

Jerarquías del saber: la transformación de las artes figurativas en ciencia

Strosetzki, Christoph

First published in:

Poder y saber, S. 319 – 338, CEEH, Madrid 2011, ISBN 978-84-15245-18-6

Münstersches Informations- und Archivsystem multimedialer Inhalte (MIAMI)

URN: urn:nbn:de:hbz:6-01479415077

Jerarquías del saber: la transformación de las artes figurativas en ciencia

CHRISTOPH STROSETZKI

¿Qué merece más alta estima, la gramática o la esgrima? Para Luis Pacheco de Narváez (1570-1640) no cabe duda:

engañarse un hombre en un concepto, entender mal un verso, no explicar bien una ley, y otros semejantes, tiene remedio con bolver a mirarlos, o pedir consejo; pero engañarse y errar en negocio tan importante como es saber defenderse de las cautelas y engaños de su contrario error es que no tiene enmienda ni cuesta menos que la vida, o peligro dello¹.

Las ciencias que llevan a certezas y verdades como las ciencias naturales, la matemática o la aritmética ayudan a la destreza con la espada y hacen posible la composición de un voluminoso libro con numerosas fórmulas, imágenes, combinaciones de posición y posibilidades de movimiento. Para Pacheco, el arte de la esgrima no es un arte mecánica sino una ciencia² (fig. 1).

En lo que sigue, sin embargo, no considero la relación entre las armas y las letras en el Siglo de Oro, ya sobradamente estudiada, sino más bien las estrategias a través de las cuales un campo determinado del saber se establecía como ciencia. ¿Cómo llegaba un trabajo manual a ser «arte», o cómo se convertía un arte «mecánica» en «liberal»? ¿Cuáles eran los argumentos o criterios empleados para ello? Éstas son las preguntas que se plantean cuando nos enfrentamos al ejemplo de las artes figurativas, que sus defensores procuraron elevar, en el contexto especialmente propicio de la temprana Edad Moderna, de la categoría de *artes mechanicae* a la de *artes liberales*.

La mayoría de los argumentos que cito a continuación, sin embargo, proceden no de estos defensores de las artes figurativas, sino de la *Noticia general para la estimación de*



P.LI.

1. Una treta por el cuarto círculo con el compás mayor, estampa xilográfica en *Libro de las grandezas de la espada* (Madrid, herederos de J. Íñiguez de Lequerica, 1600, in-4º), de Luis Pacheco de Narváez. Universitat de València, Biblioteca Històrica.

320

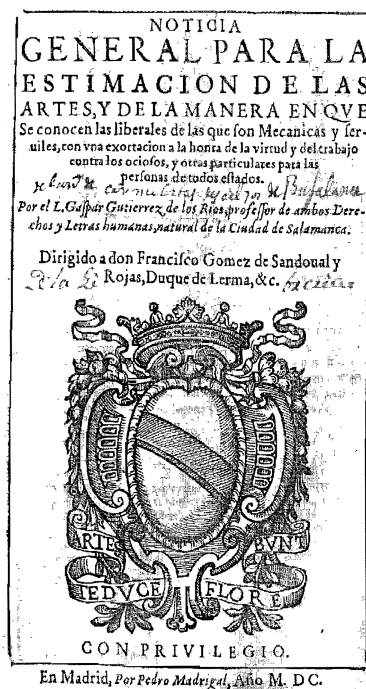
volvía a experimentar por su persona, y a comunicar con otros para que, haciendo lo mismo, aprovechassen en lo porvenir» (*Noticia general*, p. 3). Luego, en función de su alto grado de seguridad y de su difusión entre muchos, la experiencia se convertía en dogma y regla. Por ejemplo, alguien, viendo flotar unos troncos sobre el agua, concibió la idea de utilizarlos como balsa, juntándolos y dándoles una forma cóncava para acelerar la marcha; después se inventó el mástil, así como otros instrumentos y reglas, hasta que la navegación se constituyó como campo del saber. Los demás saberes siguieron el mismo proceso: «primero vio las cosas el sentido exterior, luego las provó la experiencia, y al cabo las compuso la razón» (*Noticia general*, p. 4). En los comienzos de la medicina los enfermos eran transportados a calles o plazas para preguntar si alguno de los presentes había experimentado un caso similar. A medida que se acumulaban experiencias, recurrencias y reglas, surgieron otros campos del saber como la agricultura, la arquitectura, la filosofía moral o la pintura, con sus correspondientes gremios y maestros.

las artes (1600) de un «professor de ambos Derechos y Letras humanas», el salmantino Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1566-1606)³ (fig. 2). De los Ríos declara que, «perdida por el pecado la vida y justicia original, como nuestra santa Fe Católica nos enseña, dexó Dios al hombre misericordiosamente, por instrumento para buscar su remedio, un ingenio bivo y de suyo inclinado a obrar»⁴. Con él inventó numerosas ciencias y artes. Primero vinieron las artes mecánicas, que sirven al cuerpo, lo alimentan y lo protegen del calor y del frío; una vez satisfechas sus necesidades corporales, el hombre se dedicó al «conocimiento de las artes liberales, que es el verdadero sustento del alma, y en quien ella más se ocupa» (*Noticia general*, p. 2). Los orígenes del saber fueron humildes; partieron de la observación de la naturaleza, de la que surgió un procedimiento empírico que De los Ríos recorre hasta sus inicios: el hombre recibía primero impresiones empíricas, las sometía a prueba y, si éstas lograban servir al fin que él pretendía, «las

Para De los Ríos, un «arte» es «una recopilación y congregado de preceptos y reglas esperimentadas que nos encaminan, ordenadamente y con cierta razón y estudio, a algún fin y uso bueno». En este rango del saber, por tanto, deben recopilarse las leyes obtenidas y demostradas por la experiencia y la razón, y no deben hallarse de forma dispersa, sino constituir un objeto determinado de estudio⁵. Cada uno puede, por ejemplo, hablar y cantar de forma espontánea, pero sólo a través de un sistema apropiado de reglas podrá reducirse el habla a un «arte» –la gramática o la retórica– que permita la certeza y la ausencia del error. Cada uno puede «darse de golpes» con una espada, pero sólo el arte de la esgrima establece una doctrina y una aplicación consciente de la misma (*Noticia general*, pp. 22-23). Sin el aprendizaje de un conjunto de enseñanzas, nos las habemos tan sólo con «oficios», los cuales se dominan por naturaleza, o bien se aprenden «en media hora»

(De los Ríos aduce el ejemplo de la venta de objetos que otros han fabricado); pero ello no implica que un oficio no pueda convertirse en arte, como demuestra la evolución de la simple cocina en arte culinario (*Noticia general*, pp. 26-28).

