Introducción
El estatuto de la imagen en la Edad Moderna

JOAN LLUÍS PALOS
y DIANA CARRIÓ-INVERNIZZI

Durante los días 25 y 26 de mayo de 2006 nos reunimos en Barcelona estudiosos procedentes de tres ámbitos académicos diversos –la historia, la historia del arte y la historia de la literatura– para reflexionar de manera conjunta sobre la función y los usos de las imágenes en la vida política de la Edad Moderna.

Al hacerlo, partíamos del convencimiento de que, en la Europa del Antiguo Régimen, en su mayor parte iletrada, las imágenes constituyeron un medio de comunicación de la máxima importancia. Esta realidad resultó muy relevante en el campo de la comunicación política, basada más en la adhesión afectiva que en la argumentación racional. Gobernantes y oponentes al poder produjeron una cantidad de imágenes en apoyo de sus posiciones como nunca se había visto en la historia del continente. Por sus mismas características, éstas constituyeron un medio de comunicación que trascendía fronteras y daba lugar a mensajes inteligibles en tradiciones culturales diversas. Este fenómeno fue notable sobre todo en el conjunto multinacional que era la Monarquía Católica. Algunos sistemas de codificación de imágenes resultaron, sin embargo, más universales que otros. Por este motivo, nos interesaba profundizar en su funcionamiento, eficacia, recepción y descodificación por parte de los diversos destinatarios.

Hasta fechas recientes, las imágenes de esta clase han sido consideradas preferentemente en su dimensión formal. Sin embargo, esta situación ha empezado a cambiar: cada vez son más los historiadores de la política que las utilizan como fuente documental en sus investigaciones, los historiadores del arte que las entienden como artefactos culturales y los especialistas en el análisis textual que las contemplan como el resultado de la transformación visual de los discursos lingüísticos. La consecuencia

de todo ello está siendo una interacción entre diversas tradiciones académicas muy enriquecedora pero llena también de desafíos conceptuales. Quizá ha llegado la hora, escribe en su aportación Fernando Bouza, de que el estudio de lo visual en la Edad Moderna se encare «como una materia en sí misma que supere lo meramente instrumental».

Por nuestra parte, el objetivo no era introducir una reflexión genérica más sobre las posibilidades comunicadoras de las imágenes y su utilización por parte de los gobernantes de la época moderna, sino identificar los modos de dicha utilización a partir del examen de situaciones concretas. Por eso solicitamos a los participantes que apoyaran sus aportaciones en sus propias investigaciones empíricas.

La excepción a esta norma es la contribución de Peter Burke. A él le pedimos una reflexión metodológica sobre las posibilidades documentales de las imágenes en la línea de lo que había escrito en su libro *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona, 2001). Considerando que nuestro encuentro coincidía con el quinto aniversario de la primera edición inglesa del libro, pensó que ésa era una buena ocasión para hacer balance. Su conclusión es que «resulta estimulante, aunque también un poco alarmante, que desde entonces hayan ocurrido tantas cosas en este ámbito».

De forma similar a como ya hiciera en el libro, el objetivo principal de su contribución ha sido el de prevenir los efectos narcotizantes que el brillo de determinadas imágenes puede llegar a tener entre historiadores desprevenidos. Con la aspiración de ayudarnos a sortear las múltiples celadas que las imágenes presentan, nos ofrece, a modo de vademécum, su decálogo de consejos.

El resto de los autores se han ajustado de forma estricta al requerimiento que se les hizo. Richard Kagan y Joan Lluís Palos han estudiado pinturas concebidas para decorar las salas de representación de las dos principales residencias públicas que la Monarquía Hispánica se hizo construir durante el siglo XVII: el famoso Salón de Reinos en el madrileño palacio del Buen Retiro y la ignorada Galería de los Embajadores en el Palacio Real de Nápoles.

Casi podríamos decir que Pedro Cardim e Ivan Gaskell se ocupan de presentarnos, aunque por motivos diversos, la otra cara de la moneda. El primero estudia las imágenes, muchas de ellas de significado antiespañol, incluidas en el catafalco de Juan IV de Portugal levantado en la iglesia lisboeta de São Vicente de Fora con motivo de los funerales celebrados en noviembre de 1656, y el segundo un edificio que aspiraba a proponerse como una alternativa visual a la estética del poder monárquico: el del Ayuntamiento de Amsterdam, comenzado a edificar en 1648, que él observa a través de la pintura de la Sala del Consejo de los burgomaestres que realizara Pieter de Hooch.

Diana Carrió y María José del Río nos hablan de pinturas que, tras una aparente dimensión piadosa o testimonial, fueron en realidad el vehículo de mensajes bien precisos sobre las circunstancias políticas del momento en el que se crearon. Se trata, en el caso de la primera, del cuadro que representa la Apoteosis de la Virgen realizado a comienzos de la década de 1660 por Pietro del Po para el embajador español en Roma, el cardenal Pascual de Aragón, y, en el de la segunda, de las diversas pinturas evocadoras del intercambio ritual de las princesas Ana de Austria e Isabel de Borbón en el río Bidasoa en noviembre de 1615.

Si estas últimas imágenes tratan de producir la impresión de ser una crónica visual de un acontecimiento que tuvo día y hora precisos, el grabado a partir del cual compone su argumento Alfredo Floristán emplea un lenguaje acusadamente simbólico para referirse a un acto de profunda significación política que debería haber ocurrido pero que nunca ocurrió: el levantamiento ritual del rey Carlos II de España sobre un escudo o pavés para simbolizar su elevación al trono de Navarra.

Algo similar a lo que ocurre con las imágenes presentadas por Cardim y Gaskell cuando se colocan junto a las estudiadas por Kagan o Palos sucede con las que utiliza Cristina Fontcuberta cuando se sitúan frente al conjunto de todas las que hasta ahora hemos mencionado. Si éstas tienen el común denominador de haber sido concebidas para exaltar alguna clase de poder (de la monarquía o sus ministros, de un aristócrata o de un sistema municipal de corte republicano), las suyas están destinadas, precisamente, a la denigración del poder, identificado en este caso con la tiranía del duque de Alba en los Países Bajos.

