdadero a condición, primero, que la causa se entienda en términos de potencia divina, causa total del ser y, segundo, que la semejanza se entienda según una noción de imagen que, al recusar su sentido restringido y «vulgar» (la semejanza de figura o la identidad de forma), defiende su «sentido más amplio» (el de las Escrituras y el de la *Tercera Meditación*) por el cual el cuadro se asemeja «a otra cosa», es decir, es signo de su autor sin por ello ser un retrato de su autor: «No tomo aquí la imagen en sentido vulgar, este es, como una figura pintada de una cosa, sino *en sentido más amplio*, en tanto se asemeja a otra cosa, y si utilicé estas voces en mis *Meditaciones* es porque muchas veces se dice en la Escritura que somos hechos a imagen de Dios». <sup>9</sup>

La amplitud de la *similitudo Dei* cartesiana exige pues la total equivocidad entre la producción humana y la creación divina. Luego, la semejanza entre el hombre y sus obras debería ser definitivamente equívoca con respecto a la semejanza entre Dios y sus criaturas – equivocidad que amenaza con aniquilar toda posibilidad de analogía entre una y otra. Pues bien, la analogía entre la idea de Dios y la marca del artífice es tanto más paradójica en cuanto, sin salvar aquella insalvable equivocidad, Descartes afirma en las *Quintas Respuestas* que, dadas las dos formas de producción (*modus agendi... genere*) propiamente humanas, la generación y la fabricación, la primera, y no la segunda, es más cercana a la creación divina. <sup>10</sup> Sin embargo, a pesar de esta máxima distancia, la analogía sigue en pie, gracias a esta extraña semejanza que existe entre el obrero (que nosotros llamamos artista) y su obra (*signum*) – obra que es, a la vez, su marca. «Y... tampoco es cierto que no haya ninguna [semejanza] entre el obrero (*fabro*) y su obra, tal como es patente cuando el escultor esculpe una estatua [o marca (*signum*)] similar a él». <sup>11</sup> La obra de arte es el único artificio que permite la analogía con la *similitudo Dei* porque

8 ATV, 156; Beyssade p. 56.

9 Ibid. (ns).

10 «Y cuando Ud. prefiere comparar la creación de Dios con la operación del obrero antes que con la generación parental, lo hace sin razón. Pues, aunque estos tres modos de producción sean en todo diversos, cabe argumentar que la producción natural es más cercana (*propius*) a la divina que la artificial», ATVII, 373, 7-11.

11 «... *ut patet cum statuarius sibi simile signum exculpit*» ATVII, 373, 15-16 (ns). *Signum* quiere decir *estatua* o *pintura* pero también *marca* o *señal*, de manera que la última frase puede traducirse «cuando un escultor esculpe

la semejanza obra / pintor (escultor), tal como la semejanza *ego* / Dios, se reconoce en un signo (*nota*) o una marca (*signum*) que, al recusar toda semejanza figurativa (entre la idea de la casa y la casa o entre el pintor y el autorretrato) o formal (entre el padre y su hijo), compromete el ser mismo de la obra entera y nos permite el inmediato reconocimiento de su autor. La obra, en su inimitable perfección y gracias a ella, es signo: reenvía a un autor que se reconoce enseguida como tal, al mismo tiempo que mantiene intacta la radical distinción de naturaleza entre (la finitud de) la obra y (la infinitud de) el a/Artífice.

## II

Dicho lo cual, citaremos *in extenso* el texto de las *Quintas Respuestas* en el que habremos de detenernos. Es claro que, en rigor, Descartes no responde, justamente, porque no encuentra ninguna objeción que merezca o aspire una respuesta, sino que se ríe de su objetor recordando un ejemplo ejemplar, este es, la obra de Apeles – y, tal como mostraremos enseguida, un cuadro particular y bien conocido de Apeles – como una ilustración evidente para cualquier lector, salvo para Gassendi.

«Cuando Ud. pregunta cómo pruebo que la idea de Dios es en nosotros tal como el signo del obrero es impreso en su obra y cuál es el modo de esa impresión y la forma de ese signo, es como si descubriendo [reconociendo, según la versión francesa] en un cuadro tanto arte (*tantum artificii*) que juzgue que sólo puede atribuirse a Apeles y diga que este arte inimitable es como un signo (*nota*) que Apeles imprimió en todas sus obras, Ud. me preguntara: ¿cuál es la forma de este signo, cuál es el modo de su impresión? Ciertamente, se mostraría Ud. más digno de risa que de respuesta».<sup>12</sup>

Cabe citar aquí dos comentarios de la analogía cartesiana que hacen autoridad. El primero es de Henri Gouhier: «Del mismo modo que al mirar el cuadro percibo la *manera* que significa

---

una marca semejante a él». En efecto, la semejanza entre el artista y su obra no es, tal como pretende Gassendi, la del autorretrato (*Disquisitio* 356a, Rochot p. 384). La traducción de Clerselier prescinde de esta única mención a la escultura y reemplaza por «cuando un pintor hace un cuadro que se le parece», Alquíé II, 818.

<sup>12</sup> *Quintae Responsiones* ATVII, 372; «arte inimitable» traduce Clerselier, Alquíé II, 817. El texto responde a *Objectiones Quintae*, ATVII, 306; Alquíé II, 745.

Monet o Gauguin, al mirarme percibo la semejanza que significa el autor de mi ser». <sup>13</sup> El segundo, más generoso, es de Jean-Luc Marion: « el hombre es la obra de Dios tan radicalmente que, tal como el cuadro de un pintor lleva su marca tan íntimamente que cualquiera reconocerá en él un “Rembrandt” o un “Cézanne”, habría que decir que el hombre es un “Dios” »; «la *nota* del pintor... se inscribe sobre el estilo mismo, la *nota* se identifica con toda la obra porque ella le otorga su identidad». <sup>14</sup> Ambos comentarios son verdaderos. Quisiéramos tan sólo proponer que es pertinente tener en cuenta y detenerse un momento a considerar el ejemplo de pintor, o mejor, el pintor ejemplar que Descartes, siguiendo una rica tradición pictórica y literaria muy vigente en el siglo XVII, evoca para referirse a la perfección de la obra, este es, el celeberrimo Apeles de Cos (ca.352-308 a.C.), retratista exclusivo de Alejandro Magno, pintor áulico por excelencia – el único que puede soportar la analogía con la creación divina. <sup>15</sup> Nos proponemos mostrar en lo que sigue que la obra de Apeles es la única que puede ser análoga a la idea de Dios porque es la única que puede revelar los dos nombres de Dios que atraviesan toda la teología cartesiana y presiden, en continuo contrapunto, las pruebas de su existencia, estos son: primero, *ens / esse infinitus*; segundo, *ens perfectissimum, ens summe perfectum*. <sup>16</sup> Otorgaremos especial atención a

13 Gouhier, H.: *La pensée métaphysique de Descartes*, Paris, Vrin, 4a. ed., 1999, p.196.

14 Marion, J-L.: *Sur la théologie blanche de Descartes*, Paris, PUF, 2a. ed., 1991, pp. 395-396 y p. 396 nota 37.

15 Sólo una vez Descartes volverá a utilizar el nombre de Apeles, en la carta a Regius de junio 1642. Pero ese texto no sirve a la analogía con la idea de Dios pues el pintor sólo se menciona aquí para enseñarle a Regius la distinción entre la realidad formal (la mezcla de colores) y la «perfección objetiva» (AT III, 566, 29) de la idea (el tema del cuadro), de manera que Apeles pierde su carácter ejemplar y deviene un ejemplo posible entre otros, AT III, 567, 5-9; Alquié II, 934.

16 En la *Tercera Meditación*, el nombre que inicia y concluye la prueba de la existencia de Dios por Su idea es el primero: «Dei nomine intelligo substantiam quandam infinitam, ...» AT VII, 45, 11-14. Enseguida, la noción de infinito determina la de suma perfección: «Est, inquam, hæc idea entis summe perfecti et infiniti maxime vera» AT, VII, 46, 11-12; «infinita perfectio» dirá Descartes en el *Entretien*, ATV, 153, 30. Ambos nombres atraviesan la teología cartesiana, pero el primero mantiene su prioridad: «Dios es infinito» afirma ya la carta a *Mersenne* 27 mayo 1630, AT I, 152, 11; cf. ATVII, 9, 15-17. En las *Meditaciones*, el infinito no es uno de los atributos divinos entre otros (como en el *Discurso*, ATVI, 35, 4-5) sino que define a Dios como tal: «Deum autem ut incomprehensibilem et infinitum» ATVII, 9, 16-17; «Dei naturam esse infinitam» ATVII, 55, 20-21 y luego ATVII, 45, 28-29; 47, 19; 365, 20. cf. *Pincipia* I §24 ATVIII-1, 14. Respecto a la suma perfección: «idea entis summe perfecti» ATVII, 14, 25; «idea entis perfectissimi» ATVII, 51, 3-4; «Dei, sive entis summe perfecti, realem et positivam...» ATVII, 54, 13-14 y luego ATVII, 62, 18-19 ; 107, 22-23; 135, 27-28 ; *Lettre sur les Instances...*, AT

este segundo nombre porque él preside de manera evidente la analogía entre la idea de Dios y la obra inimitable, y relegaremos al final la analogía con el primero, en un último riesgo.

Más aún: quisiéramos proponer que la verdad de la analogía no reside tan sólo en la comparación entre la idea de Dios y la obra de Apeles en general, sino en la comparación entre la idea de Dios y una obra particular de Apeles, una obra perdida dieciséis siglos atrás cuando Descartes escribe pero cuya descripción y comentario era ya, y es todavía, un *locus classicus*; una sola obra, la única que puede sostener la analogía con la idea de Dios, primero, porque, sin recurso alguno a la noción de estilo, muestra inmediatamente la coincidencia perfecta entre la obra entera y el signo del artista; segundo, porque ella, y sólo ella, tal como la idea de Dios, muestra y a la vez oculta un «exceso de perfección»<sup>17</sup> que como tal nos excede, pues contiene los principios de toda pintura posible y por lo tanto, todas sus perfecciones, sean visibles o ya (o todavía) invisibles. En efecto, debe tenerse en cuenta que la idea de Dios no sólo abarca las perfecciones que el *ego* percibe actualmente como algo real y verdadero, sino también las innumerables perfecciones que el *ego* todavía ignora<sup>18</sup> – de manera tal que la idea de Dios posee en ella todas las innumerables perfecciones todavía desconocidas y a concebir en un futuro indefinido y desde ahora abierto. Luego, si la obra de Apeles puede sostener la analogía con la idea de Dios es porque ella no sólo contiene en sí todas las perfecciones de las obras todavía visibles sino también porque contiene en ella toda perfección concebible, es decir, todas las perfecciones de la pintura pasada o porvenir.