Éste era, pues, el modo en que se conceptuaba la jerarquía de los saberes en el año 1600. ¿Con qué antecedentes contaba Gutiérrez de los Ríos? La jerarquización del saber se remontaba a los libros II, III y VII de la *República* de Platón y a los libros VII y VIII de la *Política* de Aristóteles, que distinguían las enseñanzas elementales (gramática, literatura, música y matemáticas) del estudio más alto de la filosofía. En la Roma antigua las *artes liberales* eran una preparación para los estudios de derecho y administración pública; en el siglo V Martianus Capella fijó su número en siete en su *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, cuya línea siguieron Isidoro de Sevilla (†636), Beda (673-735) y Rabano Mauro (780-856). En la enseñanza universitaria medieval las siete *artes* se dividieron en dos grupos, el *trivium* de las disciplinas lingüísticas (gramática, retórica y lógica) y el *quadrivium* de las matemáticas (aritmética, geometría, astronomía y música); a ellas se añadieron, a partir del siglo



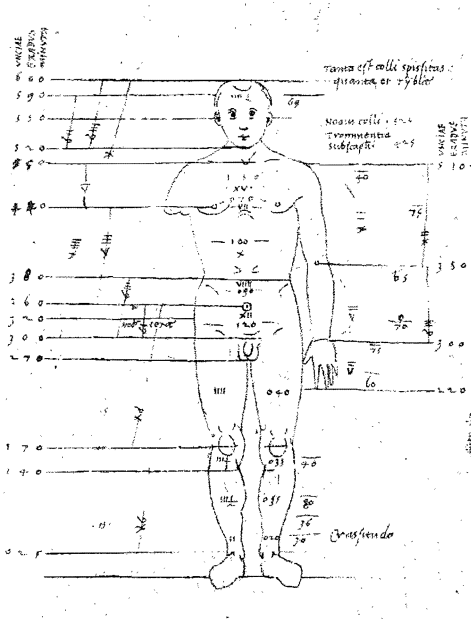
2. Portada de *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, P. Madrugal, 1600, in-4º), de Gaspar Gutiérrez de los Ríos. Córdoba, Biblioteca Pública del Estado.

XIII, las asignaturas de la filosofía natural, la ética y la metafísica. En París, el aspirante al título de *baccalaureatus* debía tener al menos veinte años, lo cual fijaba en los catorce el comienzo de los estudios en la facultad de Artes, que duraban seis años⁶.

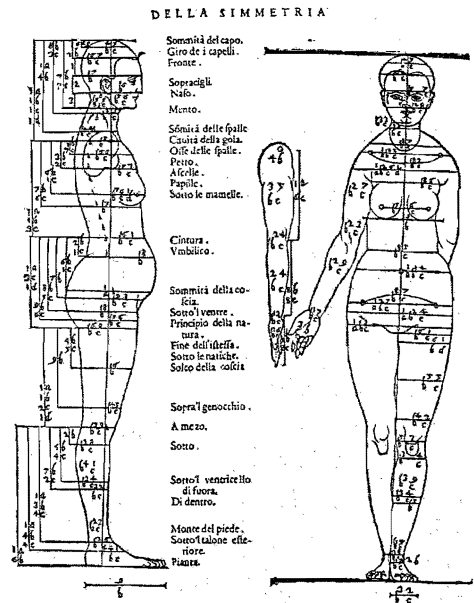
Aunque las *artes liberales* eran consideradas de carácter propedéutico, tenían un prestigio muy superior a las *artes mechanicae* manuales. Dentro del *quadrivium*, la música era importante no sólo por el papel que desempeñaba en la Eucaristía, sino por la teoría matemática de los intervalos –inventada por Pitágoras y Boecio–, que imaginaba una serie de correspondencias entre la música, la armonía del cuerpo y del alma, y la armonía de las estrellas. La geometría, disciplina hermana que desde Euclides (h. 430-360 a.C.) se había ocupado de las medidas y proporciones, pasó a dedicarse a calcular las dimensiones y superficies de modo aritmético, adquiriendo así, como veremos, una importancia especial para las artes figurativas. Robert Grosseteste (1168-1253) analizó en su obra *De luce seu de inchoatione formarum* la importancia para la percepción de la luz y del color; más tarde, Leonardo da Vinci, Kepler y Descartes desarrollarían la óptica hasta convertirla en ciencia autónoma. El oxoniense Thomas Bradwardine (1295-1349) compuso un tratado sobre la razón por cociente que recogía en forma matemática la velocidad de los cuerpos, y en el mismo año el parisiense Nicole Oresme (h. 1325-1382) procuró captar la realidad de forma gráfico-cuantitativa.

Estos intentos manifestaban un afán científico de reticular o geometrizar la naturaleza en términos numéricos, afán que en el Renacimiento encontró su máximo representante en el genio universal de Leonardo da Vinci (1452-1519). A partir de él, la mirada de los artistas se desvió de las autoridades y se volvió a la naturaleza. Leonardo diseccionaba órganos animales y analizaba sus cambios patológicos; hacía centenares de dibujos anatómicos y exigía el estudio de la fisiología y de la anatomía como requisito para la representación artística. Para poder dibujar al hombre –decía–, el artista debe conocer no sólo las etapas de su evolución física desde la cuna hasta la vejez, sino también la gama de sus emociones y sentimientos desde la alegría hasta la tristeza. En sus investigaciones, Leonardo combinaba la experimentación con la matemática, las artes figurativas con la medicina.

Fue Leon Battista Alberti (1404-1472) quien, con sus breves escritos *De pictura*, *Elementi di pittura* y *De statua*, concretó el amplio enfoque de Leonardo en beneficio de las artes figurativas, dando un paso fundamental hacia su concepción como ciencia basada en ciertos principios de ideación y ejecución⁷. Según Alberti, si alguien propone crear una estatua de una persona determinada en una actitud concreta, por ejemplo de César o de Catón sentado delante de la tribuna o arengando al pueblo, debe comenzar con la *dimensio* y la *finitio*. La primera fija las medidas y proporciones genéricas de las partes del cuerpo humano, usando la regla (*exempeda*) y doble escuadra (*normae mobiles*), «qua [...] correspondentia percipitur, ad numerumque redigitur»; la se-



3. Proporciones del cuerpo según la *expeda*, en *De statua* (hacia 1500), de Leon Battista Alberti. Manuscrito con dibujo a pluma. Oxford, Bodleian Library.



4. *Corpo di donna*, estampa xilográfica en *Della simmetria dei corpi humani Libri Quattro* (2ª ed., Venecia, R. Meietti, 1594, fol.), de Alberto Durero. Madrid, Biblioteca de la Universidad Complutense.

gunda permite captar las líneas, ángulos y contorno de relieves de un cuerpo en movimiento, usando el artillugio albertiano del *finitorium*, instrumento compuesto de un círculo con plomada y varilla móvil (*orizon*, *perpendicularum*, *radius*)⁸ (fig. 3). En la pintura debe tenerse en cuenta, además, la relación entre la luz y el color, que se pone de manifiesto cuando la luz decrece y los colores pierden intensidad. Los pigmentos se vuelven más luminosos una vez mezclados con blanco; más apagados, mezclados con negro. La luz de una estrella ilumina de modo distinto que una lámpara o el fuego⁹. Alberti se ocupaba también de conceptos como la *composizione*, que abarca no sólo la disposición y armonía de las partes del cuadro, sino los movimientos corporales que expresan afectos como la alegría o tristeza, la pena, el temor o la ira, e incluso los movimientos de objetos inanimados como el pelo, las hojas o los ropajes¹⁰. De hecho, su propósito era el de brindar un sistema exhaustivo y completo: «Omnis ratio et via perscribendi componendique lineas et angulos et superficies explicabitur notaque reddetur, adeo ut nihil in rerum natura sit, quod ipsum oculis possit perspicere, quin id hinc instructus perfacile possit lineis perfinire atque exprimere»¹¹.