Una parte considerable de las aportaciones de este libro trata sobre la convivencia entre imágenes y textos, «los ojos y los discursos» en la feliz expresión del corresponsal de Quevedo, el conde de la Roca, citada por Fernando Bouza. Joan Pau Rubiés y Víctor Velezmoro abordan imágenes que ilustran textos. ¿O sería más ajustado decirlo al revés? El primero lo hace a partir de algunos relatos de viajeros europeos allende los mares en los que las estampas con representaciones de *salvajes* desempeñan una función de la máxima importancia tanto en el plan de comunicación ideado por sus autores como en la estrategia comercial de los editores. El segundo ve las cosas desde la otra orilla geográfica y cultural. La *Corónica* del indio Felipe Guaman Poma de Ayala fechada en 1615 constituye una anomalía en su género, no sólo por la cantidad de ilustraciones que contiene, nada menos que 398, sino también por la función que éstas desempeñan en relación con el texto.

Si a partir de un elenco de casos representativos Joan Pau Rubiés puede formular algunas conclusiones generales sobre la función de las imágenes visuales en la literatura etnográfica, Fernando R. de la Flor hace lo propio con la literatura de emblemas, un género visual por principio, y su función en la transmisión de nuevos planteamientos sobre el poder a comienzos del siglo XVII.

Por su parte, Bonaventura Bassegoda y Fernando Bouza reflexionan sobre textos que hablan de imágenes. Sus materiales de base parecen, una vez más, antitéticos: la *Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, escrita por fray Francisco de los Santos para explicar la decoración pictórica del monasterio concebida por Diego Velázquez en el caso de Bassegoda, y los testimonios que hablan de usos cotidianos de imágenes de, en ocasiones, ínfima calidad, por lo general menospreciadas por los estudiosos, en el de Bouza.

De textos y de imágenes habla también Bartolomé Yun. Pero textos e imágenes que, al menos en apariencia, no guardaban una relación directa entre sí, como no fuera el hecho de que sus autores, el tratadista Francisco Martínez de Mata y el pintor Bartolomé Esteban Murillo, compartieron la misma ciudad, Sevilla, y los mismos ambientes por los mismos años. ¿Hubo una corriente de influencia entre ambos a la hora de abordar el tratamiento de sus pinturas y sus escritos?

La convocatoria de este encuentro fue planteada deliberadamente en términos polémicos. Era de esperar, en consecuencia, que varias contribuciones pusieran en cuestión algunos de los supuestos implícitos en la misma. Así, Fernando Bouza considera que ponía un énfasis excesivo en los grandes ciclos palaciegos, algo que, por otra parte, constituye, a su juicio, un mal generalizado. Los historiadores, afirma, «quizá impresionados, con toda justicia por otro lado, ante los espléndidos ciclos de pinturas, esculturas o arquitecturas, efímeros o permanentes, que nos hablan de las glorias de soberanos y príncipes, civiles o seculares, venimos en demasiadas ocasiones a reducir las imágenes de la Edad Moderna a un mero asunto de propaganda de poderosos [...] Pero, sin duda, las cosas fueron mucho más complejas, de forma que hubo más de una imagen del poder y más de un discurso en imágenes».

Otros han juzgado que incurría en la univocidad de ver intenciones políticas en todas las imágenes relacionadas de algún modo con los poderosos. De hecho, tanto Peter Burke como Ivan Gaskell han reclamado mayor cautela en la interpretación de unas decoraciones pictóricas palaciegas que no pocas veces obedecían, como Aby Warburg y sus seguidores han puesto de relieve una y otra vez, a las reglas del decoro o *topoi* de la tradición occidental procedentes de la Antigüedad clásica más que a la voluntad de promocionar supuestos intereses políticos; por su parte, Joan Pau Rubiés ha recalcado que no se puede identificar sin más factores ideológicos con intenciones políticas y ha solicitado mayor atención a la complejidad de un proceso de configuración de imágenes en el que intervenían también presupuestos culturales, ideales científicos o perspectivas religiosas, entrelazados todos ellos con el complejo juego de las identidades individuales o colectivas.

Varias contribuciones dan a entender, aunque ninguna lo formule de forma expresa, su desacuerdo con un planteamiento que situaba todas las imágenes producidas por el poder en el terreno de la política. Por nuestra parte ésta era una forma de razonar que tenía raíces más profundas. Sobre todo desde que la teoría de la recepción ha hecho sentir su influencia en los historiadores, los estudios basados en imágenes se han preguntado con frecuencia por el modo en que éstas eran percibidas. Aplicada a las imágenes producidas desde el poder, esta cuestión ha comportado la inclusión de dichos estudios en el marco de la historia política. Este modo de proceder incluye la suposición de que el poder estaba interesado en las imágenes ante todo por su capacidad de suscitar adhesiones entre los súbditos o, dicho con otras palabras, por sus posibilidades propagandísticas. La constatación de que muchas de estas imágenes no estaban pensadas para ser expuestas en público, ni siquiera entre reducidos círculos cortesanos, permite pensar que ante todo reflejaban la autopercepción, esto es, la manera en que los poderosos se veían a sí mismos o el ideal que aspiraban a alcanzar. Cuando la comunicación ha dejado de ser vista como la función principal de las imágenes para dar paso a la expresión de la identidad, su estudio se ha desplazado del campo de la historia política al de la historia cultural.

En fin, no falta quien ha considerado excesiva nuestra suposición que atribuía al poder, y en especial al poder de la Corona, la capacidad de controlar su propia imagen en todas sus manifestaciones y circunstancias. Como los historiadores de los derechos constitucionales de los territorios históricos que integraban las monarquías europeas se han encargado de recordar, muchas de las imágenes aparentemente concebidas para exaltar la autoridad regia lo eran en realidad para señalar sus límites. Pedro Cardim pone de relieve esta realidad, pero es Alfredo Floristán quien más insiste en ella al concluir que el grabado del levantamiento de Carlos II sobre el pavés estaba pensado para recordar los derechos del reino de Navarra más que los del rey. En todo caso, uno y otro cuestionan que las grandes celebraciones áulicas estuvieran destinadas tan sólo a exaltar a sus aparentes protagonistas.