Comencemos por señalar que ningún artista conocido puede sustituir, en la comparación con la creación divina, la figura del pintor antiguo invocada por Descartes. Ni Monet ni Cézanne ni Rembrandt pueden reemplazar a Apeles. Debe notarse en primer lugar que Descartes elige deliberadamente un autor cuyas obras estaban ya irremediabilmente perdidas hace siglos. La criatura se compara con una obra de arte que es, de hecho, invisible. Ahora bien, esta obra invi-

---

IX-1, 209. Es esta idea de Dios la que preside la llamada prueba *a priori* de Su existencia en la *Meditatio V*, AT VII, 65, 21-24 ; 66, 12-15; 67, 9-10; *Primae Responsiones* ATVII, 114, 24-25 ; *Secundae Responsiones*, ATVII, 163, 12 y 163, 22-23; *Notae in programma*, ATVIII-2, 363, 1-3; *Principia*, ATVIII-1, 11, 27-28 y *Entretien*, ATV, 161.

17 *Notae in programma*, ATVIII-2, 363, 1; Alquié III, 813.

18 «...todo aquello que percibo claramente y que conozco tiene en sí alguna perfección, y todas aquellas [perfecciones] innumerables que ignoro, son en Dios, formal o eminentemente» ATVII, 46, 24-27 (ns); IX-1, 37.

sible llega a Descartes y a nosotros a través de una tradición literaria que se inicia en la *Historia Natural* de Plinio el Viejo (23/24? – 79 d.C.) según la cual la obra de Apeles, lejos de ser un jalón más en la larga historia de la pintura que Plinio relata, detenta el título *exemplum*; no es un ejemplo, es ejemplar, esto es, paradigma de perfección en el arte de la pintura – cuya excelencia es indiscutida, salvo por un famoso zapatero que osó objetar el nudo del calzado de uno de sus personajes, error que Apeles se apresuró a corregir. El punto es que, según la tradición que aquí recoge Descartes, la obra de Apeles: a) alcanza el máximo grado de perfección concebible, la cual b) reside en su «gracia» (*venustas*) – que es el nombre y la epifanía de una diosa (*Kharis*) –y a la vez, c) puede formularse en principios universales, como una doctrina del arte, válida para cualquier obra posible. Los tres puntos se enuncian claramente en el texto de Plinio:

«Pero a todos [los pintores] que nacieron antes y a todos los futuros los superó Apeles de Cos, en la 112<sup>a</sup> olimpiada. Él solo ha contribuido más a la pintura que todos los demás juntos, incluso con la edición de algunos volúmenes que contienen los principios (*doctrinam*) del arte. En su arte, la gracia (*venustas*) alcanzó su plenitud, aunque hubiese en su época excelentes pintores. Y si bien [Apeles] admiraba la obra de todos y los colmaba de elogios, decía que a todos ellos les faltaba su gracia (*venerem*), que los griegos llaman *kharis*...».<sup>19</sup>

Cabe afirmar entonces que el *ego* es el signo del Artífice tal como el cuadro es el signo del pintor, pero la analogía es válida con una condición, esta es, la de reconocer en la obra el máximo grado de perfección posible en el arte. El texto de las *Quintas Respuestas* es muy claro: aquél que ve la obra no reconoce su autor gracias a un modo particular de pintar, un estilo, sino porque reconoce un grado de perfección inimitable (*inimitabile... artificium* VII, 372, 6), tanto (*tantum artificii*, VII, 372, 4) que no puede más que atribuírsela a Apeles, como a su causa eficiente – de la misma manera que el *ego* no puede atribuir la idea de infinito más que a Dios. Brevemente, el espectador descubre (en latín) sin posibilidad de error al autor en la obra porque reconoce (en

19 Caius Plini Secundus (Plinio el Viejo): *Historia Naturalis*, XXXV, 36 (§79). Citamos según texto establecido por Lacus Curtius, University of Chicago, [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny\\_the\\_Elder/35\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.html). Según Plutarco, Apeles se jacta de «aquella gracia (*venustas*) por las que mis pinturas tocarían el cielo», *Vidas Paralelas*, XXII, *Demetrio*; lo mismo en Quintiliano, *Institutio oratoria* XII, 10, 6: «ingenio et gratia... praestantissimus». No existe traducción publicada y confiable del texto de Plinio en castellano. La nuestra agradece la colaboración del latinista Juan Melone (UBA). Lo mismo para el largo texto de Plinio que citamos más abajo.



francés) en ella un artificio (en latín) y un arte (en francés) inimitable. Lo inimitable – aquello que distingue a la obra de toda obra – es su perfección suma: el artificio es semejante al artífice sólo porque lleva en sí una perfección que nadie podrá imitar y que a la vez se erige como un modelo al cual toda obra (los ejercicios del aprendiz o la obra maestra) habrá de imitar pues su grado de perfección sólo podrá evaluarse en su grado de semejanza con aquél. La perfección inimitable es más que la obra maestra; es la maestría de las obras.

Pues bien, el sentido del *exemplum* cartesiano comienza a mostrarse si se tiene en cuenta un hecho histórico bien conocido y sobre el cual no insistiremos. La tradición que aquí recoge Descartes no sólo evoca un antiguo testimonio sobre una obra invisible. De hecho, la obra de Apeles marca con su sello toda la historia de la pintura, vanguardias incluidas. Valga recordar tan sólo dos ejemplos clásicos: la historia del arte nos informa que Boticelli (1485) y Tiziano (1525) pintan el *Nacimiento de Venus* con el fin de emular la célebre Afrodita Anadiómenes (que surge de las aguas), una de las obras más festejadas de Apeles, que fuera adorada en el templo de Asclepios en Cos y ocupara luego lugar privilegiado en el Foro romano.<sup>20</sup> Pasa lo mismo con otro cuadro de Apeles, la alegoría de *La calumnia*, descrita (e interpretada) en detalle por Luciano de Samosata en uno de su *Diálogos (De calumnia)*, escritos *circa* 163 d.C., traducidos al latín en Venecia entre 1406 y 1408, luego traducidos al italiano en 1470 – las primeras de numerosas ediciones en ambas lenguas. En 1435, el relato de Luciano es reproducido por Leon Battista Alberti, en el primer tratado de la pintura que poseemos – el cual quiere emular a los antiguos tratados del arte enumerados por Plinio, todos perdidos. Alberti transcribe la descripción de Luciano (borrando las dudas de su fuente sobre el sentido alegórico de los diez personajes del cuadro) y erige la obra – pintada y escrita – como primer ejemplo de lo que llama la «bella invención», común a poetas y pintores, evocada para que todos ellos «aprendan a inventar y componer con novedad y sublimidad».<sup>21</sup> Es así que *La calumnia* se erige como ejemplo de pintura poética, o poesía pictórica (*ekfrasis*) invariablemente citado en toda cuestión sobre la relación entre

20 Plinio, *Historia Naturalis*, XXXV, 36 (§§ 91-93). Cf. por ejemplo, Malagrizzi, S.: *Boticelli*, Firenze, Giunti – Firenze Musei, 2004, pp. 70, 106; Wethey, H.: *The Paintings of Titian*, London, Phaidon, 1975, v. III, p.27. Véase el estudio de Kennedy, R. W.: «Apeles *redivivus*», en Freeman Sandier, L. (ed.): *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York, Institute of Fine Arts, 1964, pp. 160-170.

21 Leon Battista Alberti: *De Pictura* (1435); *Della Pittura* (1436), Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1804, pp. 84- 85.

pintura y poesía.<sup>22</sup> Boticelli pinta ese texto en 1494. Un dibujo de Mantegna (ca.1504) goza de gran difusión gracias a los grabados de Mocetto Franciabiogio (1513) y Federico Zuccaro (1570). Erasmo, respondiendo a sus detractores, ilustra con el mismo motivo la segunda edición de su traducción del *Nuevo Testamento* – un grabado encargado a Ambrosius Holbein (1519). Rafael dibuja el tema en 1520, Durerro aumenta el número de personajes en un dibujo de 1521, Brueghel lo pinta en 1565. Rafaello di Colle lo incluye en los frescos de la Villa Imperiale de Francesco Della Rovere, en Pessaro (ca. 1541-1543), Giorgio Vasari elogia el tema como una admonición a los poderosos y hace famosos los versos de Messer Fabio Segni: «*Indicio quamquam ne falso laedere tentent / terrarum reges parva tabella monet...*».<sup>23</sup> Al norte de los Alpes, el tema se expone en edificios públicos: Möller el Viejo es el encargado de pintarlo en el *Artushof* de Danzig (1588), Böck el Viejo en el Ayuntamiento de Basilea (1608-1611). Agreguemos, para terminar, que todos los maestros de la historia de la pintura, comenzando por Giotto, han sido honrados, por razones muy diversas, con el título de nuevos Apeles.<sup>24</sup>

22 Cf. Altrocci, R.: «The Calumny of Apeles in the literature of the *Quattrocento*», *PMLA*, 36, 1921, pp. 454-491; Massing, J.-M.: *Du texte à l'image. La calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1990.

23 Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/vasari/le\\_vite\\_dei\\_piu\\_eccellenti\\_pittori\\_etc/pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/vasari/le_vite_dei_piu_eccellenti_pittori_etc/pdf), p. 281.

24 El primer pintor moderno en ser coronado con el nombre de Apeles es Giotto, cf. Bocaccio: *Genealog. deorum*, XIV, 6. Fra Angelico, dominico, muere en 1455 y recibe el nombre del pintor pagano en su placa fúnebre, en Santa Maria sopra Minerva (Florencia). El mismo nombre se graba en el epitafio de van Eyck (†1441) en San Danaciano (Brujas). Luca Pacioli es el primero en declarar a Leonardo como nuevo Apeles en su *De divina proportione* (1509), cf. Speziali, P.: «Leonardo da Vinci et la *Divina Proportione* de Luca Pacioli», *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, XV (2), 1953, pp. 302 ss; Land, N. E.: «Leonardo da Vinci and Apelles», *Source: Notes in the History of Art*, 25 (2), 2006, pp. 14-17. Vasari testimonia la opinión general de la superioridad de Rafael sobre Michelangelo, evocando en su elogio la *Kharis* griega, «la extrema gracia y belleza sin par» que Apeles, Plinio, Plutarco y Quintiliano reservaban para su obra inimitable, *Le vite...* op., cit., p. 504. Ludovico Dolce se decide resueltamente por Rafael, adjudicándole la misma gracia inimitable, el encanto (*venustas*): *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità,, diuersità e proprietà dei colori* (1565), en Roskill, M. W.: *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, pp 94-95 y 174-175. Erasmo de Rotterdam proclama a Durerro «nostrum Apellem», en sus cartas del 14 marzo y 28 agosto 1525. Pero el principal elogio de Durerro se encuentra en el clásico manual de Erasmo, *Dialogus de recta latini graecique sermones pronuntiatione* (1528), en el cual, en una cuidada reescritura de Plinio, Apeles se consagra en su condición de dibujante-geómetra que le otorgaban Alberti y Ghiberti (*infra*, nota 46). Cf. el brillante artículo de Erwin Panofsky: «“Nebulae