El *officio* del pintor, según Alberti, consiste en «così descrivere con linee e tignere con colori in qual sia datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo, che quelle ad una certa distanza e ad una certa posizione di centro paiano rilevate e molto simili avere i corpi»¹². No obstante, puesto que esto implica el uso de la *inventio*, exige una educación universal, sobre todo en las artes liberales y en la poesía, además de una conducta virtuosa¹³. Alberti sostiene, finalmente, que «qualunque truovi bellezza nelle cose, quella puoi dire nata dalla pittura»¹⁴. Entre los demás méritos del arte descuellan el de hacer presentes a los ausentes, poniendo ante los ojos a los muertos y manteniendo vivo su recuerdo durante siglos. Por esa razón fue tan apreciado por los reyes desde tiempos tan antiguos que, según Plinio, los egipcios aseguraban haberlo practicado ya seis mil años antes de llevarlo a Grecia, y los griegos «voleano che i figliuoli bene allevati insieme con geometria e musica imparassono dipignere [...], e fecero editto e legge non essere ad i servi licito imparare pittura»¹⁵. En suma, el arte de la pintura tiene un prestigio, una prosperidad y una fama eterna bien merecidas.

A través de seguidores como Durero y Gian Pietro Lomazzo, los argumentos de Alberti inspiraron a los tratadistas hispánicos del Renacimiento (fig. 4). Entre ellos destacaron el pintor portugués Francisco de Holanda, cuyo tratado *Da pintura antiga*, compuesto en Roma en 1548, fue traducido al castellano en 1563; Felipe de Guevara, gentilhombre de boca de Carlos V y asesor de Felipe II en cuestiones artísticas; y –el mejor conocido en la época– el platero Juan de Arfe y Villafañe, quien afirmaba imitar el *De symmetria partium humanorum corporum* de Durero (1534) en su *De varia commensuración para la esculptura y architectura* de 1585¹⁶ (figs. 5, 6, 7 y 8). Esta línea continuó a lo largo del periodo barroco: en sus *Diálogos* sobre la historia y dignidad de la pintura, el pintor de corte Vicencio Carducho (1576-1638), florentino naturalizado en España, dividía el arte en práctico y visible o espiritual y especulativo; Francisco Pacheco (1564-1654), amigo de Carducho y suegro de Velázquez, también unía elementos teóricos y prácticos en su *Arte de la pintura*¹⁷. Ambos libros incluían poemas de Lope de Vega y otros en alabanza de la pintura, y es que la literatura coetánea da abundantes pruebas de la estima en que entonces eran tenidas las artes plásticas, como cuando Lope de Vega, esgrimiendo el tópico horaciano del *ut pictura poesis*, hablaba de «Marino, gran pintor de los oídos, | y Rubens, gran poeta de los ojos», o cuando Calderón aseguraba que la pintura era «tan Arte de las Artes que a todas las domina, sirviéndose de todas», y en fin, «remedo de las obras de Dios, pues Dios, en cierto modo pintor, se retrató en sus mayores obras»¹⁸.

Al enfrentarnos a los argumentos esgrimidos a favor de la dignidad de la pintura, conviene distinguir entre dos tipos: los retóricos y los sistemáticos. Al primer grupo pertenecen los alegatos que reclaman la adscripción de las artes figurativas al *quadrivium* mediante el recurso a autoridades y ejemplos de la Antigüedad. Gutiérrez de los Ríos

IOAN DE ARFE Y VILLAFANE
natural de Leon, Escultor de Oro y Plata.
DE VARIA COMMEN
SVRACION PARA LA ESCVLTVRA,
y Architectura. Dirigida al Excelentissimo Señor Don Pedro Girón,
Duque de Osuna, Conde de Vercos, y Marques de Peñafiel,
VIRES DE NAPOLES.



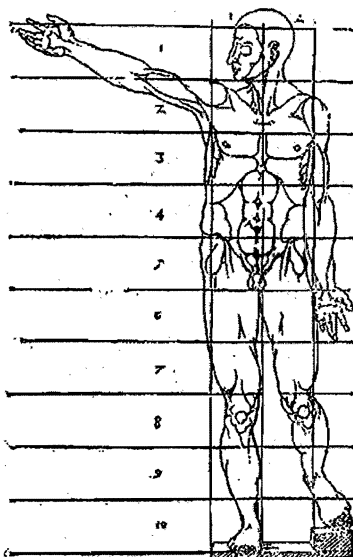
CON LICENCIA.
EN SEVILA, EN LA IMPRENTA
de Andrea Pellicioni, y Juan de Leon.
1585.
Y Publícase en Ovejas, por el oficio de Reynal Obispo conde de Vercos de Pedro Girón.

5



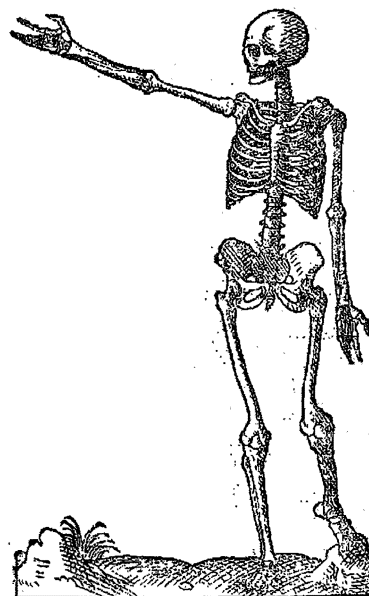
6

MEDIDA DEL CUERPO TIT. I. 13



7

LIBRO SEGUNDO.



8

5, 6, 7 y 8. Portada, Morzillos de la cabeza, Medida del cuerpo entero y Huessos del cuerpo entero, estampas xilográficas en *De varia commensuración para la escultura y architectura* (Sevil[II]a, A. Pescioni y J. de León, 1585, fol.), de Juan de Arfe y Villafañe. Madrid, Biblioteca Nacional de España.



326

9. *Liberalium lux artium excelsa*, estampa calcográfica en *Diálogos de la pintura* (Madrid, F. Martínez, 1633/1634, in-4º), de Vicente Carducho. Barcelona, Biblioteca de Catalunya.