Esta afirmación puede hacerse extensiva incluso a las pinturas que ocupaban los muros de las residencias oficiales. Joan Lluís Palos ha creído ver en el extraño ciclo dedicado a la reina Mariana de Austria en el Palacio Real de Nápoles una excusa para evocar los méritos de nobles y purpurados en la dirección de la nave de la Monarquía a lo largo de su travesía por las turbulentas aguas del cambio de ciclo que tuvo lugar en Europa con el final de la Guerra de los Treinta Años. Por su parte, Richard Kagan llega a la conclusión de que las escenas que decoraban el Salón de Reinos del Buen Retiro no eran, como Brown y Elliott pensaron en su momento, un *speculum principum*, sino un *speculum republicae*, esto es, un reflejo de la Monarquía española vista como un cuerpo compuesto en el que su rey era el corazón y la cabeza, y sus vasallos el cuer-

po que los defendía. Más que el protagonismo del soberano, el Salón de Reinos subrayaba el triunfo de sus mejores súbditos, capitanes y generales que, como Hércules, presente en el friso de esta misma estancia, consagraron sus trabajos a mantener la integridad de la Monarquía Católica.

¿Era éste el mismo espíritu que animaba las escenas de batallas representadas en el catafalco de Juan IV de Portugal? Todo indica que sí. El programa diseñado por el secretario de Estado Vieira da Silva ordenaba pintar «con detalle» batallas como la de Montijo, «procurando imitar las figuras del conde de Alegrete con tres caballos muertos, del conde de Soure, con el rostro lleno de sangre de las heridas en la cabeza, Luís da Silva, y más personas que se distinguieron en la batalla, que se indicarán al pintor». De hecho, concluye Cardim, «el conjunto de imágenes [...] transmite la idea de que el mérito por la victoria no pertenece tanto al rey como a los miembros de la nobleza». Por ello no puede menos que preguntarse hasta qué punto la ceremonia de las exequias de Juan IV de Portugal puede ser considerada como una exaltación del rey difunto. ¿Quién está detrás del programa ideado por Vieira da Silva? «¿Se trata de la Corona, defendiendo sus intereses, o de la nobleza, que se apropia de la ceremonia para ensalzar su predominio político, utilizando referencias patrióticas como argumento?»

También María José del Río considera la destacada presencia nobiliaria en algunas de las pinturas del intercambio de las princesas como muestra de una lectura orientada a destacar su contribución en el sostenimiento de la Monarquía. Casi cincuenta años después de que este intercambio tuviera lugar, el cardenal Pascual de Aragón se atrevió a dar un paso más al hacerse retratar, no ya en una escena de carácter histórico en la que hubiera participado, sino en un cuadro de religión bajo el manto de la Virgen Inmaculada. En sí mismo eso no merecería mayores comentarios si no fuera porque al hacerlo se situó junto a la propia familia real. Es curioso que la devoción de la familia real a la Inmaculada fuera también el marco que pocos años antes había elegido el secretario de Estado de Juan IV de Portugal para hacerse retratar en uno de los paneles del catafalco de su señor. Así pues, Pascual de Aragón y Vieira da Silva utilizaron imágenes de exaltación de sus señores para reclamar el reconocimiento de su propia aportación a la causa de la Corona, fuera mediante la reorganización del partido español en Roma, en un momento en el que las posiciones de la Monarquía Católica en la corte pontificia resultaban especialmente endebles, o a través de la reconstrucción del entramado organizativo de la Monarquía portuguesa asediada por las tropas españolas.

Desde su particular observatorio, la literatura de emblemas, Fernando R. de la Flor obtiene conclusiones similares: lejos de reflejar una moda derivada de los gustos del momento, afirma, los emblemas constituyeron un aparato de Estado al servicio de la legitimación moral e intelectual de sus dirigentes. Su objetivo no era otro que visua-

lizar la transformación ideológica que supuso la sustitución de planteamientos humanistas por otros de inspiración maquiavélica operada durante el tránsito del reinado de Felipe II al de Felipe III. ¿Quién llevó a término dicha transformación? Ante todo, el valido real, el duque de Lerma, y su camarilla aristocrática. Aunque su relación con los autores de emblemas no ha sido todavía estudiada de manera suficiente, afirma De la Flor, fue muy importante y su conocimiento pondrá de relieve, una vez más, el papel tan destacado que la aristocracia tuvo en la creación de la imagen del poder.

Claro está que una cosa era crear imágenes y otra muy distinta controlar su interpretación. Una operación esta última que podía resultar harto complicada incluso cuando aquéllas se encontraban en el interior de los recintos propios del poder. Richard Kagan trae a colación el disgusto de Pedro Pablo Rubens cuando tuvo noticia de la interpretación que escuchó Luis XIII de Francia de las pinturas en honor de María de Médicis que él había realizado para el Palacio de Luxemburgo. ¡No tenía nada que ver con sus intenciones! Pero ¿qué podía hacer para evitarlo? Quizá podría escribir un texto similar al del padre De los Santos, que, como explica Bassegoda, sólo en apariencia era de carácter informativo. Todo aquel que lo leyera obtendría mensajes precisos sobre el significado de diversos elementos del edificio, como por ejemplo el panteón real recién inaugurado, que constituían todo un intento de fijar la visión oficial sobre la política visual de Felipe IV en el monasterio. Pero ni así podría asegurarse de que el ojo del espectador se ajustara a las pautas que aspiraban a constreñirlo.

El hecho incuestionable es que ni siquiera las imágenes más cuidadosamente preparadas para comunicar con claridad mensajes precisos se entendían siempre de la forma que sus promotores deseaban. Eso ocurría sobre todo cuando se extraían del entorno original. Al trasladarse desde el palacio de la embajada española en Roma a la catedral de Toledo, el cuadro de Pietro del Po perdió por completo su sentido inicial, de modo que dejó de ser una pintura política para convertirse en una escena devota. Pero al menos los canónigos que lo contemplaran (o incluso rezaran ante él) podrían identificar con facilidad tanto a los miembros de la familia real como al donante, el cardenal de Aragón. En otros casos, no se entendían en absoluto. Cuenta María José del Río que cuando María de Médicis recibió la pintura del intercambio de su hija Isabel con la infanta española, realizada por Valerio Marucelli por encargo del gran duque Cosme II, fue tal su desconcierto que tuvo que pedir aclaraciones sobre lo que el cuadro representaba. Sencillamente, no la identificó. ¡Y se trataba de su hija!

Entonces como ahora, hasta las imágenes más expresivas perdían su sentido original antes que el brillo de sus pigmentos. Tanto Fernando Bouza como Pedro Cardim han querido señalar sus límites en la creación de significado y la producción de memoria. Quizá Vieira da Silva pensaba como ellos y por eso concedió tanta importancia a las leyendas explicativas en el programa que diseñó para las exequias de Juan IV.