Sirva ese breve recorrido como esbozo inicial del carácter ejemplar que la obra de Apeles mantuvo a lo largo de la historia de la pintura. Sometidas a sus determinaciones históricas (escuela, época, vanguardia, estilo), ninguna de las obras visibles puede soportar el privilegio de erigirse en modelo de perfección del arte. Esto es más claro si nos adentramos en el siglo XIX gracias a la invitación de tres sobre los cuatro ejemplos dados hasta aquí: Monet, Gauguin, Cézanne, cuyas pinturas inauguran una nueva forma de ver en la cual el tema, la forma y el color se desembarazan de los cánones estrictos del llamado neoclasicismo académico, el cual, recordémoslo, seguía con toda conciencia el ideal propio a todo clasicismo, este es, el de emular a Apeles. Théodore Chassériau pinta su Venus Anadiómenes en 1835, Jean Auguste Ingres termina la suya 1848 – y al verla en la intimidad del estudio, todavía virgen de miradas, Théophile Gautier anuncia al mundo que la Venus de Apeles ha sido reencontrada.<sup>25</sup> Napoleón III compra a buen precio la lánguida Venus de Alexandre Cabanel (1863), cuya impudicia hizo escándalo, y su retratista oficial, William Adolphe Bougereau, como otro Apeles, pinta su Venus en 1878, la cual, sin dejar de evocar la de Tiziano, es considerada modelo del academicismo *Segundo Imperio* y nace de las aguas cuando el Segundo Imperio ya había muerto sumergido en sangre. Ninguno de estos pintores (sin mencionar a los críticos) podría reconocer en los cuadros de Monet o de Cézanne un verdadero objeto estético, un verdadero cuadro, menos aún un estilo – de la misma manera que ningún pintor o crítico contemporáneo podría percibir en un cuadro de Monet o de Cézanne un artificio inimitable ni la suma de las perfecciones estéticas. Es por esto finalmente que la comparación de la idea de Dios con la marca del artífice

---

in Pariete”. Notes on Erasmus’ Eulogy of Diirer», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, pp. 34-41 y del mismo autor, «Erasmus and the Visual Arts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, pp. 220-227. La comparación Tiziano Apeles es un lugar común de la crítica veneciana de la segunda mitad del *Cinquecento*; por ejemplo, Pietro Aretino, *Lettere sull’ Arte* (1538-1557), ed. Camesasca, Firenze, 1956, I, pp. 156, 242 ss., II, pp. 192, 198, 200, 221; Ludovico Dolce, *Dialogo...* op. cit., pp. 17 ss.; cf. Land, N. E.: «Apelles in Venice: Bellini, Pino, Titian and Esengren», *Explorations in Renaissance Culture*, 26 (2), 2000, pp. 161-176. Nos interesa destacar la incidencia de la crítica italiana y especialmente del *paragone* Michelangelo-Apeles en el florecimiento del arte y la teoría del dibujo en los Países Bajos: véase Melion, W. S.: *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander’s Schilder-Boeck*, Chicago, University of Chicago Press, 1991. Recordemos que la pluma de Lope de Vega olvida la geometría y celebra al Apeles colorista en su elogio a Rubens, «El retrato de Felipe IV», *El laurel de Apolo y otros poemas* (1629).

25 «La Vénus Anadyomène d’Apelle est retrouvée. Que les arts ne pleurent pas sa perte» anuncia Gautier, «L’atelier de M. Ingres en 1848», *L’Événement*, 2 agosto 1848, p. 246.

no admite la disyunción de un doble ejemplo: «Monet o Gauguin», «Rembrandt o Cézanne». La disyunción indica que una obra y su autor pueden ser fácilmente reemplazados por otros en su función de ilustrar la perfección de la criatura y su Creador. Esta equivalencia da razón a la objeción de Gassendi, para quien el cuadro sería apenas el «signo de la pericia» del pintor, la «marca de una habilidad»,<sup>26</sup> una *manera* de pintar o un estilo – un estilo entre otros, cuya perfección, lejos de definir la máxima perfección concebible del arte, es equivalente a otros modos posibles e igualmente perfectos de pintar y de ver. Por el contrario, la mención a Apeles no designa la pericia del pintor sino la pericia del arte en general, es decir, de cualquier artificio posible. Cuando Giorgio Vasari pinta en su casa los episodios de la vida de Apelles relatados por Plinio (*ca.*1554) no sólo pinta al pintor, pinta la pintura – el arte, la teoría del arte y su triunfo sobre la escultura y la poesía.<sup>27</sup>

### III

Lo anterior, sin embargo, sólo sirve de introducción y apenas nos acerca al verdadero sentido de la mención cartesiana a Apeles, el único pintor que puede sostener la analogía con Dios. La historia del arte, esto es, la historia de las obras todavía visibles, ilustra pero no agota la radicalidad de la analogía cartesiana. Si esta analogía, tal como proponemos, es verdadera, la obra de Apeles contiene en sí toda perfección concebible de manera que cualquier obra futura y todavía invisible, si tiene algún grado de perfección en ella, la imita, cualquiera sea su tema. Anticipemos que esto es verdad incluso si, ya en el siglo XX, la pintura quiere romper, ella también, con toda tradición y se proclama no figurativa – lo cual es imposible – o al menos abstracta o atemática.

Pues bien, el *exemplum* de Descartes puede respetar esta condición porque no sólo evoca la obra de Apeles en general sino también y especialmente la inimitable perfección de una obra

26 «Dificultatem lepide elusam, quasi agatur de idea, quae sit non similitudo artificis, sed nota peritiae illius» *Disquisitio* 355b, III, X §5, título. Y luego, «seu notam peritiae quae nihil sit aliud, quam ipsa perfectio... » ; «quasi rogatus fuisse de nota, non quae esset Idea, seu imago, sed quae solam peritiam artificis subindicaret», *Disquisitio* 356a; Rochot, pp. 382 y 384 respectivamente.

27 Cf.. Koshikawa, M.: «Apelles's Stories and the "Paragone" Debate: A Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence», *Artibus et Historiae*, 22 (43), 2001, (pp. 17-28), p. 17 y nota 1 para la abundante bibliografía.

particular de Apeles que conocemos gracias a un episodio de su vida, el más célebre, bellamente relatado por Plinio, el cual, repitémoslo, era ya un *locus classicus* cuando Descartes redacta las *Meditaciones* y que todavía inspira a historiadores y teóricos del arte. Más de medio siglo atrás un artículo prestigioso recopilaba treinta interpretaciones de ese texto.<sup>28</sup> Al menos dos, que mencionaremos más abajo, se han agregado desde entonces. El texto de Plinio que Descartes evoca y quizás nunca leyó es el siguiente.

«Es sabido lo que sucedió entre Protógenes y él [Apeles]. Protógenes vivía en Rodas, donde Apeles desembarcó y, ávido por conocer las obras de quien sólo conocía por su fama, se dirigió enseguida a su taller. Protógenes estaba ausente, pero una anciana custodiaba un lienzo (*tabulam*) de gran tamaño montado en un caballete. La anciana respondió que Protógenes había salido y preguntó por quién le diría que fue visitado. “Por éste” (*Ab hoc*) respondió Apeles y, tomando un pincel, trazó en el lienzo una línea de color sumamente fina. Vuelto Protógenes, la anciana le relató lo que había ocurrido. Se dice que el artista, al contemplar la delicadeza del trazo, dijo enseguida que Apeles había venido, pues ningún otro podía ejecutar obra tan perfecta, y él mismo, con otro color, dibujó sobre la primera una línea aún más fina, ordenando que, si Apeles regresaba, se la mostrara diciéndole que ese era a quien buscaba. Y así sucedió. Apeles regresó y, sonrojándose al verse vencido, hendió (*secuit*) las líneas con un tercer color, sin dejar lugar para mayor sutileza. Protógenes se confesó vencido y corrió al puerto en busca de su huésped y quiso que ese lienzo se transmitiera a la posteridad – admirado por todos, pero especialmente por los artistas como un prodigio sin igual. He escuchado que se consumió en el último incendio del palacio del César en el Palatino [52 d.C.]. Yo he contemplado esa obra. No contenía en su vasta superficie más que líneas que huyen de la vista y parecía vacía entre otras muchas obras excelentes, y por eso mismo era atrayente y la más célebre de todas ellas».<sup>29</sup>

Se trata de la doble escisión de una línea. Luego, la obra a la que Descartes se refiere no tiene tema alguno; ella no representa la belleza de Afrodita y si sirve a la analogía con la idea de Dios, es justamente porque renuncia a ser representación de Dios o epifanía de la Gracia. Por el contrario, la obra inimitable es la materia de toda pintura, una línea de color, o tres sutilísimas

28 van de Waal, H.: «The *Linea summae tenuitatis* of Apeles: Pliny's Phrase and its Interpretations» *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 12 (1), 1967, pp. 5-32.

29 *Historia Naturalis*, XXXV, 36 (§§ 81-83).

líneas de diferente color contenidas unas en otras, o, en rigor, cinco líneas dispuestas en una simetría perfecta, o un doble par de colores que muestran la línea que los hiende (*secuit*) – la línea más fina que pintarse pueda. Y tan finas son las líneas que, hendiendo por la mitad un enorme lienzo, ellas, escribe Plinio «huyen de la vista (*visum effugientes*)», son casi indiscernibles, justamente, porque las líneas de Apeles - Protógenes muestran el fino límite de lo visible, el umbral donde toda pintura comienza y a la vez condición de toda pintura posible.

Señalemos los puntos siguientes.

1. Al recurrir al *exemplum* de Apeles, Descartes mismo otorga una interpretación de la *Tercera Meditación*. El largo recorrido que lleva al *ego* a reconocer en la idea de Dios la prueba de Su existencia puede ser entendido entonces en los términos que le otorga el breve relato de Plinio, esto es, como un drama de reconocimiento. En efecto, todas las ideas son «como imágenes de las cosas». <sup>30</sup> Las imágenes exhiben sólo seis temas, en este orden: el *ego*, los Ángeles, los animales y otros hombres «parecidos a mí» (VII, 43, 4), las cosas «corpóreas e inanimadas» (VII, 43, 10) y, finalmente, Dios. Pues bien, el análisis que sigue multiplica por dos las tres líneas de Protógenes-Apeles y muestra que el *ego* puede ser el pintor de todas su imágenes a título de verdadera causa eficiente, salvo de la idea de Dios, en un argumento que, como el relato de Plinio, se eleva paso a paso en progresión creciente de dificultad. Respecto al *ego* que mira, «no puede haber ninguna dificultad» (ATVII, 42, 30). En lo que hace a los cuadros de otros hombres, de animales y de Ángeles, ellos no representan mayor dificultad pues – escribe Descartes, en uno de sus textos más controversiales – «es fácil entender» (*facile intelligo*) que ellos pueden ser pintados por el *ego*, por la mera combinación de otros cuadros en él: su propia idea, la idea de las cosas corpóreas y la de Dios. <sup>31</sup> Enseguida, Descartes afirma lo mismo respecto a las cosas corpóreas: nada hay en ellas que no pueda provenir del *ego*. <sup>32</sup> Las ideas sensibles, sean vistas, soñadas o imaginadas, se definían en la *Primera Meditación* como «imágenes pintadas» (ATVII, 19, 27) comparables a los cuadros. <sup>33</sup> Pues bien, el *ego* se reconoce enseguida como el autor de esos cua-

30 ATVII, 35, 4-5; IX-1 29.

31 ATVII, 43, 5-9; IX-1, 34.

32 ATVII, 43, 10-12 ; IX-1, 34.

33 «...La vista no puede por ella misma representar otra cosa que pinturas... » *Notae in programma*, AT VIII-2, 360, Alquí III, 810. En la *Dióptrica*, el término *pintura* se aplica a la figura impresa en el fondo del cris-

dros: «no es necesario que les asigne algún autor distinto de mí» (ATVII, 44, 9-10). Finalmente, respecto de las ideas claras y distintas de las cosas corporales, el *ego* puede «transferir» a las cosas las nociones simples y universales que tiene en él,<sup>34</sup> transferencia que vale tanto para las llamadas «nociones comunes»<sup>35</sup> (substancia, duración y número, AT, VII, 44, 20-21) como para las nociones corporales no comunes: «extensión, figura, situación y movimiento» (ATVII, 45, 4) las cuales, si bien no están contenidas «formalmente» en el *ego*, son modos de la substancia que como tales pueden estar contenidas en él «eminentemente», de manera tal que no necesitan para ser otra causa que el mismo *ego* (ATVII, 45, 6-9). Brevemente: el *ego* descubre que todas sus ideas son hasta aquí *sus* pinturas; es él mismo quien otorga a todos sus temas las nociones que él mismo es. El *ego* proyecta su ser sobre las cosas, o mejor, hace cosas con las nociones que son en él y se descubre como el pintor de todas ellas, hechas a su imagen y semejanza.