empieza su prueba de que «estas artes no sean mecánicas» modestamente, citando a Lorenzo Valla y otros autores para demostrar que las artes figurativas son «próximas de las liberales», pero pronto va más lejos, apelando a Quintiliano y «los griegos» para llamarlas «liberales absolutas, y de más profundo estudio que qualquiera de las siete liberales»¹⁹. Lo esencial es que el arte ejercite «el entendimiento más que el cuerpo». De los Ríos compara la pintura con la poesía, y le otorga el mismo rango; aquélla imita la naturaleza con colores, ésta con palabras, pero ambas trabajan con medidas: el poeta con «los números [metros] y sílabas», el pintor con «sus proporciones geométricas y aritméticas». La pintura comparte con la retórica la tarea de elegir entre los tres estilos, ateniéndose al *decorum*²⁰. Compite también con la historiografía: «si por las historias escritas se eterniza la memoria de las cosas, también y mucho más se eterniza por medio de las historias relevadas, figuras, estatuas,

colossos, medallas y monedas, que está menos sujeto a las injurias del tiempo»; además, «las historias pintadas y relevadas [...] vencen a las escritas en la facilidad y presteza de darse a entender», con lo cual pueden estimular incluso a las masas iletradas²¹. Acalorándose más en su apología, De los Ríos afirma que la pintura es superior a la gramática, pues las letras –como demuestra una simple mirada a los jeroglíficos egipcios– no son sino pequeños dibujos, y los posibles objetos de la pintura superan con creces las veinticuatro unidades del abecedario²². Mientras el médico sólo necesita ser docto en la anatomía del cuerpo humano, el pintor debe conocer la de todos los animales de la tierra, del agua y del aire; la pintura vence también a la filosofía, porque tiene una capacidad más inmediata para incitar a la virtud con la simple vista de un Crucifijo, «alguna imagen triste y lagrimosa de la Virgen» o «el día del juyzio dibuxado por Micael Ángel»²³. Pero, como era de esperar, es la geometría la que sirve para aquilatar con más contundencia la preponderancia en la pintura del trabajo mental sobre el manual²⁴. Si la pintura se clasifica como arte mecánica sólo porque el artista maneja el pincel con la mano,

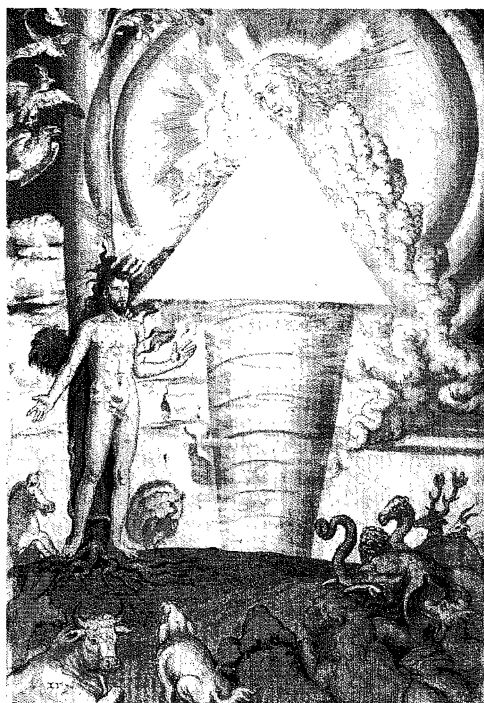
la geometría también tendría que considerarse un arte mecánica, ya que, como decía Pacheco, «el geómetra ocupa las manos tirando líneas, formando círculos, triángulos, cuadrángulos y otras semejantes figuras [...]; y lo mismo es en la música»²⁵.

Entre las autoridades citadas por De los Ríos, y por la retahíla de defensores retóricos de la pintura, se hallan Cicerón, Galeno, Jenofonte, Platón, Aristóteles y Plinio, que sirven para avalar no sólo los amplios conocimientos del pintor, sino también

[su] entendimiento en raziozinar [todas estas cosas], en dividir las, en componerlas traçando la variedad de posturas que han de tener, la luz, la sombra, la perspectiva, las proporciones geométricas, y aritméticas; y finalmente, en significar en los animales la braveza, fiereza o mansedumbre, y en los hombres las virtudes y los vicios, hasta los mismos pensamientos y conceptos del ánimo (*Noticia general*, III.2, p. 117).

Al lado de los *auctores* se citan *exempla* del prestigio de la pintura, por ejemplo emperadores que la practicaron (Nerón, Claudio, Marco Aurelio) o las honras concedidas a grandes artistas desde Fidias, Zeuxis y Apeles hasta Miguel Ángel y los artífices de El Escorial²⁶. En estas defensas de la pintura nunca faltaba la anécdota de Plinio sobre el pintor Pánfilo, precisamente porque «prueba» su condición noble y «liberal»: «De la autoridad deste vino a proceder el enseñarse ante todas cosas a los niños nobles en Sición, y después por toda la Grecia, el arte del dibuxo [...] y a recibirse esta arte en el primero grado de las liberales; y siempre tuvo esta honra de que los nobles la exercitassen, y después dellos la gente honrada de medianía, prohibiendo por edicto perpetuo que no se enseñasse a esclavos»²⁷.

En algunos casos se aducían también autoridades eclesiásticas. Francisco de Holanda alegaba cánones que aprobaban la representación pictórica de motivos religiosos para demostrar que la Iglesia «favoresce y conserva la spiritual Pintura [...] como muy



10. Francisco de Holanda, *Faciamus hominem ad imaginem nostram*, en su álbum *De aetatibus mundi imagines* (dibujado en 1545-1547, coloreado hacia 1551). Píncel, pluma, lápiz negro, tinta parda y marrón, aguadas de colores en gouache y letras de oro sobre papel verjurado, 415 × 285 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

necesaria contemplación de las operaciones divinas e humanas, y muy apartada de toda superstición y rito malo de los gentiles y de idolatría», e incluía la teología entre las disciplinas que el pintor debe estudiar «para que no pinte cosas contrarias a la cristiandad y cristiana religión, ni otros desconciertos que se pintan, y descuidos»²⁸. Más típico, en el ámbito de las referencias religiosas, era el recurso al topos del «Creador como pintor» que ya hemos visto en Calderón (n. 18, *supra*), el cual permitía desarrollar la alegoría de la creación de la luz como argumento retórico a favor del arte (figs. 9 y 10). Para Francisco de Holanda, el mandato divino «Fiat lux» (Gén. 1.3) significaba el acto primordial de la pintura: «[Dios] pintó todas las cosas admirables que vemos [...], pintó el sol de oro y la luna de plata, pintó la rosada aurora [...], dibujó las extrañezas de los animales y la diferencia de los peces, la novedad de las aves; y todo esto, a quien bien lo considera, son obras de Pintura de un tan perfecto pintor como es Dios».

En esta metáfora, la única diferencia entre la pintura del Demiurgo y la humana es que la primera es «animante», la segunda «inanimante»²⁹. Pacheco se sirve del mismo tópico, citando unas octavas del artista cordobés Pablo de Céspedes (1536-1608):

Comenzaré de aquí, Pintor del mundo
que del confuso caos tenebroso
sacaste, en el primero y el segundo
hasta el último día del reposo,
a luz la faz alegre del profundo
y del celestial asiento luminoso,
con tanto resplandor y hermosura
de varia y perfectísima pintura³⁰.

Así culmina la apelación retórica a las autoridades para la dignificación del arte figurativo con la más alta de todas.

Pasemos ahora a los argumentos de tipo sistemático. Pueden agruparse, como los retóricos, en varias especies; se refieren a la definición categórica del arte figurativo, a la comparación del mismo con la retórica, a los criterios para la valoración de las artes liberales o a su historización. La primera se remonta a Aristóteles; Pacheco cita la definición aristotélica de τέχνη o *ars* («un ámbito que obra con cierta y verdadera razón», que no consigue sus efectos «acaso»), y distingue la pintura de las demás artes según las categorías igualmente escolásticas del *genus proximum* y *differentia specifica*: «La definición de la Pintura consta de género i diferencia: arte es el género, [...], la diferencia es que enseña a imitar con líneas y colores todas las cosas imitables. [...] Tiene por ejemplar objetivo [...] a la misma naturaleza, procurando siempre imitarla en la cantidad, relieve y color de las cosas, y esto hace valiéndose de la geometría, aritmética, perspectiva y filosofía natural, con infalible y cierta razón»³¹.