A fin de cuentas, incluso una representación como la de la tiranía del duque de Alba, que había llegado a ser tan familiar para los habitantes de los Países Bajos, requirió en algunos casos (aunque no siempre) el acompañamiento de iconotextos que permitieran a los espectadores ya no sólo interpretarla, sino incluso identificarla. ¡No les fuera a ocurrir lo que a María de Médicis!

También las escenas estudiadas por Joan Lluís Palos van acompañadas de sus correspondientes «aclaraciones» textuales. Aunque, además de aclarar, en este caso plantean nuevos interrogantes. ¿Quiénes eran sus destinatarios? ¿Los visitantes del palacio, la mayoría de ellos italianos? Entonces, ¿por qué estaban escritas en castellano? Y, sobre todo, ¿por qué estaban situadas en un ángulo que las hacía casi ilegibles a la distancia de un espectador en cualquier punto de la sala donde se encontrara? Desde luego, la relación de esos textos con las imágenes que supuestamente ilustraban no resulta tan directa como a primera vista pudiera parecer. De hecho, el entrelazamiento de lo visual con lo textual, de los «*intelligibilia* con los *sensibilia*» en la sintética expresión de Frances A. Yates citada por Bouza, se encuentra entre los principales objetivos de la nueva historia cultural. ¿Podemos dar por descontado que las imágenes pierden buena parte de su capacidad comunicadora cuando caminan sin la muleta de los textos?

Tanto en su libro del año 2001 como ahora en su aportación al presente volumen, Peter Burke ha tratado de acentuar el carácter independiente de los testimonios visuales por contraposición al planteamiento según el cual éstos servían tan sólo para ilustrar lo que ya sabíamos a partir de textos. Pero ésta ha sido una de las cuestiones que han suscitado más interés y menos unanimidad entre los diversos autores de este volumen. Víctor Velezmoro y Joan Pau Rubiés le han dedicado especial atención. Ambos tienen sobradas razones para hacerlo. El primero porque estudia un libro con una cantidad de imágenes fuera de lo común incluso en nuestros días, y el segundo porque hace lo propio con unos textos en los que los contenidos visuales, sin ser en lo cuantitativo tan elevados, se consideran del todo imprescindibles para la eficacia del producto final.

Guaman Poma de Ayala, el autor del libro estudiado por Velezmoro, procedía de una cultura carente de escritura, lo que, como es lógico, le llevaba a confiar más en las posibilidades comunicadoras de las imágenes que en las de la palabra escrita. En su *Corónica*, no son los textos los que aclaran el sentido de las imágenes, sino las imágenes las que esclarecen y refuerzan el sentido de los textos. «Los textos –escribe Velezmoro– rellenan los vacíos dejados por una cadena secuencial de dibujos.» Y más adelante remacha: «los textos no ofrecen nuevas informaciones, se limitan a repetir y abundar lo que se ha dibujado».

¿Era esta primacía de la imagen sobre el texto en un libro ilustrado (¿o sería más adecuado hablar de una iconografía textualizada?) una anomalía propia de una

cultura «iletrada»? Desde luego que no. En el manifiesto de convocatoria los organizadores del encuentro nos permitimos aludir a los casos de Versalles y El Escorial como ejemplos de decoraciones pictóricas en las que las imágenes fueron el origen de los textos. Por su parte, Joan Pau Rubiés ha podido constatar que, con no poca frecuencia, también en los libros de viajes algunos textos parecían más orientados a glosar la información proporcionada por los dibujos (muchos de ellos deformados de manera deliberada) que a describir la experiencia de sus autores. Y, aunque en un contexto muy distinto, Diana Carrió plantea también una relación en la que la imagen precede, al menos en lo cronológico, al texto. En efecto, en mayo de 1662, el jesuita Nicolás Martínez publicó en Roma la *Exclusiva de Reyes*, un libro que defendía las mismas ideas (el derecho de veto de los monarcas en los cónclaves) expuestas antes por el pintor Pietro del Po en *La apoteosis de la Virgen*. ¿Se trata de una relación de filiación o de dos discursos producidos en paralelo en la línea de lo que, al parecer, hiciera Guaman Poma? En el primer punto de su «decálogo», Peter Burke propone la utilización del término *intervisualidad* para designar el método de estudio orientado a profundizar en el significado de unas imágenes a partir de su relación con otras. Se trata de un concepto derivado del de *intertextualidad* acuñado por Julia Kristeva y otros teóricos de la literatura para mejor entender la etiología de determinados textos. ¿Cómo podríamos designar el método para la comprensión de textos a partir de las imágenes que los originan?

Si de la confrontación que hace Bartolomé Yun pudiéramos deducir con seguridad que los escritos de Martínez de Mata beben de las pinturas de Murillo, estaríamos ante otro caso en el que la imagen causa el texto. Aunque, en sentido estricto, lo que hace Yun no es buscar relaciones de causalidad, sino de contigüidad. No pretende saber quién influyó sobre quién, sino, simplemente, comprobar qué es lo que ocurre cuando pinturas y textos creados con independencia (a menos que se demuestre lo contrario) son colocados unos junto a los otros. Y lo que ocurre es que no sólo la dimensión social de la pintura de Murillo se ve iluminada por los escritos de Martínez de Mata, sino que, también al contrario, estos últimos reciben luz nueva del trabajo del pintor. A diferencia de lo que hace Richard Kagan con los escritos de Botero, Yun no afirma que los textos inspiren las pinturas. Se limita a sugerir que se iluminan entre sí. O, dicho con otras palabras, desafiando la práctica habitual en la que los historiadores de los textos han buscado la génesis de unos en otros (*intertextualidad*) y los historiadores del arte la inspiración que unas imágenes toman de otras (*intervisualidad*), Yun parece querer plantear la posibilidad de una mejor comprensión de textos e imágenes hurgando fuera del circuito de su propio género.