Pero al fin, el *ego* se enfrenta a la idea de Dios, la idea de una substancia infinita<sup>36</sup> y ante esta infinitud reconoce, como Protógenes al llegar por segunda vez a su casa, un cuadro que él no puede pintar, una idea que no puede de ningún modo provenir de él, substancia finita.<sup>37</sup> El reconocimiento es uno y doble: al examinar la tela, el *ego*, por primera vez, reconoce en ella la infinita perfección y, al mismo tiempo, reconoce que ella no puede provenir de él y que debe provenir de aquél a quien la pintura representa, Dios, quien quiso dibujar en ella su signo (*Ab hoc!*) para que el *ego* pueda, en la distancia, reconocer su presencia-ausencia, tal como Protógenes reconoce (en dos momentos distintos, que son uno sólo para el *ego*) que fue Apeles quien visitó su casa y luego, que él no puede dibujar la última línea – la más sutil y la más perfecta. En los tres momentos del drama, Protógenes protagoniza el doble sentido del reconocimiento: reconocer el signo de la presencia de un pintor ausente y reconocer, admitir, su perfección inimitable.

2. Apeles dibuja con un mismo y único fin, este es, que el espectador reconozca, en su ausencia, su presencia – fuera de toda duda o posibilidad de confusión – y ese reconocimiento sólo es posible gracias a la perfección del trazo. Ahora bien, todo pintor pinta para que el que

---

talino, ATVI, 115, 30; 117, 8 *et passim*.

34 «... quas deinde ad quascumque alias res possunt *transferre*», ATVII, 45, 1-2, ns.

35 *Regulae ad directionem ingenii*, AT X, 419, 20.

36 «Dei nomine intelligo substantiam quandam infinitam... », ATVII, 45, 11-12 ; IX-1, 35.

37 ATVII, 45, 19-22; IX-1, 36.

ve vea otra cosa que su marca – una Afrodita Anadiómenes, por ejemplo. Es por esto que, si podemos reconocer al pintor en su obra, es a condición de haber visto muchas o al menos dos de sus obras; sólo podemos reconocer «un Cézanne» después de haber visto muchos o al menos otro «Cézanne» – justamente, porque el estilo se nos revela como un modo de ver, esto es, como el modo original en el que las cosas, lo visible en general, se manifiesta o se oculta como tal. Dada esta ineludible relación con algo que se muestra a la vista – sea una cosa o persona, dios o diosa, una explosión de líneas, una superficie de color o un caos de manchas que también es una batalla y una danza frenética –, el estilo no es necesariamente signo de su autor. Un mismo estilo puede corresponder a muchos autores: podemos reconocer en tal Venus voluptuosamente recostada sobre las aguas y rodeada de angelitos coronados de flores un claro ejemplo del Rococó, sin por ello reconocer en ella a su autor, el muy prestigioso Alexandre Cabanel. A la inversa, un mismo autor puede recorrer estilos muy diferentes e incomparables entre sí que bien podrían atribuirse a distintos autores; de hecho, no es posible reconocer a Kandinsky como el artista que pintara *Calle de Murnau* en 1908 y *Curvas con Ángulos Agudos*, en 1923. En todos los casos, el reconocimiento del autor depende de las condiciones históricas de lo visible – aquello que es posible ver en el mundo, en el arte, en el sueño o el delirio – y necesita siempre el signo, demasiado humano, de una firma o de un testimonio escrito, en fin, de una marca que no coincide en absoluto con la obra. Esto es verdad incluso en el caso del autorretrato, donde el artista pinta un rostro que no reconoceremos como el suyo más que si él mismo o alguien nos dice que ese es su rostro y no el de cualquier otro; sólo gracias a un testimonio ausente en la obra podremos reconocer a Rembrandt en la serie de sus autorretratos o a Caravaggio en la cabeza de Goliath decapitado.

Apeles y Protógenes, al pintar la más simple de las figuras, aspiran, por primera vez, a no pintar otra cosa que el testimonio de su presencia. Ellos pintan deliberadamente sólo y exclusivamente su marca sin pintar ninguna otra cosa, una marca que sólo sirve al reconocimiento por su perfección inimitable. En esa intención se diferencian de cualquier pintor porque todo pintor, aun condenado por la mediocridad o la obsesión a un modo personal de pintar, siempre aspira a pintar otra cosa que su signo. La *tabula* que Plinio ve y Descartes evoca cumple de manera perfecta la primera condición de la analogía cartesiana, esta es, la perfecta coincidencia entre la marca del artífice y la obra entera, («ni tampoco es necesario que esa marca sea diferente a la obra misma», VII, 51, 16-17) porque el cuadro no representa



otra cosa que la marca del artífice y la marca del artífice es, por sí misma, el cuadro. Quizás la fuerza del relato resida justamente en la dramatización de esta inmediata coincidencia entre la obra, el signo y la expresa voluntad del artífice de hacer un artificio perfecto que no sea más que *su* signo. El *ego* no es otra cosa que el signo de Dios. De la misma manera, en la línea de Apeles, la obra es signo del artista porque ella no es ni quiere ser – no representa ni aspira a representar – otra cosa que el signo del artista, en una coincidencia inmediata que no se da en ningún otro cuadro.

Hay, sin embargo, otro famoso ejemplo de esta identidad entre *nota* y obra, otro *locus classicus* de la historia de la pintura y las letras, este es, el dibujo conocido como la O de Giotto, un círculo perfecto que el artista traza sin compás en rojo (¿sobre blanco?) a pedido del emisario del papa Benedicto IX (1303-1304).<sup>38</sup> Pero La O de Giotto no es, como la línea de Apeles, un simple trazo (*ductus*) porque es una letra y un fonema y sirve de signo del autor como una firma todavía verbal. Ella resalta, en la voz y en la escritura, el sonido y la letra de un nombre personal, como un monograma inteligente que en tanto tal sigue siendo semejante al nombre de aquél que lo dibuja. La firma / letra es verbal, además, porque su riqueza reside en el doble juego de palabras por el cual, burlándose de la estupidez del emisario, es capaz de testimoniar, además de una semejanza con el nombre, una semejanza física con la rotunda redondez de su autor – lo cual, aplicado al trazo de Apeles, llevaría al absurdo de pensar que la línea es signo de la magra figura del pintor. Por el contrario, la línea de Apeles, en su extrema simplicidad, recusa definitivamente el juego de palabras y a la vez toda semejanza verbal o física – y si ella es signo de su autor es pura y exclusivamente gracias a su perfección inimitable.<sup>39</sup>

38 El círculo es signo de la perfección del autor pero también de su físico rotundo (*ghiottone*, glotón), un monograma de su apellido y una alusión a la simpleza del emisario papal (*tondo*: redondo, pero también tonto en toscano). La historia es relatada más de dos siglos después por Giorgio Vasari: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568)... op. cit, p. 76 y luego por Carlo Roberto Dati: *Vite dei Pittori Antichi* (1667), Milan, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1806, p. 282. Véase Land, N. E.: «Michelangelo as Apeles: Variations on a Tale by Pliny», *Forum Italicum* 46 (2), 2009, pp. 325-345, para la abundante bibliografía.

39 Nos servimos de las indicaciones de Lecog, A.-M.: «Apelle et Protogène: la signature-*ductus*», *Revue de l'art*, 26, 1974, pp. 46-47 – pero la distinción entre trazo y letra es a nuestro riesgo.

## IV

Dicho lo cual, falta demostrar que el cuadro evocado por Descartes es análogo a la idea de Dios porque contiene en él todas las perfecciones de la pintura – las perfecciones visibles e invisibles, conocidas y a conocer. Comenzaremos por exponer libremente tres interpretaciones de este cuadro ejemplar.

1. La primera afirma que el relato de Plinio es un elogio de la simplicidad en las artes. Es justamente gracias a esa inimitable simplicidad que la(s) línea(s) de Apeles-Protógenes representan la condición de toda pintura posible: la línea, una línea tan fina y tan tenue que se muestra como origen de lo visible porque es casi invisible. Ahora bien, esta interpretación inicial del *exemplum* cartesiano recupera un texto que ya mencionáramos, el tratado *Della pittura* de Leon Battista Alberti (1435-1436), quien evoca la anécdota de Plinio pero que no tiene ningún interés en relatarla. Alberti no quiere, como Plinio, escribir una historia de la pintura antigua; quiere reescribir los antiguos tratados de la pintura y ese proyecto se presenta explícita y lúcidamente como un nuevo origen – en la clara paradoja de una modernidad que se piensa a sí misma como una recuperación de los orígenes. «No queremos contar la historia de la pintura, como Plinio, sino tratar nuevamente del arte».<sup>40</sup> Por otra parte, Alberti no se limita a enumerar los procedimientos de la técnica – una técnica que él mismo, según el testimonio de su primer biógrafo, no poseía.<sup>41</sup> Hace más: enumera las reglas por las cuales las cosas son vistas porque la pintura es justamente el arte de hacer visibles las cosas. Luego, un tratado de la pintura es el examen del modo en que las cosas se presentan a la vista, de manera que los principios del arte de pintar no pueden ser otros que los principios del arte de ver: «...ingeniándose la pintura en representarnos cosas vistas, consideramos de qué modo esas cosas vienen a nuestra vista. Principalmente... vemos que la cosa es un cierto qué – que ocupa un lugar». La línea es el origen de la pintura porque ella define el modo en que las cosas se presentan a la visión, la *quidditas* de la cosa visible, «un cierto qué» que ocupa un lugar determinado – determinación que Alberti llama «el espacio de este lugar». Esta es la primera condición de la pintura: la circunscripción (que los modernos llaman *dibujo*)» que exige el arduo ejercicio de lo que Alberti, sentando las

40 Alberti, *Della Pittura* (1436)... op. cit., p. 39.

41 «Non è meraviglia dunque, se più che per l'opere manuali è conosciuto per le scritture il famoso Leon Battista Alberti», escribe Vasari, *Vite dei più grandi*.....op. cit, p. 281.

bases de un léxico, llama «*l' attorniare dell' orlo*» (el cercar, circunscribir o también hacer girar el límite, la arista).<sup>42</sup>