Carducho también emplea argumentos de tipo escolástico, por ejemplo al tratar el tema de dar corporeidad a objetos a «distancias grandes, explicando los conceptos con ferocidad de sombras, luces y colores», donde alude a las categorías aristotélicas de cantidad y calidad, materia y forma, para explicar la irregularidad de los cuerpos humanos según la diferencia entre «sustancia» y «accidente»³². Con ello, Carducho procura distinguir la simple práctica casual de la pintura profana del arte científico de la «pintura docta», que se encuentra próxima a la matemática en su búsqueda de evidencia y seguridad:

A ésta sí que la llamaremos justamente docta Pintura, [...] porque está hecha y obrada con razón, reglas y preceptos probables y demostrables, a diferencia de la que está hecha acaso y sólo con el uso. Con reglas y preceptos, porque tendrá método para obrar con certeza probable, y filosofando y discurrendo por los principios conocerá la causa de los efectos varios que hazen las sombras y luces, distancias, alteraciones de colores, formas y cantidades, en las diferencias de afectos, mistión, y corrupción de los elementos de que está compuesto todo lo visible y demostrable; porque se obra de tal modo científico, que con demostración Matemática puede conocer con evidencia y certidumbre no ser más ni menos el minorarse o agrandarse las cantidades según la distancia o lugar determinado. (Carducho, *loc. cit.*, fol. 43v; 1979, p. 168)

Sin embargo, este afán de resultados unívocos, seguros y evidentes en la pintura suscita un problema: si existen leyes absolutas para la imitación pictórica de la naturaleza —y por tanto, una idea universal de la belleza en la pintura—, ¿cómo pueden darse diferentes estilos artísticos y distintos tipos de pintura, o cómo puede ser representado el mismo objeto de forma diferente por distintos pintores? Si se exigen a las ciencias exactas conclusiones comprobables y susceptibles de una sola interpretación, lo mismo debe esperarse de la «pintura docta». Carducho afronta este problema en su sexto diálogo, pero deja abierta la respuesta, si no se considera como solución su diferenciación entre sustancia y accidente³³. En cambio, este dilema de la subjetividad desaparece cuando la pintura se compara con la retórica, como ocurre en la segunda especie de argumento sistemático. Puesto que la retórica nunca se propone una representación objetiva de las cosas, un discurso puede configurarse con distintos puntos de vista subjetivos. Por tanto, los ejes de este argumento son los conceptos retóricos de la *inventio* y del *decorum* (elección del estilo apto). Para Pacheco, ambos son esenciales para la pintura; cita al respecto dos páginas enteras del «padre de la elocuencia romana», Cicerón, si bien recae en el aristotelismo cuando habla de la verosimilitud mimética en la representación de vestidos, palabras y acciones³⁴.

El tercer tipo de argumento concierne a los criterios para definir un arte como «liberal». En las artes liberales actúa el entendimiento, en las mecánicas el cuerpo, pero ya hemos visto que ello no implica que toda arte que emplee las manos sea forzosa-

mente mecánica (n. 25). El médico no practica un arte mecánica porque tome el pulso, ni el orador porque gesticule durante la *actio* de su discurso; en ambos casos la actividad mental predomina sobre la manual, y se trata por tanto de artes liberales. Lo mismo se aplica a la cuestión –mucho más espinosa– de «las artes que vienen a parar en dineros». Según Jenofonte, los espartanos tenían por servil cualquier arte practicada por ganancia, pero el hecho de que los médicos, juristas y oradores reciban un pago monetario prueba, para De los Ríos, que un arte puede ser liberal incluso cuando es lucrativo³⁵.

En la misma línea se halla la cuestión de si deben ser sólo siete las artes liberales. Gutiérrez de los Ríos señala que, si el *trivium* se ocupa de las palabras y el *quadrivium* de los números (incluso la música, con sus «números acomodados al sonido» armónica, rítmica y métricamente), faltan del primero la historia, la poesía y la filosofía, y del segundo la perspectiva y la arquitectura. Si la poesía y la historiografía traslapan los ámbitos de la gramática, la retórica y la dialéctica, la pintura coincide del mismo modo en la geometría y la aritmética; por el contrario, el comercio, al depender tan sólo de algunas reglas de cálculo aprendidas en la escuela, no es un arte que se inscriba en la aritmética³⁶. De ahí propone De los Ríos otra distinción ulterior, de origen aristotélico, entre artes «arquitectónicas» o «subalternantes» y «subalternadas», «sirvientes» o dependientes, como por ejemplo la equitación, la esgrima y la armamentística, todas subordinadas al arte de la guerra:

Subalternantes nombran a las principales y cabeças, que dizen ser aquellas que dan principio a otras, como la Arithmética a la música y la Física a la medicina. Las subalternadas o dependientes [...] son las que dependen y toman sus principios de las subalternantes, como la Jurisprudencia de la Filosofía moral, y las artes del dibuxo de la Geometría y de las demás Matemáticas, y assimismo la Geometría y Architectura que por contrario (según Vitruvio) requieren por principio al arte del dibuxo³⁷.

Al final, como hacen todos estos autores y como expone Pacheco con un bello grabado, De los Ríos llega al extremo de intentar probar que la pintura es «arquitectónica»³⁸. Empeñado en su intento, De los Ríos vuelve al ataque con otra clasificación de las artes, tomada esta vez de Quintiliano, que las divide en contemplativas, activas y efectivas (las primeras procuran el conocimiento de la verdad, como la astrología o la filosofía natural; las activas, su simple ejercicio sin propósito ulterior, como la retórica, la danza, la música; y las efectivas, un fin determinado, como la medicina la salud, la pintura un cuadro, la arquitectura un edificio). O de nuevo, citando al civilista Ulpiano, las escinde en lúdicas, pueriles o liberales, y absolutas: las dos primeras «aplicadas para ejercitarse la juventud» –es decir, hasta la edad de treinta años–, fortaleciendo o el cuerpo (la gimnasia) o la mente (la gramática), las absolutas «para toda la vida del hombre»³⁹. En este esquema, las artes pueriles o liberales constituyen los cimientos, las

absolutas construyen el edificio; la aritmética y la geometría son bases para las artes más espléndidas de la ciencia militar o la arquitectura, que gozan así del mismo prestigio que la teología, la jurisprudencia, la filosofía y la medicina. Y es evidente que la pintura pertenece también a las «absolutas», porque requiere «toda la vida»; si Plinio (*Nat. Hist.* XXXV.36.76) declara que «para sólo comenzar [...] es menester por lo menos aver sido discípulo y cursado diez años», ¿cuánto tiempo será necesario «para saber imitar y representar con perfección tanta diversidad de cosas como contiene esta naturaleza», o quién podrá afirmar que lo sabe todo, «que el formar todo género de huesos y nervios, que el hazer todo género de superficies y líneas, que el declarar la aurora, la mañana, la noche, el relampaguear del cielo, las ruinas de las ciudades, las formas diversas de los ejércitos y esquadrones de a pie y de a caballo, las varias peleas, esta postura de aquél, ésta del otro?» (*Noticia general*, pp. 148-150).