Una de las ventajas de considerar conjuntamente materiales visuales de procedencia diversa es que permite localizar elementos comunes que de otro modo serían difíciles de identificar. Si tuviéramos que elegir un edificio planificado con presupues-

tos ideológicos antagónicos a los que inspiraron la construcción de El Escorial, podríamos pensar en el Ayuntamiento de Amsterdam, destinado a la exaltación de los valores de la clase burguesa más rica y satisfecha del mundo. Y a la postre calvinista. Y, sin embargo, los promotores de uno y otro proyecto compartieron preocupación por la forma en que éstos iban a ser percibidos por sus visitantes. La fuente documental que emplea Ivan Gaskell para identificar dicha preocupación es muy distinta de la que utiliza Bonaventura Bassegoda. Si este último analiza un texto pensado como guía para la visita, el primero se fija en un cuadro en el que se representa el acto mismo de la visita. En efecto, la tela de Pieter de Hooch, conservada en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, nos muestra uno de los espacios más representativos del edificio, la sala donde se reunía el consejo de los cuatro burgomaestres que regían la ciudad, hoy día casi intacta, en el momento de ser contemplada por algunos ciudadanos de Amsterdam. Tras una aparente simplicidad, todo en este cuadro se dispone según un complejo artificio pensado con el objetivo de señalar al espectador la manera en que se esperaba que la estancia fuera percibida. Quizá no sea aventurado afirmar que, en cierto modo, a través de este cuadro Gaskell encuentra respuesta a la pregunta que Kagan se formula para el Salón de Reinos: ¿cómo se esperaba que estos templos del poder fueran vistos por los visitantes del momento? De Hooch propone una reflexión, concluye Gaskell, sobre «el propio acto de mirar» que, con independencia de su grado de adecuación a la realidad, nos permite valorar la noción que en ese momento se tenía del poder de las imágenes.

Ni que decir tiene que, si las posibilidades de controlar el «acto de mirar» las imágenes ubicadas en el interior de espacios cerrados eran limitadas, éstas se esfumaban por completo cuando circulaban por el mundo exterior. Ante todo porque ahí los programas trazados para ensalzar a monarcas, nobles y gobernantes tenían que competir con una verdadera invasión de imágenes y unos observadores que, por muy bajo nivel cultural que tuvieran, se resistían a aceptar el papel de meros receptores. No sólo porque sus ojos se movían con mayor libertad de lo que los poderosos hubieran deseado, sino también porque podían intervenir en sus contenidos a través de un recurso cada vez más poderoso. Ese recurso se llamaba mercado.

Hoy día somos bastante conscientes del papel desempeñado por una pluralidad de mediadores en la producción de determinadas imágenes (especialmente en el ámbito del cine o la publicidad), pero cuando se trata de la época moderna tendemos a asociar dicha mediación tan sólo con artistas y comitentes, un error del que nos advierten Peter Burke y Fernando Bouza. «La existencia de un mercado público, de tiendas y puestos, destinado a satisfacer la particular demanda de estampas y pinturas», de la que habla este último, incrementó de forma muy considerable el protagonismo de grabadores, libreros, impresores y, en general, editores con una capacidad casi ilimita-

da de manipular las imágenes en función de la demanda de cada momento. A partir de esta constatación, el propio Bouza plantea la conveniencia de disponer de un método que permita pensar la historia plural de las imágenes de manera similar a como Donald F. McKenzie ha planteado «su bibliografía como sociología de los textos».

El papel desempeñado por el mercado en la configuración y uso de imágenes ha sido considerado en contextos diversos por varios autores de este libro. Cristina Fontcuberta se pregunta por su responsabilidad en la sorprendente perduración de una iconografía que continuaba evocando la crueldad del duque de Alba mucho tiempo después de que éste hubiera abandonado los Países Bajos, y Joan Pau Rubiés pone el acento en las transformaciones que sus requerimientos podían introducir en las imágenes desde que eran captadas por la mirada hasta que quedaban reflejadas sobre la tela o el papel, algo que, en el caso de la literatura etnográfica que él estudia, suponía no pocas veces la acentuación de los rasgos más grotescos o violentos. También Peter Burke plantea esta cuestión: «Al yuxtaponer los bocetos de varias ciudades suecas realizados *in situ* por Erik Dahlbergh, un dibujante del siglo XVII, a los grabados publicados en el elegante volumen titulado *Suecia Antiqua et Hodierna*, podemos constatar de nuevo con todo detalle esta misma conducta. En el curso del trayecto que va del cuaderno de apuntes al volumen publicado, algunos edificios han ganado en altura y presencia». Éste es un caso revelador y bien documentado de lo que este mismo autor ha calificado de *post-producción*. Esto sí, una post-producción destinada a satisfacer los gustos de unos compradores exigentes.

Que los gustos del mercado podían llevar a la deformación de imágenes era algo que, más aún que los indígenas y las fieras salvajes estudiados por Rubiés, constataron gobernantes y dignatarios del Viejo Continente. Fernando Bouza propone dos ejemplos separados entre sí por un siglo de distancia. El primero corresponde a los retratos de la familia real española incautados en 1593 en la frontera francesa, en los que «a Su Majestad [Felipe II] pintaron muy viejo y Su Alteza [el futuro Felipe III] muy niño y a la Señora Infante [Isabel Clara Eugenia] hicieron cien mil agravios; que, aunque no fuera por otra razón, los podía tomar la Inquisición de veras»; y el segundo, a la estampa «del Rey de España [a la sazón Carlos II] colocada de forma indecente y vituperosa» que un mercader vendía en Barcelona en 1689 motivando con ello la intervención del virrey. No queremos ni pensar cuál hubiera sido la reacción del virrey o el celoso agente de fronteras, tan dispuesto a remitir dibujantes a la Inquisición, de haber visto la caricatura aparecida en la portada de una publicación periódica española en julio de 2007 en la que se muestra al príncipe heredero practicando el acto sexual con su esposa mientras se jacta de que así podrá beneficiarse de las ayudas del Gobierno por cada nuevo hijo, lo cual, afirma el texto de la viñeta, será lo más parecido a trabajar que habrá hecho en su vida. Lo sorprendente de la decisión judicial por la que se orde-

naba el secuestro de la publicación es que otorgaba más importancia a la imagen que a las palabras atribuidas al príncipe, a todas luces denigrantes. Cuando se interrogó al dibujante acerca de sus intenciones, la respuesta fue que en realidad no quería dibujar a los príncipes y que sólo por casualidad algunos rasgos de las caricaturas podían guardar cierto parecido con ellos.