La *circonscrizione*, el *componimento* (la composición de las diversas superficies) y el color, «la recepción de la Luz», llamado *rilievo*, son los tres principios que «hacen perfecta la pintura». <sup>43</sup> Ahora bien, la circunscripción perfecta, el primer esfuerzo del artista, se logra, según Alberti, en el trazado de líneas sutilísimas y es para dar cuenta de esta tenuidad que Alberti recurre a la historia de Plinio: «... líneas sutilísimas que el ojo no discierne del todo, tal como dicen solía hacer Apelles para ejercitarse y competir con quien más sutiles las hacía, Protógenes ». <sup>44</sup> Siendo la línea el principio, esto es, el elemento y el origen de toda pintura, Alberti interpreta el *visum effugientes* de Plinio como el límite de la visibilidad – líneas sutilísimas que el ojo « no discierne del todo», casi indiscernibles. Al mismo tiempo, el relato se despoja totalmente del drama del reconocimiento y se entiende como la competencia continua entre dos pintores en el ejercicio de las técnicas elementales del arte – la primera condición de visibilidad – ejercicio al cual, tal como relata Plinio y Alberti nos recuerda, Apeles dedica todos los días de su vida: *Nulla dies sine lineam*.<sup>45</sup> Esta despojada y clásica lectura de Alberti – que ni siquiera menciona la diferencia de color – revela uno de los ideales del Renacimiento y de la modernidad en general: fundar el arte en la geometría y por lo tanto, describir la visión según las leyes de la óptica. En este sentido, la interpretación de la línea excede en mucho la pintura y se extiende a una geometría de las líneas visuales aplicable a la astronomía, la cartografía, la caligrafía y la arquitectura.<sup>46</sup>

42 Alberti, *Della Pittura...* op. cit, p. 45.

43 Ibid., p. 46.

44 Ibidem.

45 *Historia Naturalis*, XXXV, 36 (§82).

46 Cf. Faietti, M.; Wolf, G.: «Opus hoc summæ tenuitatis», en Faietti, M.; Wolf, G. (eds.): *Linea I: grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venecia, Marsilio, 2008, pp. 7-26. Es bien sabido que Alberti es el primero en formular las leyes de la perspectiva en términos de una óptica. Sobre la significación del tratado de Alberti, cf. Summers, D.: *Vision, reflection and desire in modern painting*, University of North Caroline Press, 2007, p. 17 ss., quien subraya la «Alberti's extraordinary and original transformation of painting into a metaphor of subjective experience of the World», p. 12. Cabe discutir si esa transformación es una metáfora o es ya una ontología – que Alberti hace explícita en el primer párrafo de su tratado: «Escribiendo de la pintura ... tomaremos de los matemáticos aquellas cosas que pertenecen a nuestra materia; y una vez conocidas... expondremos la pintura a partir de los primeros principios de la naturaleza», *Della Pittura...* op. cit, p. 3. Agreguemos que esta interpre-

2. Ahora bien, nos permitiremos agregar a esta lectura de Alberti una interpretación reciente y ya ineludible del relato de Plinio que nos permite entender la analogía Dios-Apeles teniendo en cuenta un factor especialmente importante que hasta ahora hemos dejado de lado, este es, el color, o mejor, la diferencia de color entre las líneas – la «recepción de Luz», tercera de las condiciones de la pintura y la visibilidad. Según esta interpretación, el relato de Plinio dramatiza la invención de la primera regla de la pintura, conocida como la regla de Philoponus: «Si pones blanco y negro sobre la misma superficie y luego la contemplas desde una cierta distancia, el blanco siempre parecerá más cercano y el negro más lejano. Es por ello que los pintores... cuando quieren que algo luzca prominente... pintan de negro las partes contiguas para que parezca que retroceden y las partes entre ellas parecerán acercarse».<sup>47</sup> Luego, «la enigmática anécdota» de Plinio, escribe Gombrich, es «una parábola de esa invención»,<sup>48</sup> la invención de la técnica simple y delicada por la cual la pintura revela la proximidad de una parte del cuerpo, otorgando la apariencia de cercanía (*eminentia*) por la mera diferencia de color. El relato dramatiza pues el misterio de un origen: «el origen de un lenguaje visual que se extendió en varios dialectos por medio mundo – el lenguaje de la luz [*lux*] y del lustre [*splendor*]», a partir del cual se adquiere «el poder de sugerir un brillo que destaca la forma».<sup>49</sup> Según esto, el enorme panel (*tabula*) en el taller de Protógenes no era blanco sino de un tono oscuro, por ejemplo, azul. La primera línea de Apeles es el primer modo de la luz, la sombra (*umbra*), y puede ser marrón;

---

tación, a la cual llamamos geométrica, es llevada al extremo por Lorenzo Ghiberti quien, al relatar la historia de Plinio entiende – en clara contradicción con el texto – que las tres líneas eran del mismo color y no se dibujan una dentro de la otra sino una al lado de la otra, *I Commentari*, (ca. 1452), ed. O. Morisani, Napoli, Ricciardi, 1947, pp. 24-25. Según Ghiberti la competencia se refería a la «conclusionone in prospetttiva» lo que sugiere, tal como la lectura de Alberti, que el pintor es antes que nada un dibujante y el dibujante un geómetra. Medio siglo después, un grabado de Nicoletto da Modena (ca. 1500-1510) muestra a Apeles como *poeta tacentes* contemplando cuatro figuras geométricas. Para la inspiración neoplatónica de esta teoría del arte, véase Combronde, C.: «Les platoniciens de l'art à la Renaissance», *Revue Philosophique de Louvain*, 97 (2), 1999, pp. 268-288.

47 Philoponus (Johannes Gramaticus), *Comentaria in Aristotelem Graeca*, Berlin, 1900, XIX, I, p. 73. El texto es un comentario a Aristóteles, *Meteorología* 342 b 14 y se cita en la recopilación que hiciera el anticuario Franciscus Junius, *The Painting of the Ancients*, Londres, 1638. Cit. por Gombrich, E.: *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (1976), trad. A. Dicterich, Madrid, Alianza, 1982, p. 20

48 Gombrich, E.: *El legado de Apeles...* op. cit, p. 44; p. 46, nota 26.

49 *Ibid.*, p. 43.

la de Protógenes, segundo modo de la luz (*lux*), se destaca en un color más claro, por ejemplo, ocre, y la última línea de Apeles es blanca (*splendor*), una línea que no sólo es la más fina posible, sino que además es prominente; ella sobresale del cuadro «como por arte de magia», acercándose al espectador. Las líneas no son *visum effugientes* porque sean casi indiscernibles, como Alberti y con él nosotros proponíamos, sino porque son «líneas que parecen retroceder a la vista»,<sup>50</sup> y es justamente gracias a esta huida de la visibilidad que la línea blanca se hace eminente y se nos acerca.

Esta fina interpretación nos permitirá, al final de este trabajo, afinar la nuestra. Digamos ahora que la(s) línea(s) de Apeles-Protógenes es el único ejemplo que permite la *similitudo Dei* primero, porque la marca del artífice coincide con el cuadro entero (sin ninguna semejanza física o verbal); segundo, porque se revela como condición de visibilidad de toda cosa, en tanto ella muestra «el espacio de un lugar», según Alberti y, además, tercero, porque «recibe la luz» de manera tal que nos muestra una profundidad, que, al determinar el lugar en una tercera dimensión, hace de la imagen una cosa que, en su insalvable lejanía, parece ofrecerse a nuestras manos. Las líneas huyen en profundidad, pero sin necesidad de una perspectiva; gracias a la recepción de la luz, se dan a ver y se fugan sin punto de fuga hacia un fondo indefinido, sin horizonte.

3. El relato de Plinio describe tres líneas (a-b-c, según el *ordo constructionis*), pero de hecho el cuadro exhibe cinco líneas en tres colores (ab-c-ba) o, si se tiene en cuenta la superficie inicial, siete líneas en cuatro (abc-d-cba), en una vertiginosa reducción de tenuidad (aa-bb-cc-d) o en una vertiginosa huida a la extensión del espacio sin horizonte (d-cc-bb-aa) según el doble recorrido posible del orden de mi percepción, *ordine meam perceptionem*. En cualquier caso, la segunda y la tercera línea (según el orden de la construcción) miman la primera, que parte en tres y en dos colores la enorme superficie del panel y, al hender la línea anterior, hacen de ella una superficie mostrando que aquello que aparentaba presentarse en una dimensión tenía dos en realidad, hasta llegar al límite de la progresión: la tercera línea, la primera dimensión del espacio, la cual ya no puede prescindir de la segunda dimensión (porque no puede verse más que sobre el fondo en fuga de la segunda línea, devenida ella también superficie) y que sugiere la tercera, la *eminentia* que sale del cuadro gracias a la mera diferencia de color.

---

50 Ibid., p. 44.

Lo anterior no hace más que traducir en términos de orden y dimensión la interpretación, hasta donde sepamos, más sofisticada de las líneas de Apelles, la cual insiste en destacar la «cafofonía de compromisos» posibles que el cuadro ofrece a la mirada – en un exceso que nunca puede ser abarcado del todo. La línea de Apeles es quizás «una marca (la línea central y final) rodeada por cuatro campos de colores, o dos marcas (la tercera y la segunda) flanqueadas por dos campos de color o, en orden ascendiente de extravagancia, tres colores flanqueados por dos líneas o dos líneas sobre un campo de color...».<sup>51</sup> Luego, el *visum effugientes* de Plinio no indicaría tan sólo una huida de la vista sino una verdadera «exfoliación» de líneas que se retiran sobre campos de color, en una regresión «potencialmente infinita» sobre la cual nosotros – ocupados en la analogía entre ese cuadro y la idea de Dios, actualmente infinito – quisiéramos insistir.<sup>52</sup> Según esto, podemos entender el carácter «casi indiscernible» de las líneas ya no, como hasta aquí, como un límite de la (in)visibilidad, según la lectura de Alberti, sino en relación a las muchas opciones que se ofrecen a la mirada, una, tres, cinco o siete líneas de diferente color, o una sola línea multicolor, que pueden darse simultánea o sucesivamente, en un verdadero «dilema para el ojo».<sup>53</sup> Agreguemos solamente que el conjunto indeterminado de opciones se ofrece y se oculta a la vista porque las líneas se destacan, se multiplican y se retiran sobre diversos campos de color y al fin, sobre un campo de color indeterminado y abierto que vemos sin poder abarcar jamás, tal como sucede con la idea de Dios – la montaña que el *ego* toca sin poder abrazar.<sup>54</sup>

## V

La «unidad, simplicidad e la inseparabilidad» de todas las perfecciones divinas es la principal perfección que el *ego* descubre en Su idea.<sup>55</sup> Siendo la más simple de todas las ideas, la idea

51 Elkins, J.: «Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures», *Critical Inquiry*, 21 (4), 1995 (pp. 822-860), p. 840.

52 «Marks exfoliate...Yet, in general, marks“retreat”into areas of color. For theoretical purposes it is important to insist on *the potentially infinite regression* that this implies», Elkins, J.: «Marks, Traces, ...», op. cit., p. 841 (ns).

53 *Ibíd.*, p. 851.

54 *Lettre sur les Instances...*, AT IX - 1, 210.