El último intento de clasificación aventurado por De los Ríos responde a la célebre denigración de las artes liberales de Séneca (*Ep.* 87), que las tildaba de sórdidas y triviales, dividiéndolas una vez más en vulgares, deleitosas, pueriles y liberal, y concediendo este último título únicamente a la filosofía⁴⁰. El autor vuelve febrilmente a la brecha: ni Séneca —«de la secta de los filósofos estoycos, los cuales, con ser severísimos, eran amigos de contradecir»— se atrevía a colocar la pintura entre las «vulgares», limitadas a las necesidades del cuerpo, pero sí entre las «deleitosas», dedicadas a agrandar la vista y por tanto lascivas y «ministros de luxuria». Según él, las artes liberales tradicionales eran pueriles, dignas de la infancia; sólo la filosofía moral enseñaba al hombre a ser virtuoso y libre. Pero «se engañó grandemente», porque las artes del dibujo incitan a «todo género de virtudes morales y Teológicas» y por tanto «necesariamente, por sus mismas razones, [...] son liberales, como lo es la Filosofía» (*Noticia general*, p. 198).

El criterio inestable de las numerosas divisiones propuestas por Gutiérrez de los Ríos tenía la intención, o quizás el efecto, de socavar el orden establecido de las siete artes liberales, relativizando su alcance y sugiriendo nuevas constelaciones de disciplinas. Era sin duda una estrategia necesaria para elevar la pintura de su rango inferior de artesanía o arte mecánica, pero, en la medida en que demostraba que las ciencias dependen de necesidades cambiantes, lograba poner de manifiesto que la jerarquía de los saberes es históricamente variable de acuerdo con las circunstancias y necesidades de la sociedad. Incluso De los Ríos era consciente de este punto. Remontándose a los comienzos, constataba que los geómetras gozaron de gran respeto en Egipto debido a las inundaciones del Nilo y la necesidad constante de nuevas demarcaciones, mientras que en la Roma de Augusto eran laureados los poetas, y bajo Trajano y Antonio los juristas; los cambios históricos no sólo produjeron nuevas relaciones entre las ciencias establecidas, sino también «nuevas artes, el Imprimir, el artificio de la Pólvora, artillería, y otras muchas» (*Noticia general*, pp. 6-7). En suma, «la costumbre» le demostraba no sólo la posibilidad

del desarrollo de las ciencias, sino también su destino inseguro. La música fue desaprobada por Alcibíades y los egipcios, y desterrada del círculo de las artes libres por Suetonio; de vez en cuando los censores romanos juzgaron la retórica contraria a la moral⁴¹.

Si los campos del saber han sido dignificados o desvalorizados a lo largo de la historia, ¿qué obstáculo podría haber para que la pintura se elevara a la categoría de arte liberal? Y ¿cómo conseguirlo? El espíritu de aquella época favorecía una percepción matemática de la realidad, como indica el ejemplo de la esgrima citado al principio de este estudio, a pesar de que la historia militar ya la había remplazado con el nuevo arte de la artillería⁴².

- 1 L. PACHECO DE NARVÁEZ, *Libro de las grandezas de la espada*, Madrid, herederos de J. Iñiguez de Lequerica, 1600, Parte I, «Los fundamentos sobre que está fundada la verdadera destreza», fol. 1r-v.
- 2 PACHECO DE NARVÁEZ 1600, fol. 3v «hemos dicho las excelentísimas partes, fundamentos y grandeza desta ciencia, y se ha provado con razones fundadas en razón» –seguido de 650 páginas de tonterías geométricas sobre la «verdadera destreza», nombre con que Narváez designaba a su método para distinguirlo de «la común y vulgar»–. Su pretensión pseudocientífica provocó la despiadada caricatura de F. DE QUEVEDO, *La vida del Buscón llamado Don Pablos* (1626), ed. D. Ynduráin, 2ª ed., Madrid, 1992, II.1, pp. 150-156, donde se le pregunta al diestro: «¿Es posible que hay matemática en eso?», y él contesta: «No solamente matemática, mas teología, filosofía, música y medicina» (cfr. fig. 1, fol. 67 del libro de Narváez «Esto es conforme a Cosmografía y Destreza», y así *passim*) –episodio notable en la pugna entre artes mecánicas y liberales.
- 3 G. GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son Mecánicas y serviles*, Madrid, P. Madrigal, 1600 (en adelante, *Noticia general*). Los títulos académicos del autor se declaran en la portada.
- 4 *Noticia general*, Lib. I, cap. 1 «Del origen de las Artes, según nuestra religión Christiana», pp. 1-9 (p. 1); cfr. Gen. 3.23 «Y lo sacó Jehová del huerto de Edén para que labrara la tierra». A pesar de esta alusión de pasada a la Biblia, el capítulo se basa en postulados puramente aristotélicos, tomados del «Proemio» de G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milán, P. Tini, 1585, pp. 1-12.
- 5 *Noticia general*, I.3 «Declárase últimamente qué cosa sea Arte, y la diferencia que ay de las Mecánicas a los oficios, con mucha distinción y exemplos», pp. 15-30 (la cita en pp. 15-16).
- 6 G. LEFFÉ, «The Trivium and the Three Philosophies», en *A History of the University in Europe, I: Universities in the Middle Ages*, ed. H. de Ridder-Symoens, Cambridge, 1992, pp. 307-336.
- 7 Sobre el sentido y recepción de estos tratados, véase la introducción a L.B. ALBERTI, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, ed. y trad. O. Bätschmann y C. Schäublin, Darmstadt, 2000. Son programáticas las primeras palabras del *De pictura*, I.1 «Scrivendo de pictura in questi brevissimi comentari, [...] piglieremo dai matematici quelle cose in prima quale alla nostra materia appartengano» (L.B. ALBERTI, *Opere volgari*, III: *Trattati d'arte. Ludi rerum mathematicarum. Grammatica della lingua toscana. Opuscoli amatori. Lettere*, ed. C. Grayson, Bari, 1973, texto paralelo pp. 5-107, en p. 10).
- 8 *De statua*, §§5-10, en L.B. ALBERTI, *On Painting and On Sculpture: The Latin Texts of «De pictura» and «De statua»*, ed. y trad. C. Grayson, Londres, 1972, pp. 117-142 (pp. 122-132). Una frase en *De pictura*, I.18 (ALBERTI 1973, p. 34) lleva este apego a la justa proporción hasta un relativismo más radical: «se il cielo, le stelle, il mare e i monti, e tutti gli animali e tutti i corpi divenissono, così volendo Iddio, la metà minori, sarebbe che a noi nulla parrebbe da parte alcuna diminuta» (si el cielo, las estrellas, los mares y las montañas, y todos los ani-