Al margen de la ironía de la respuesta está claro, como señala Peter Burke, que las ambigüedades de la comunicación visual tienen a veces ventajas. Al afirmar esto está pensando en otra portada de una publicación muy distinta, la de la edición inglesa de la obra de Virgilio Malvezzi *Davide Perseguitato*, aparecida en 1647, en la que se mostraba a un personaje llamativamente parecido al rey Carlos I de Inglaterra en forma de rey David, presentado como el ungido de Dios al que nadie podía tocar sin incurrir en un grave sacrilegio. Teniendo en cuenta que el monarca acababa de ser entregado por los escoceses al Parlamento inglés y que estaba a punto de dar comienzo el juicio que lo llevaría al patíbulo, esta representación comportaba una toma de posición en el conflicto tan definida que, llegado el caso, los editores debían tener prevista la atribución de la semejanza a una simple casualidad.

Claro que estas imágenes, consideradas por el poder tan contrarias a sus intereses, no siempre tenían por qué responder a una intención crítica. Rubiés, Fontcuberta y Bouza atribuyen una parte importante de la responsabilidad de estas «deformaciones» al reciclaje (que como Peter Burke señala fue utilizado ya a finales del siglo XV por el maestro de Durero, Michael Wolgemut), que permitía utilizar el mismo rostro, quizá con leves retoques, para representar personajes y circunstancias muy distintos entre sí. Introducido por los impresores con finalidades prácticas, este modo de proceder acabó repercutiendo de modo directo en la proyección pública de los poderosos.

Junto a razones técnicas y económicas había otras de carácter cultural que jugaban en contra de los deseos de los gobernantes. Algunos estudios etnográficos han destacado, señala Joan Pau Rubiés, que la «cantidad de novedad» que la vista y la mente son capaces de asimilar resulta limitada. De modo semejante se podría afirmar que era también limitada la cantidad de «dignidad real» que el ojo de los súbditos podía percibir. Desde luego, los historiadores interesados en los usos políticos de las imágenes haríamos bien en aprender de los estudiosos de la literatura de viajes sobre el modo de abordar el complejo tema de la percepción. A fin de cuentas, ellos llevan años reflexionando sobre las formas de representación de la alteridad. Ciertamente, su interés no se dirige sólo a la manera en que los espectadores veían las imágenes, sino también, y sobre todo, al modo en que los testigos presenciales veían la realidad a través de una espesa capa de prejuicios. Pero al hacerlo plantean una cuestión central para el tema de este libro como es la de la «capacidad cultural de percepción». En última instancia, igual que algunos de los viajeros europeos más sensibles se preguntaron por

la mejor forma de traducir en imágenes aquello que, por ser tan distinto, no guardaba semejanza alguna con ninguna realidad que el espectador hubiera podido contemplar antes, otros se preguntaron por la manera más adecuada de mostrar la excelsitud de los gobernantes de modo tal que superara cualquier representación que súbditos y vasallos hubieran podido ver hasta el momento.

Las respuestas a esta cuestión fueron diversas. Pero todas ellas denotan hasta qué punto las imágenes fueron consideradas en la época moderna de modo muy distinto a como lo son hoy día. Fernando Bouza insistió (aunque más en el coloquio que en el texto posterior) en la necesidad de «una indagación mayor acerca del estatuto gozado por lo visual en el seno de las formas comunicativas a las que cabía recurrir para conocer y crear memoria a lo largo de la Edad Moderna», y Peter Burke hizo lo propio sobre la existencia de diferentes códigos o discursos visuales que configuran lo que Michael Baxandall ha llamado *ojos de la época* y Martin Jay o Jonathan Crary, entre otros, los *regímenes escópicos*[1].

Sin ir más lejos, tal como nos muestra Bonaventura Bassegoda, uno de los criterios empleados por Velázquez para distribuir los cuadros en el recinto de El Escorial fue el de la dignidad de las personas que habían regalado al rey algunos de ellos, lo cual da a entender hasta qué punto, incluso para alguien como él, argumentos valorativos que nada tenían que ver con el tema representado o la calidad de la pintura podían ser tan dignos de consideración como cualquier otro. Tanto el pintor de corte como el monje agustino que describió su proyecto decorativo emplearon categorías interpretativas muy distintas a las nuestras. Por supuesto, no eran categorías universales de su época, sino otras sujetas a cambios en función de lugares y personas. Los regímenes escópicos dependen de diversas categorías, como las sociales o culturales, además de las temporales. Dicho con otras palabras: las imágenes no sólo son consideradas hoy día de modo distinto a como lo fueron en el pasado, sino que también en su momento desempeñaron funciones muy diversas en virtud de quiénes y dónde las manejaran. De ello fueron especialmente conscientes, escribe Peter Burke, los primeros europeos que tomaron contacto con lugares remotos como América o China. Aunque no es necesario acudir a casos tan extremos: incluso dentro de la misma Europa, señala Joan Pau Rubiés, es posible detectar la existencia de culturas visuales diferenciadas. Ante todo, el ojo católico no percibía la realidad de igual modo que el protestante. No es ninguna novedad afirmar que la visión está ribeteada, entonces como ahora, por las ideas.

Son varios los capítulos del libro que nos invitan, a través del examen de situaciones particulares, a reflexionar sobre las particularidades del régimen escópico o del estatuto de la imagen en la época moderna. La estampa de Carlos II estudiada por Alfredo Floristán no pretendía ilustrar nada que hubiera ocurrido, sino crear una realidad que, justamente porque no había ocurrido, dependía de la imagen para su pro-

ducción. Aquí la frontera entre la realidad y la ficción se difuminaba. O quizá sea más correcto afirmar que el orden de los términos se invertía: para los navarros la realidad fue lo que el grabado representaba, y la ficción lo que en realidad ocurrió. A fin de cuentas, esta imagen actuó como fundamento de exigencias que debían traducirse en realidades políticas tangibles. Y en esta misma línea, escribe Diana Carrió, el cuadro de Pietro del Po que ella estudia «ayudó, mejor que ningún otro discurso, a crear una ficción, una realidad paralela, a evocar un sueño, el sueño de conservar una grandeza en el mundo que ya era sólo un espejismo». ¿No era también esto lo que pretendía hacer Pieter de Hooch con su pintura del interior del palacio municipal de Amsterdam, la transformación de una ficción en una realidad?