55 AT VII, 50, 16-19; IX-1, 40. En las *Segundas Respuestas*, Descartes no encuentra todavía «ningún ejemplo» de esta simplicidad y unidad, AT VII, 137, 17-19; IX-1, 108.

de Dios posee en su unidad toda perfección concebible. De la misma manera, la línea de Apeles, en su máxima simplicidad, posee en ella todas las perfecciones de la pintura, perfecciones que nosotros apenas comenzamos a esbozar.

En efecto, la interpretación que hemos otorgado del cuadro que nos ocupa es todavía muy simple y está lejos de agotar la riqueza de la analogía cartesiana. Hasta aquí, como muchos intérpretes, hemos entendido literalmente el texto de Plinio suponiendo que las líneas eran líneas rectas y que la competencia trataba sobre la sutileza de la línea trazada, o dramatizaba la invención de la *eminentia*, una figura que parece táctil o, en fin, mostraba la exfoliación indefinida de múltiples alternativas inabarcables para el ojo. Pues bien, en pleno *Quattrocento*, Michelangelo Buonarroti desprecia esa competencia banal que nada tiene que ver con los principios del arte (pues cualquiera que no sea pintor puede ejercitarse en dibujar una fina línea recta) y, mofándose de la geometría y la mera tenuidad, traza sin alzar la mano otra línea y a la vez, otra definición de la pintura: un *mezo dintorno* que sugiere la silueta de una «figura desnuda», según su primer testigo. En ese gesto, que devendrá otro *locus classicus*, Michelangelo, al mismo tiempo que hace de Apeles otro Protógenes, invoca a un futuro Apeles que sea capaz de cerrar el contorno, dibujando, en una sola línea, la otra mitad, «l'altro mezo che stesse bene».<sup>56</sup>

---

56 «Ritrouandomi un giorno a ragionare seco delle pitture antiche et dicendo di quella tavola di Protogene, dove furono fatte quelle linee così mirabile da lui et da Apelle, lui mi rispose che non gli pareva gran cosa; et la ragione era, che l'avrebbe potuto fare uno che non fosse stato pittore, ma solamente esercitato in tirar linee. Et preso in mano un lapis, comincio sopra un foglio da un dito di un piede; et andando all'insu senza levar mai il lapis di sulla carta, fece un dintorno di una meza figura et disse: "Se adesso venisse uno che facesse l'altro mezo che stesse bene, io giudicerei che fosse meglio maestro di quelli"», Carlo Roberto Dati, *Vite dei Pittori Antichi* (1667) ... op. cit, p. 281. Nótese que Dati relata la historia (que lo antecede siglo y medio) como interlocutor y testigo. Su fuente es un texto del pintor español Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura* (1633): «Y dijo Michael, que no era aquello lo que á tales hombres les habia dado opinion, ni era bastante causa para dar muestra de su saber, y tomando ... un lapicero sobre un papel, delineó una *figura desnuda*, sin alzar el lápiz desde que empezó, *hasta que cerró aquella circunscripcion*, con admiracion de los circunstantes y asombro de los Artífices que despues la vieron y veneraron». Cit. en Land, N. E.: «Michelangelo as Apeles: Variations on a Tale by Pliny»., op. cit., p. 329, nota 10 (ns). Notemos una diferencia importante entre ambos textos: en el texto de Carducho, la figura se cierra en un contorno entero; la mención a un *dintorno di una meza figura* y por lo tanto, el desafío a un pintor futuro, es obra exclusiva de Dati. Carducho, como Plinio, da la competencia por terminada; Dati es moderno: vencidos los antiguos, el *paragone* recién comienza. Recordemos que, en la *Geometría*, Descartes omite voluntariamente muchos problemas, concediendo a las generaciones futuras «el placer de inventarlos» ATVI, 485.

A partir de aquí, la crítica del arte considerará ridículo que tantos pintores se hayan detenido a admirar tres líneas rectas y que la competencia entre dos grandes artistas de la antigüedad se limitara a la mera finura del trazo. Pero, por esta misma razón, reivindican la antigüedad, reinterpretando el texto de Plinio (precisamente, el concepto de línea) en los mismos términos que Michelangelo y sus biógrafos italianos. Según esto, la(s) línea(s) de Apeles, principio de la *circunscrizione* según Alberti, es ya una *composizione* en la cual reside la verdadera «inteligencia del arte». Pero la anécdota de Michelangelo no debe engañarnos: no se trata aquí de una sola línea-contorno sino de tres contornos, o mejor, escribe van Mander a principios del XVII, de un solo contorno complejo formado por tres líneas «delicadamente trazadas en varios colores y cruzándose entre ellas en muchos lugares»<sup>57</sup> las cuales, sin cerrarse en un plano, se hienden (quizás en progresiva finura, según quiere la interpretación original) y se reúnen finalmente en la sugerencia de una silueta o el *mezo dintorno* abierto de una figura desnuda en claroscuro y relieve – una técnica difícil cuyo primer maestro es Buonarroti o da Vinci y luego Boticelli o Rafael, Durero y Tiziano, van Eyck y Rubens.

Hasta aquí llega la interpretación de la línea. Cabe volver de nuevo sobre el problema del color. En 1585, Louis de Montjosieueu alega, de nuevo, que la competencia entre Apeles y Protógenes no podía referirse a la finura de la línea, por la razón siguiente: «en pintura nunca se usan líneas».<sup>58</sup> Por el contrario, la competencia se refiere al uso del color, la recepción de luz – afirmación que, osamos proponer, anticipa al primer Cézanne quien, invirtiendo las categorías de Alberti, dibuja con la luz.<sup>59</sup> Pues bien, según Montjosieueu, cada una de las líneas, o en rigor,

57 Karel van Mander, *Het leven der orde antycke doorluchtighe schilders* (Amsterdam, 1617), citado en van de Waal, H...: «The *Linea Summae Tenuitatis*...», op. cit., p. 6. Roger de Piles repite la misma lectura haciendo de la líneas de Apeles las «líneas de un dibujo», verdadero signo de *subtilitas*: «Subtlety is not in the line, considered simply as a line, but in the *intelligence of the art*, which is shewn in the lines of a design», Roger de Piles: *Abregé de 14 vies des peintres* (Paris, 1699), citado y traducido en Elkins, J.: «Marks, Traces...» op. cit., p. 847, nota 40, ns.

58 Louis de Montjosieueu: *Gallus romae hospes, ubi anti-quorum monumenta explicantur* (Roma, 1585), citado por van de Waal, H.: «The *Linea summae tenuitatis*... », op. cit., p. 16.

59 «El dibujo y el color ya no son algo distinto; a medida que se va pintando, se dibuja; cuanto más se armoniza el color, tanto más se precisa el dibujo», citado por Merleau-Ponty, M: «La duda de Cézanne», en *Sentido y sinsentido* (1948), trad. N. Comadira, Barcelona, Península, 1977, p. 41. Luego, agrega Merleau-Ponty en una refutación de la ontología albertiana, «el contorno de los objetos... concebido como una línea que los encierra, no pertenece al mundo visible sino a la geometría», p. 41.



los contornos, debían mostrar en su monocromía una sutil variación de tono entre los tres modos de la luz: «variaciones extremadamente sutiles entre las tres gradaciones básicas: de la luz al lustre y del lustre a la sombra (*lux, splendor, umbra*)».<sup>60</sup> La interpretación de Gombrich que resumiéramos más arriba considera cada línea como un solo momento de la luz: la primera es *umbra*, la segunda es *lux*, la tercera *splendor*, en un esquema gramatical en el cual los tres o cuatro colores, o mejor, la relación entre sus diferencias, se entienden como signos discretos que permiten un «lenguaje visual». Según Montjosieu, cada una de las líneas muestra un relieve en la fluida alternancia de las tres variaciones de la luz, de manera tal que todas ellas debían mostrar gradaciones de luz y sombra, con trazos de fino brillo descollante. Cada contorno, al hender el anterior, debía dibujar sobre sus matices, y en otro color, una nueva combinación de luz que agregara un nuevo relieve a un trazo que sin embargo debía verse como un único contorno. Esta interpretación nada tiene de especulativa. Competencias de ese tenor eran frecuentes en los talleres cuando escribía Montjosieu – cuya interpretación puede entenderse en relación a la excelencia de una técnica conocida desde antiguo y por la cual, por el sólo movimiento del pincel, varía la cantidad de pigmento que fluye en la tela, de manera tal que los diversos trazos sugieren diferencias de tono o densidad sin necesidad de recurrir a la neta distinción triádica entre *lux, umbra* y *splendor*.<sup>61</sup> El cuadro mostraría entonces cuatro colores que, sin mezclarse, se destacan en tres contornos que se hienden unos a otros y que sin embargo son uno solo, el contorno de una figura en relieve – mientras sus diferencias permitan el laborioso trenzado de los modos de la luz –; o quizás cuatro colores que se mezclan formando otros colores en algunos trazos del contorno; o cuatro colores que no se mezclan y, gracias a las contorsiones de un pincel cargado, se deshacen en sus múltiples matices, más intensos o más tenues, según todas las variaciones de espectro.<sup>62</sup>

60 van de Waal, H.: «The *Linea summae tenuitatis...*», op. cit., p. 16.

61 Elkins, J.: «Marks, Traces ...», op. cit., p. 854; p. 856 para la antigüedad de la técnica.

62 No nos adentraremos aquí en la centenaria controversia sobre los cuatro colores de la tela y su incidencia en la teoría de los colores básicos. En su *Historia...*, Plinio hace otro famoso elogio de la simplicidad de la obra maestra, cuando afirma que los maestros antiguos no usaban más que cuatro colores: «el *melinum* para los blancos [blanco de Milos], la arcilla ática para los amarillos, los rojos de Sínope pónica... y el *atramentum* para los negros», *Historia Naturalis*, XXXV, 32 (50). Pero la determinación de esos cuatro colores está lejos de ser evidente, dada la imposibilidad de abstraer conceptos de color de los materiales particulares y geográficamente localizados. Esta flagrante indistinción entre color y pigmento dará lugar a una importante controversia en el

## VI

Es posible transgredir finalmente los límites de la metafísica, pues las tres líneas han sido entendidas como el signo de la santa Trinidad.<sup>63</sup> Pero no insistiremos; corremos el riesgo de abandonar a Descartes y de saturar al lector. Lo hacemos adrede, para mostrar que el *locus classicus*, la línea de Apeles, es un fenómeno saturado de significaciones – una intuición que siempre inventa y desborda los conceptos – y por lo tanto el único cuadro que permite la analogía con la idea de Dios, entendido como *ens perfectissimum*.<sup>64</sup> De hecho, todas las perfecciones de la pintura se hallan en él y todas las interpretaciones del cuadro son, de hecho, verdaderas. Durante más de seis siglos nos hemos detenido a ver este cuadro invisible y cada testimonio ve en él no sólo los principios del arte, inimitablemente ejecutados, en la línea, el contorno (o en la línea que es ya un contorno) y en la recepción de la luz (que es ya un relieve), sino también los principios por los cuales las cosas se hacen visibles – de manera tal que cada interpretación del cuadro es a la vez una interpretación del arte de pintar y del modo en que las cosas se ofrecen a la vista. En todos los casos, la obra inimitable de Apeles muestra la condición de toda pintura posible, en una revelación continua e inagotable que deviene todavía más clara en el momento, tan reciente, en el cual la pintura renuncia a representar un tema, en el empecinado y dramático sacrificio de la imitación. En 1912, Gillaume Apolli-

---

siglo XVI sobre la traducción de Plinio y por lo tanto sobre los colores básicos, controversia que durará hasta el siglo XIX y que llevará a la teoría, tan arbitraria como cualquiera, de los tres colores primarios que hoy nuestra vista y nuestra razón dan por sentada. Véase Gage, J.: «A *Locus Classicus* for Colour Theory. The Fortunes of Apeles», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIV, 1981, pp. 1-26 Para una discusión reciente, Brécoulaki, H.: «Considérations sur les peintres tetrachromatistes et les *colores austeri et floridi*», en Rouveret, A.; Dubet, S.; Naas, V. (eds.): *Coloeurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2006, pp. 29-42.