- males y todos los cuerpos se redujeran, por la voluntad de Dios, a la mitad de su tamaño, resultaría que para nosotros nada parecería siquiera en parte disminuido).
- 9 *De pictura*, I.9-10 (ALBERTI 1973, pp. 22-26).
- 10 *De pictura*, II.31-45 (ALBERTI 1973, pp. 52-80).
- 11 *Elementi di pittura*, E, en ALBERTI 1973, pp. 109-129 (p. 119) «Se explicará todo el método de trazar y formar líneas, ángulos y superficies de forma tan clara que no habrá nada en la naturaleza, si es visible a nuestros ojos, que el lector de este libro no pueda dibujar y expresar fácilmente».
- 12 *De pictura*, III.52 (ALBERTI 1973, p. 90) «dibujar y pintar con colores, en tabla o plano semejante, las superficies visibles de cualquier cuerpo de tal forma que, a cierta distancia y en cierta posición con respecto al eje central, todas se vean en relieve y parezcan tener volumen, casi como el cuerpo original». El pasaje es oscuro, aun confrontado con la traducción latina del propio Alberti, pero se refiere claramente a los nuevos inventos de la perspectiva y al alto valor concedido a los efectos ilusorios del *trompe-l'œil*.
- 13 *De pictura*, III.55 (ALBERTI 1973, p. 94-96). Los requisitos son precisamente los que se exigían del orador en la preceptiva retórica antigua.
- 14 *De pictura*, II.26 (ALBERTI 1973, pp. 46 «cualquier belleza que encuentras en las cosas, puedes decir que nació de la pintura»).
- 15 *De pictura*, II.25-28 (ALBERTI 1973, pp. 44-52). El último punto, por supuesto, se relaciona explícitamente con el sentido etimológico del término *arte liberal* («digno de un hombre nacido libre, noble»)
- 16 F. DE HOLANDA, *Da pintura antiga. Primeira edição completa*, ed. J. de Vasconcellos, Oporto, 1918; *De la pintura antigua (1548). Versión castellana de Manuel Denis (1563)* (1921), ed. F.J. Sánchez Cantón, introd. E. Tormo y Monzó, Madrid, 2003; F. DE GUEVARA, *Comentarios de la pintura*, ed. A. Ponz, Madrid, G. Ortega, 1788; J. DE ARFE Y VILLAFÁÑE, *De varia commensuración para la escultura y arquitectura*, 2 vols., Sevill[ia], A. Pescioni y J. de León, 1585[-1587]. Véanse F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981; J.E. GARCÍA MELERO, *Literatura española sobre artes plásticas*, 2 vols., Madrid, 2002. Aparte de Durero y LOMAZZO 1585, eran importantes para la defensa del arte G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550), 2ª ed. ampliada, 3 vols., Florencia, Giunti, 1568 (J. KLIEMANN, «Giorgio Vasari: kunstgeschichtliche Perspektiven», en P. GANZ, *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden, 1991, pp. 29-74), y libros anatómicos como el *De humani corporis fabrica* de Vesalio, cuyos grabados de disecciones fueron directamente copiados por su discípulo J. DE VALVERDE DE AMUSCO, *Historia de la composición del cuerpo humano*, Roma, A. Salamanca y A. Lafrerii, 1556.
- 17 V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, F. Martínez, 1633/1634, «Diálogo Quarto de la pintura teórica, de la práctica y simple imitación de lo natural, y de la simpatía que tiene con la poesía», fols. 47r-62v; F. PACHECO, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, S. Faxardo, 1649 (ed. póstuma). El libro de Carducho, dedicado a Felipe III, contiene además un «Memorial informativo por los pintores en el pleito [...] sobre la exención del Arte de la pintura» firmado por Lope y otros cinco escritores (fols. 164r-229v). Como apunta CALVO SERRALLER 1981, p. 32, estas defensas de los privilegios fiscales de los pintores (1600-1677) son fuentes de «extraordinaria importancia» para nuestro tema, «resúmenes doctrinales de primer orden» sobre el estatus de la pintura como arte liberal; véase sobre todo J. GALLEGO, *El pintor: de artesano a artista*, Granada, 1976.
- 18 L. DE VEGA, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), ed. J.M. Rozas y J. Cañas Murillo, Madrid, 2005, pp. 271-272, soneto §112 «Dos cosas despertaron mis antojos», vv. 3-4; P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Deposición en favor de los profesores de la pintura* (1677), en CALVO SERRALLER 1981, pp. 535-546 (pp. 542 y 546); cfr. E.R. CURTIUS, «Calderón und die Malerei», *Romanische Forschungen*, 50 (1936), pp. 89-136; *idem*, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, «XXIII. Calderóns Kunsttheorie und die artes liberales», pp. 541-551; GALLEGO 1976, pp. 178-181. Sobre el concepto de la pintura en la literatura de la época véase J. PORTÚS PÉREZ, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, 1999, en especial «Dos libros, tres pinturas, cuatro flores»: actitudes de un escritor ante el arte y los artistas», pp. 123-188, sobre Lope.
- 19 *Noticia general*, Lib. III «en que se defiende que las artes del dibuxo son liberales y no mecánicas», pp. 111-226 (las citas en pp. 114, 147 y 119). Es la sección más larga; el propósito de Gutiérrez de los Ríos era engrosar el número de siete artes con dos más, la pintura y la agricultura, pero a ésta le dedica sólo treinta páginas.