La función de la imagen como creadora de realidad aparece también en el trabajo de Pedro Cardim. Algunas de las escenas previstas en los paneles del catafalco de Juan IV celebraban victorias portuguesas sobre los holandeses en el Índico que, en realidad, no habían tenido lugar. Aunque quizá ésta no fuera la más sorprendente de las funciones asignadas a las imágenes en el Portugal de la *Restauração*, un periodo en el que los agentes de Lisboa en París, Roma, La Haya o Münster encontraban no pocas dificultades para obtener reconocimiento por parte de otros países. Tal como escribían en sus cartas, aquellos seguían pensando en Portugal como parte de la Monarquía española de los Habsburgo. A más de uno se le ocurrió entonces que la mejor forma de superar esta dificultad era solicitar «retratos de reyes portugueses para poder así mostrar a los escritores extranjeros que Portugal era distinto de España y que tenía una historia propia». «Retratos [...] para mostrar a los escritores.» ¿Estamos ante un caso más de pinturas que causan textos? En el curso de los debates, Joan Lluís Palos trajo a colación el relato del cronista napolitano Francesco Capecelatro según el cual en 1647 el caudillo popular Masaniello se desmayó bajo los frescos que mostraban al III duque de Alba en la sala del palacio donde negociaba con el virrey duque de Arcos[2]. La razón no era otra que «*la maestà del luogo cosí supremo*», que contrastaba con la «*rimembranza del suo basso stato di prima*». Si en el caso portugués los retratos se convertían en prueba de la historia y, en último término, en fuente de derecho, en el napolitano los frescos actuaban como garantes del orden social que ponían las cosas en su sitio devolviendo a cada quien al lugar que le correspondía.

Por lo que se refiere a su relación con la realidad, las imágenes estudiadas por María José del Río son, desde luego, de naturaleza muy distinta a las contempladas por Floristán o Cardim. Al menos en apariencia. Con la excepción de la pintura alegórica realizada por Rubens, todas las demás representaciones que conservamos del intercambio de las princesas manifiestan un afán casi obsesivo por la exactitud. Tanto que, con el tiempo, algunas de ellas acabaron catalogadas entre representaciones de paisajes y descripciones topográficas. Pero tras ese aparente realismo se agazapan aspiraciones

de signo diverso en función de la orilla del río Bidasoa, francesa o española, en la que se encontraran el artista y su comitente. Como ocurre también con los frescos estudiados por Joan Lluís Palos, sólo alguien verdaderamente introducido en los debates contemporáneos podía interpretar el sentido de una multitud de detalles que, en este caso, se referían a aspectos tales como la ubicación de los soldados franceses con respecto a las aguas, el tamaño de los pabellones de cada país, el modo de presentarse el séquito español o la presencia más o menos destacada de algunos personajes. Así pues, incluso aquellas pinturas más próximas a los hechos que narraban reflejaron ideas y proyectos tanto como percepciones sensoriales.

El cuadro de la *Apoteosis de la Virgen* resulta en este sentido muy ilustrativo. Su encargo se enmarca en el contexto de las celebraciones con motivo de la publicación por el papa Alejandro VII, el 8 de diciembre de 1661, de la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, el documento más importante producido hasta entonces por la autoridad de la Iglesia en favor de la Inmaculada Concepción, una aspiración convertida en bandera por los españoles. Pero, tal como Diana Carrió señala, este cuadro hablaba de muchas otras cosas como la especial protección que la Virgen concedía a la Monarquía Hispánica –representada en el cuadro por la familia real al completo–, de la continuidad de la dinastía –simbolizada en la presencia del futuro Carlos II, mostrado como un niño de cuatro o cinco años aunque en el momento en el que el cuadro fue compuesto apenas contaba con unos meses– o de diversas reivindicaciones territoriales planteadas a través de las alegorías de los cuatro continentes. Pero, aun siendo destacables, éstos no eran los objetivos más importantes. Ante todo, afirma Carrió, era un cuadro dirigido a fijar la posición de Felipe IV en el debate abierto por un grupo de cardenales, conocido como el *squadrone volante*, en torno a las exigencias de su oficio y su independencia de voto en los cónclaves electivos de los pontífices; pretendía explicar que un cardenal, como Pascual de Aragón, podía defender los intereses de su rey a la vez que conservaba la fidelidad debida al pontífice. En esta clase de pinturas testimoniales, el realismo era siempre un barniz que cubría las verdaderas intenciones. Para todas ellas la creación de realidad pasaba por encima de su representación.

Que las ideas y sentimientos actuaron como un pigmento capaz de modular el cromatismo de no pocas imágenes es algo que se desprende de la lectura de casi todos los textos de este libro. Ideas y sentimientos que, en algunos casos, estaban conformados por situaciones circunstanciales, como ocurría con la propiedad compartida de las aguas del río Bidasoa reclamada por los franceses frente a la propiedad exclusiva exigida por los españoles, y, en otros, por planteamientos ideológicos de fondo: si las pinturas del Salón de Reinos pudieron constituir, tal como piensa Richard Kagan, una exaltación del papel de la aristocracia en la conservación de la Monarquía, no se debió tanto a la capacidad de influencia de los nobles representados en las diversas escenas,

muchos de los cuales habían caído en desgracia y perdido toda posibilidad de intervención directa en el momento en el que éstas se pintaron, como a la aceptación de la tesis expuesta por Giovanni Botero en su *Razón de Estado*, según la cual la única forma de conservar la imprescindible lealtad de los vasallos era reservar para ellos un lugar de honor en la historia. De forma similar podemos deducir, a partir de las consideraciones de Pedro Cardim, que el discurso político previsto en los paneles del catafalco de Juan IV de Portugal iba mucho más allá de la retórica estratégica propia de los años de la Restauración al reflejar aspectos como el carácter compuesto del nuevo Estado independiente presentado como una «república aristocrática». ¿Pueden ser consideradas también algunas de las pinturas de Bartolomé Esteban Murillo como discursos ideológicos en la línea de lo que algunos tratadistas defendían, tal como apunta Bartolomé Yun?