63 Es la interpretación de Claude Mellan, quien fuera retratista de Gassendi; véase el estudio magistral de Irving Lavin: «Claude Mellan's Holly Face: *ostendatque etiam quae occultat*», en Frommel, C.L.; Wolff, G. (eds.): *L'immagine di Cristo. Dall' acheropita alla mano d'artista...Dal tardo medioevo all' età barocca*, *Studi e testi* 432, Vaticano, 2006 (pp.449-491), p. 453.

64 La noción de fenómeno saturado - una intuición que, en su claridad, crea y desborda el concepto -, está ella también saturada de significaciones y define quizás el último riesgo de la fenomenología; cf. Marion, J-L.: *Étant donné. Essai sur une phénoménologie de la donation*, Paris, PUF, 2a. ed., 1998: «Premièrement, le phénomène saturé *ne peut se viser*» (p.280), imposibilidad cuyos ejemplos privilegiados son el cubismo (p. 282) y el sol de Turner (pp. 287 ss.).

naire, con clarividente lucidez, testimonia y festeja este sacrificio: «La verosimilitud no tiene ya más ninguna importancia pues el artista sacrifica todo a la composición de su cuadro. El tema no cuenta más o, si se nota, es apenas».<sup>65</sup> La pintura contemporánea «hace, sin saberlo, matemáticas», pero, escribe Apollinaire en una brillante definición del primer cubismo, no ha abandonado todavía «la pintura de las cosas, a las que interroga pacientemente».<sup>66</sup> Es aquí donde Apollinaire evoca nuevamente las líneas de Protógenes-Apeles y recupera, sin mencionarla, la interpretación geométrica de Alberti. Pero las líneas sutilísimas no se evocan ahora para discutir los principios o la historia de la pintura; muy por el contrario, el relato de Plinio, en la pluma de Apollinaire, anticipa una sensibilidad estética futura que, ya liberada de la ardua y milenaria interrogación sobre las cosas, goza en el arrebató de «sensaciones artísticas debidas únicamente a la armonía de las luces y las sombras, independientes del tema»; «un placer estético...» «...que apenas comienza».<sup>67</sup> Esa profecía ve los cuadros todavía invisibles del futuro (Kandinsky, Mondrian o Pollock) en el anuncio feliz de una «pintura pura, tal como la música es literatura pura».<sup>68</sup>

En sus muchas interpretaciones, el cuadro casi invisible pinta las condiciones de lo visible – su elemento y su materia. Esto es verdad aún si cabe afirmar, contra la interpretación geométrica, que la pintura nunca pinta líneas y que el triple trazo de Apeles / Protógenes sugiere ya una figura desnuda – un *mezo dintorno* en relieve e iluminado que se destaca sobre un fondo sin horizonte y siempre abierto sobre el cual habrá de desplegarse el futuro de la pintura, el inagotable repertorio de todos los estilos posibles. De allí la posibilidad de la analogía: la idea de Dios es la más clara y la más distinta de modo que todo aquello que el entendimiento percibe clara y distintamente – es decir, todo aquello que tiene en sí alguna perfección – está ya contenido en esa idea.<sup>69</sup> Esto es cierto, recordémoslo, no sólo para las perfecciones que el *ego* reconoce en la idea de Dios sino para toda perfección posible, incluso aquellas que todavía ignora. La idea de Dios no sólo contiene en sí las perfecciones que cono-

65 Apollinaire : «Du sujet dans la peinture moderne», *Les soirées de Paris*, I (1), 1912 (pp. 1-4), p. 1.

66 *Ibíd.*, p. 1-2.

67 *Ibíd.*, p. 3 y 4 respectivamente.

68 *Ibíd.* p. 4.

69 ATVII, 46, 15-18; IX-1, 36.

comos clara y distintamente como algo real y verdadero sino además todo aquello que posee en sí algo de real y verdadero y que todavía no alcanzamos a ver – de la misma manera que la pintura de Apeles dramatiza y representa la perfección de todos los cuadros posibles y por lo tanto, de todos los modos en que las cosas se dan a ver, incluso de aquellos que todavía no podemos siquiera concebir.

Hasta aquí, la analogía se refiere a la idea de Dios entendida como la más clara y la más distinta de las ideas, en tanto contiene en ella toda perfección. Quisiéramos, por último, pensar la posibilidad de extender la eficacia de la analogía al otro nombre divino que Descartes utiliza en la *Meditatio III*, este es, *esse infinitus* y a su radical incomprendibilidad. Dios es incomprendible: se muestra al pensamiento en la imposibilidad de abarcar Su idea y es precisamente gracias a esa impotencia que el infinito se conoce como tal; es razón del infinito el no ser comprendido por el *ego* finito. «No es objeción – escribe Descartes – que yo no comprenda el infinito y haya en Dios innumerables [perfecciones] que de ningún modo pueda comprender, ni tampoco quizás alcanzar [*attingere*, tocar ligeramente] con el pensamiento, pues es razón del infinito que no sea comprendido por mí, que soy finito». <sup>70</sup> Inversamente, puede decirse que la comprensibilidad es razón de lo finito: todo lo que el *ego* puede comprender - es decir, toda idea salvo la de Dios - coincide con todo aquello que el mismo *ego* puede pintar y queda marcado con su finitud, en tanto «lleva en sí alguna limitación». La idea de Dios, escribe Descartes, es la montaña: nuestras manos pueden tocarla pero jamás podremos abrazarla. <sup>71</sup>

La metáfora táctil, ya sugerida en la *Meditatio III* (*attingere...possum*, AT VII, 46, 21; VII, 52, 5), nos permite pensar un equivalente visual (es decir, una entidad exclusivamente visual, en principio atemática o que sugiere una figura que no puede ser abarcada como tema o motivo) que responda a las mismas condiciones de (in)visibilidad de la idea de infinito, la cual se

70 AT VII, 46, 18-23; IX-1, 37. «...la incomprendibilidad misma está ya contenida en la razón formal del infinito» repite Descartes en las *Quintas Respuestas* AT VII, 368, 2-3; Alquíé II, 811. Cabe recordar que, al final de la *Meditatio III*, la incomprendibilidad resulta de la suma perfección: «Deus, inquam, ...habens omnes illas perfectiones, quas ego non comprehendere...», AT VII, 52, 2-4; IX-1, 41.

71 «Pues, dado que la palabra comprender significa alguna limitación, un espíritu finito no podría comprender a Dios, que es infinito; pero eso no impide que no lo perciba, tal como se puede tocar una montaña aunque no se pueda abrazarla», *Lettre sur les Instances...*, AT IX -1, 210. La misma metáfora en la carta à *Mersenne*, 27 mayo 1630, AT I, 152.

muestra clara y distintamente al pensamiento en la distancia de aquello que es inabarcable al pensamiento. Cabe proponer entonces que la analogía cartesiana es verdadera porque cumple con esa doble condición. La(s) línea(s) de Apeles, ideal de simplicidad y en la que caben todas las perfecciones de la pintura y los principios del arte, brilla en el cuadro y parece salir de él ofreciéndose a nuestras manos y, al mismo tiempo, se escapa a la vista y se multiplica indefinidamente en una regresión potencialmente infinita, sin un punto que pueda detener la fuga. Es justamente en razón de esa fuga, que nos empuja al fondo del espacio sin horizonte, que la línea se deja ver en su esplendor, como una (o muchas) *eminencia(s)*, o un conjunto de contornos entrelazados en una multiplicación de juegos de luz, una cacofonía, o mejor, una sinfonía de relieves en color que el ojo no puede abarcar y que al mismo tiempo es un único contorno en relieve. Puede decirse entonces que la idea de Dios, en tanto incomprendible, es *visum effugientes* – se presenta como inabarcable al pensamiento que sin embargo la toca ligeramente (*attingere*); ella también se fuga ya no, claro está, al fondo indefinido del espacio en una regresión potencialmente infinita, sino al infinito actual de perfección inabarcable, en el anuncio de todas las perfecciones que el *ego* aún ignora, tal como la(s) línea(s)-contorno(s)-relieve(s) de Apeles lleva en sí las perfecciones del arte futuro.

Podemos al fin hacer explícito el último sentido de la analogía que nos ocupa.

Plinio define las líneas de Apeles-Protógenes con una última propiedad, hasta aquí descuidada y que todavía no hemos mencionado: las líneas no sólo son *effugientes*; ellas, además, son *allicientes* – atrayentes, invitantes.<sup>72</sup> Cabría interpretar que el texto establece entre fuga y atracción una relación de causalidad: las líneas se «escapan de la vista» y justamente por eso (*eo ipso*) son «atrayerente[s]», «atrae[n] [la mirada]». Es gracias a esa exclusiva condición, la de huir y de la de atraer nuestra mirada, que el cuadro que parece vacío es y será por siempre la más notable de las obras. De la misma manera, la idea de Dios invita al *ego* a ver más de lo que ve – en una invitación que marcará de ahora en más su búsqueda de verdad con el signo de una aspiración al infinito; «...cuando dirijo mi mente a mí mismo – escribe Descartes – no sólo entiendo que soy una cosa incompleta y dependiente de otro y que aspira

72 «...spatiose nihil aliud continentem quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso allicientem omnique opere nobiliores» *Historia Naturalis*, op. cit., XXXV, 36 (§83). No arriesgamos mucho si atribuimos a las líneas la atracción del cuadro y leemos [*visum*] *alliciente[s]*.

indefinidamente a cosas mayores y mejores, sino también que aquél de quien dependo tiene en sí mismo esto mayor [a lo que aspiro] no indefinidamente y en potencia sino infinitamente, y así que es Dios». <sup>73</sup>