- 20 *Noticia general*, III.10 «De la emulación y competencia que tiene la pintura y artes del dibuxo con la Poesía», pp. 157-164; III.13 «Competencia que tienen la pintura y artes del dibuxo con la Retórica y Dialéctica», pp. 178-184 (nótese: «Todo esto es de Quintiliano, que no lo saco yo de mi cabeza», p. 183).
- 21 *Noticia general*, III.11 «Competencia que tienen estas artes del dibuxo con la historia», pp. 164-173 (las citas, pp. 166 y 167; De los Ríos añade al segundo punto, «mayormente en nuestra España, que tanto se aborrece el leer», sin duda porque «el leer cría melancolía y cansa»).
- 22 *Noticia general*, III.12 «Competencia destas artes con la Gramática y Gramatistas, es a saber, los profesores de la pluma», pp. 173-177. Recordamos que De los Ríos era «professor de letras humanas»; no manifiesta un concepto halagador de sus colegas en Artes, pero siempre habla con orgullo de «nuestra Jurisprudencia». Como suele ocurrir en estos debates académicos, se transparentan los intereses creados y la insinceridad.
- 23 *Noticia general*, III.15 «Emulación que estas artes del dibuxo tienen con la Medicina», pp. 187-188; III.16 «Emulación que tienen estas artes con la Filosofía», pp. 188-193 (p. 189).
- 24 *Noticia general*, III.14 «Competencia destas Artes con las Matemáticas», pp. 174-186; «la Geometría y Arimética [...] son las capitales», pero sólo «el A.B.C. para venir a leer en el libro» de la pintura (p. 174).
- 25 PACHECO 1649, I.1 «Qué cosa sea pintura y cómo es arte liberal», p. 4. Como demuestra la nota del editor en F. PACHECO, *El arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, pp. 77-78 n. 11, este párrafo es una traducción literal de LOMAZZO 1585, I.1 «De la definitione de la pittura», pp. 19-20.
- 26 *Noticia general*, III.3, pp. 122-123 (Zeuxis, Fidas, Apeles en los elogios de Marcial, Ovidio, etc.); III.18 «Pruévase que son Architectónicas y nobles estas Artes de la pintura, escultura y dibuxo», pp. 213-218 (patricios, cónsules y emperadores artistas); III.19 «Pruévase que son dignas estas artes [...] de extraordinarias honras», pp. 219-226 (mecenazgo principesco de grandes artistas). En estos títulos, el verbo *probar* indica –uso normal en aquella época– una apelación no a pruebas, sino a ejemplos.
- 27 *Noticia general*, III.9 «Pruévase que son más que las siete artes liberales, con autoridad de los Griegos», pp. 154-157 (pp. 155-156; traducido –mal– de C. Plinius Secundus, *Nat. Hist.* XXXV.36.77); *cf.* n. 15, *supra*.
- 28 HOLANDA 2003, pp. 31 y 41. Apela al canon «De imaginibus sanctorum non violandis» del Decretum de Graciano sobre el uso de iconos para adocctrinar a los analfabetos: «quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura» (*De consecratione*, D.3.27).
- 29 HOLANDA 2003, pp. 19-20. El pintor intentó pintar esta misma escena en sus diseños de los cuatro primeros días de la Creación, dibujados en 1545-1547 y más tarde incluidos en su album *De aetatibus mundi imagines*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mes. 14-26 (fig. 10); véase el estudio de Sylvie Deswarte-Rosa en F. DE HOLANDA, *De aetatibus mundi imagines. Las edades del mundo*, ed. facs., 2 vols., Sant Feliu de Llobregat, [2007], vol. II.
- 30 PACHECO 1649, I.1-2, pp. 10-14 (PACHECO 1990, p. 88). Sobre Céspedes y su defensa de la pintura véase M.N. TAGGARD, «'Ut Pictura Poesis': artists' status in early modern Cordoba», *Artibus et Historiae*, 17.34 (1996), pp. 69-82; sobre el tópico, E.R. CURTIUS, «Theologische Kunsttheorie im spanischen Barock», *Romanische Forschungen*, 53 (1939), pp. 145-184 (abreviado y revisado en CURTIUS 1948, pp. 530-540).
- 31 PACHECO 1649, I.1, pp. 2-3, citando al «Filósofo», *Eih. Nic.* 1140a8 (ARISTOTELES LATINUS, *Omnia quae extant opera, cum Averrois Cordubensis expositione*, 3 vols., Venetiis, apud Junctas, 1562, vol. III, *Mor. Nic.* Lib. VI.4, fol. 83v «neque ulla ars est quae non sit habitus cum ratione effectivus») y a Séneca, *Ep.* 29.3 «non est ars quae ad effectum casu venit». Como advierte el propio Pacheco, son citas copiadas –«por estar ya doctamente dilatado en nuestra lengua»– de Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general*, pp. 10 y 22; pero la andadura aristotélica del capítulo sigue a «Paulo Lomazo, de quien me he valido» (*cf.* LOMAZZO 1585, pp. 25-26) y, a través de él, a Benedetto Varchi (véase PACHECO 1990, pp. 73-77 y nn.).
- 32 CARDUCHO 1633/1634, «Diálogo Tercero de la definición y esencia de la pintura, y sus diferencias», fols. 40v-41v; *cf.* V. CARDUCHO, *Diálogos de la pintura*, ed. F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, pp. 163-166.
- 33 CARDUCHO 1633/1634, «Diálogo Sexto de las diferencias de modos de pintar, y si se puede olvidar; de las pretensiones que entre sí tienen la Pintura y la Escultura; y si podrá conocer de Pintura el que no fuere Pintor», fols. 84r-106v.
- 34 PACHECO 1649, II.2 «De la orden, decencia y decoro que se debe guardar en la invención», pp. 180-

- 183, citando a Cicerón, *De officiis* I.27-28 (véanse las notas en PACHECO 1990, pp. 291-293). Lo mismo en HOLANDA 2003, p. 22.
- 35 *Noticia general*, II.3 «Refiérense y allanan las varias opiniones que ay acerca del conocer si una arte es liberal o Mecánica, y se proponen los modos con que verdaderamente se conocen», pp. 47-55 (pp. 50-52), citando al respecto el *Corpus Iuris Civilis* (*Dig.* III.2.1, 3-4, y L.13.1) y, otra vez, *De officiis* I.150-152.
- 36 *Noticia general*, II.10 «Cómo se entiende que no ay más de siete artes liberales, conforme al sentido ordinario. Repruévase lo que sobre esto se acostumbra a dezir», pp. 96-101, y II.11 «Dase la verdadera razón de cómo se entiende que no ay más de siete artes liberales», pp. 102-107.
- 37 *Noticia general*, I.4 «De las divisiones de las artes», pp. 30-36 (p. 35). «Arquitectónicas» viene de *Eth. Nic.* 1094a25 (ARISTOTELES LATINUS 1562, vol. III, *Mor. Nic.* Lib. I.1-2, fol. 1r-v «sub alias aliae, atque [...] fines earum quae architectonicae habentur magis quam reliqui omnes aliarum quae subiacent expetendi»); De los Ríos se refiere también a M. Vitruvius Pollio, *De architectura* I.1, el *locus classicus* de todo este tema.
- 38 *Noticia general*, III.18 «Pruévase que son Arquitectónicas y nobles estas Artes de la pintura, escultura y dibuxo», pp. 213-218. *Probar* tiene su sentido usual (n. 26, *supra*); el capítulo –encaminado desesperadamente a convencernos de lo increíble– no hace más que amontonar unos *exempla* retóricos.
- 39 *Noticia general*, II.11, pp. 103-106, refiriéndose por segunda vez (*cf.* n. 35, *supra*) a *Dig.* L.13.1, y a M. Fabius Quintilianus, *Inst. or.* I.17; esta clasificación refleja, quizás inconscientemente, una falsa etimología medieval (*cf.* [A. DE CARTAGENA], *Libros de Lucio Anneo Séneca*, [...] *traduzidos en castellano por mandado del muy alto príncipe, el rey don Juan de Castilla, de León, el segundo* (hacia 1430), Amberes, J. Steelsio, 1551, «De las siete artes liberales», c.1, glosa, fols. 50v-51r «*Liberi* dizen en latín por ‘hijos’, y [...] puédense dezir *liberales* como si las llamásemos ‘filiales’, o artes de hijos»).
- 40 *Noticia general*, III.17 «Responde a la objeción de Séneca», pp. 193-202; *cf.* CARTAGENA 1551, fol. 50v «La intención de Séneca [...] es mostrar que las artes liberales no nos enseñan la virtud».
- 41 *Noticia general*, II.8-9 «Cómo se conocen ser liberales las artes por la costumbre. Propónense varios exemplos de la poca firmeza que en esto ha avido en algunas partes, teniendo por liberales a las serviles y mecánicas, y por serviles a las liberales», pp. 78-96.
- 42 *Noticia general*, pp. 58-76. *Cf.* C. STROSETZKI, «Paz y guerra en Erasmo, Vives y en escritos españoles sobre el arte militar», en *La violencia en el mundo hispánico del Siglo de Oro*, ed. J.M. Escudero y V. Roncero, Madrid, 2010, pp. 319-336.