Dios posee en sí «infinita y actualmente» todas las perfecciones que el *ego* no puede comprender (*efuggientes*) pero a las cuales aspira y tiende (*allicientes*). La revelación, de nuevo, es doble: la idea de infinito, en tanto tal, se escapa al entendimiento del *ego* y al mismo tiempo lo llama a ser lo que ve y lo que no alcanza a ver, en un futuro indefinido – tal como el *mezo dintorno* de Michelangelo desafía y llama la pintura por venir. Luego, el *ego* no se contenta con «percibir, admirar, adorar... la inmensa y luminosa belleza» de Dios, tanto como sus ojos obnubilados lo permiten, en una contemplación que define «el mayor contento que podamos alcanzar en esta vida». <sup>74</sup> Mucho más: el *ego* aspira a poseer las perfecciones que contempla y se lanza a recorrer la distancia, en una aspiración a la semejanza en la cual su deseo de perfección sin límite se muestra como un ansia de infinitud. Tocamos aquí el límite de toda analogía posible. Pero queda claro que el *ego* no contempla la idea de Dios tal como Plinio el cuadro de Apeles, o cualquiera de nosotros, torpes dibujantes, admiramos una obra maestra. En efecto, Plinio nos dice que el cuadro era «admirado por todos, pero especialmente por los artistas como un prodigio (*miraculo*) sin igual» – prodigio que no se da a ver más que a aquellos de vista entrenada y ejercitados en el arte, tal como la idea de Dios sólo se muestra a aquellos que han seguido las jornadas de la meditación y se ejercitan en el entendimiento, pues hay quienes no la ven y, en el colmo de la impiedad, llegan a afirmar que la idea de Dios es la idea de nada, <sup>75</sup> de la misma manera que muchos creían ver, ante la *tabula* tres veces rasgada, una superficie vacía. Luego, el *ego* contempla la idea de Dios tal como los cuadros de Apeles, aún perdidos hace siglos, son contemplados de nuevo por un gran maestro que no se contenta con ver (o leer la descripción y el elogio, es lo mismo) sino que aspira a pintar un cuadro semejante al modelo de perfección que recibe – y en ese deseo, que es también una vocación, se juegan su vida y su obra. El *ego* no se contenta con la contemplación, quiere ser las perfecciones que contempla e incluso aquellas

73 ATVII, 51, 23-29; AT IX -1, 41.

74 ATVII, 52 ; IX-1, 42.

75 «... pues, si no tenemos ninguna idea [de Dios] ... por mucho que se diga que creemos que Dios es, es como si dijéramos que creemos que nada es y así, habitamos en el abismo de la impiedad y en la extremidad de la ignorancia», *Lettre sur les Instances ...*, AT IX -1, 210.

que todavía ignora y se le escapan; tal como Buonarroti, Boticelli, Durero, Tiziano o Ingres, el *ego* quiere ser Apeles. Pero esta desmesura nada tiene de irracional. El *ego* puede aspirar a ser Apeles justamente porque ya es «un Apeles». Es gracias a su semejanza a Dios que, en la irrevocable distancia, puede aspirar a la semejanza; sólo un gran maestro puede anhelar la perfección y ver en el cuadro un llamado. «Dije en verdad – escribe Descartes en las *Quintas Respuestas* - no sólo que percibo ser inferior a Dios y que, además, aspiro a más, sino también que esto mayor a lo que aspiro es en Dios y *que algo semejante* [a eso que aspiro] *es en mí, si oso aspirar a él*». <sup>76</sup>

La osadía, la audacia (*ausim*, ATVII, 373, 25) del *ego* que, en su definitiva finitud, aspira al infinito tiene sentido porque, gracias al signo que el Artífice, en su incomprensible potencia, dejó en él, reconoce que ya es semejante a Dios, o mejor, que no es más que esa semejanza y la aspiración a esa semejanza. «Pero ¿qué soy entonces?» (ATVII, 28, 20). El *ego* es el signo del Artífice y la aspiración persistente y trabajosa de ser su Artífice, «un Dios» sometido al tiempo cuyo ser todo entero se revela al fin en el deseo, humilde y audaz, imposible y racional, de ser Dios.

## Referencias Bibliográficas

Alberti, Leon Battista: *Della Pittura* (1436), Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1804.

Altrocci, R.: «The Calumny of Apeles in the literature of the *Quattrocento*», *PMLA*, 36, 1921, pp. 454-491.

Apollinaire : «Du sujet dans la peinture moderne», *Les soirées de Paris*, I (1), 1912, pp. 1-4

Aretino, Pietro: *Lettere sull' Arte* (1538-1557), ed. Camesasca, Firenze, 1956.

Brécoulaki, H.: «Considérations sur les peintres tetrachromatistes et les *colores austeri et floridi*», en Rouveret, A.; Dubet, S.; Naas, V. (eds.): *Coloeurs et matières dans l'Antiquité. Textes, techniques et pratiques*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2006, pp. 29-42.

Combronde, C.: «Les platoniciens de l'art à la Renaissance», *Revue Philosophique de Louvain*, 97 (2), 1999, pp. 268-288.

Dati, Carlo Roberto: *Vite dei Pittori Antichi* (1667), Milan, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1806.

---

76 ATVII, 373, 21-25; Alquié II, 819 (ns).

- Descartes : *Oeuvres*, ed. Adam-Tannery, Paris, Vrin, 1996, 11v.
- Descartes: *Oeuvres philosophiques*, ed. F. Alquié, Paris, Garnier. 1996, 3v.
- Elkins, J.: «Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures», *Critical Inquiry*, 21 (4), 1995, pp. 822-860.
- Faietti, M.; Wolf, G.: «Opus hoc summæ tenuitatis», en Faietti, M.; Wolf, G. (eds.): *Linea I: grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento*, Venecia, Marsilio, 2008, pp. 7-26.
- Gage, J.: «A Locus Classicus for Colour Theory. The Fortunes of Apeles», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIV, 1981, pp. 1-26.
- Gassendi : *Disquisitio Metaphysica, seu dubitationes et instantiae adversus Renati Cartesii Metaphysicam et Reponsa* (1642), ed. B. Rochot, Paris, Vrin, 1962.
- Gautier, Th. : «L'atelier de M. Ingres en 1848», *L'Événement*, 2 agosto 1848.
- Ghiberti, Lorenzo: *I Commentari*, (ca. 1452), ed. O. Morisani, Napoli, Ricciardi, 1947.
- Gombrich, E.: *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (1976), trad. A. Dicterich, Madrid, Alianza, 1982.
- Gouhier, H.: *La pensée métaphysique de Descartes*, Paris, Vrin, 4a. ed., 1999.
- Kennedy, R. W.: «Apeles *redivivus*», en Freeman Sandier, L. (ed.): *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York, Institute of Fine Arts, 1964, pp. 160-170.
- Koshikawa, M.: «Apelles's Stories and the "Paragone" Debate: A Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence», *Artibus et Historiae*, 22 (43), 2001, pp. 17-28.
- Land, N. E.: «Apelles in Venice: Bellini, Pino, Titian and Esengren», *Explorations in Renaissance Culture*, 26 (2), 2000, pp. 161-176.
- Land, N. E.: «Leonardo da Vinci and Apelles», *Source: Notes in the History of Art*, 25 (2), 2006, pp. 14-17.
- Land, N. E.: «Michelangelo as Apeles: Variations on a Tale by Pliny», *Forum Italicum* 46 (2), 2009, pp. 325-345
- Lavin, I.: «Claude Mellan's Holly Face: *ostendatque etiam quae occultat*», en Frommel, C.L; Wolff, G. (eds.): *L'immagine di Cristo. Dall' acheropita alla mano d'artista. Dal tardo medioevo all' età barocca*, Studi e testi 432, Vaticano, 2006 pp.449-491.



- Lecog, A.-M.: «Apelle et Protogène: la signature-*ductus*», *Revue de l'art*, 26, 1974, pp. 46-47.
- Malagrizzi, S.: *Boticelli*, Firenze, Giunti – Firenze Musei, 2004.
- Marion, J.-L.: *Sur la théologie blanche de Descartes*, Paris, PUF, 2a. ed., 1991.
- Marion, J.-L.: *Étant donné. Essai sur une phénoménologie de la donation*, Paris, PUF, 2a. ed., 1998.
- Massing, J.-M.: *Du texte à l'image. La calomnie d'Apelle et son iconographie*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1990.
- Melion, W. S.: *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- Merleau-Ponty, M.: *Sentido y sinsentido* (1948), trad. N. Comadira, Barcelona, Península, 1977.
- Panofsky, E.: «“Nebulae in Pariete”. Notes on Erasmus' Eulogy of Diirer», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951, pp. 34-41.
- Panofsky, E.: «Erasmus and the Visual Arts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, pp. 220-227.
- Plini (Caius) Secundus: *Historia Naturalis*, ed. Lacus Curtius, University of Chicago, [http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny\\_the\\_Elder/35\\*.htm](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Pliny_the_Elder/35*.htm).
- Roskill, M. W.: *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.
- Speziali, P.: «Leonardo da Vinci et la *Divina Proportione* de Luca Pacioli», *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, XV (2), 1953, pp. 295-305.
- Summers, D.: *Vision, reflection and desire in modern painting*, University of North Caroline Press, 2007.
- Vasari, Giorgio: *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1568), [http://www.liberliber.it/mediateca/libri/vasari/le\\_vite\\_dei\\_piu\\_eccellenti\\_pittori\\_etc/pdf](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/vasari/le_vite_dei_piu_eccellenti_pittori_etc/pdf)
- Waal van de, H.: «The *Linea summae tenuitatis* of Apeles: Pliny's Phrase and its Interpretations» *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 12 (1), 1967, pp. 5-32.
- Wethey, H.: *The Paintings of Titian*, London, Phaidon, 1975, v. III: *The Mythological and Historical Paintings*.

RESUMO

*Nas Quintas Respostas Descartes torna explícita a analogia entre a semelhança ego-Deus e a semelhança obra-pintor. É pertinente considerar o exemplum que (seguindo uma rica tradição iniciada na Historia Natural de Plínio o Velho) Descartes evoca para fazer referência à absoluta perfeição da obra. Trata-se de Apeles de Cós. Pretendemos mostrar: 1) Que a obra de Apeles é a única que pode sustentar à analogia com a ideia de Deus, já que é a única que revela os dois nomes que presidem as provas da Sua existência, a saber: ens infinitus; ens perfectissimum. 2) Que esta analogia refere-se a uma obra particular de Apeles, a mais célebre, cuja descrição por parte de Plínio era já e ainda é um locus classicus. Em primeiro lugar, é a única que não representa, nem tem a pretensão de representar, outra coisa que não seja a marca do Artífice; e em segundo lugar, é a única que, como a ideia de Deus, contém, após seis séculos de interpretações, toda a perfeição concebível, isto é, toda perfeição do arte passado e ainda por vir.*

**Palavras chave:** Descartes. Ego. Deus. Semelhança. Analogia. Apeles. Suma Perfeição.

ABSTRACT

*In the Fifth Replies, Descartes explains the analogy between the ego-God likeness and the work-painter likeness. It is worth considering the exemplum evoked by Descartes (following a strong tradition which started in the Natural History by Pliny the Elder) to refer to the absolute perfection of the work, i.e., Apelles of Kos. We intend to show that: (1) Apelles' is the only work that can claim the analogy with the idea of God, since it is the only one revealing the two terms prevailing over the proofs of His existence, namely: ens infinitum; ens perfectissimum; (2) this analogy refers to a specific work of Apelles, the most famous one, whose description by Pliny was, and still is, a locus classicus. First of all, it is the only one not representing —nor intending to represent— anything but the Author's sign; secondly, it is the only one that, like the idea of God, and after six centuries of interpretations, still contains every conceivable perfection, that is, all perfections of past and future art.*

**Key words:** Descartes. Ego. God. Image. Likeness. Analogy. Apelles. Perfection.