Uno de los retos que debe afrontar un libro como el que ahora presentamos, con tantos autores tan diversos entre sí, consiste en transmitir mensajes identificables. De una introducción como ésta cabe esperar que facilite a los lectores la tarea de su percepción. Contagiados por el decálogo de Peter Burke, podemos destacar, sin la menor pretensión de agotar el contenido de las diversas aportaciones y aun a riesgo de incurrir en simplificaciones imperdonables, algunos de ellos:

1. En la Edad Moderna las imágenes inundaron la esfera de la comunicación política y se convirtieron en eficaces transmisoras de ideales, aspiraciones y planteamientos de gobierno.
2. Lejos de agotarse en su misión comunicadora, muchas de estas imágenes reflejaron la percepción que los poderosos tuvieron de sí mismos y, por lo tanto, constituyen un importante capítulo tanto de la historia política como de la historia cultural.
3. A pesar de que las monarquías estuvieron en el centro de esta «operación de imagen», no siempre fueron las responsables directas de su creación y promoción. La nueva «imagen del poder» diseñada en la época moderna fue, en gran medida, responsabilidad de nobles y altos funcionarios que aspiraban tanto a reclamar su propio lugar en el entramado político como a señalar los límites del poder monárquico.
4. Cuando el poder participó en la creación de imágenes el resultado estuvo siempre ribeteado por la ideología. Incluso las aparentemente más realistas eran en la práctica portadoras de mensajes definidos con destinatarios y objetivos precisos.
5. Una vez puestas en circulación, las imágenes generadas por el poder cobraron vida propia, de modo que sus promotores tuvieron muchas dificultades para preservar las lecturas canónicas de las mismas.

6. Los nuevos recursos técnicos derivados del grabado sobre metal facilitaron la creación de un mercado que se permitió el lujo no sólo de deformar las imágenes promovidas por los poderosos, sino también de introducir sus propias aportaciones disonantes.
7. La lucha por el control de las interpretaciones sitúa a los historiadores ante la compleja realidad de las percepciones: las imágenes fueron recibidas en el marco de unas coordenadas culturales determinadas que condicionaron su uso y función en la vida de las personas.
8. Los historiadores interesados en las imágenes deberán estar más atentos en el futuro a las diferencias en cuestiones como el estatuto de las imágenes y los regímenes escópicos. Muchas imágenes aspiraban a sustituir la realidad hasta el punto de convertirse en fuente de derechos.
9. El estatuto de las imágenes en la Edad Moderna las sitúa en un plano que va más allá de una función meramente ilustradora de los textos. Aunque el grado de autonomía de las imágenes y su capacidad para la creación de memoria distan de originar unanimidades, parece claro que su relación con los textos deberá ser objeto de ulteriores consideraciones menos cargadas de apriorismos y más próximas a las prácticas cotidianas.

Al plantear la función que desempeñaron las imágenes en la cultura política de la Edad Moderna, los autores de este libro las han utilizado de hecho como fuente de información para el estudio de una importante dimensión del pasado. Con ello han tomado posición, aunque sea por la vía *de facto*, en el desafío metodológico que en los últimos años ha concentrado un elevado grado de interés entre los historiadores: el uso de las imágenes como fuente documental, que constituye la columna vertebral del libro de Peter Burke varias veces mencionado a lo largo de esta introducción[3].

Al utilizar imágenes para estudiar el uso de las imágenes en el pasado, éste es un libro de carácter metavisual. Ahora bien, ¿sería posible realizar estudios similares en los que las imágenes fueran empleadas como fuente documental básica para el estudio de la economía, la sociedad o las prácticas religiosas? ¿Podemos afirmar que las imágenes permiten una aproximación original y, en algún sentido más rica, a la realidad, o que simplemente se limitan a abundar en conclusiones expresadas con anterioridad y mayor claridad por textos escritos? Desde luego, si todo consistiera en hacer una travesía más larga para llegar al mismo puerto, el esfuerzo no habría merecido la pena. ¿Qué podemos decir a aquellos historiadores (quizá la mayoría) convencidos de que la historia se compone ante todo a partir de textos escritos para sacarles de su escepticismo respecto a las posibilidades testimoniales de las imágenes? Fernando Bouza ha señalado que sin una adecuada consideración de las imágenes no cabe entender algunas

manifestaciones características del proceso político de la Edad Moderna, como «la absolutización de los príncipes, la disputa por la hegemonía y los conflictos de carácter internacional, la lucha política entre las facciones de corte, la confesionalización de los credos y la misionalización de interior, la renovada gestión señorial, los debates en el seno de la República de las Letras, la forja de identidades comunitarias o el surgimiento de una verdadera esfera pública». ¿Podría este convencimiento hacerse extensivo a otros ámbitos de cuestiones?

Peter Burke ha expresado su convencimiento de que «las imágenes pueden hablar a los historiadores cuando los textos callan». Pero ¿sería posible, mediante una adecuada auscultación de las imágenes, percibir cambios culturales, vivencias religiosas, planteamientos políticos o, por qué no, comportamientos económicos sobre los que los textos apenas dicen nada? Tzvetan Todorov ha afirmado recientemente que los pintores flamencos del siglo XV manifestaron en sus tablas y miniaturas un interés por el individuo y las realidades concretas que lo rodeaban que anticipó algunos de los grandes cambios culturales que abrirían las puertas de la modernidad[4]. Su libro es un buen ejemplo de cómo un interrogatorio inteligente de las pinturas permite identificar transformaciones profundas de la realidad no siempre fáciles de aislar a través de los textos.

El encuentro que ha dado origen a este libro formó parte del programa de actividades de la red de investigación *Poder y Representaciones en la Época Moderna* (http://recercahistoriamoderna.net), que integra tres proyectos: «Historia i política a l'Època Barroca (1580-1684) en l'àmbit mediterrani», «Representación del pasado y declive de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII: construcción de la(s) memoria(s) y utilización política de las imágenes» y «Art i religió a Catalunya durant els segles XVI i XVII. L'impacte de la Contrarreforma a l'arquitectura i les arts visuals». Deseamos expresar nuestro agradecimiento tanto a los compañeros de investigación como a los colegas del Departament d'Història Moderna de la Universitat de Barcelona, que nos han dado toda clase de facilidades en cuestiones organizativas, y de modo muy especial a los miembros del consejo asesor, los profesores María de los Ángeles Pérez Samper, Pere Molas, Fernando Sánchez Marcos y Xavier Gil. Con Pere Molas tenemos contraída además una deuda especial de gratitud, pues nos facilitó la sede de la Academia de Bones Lletres de Barcelona, de la que es presidente, para la celebración de las sesiones. A José Luis Colomer deseamos agradecerle su disponibilidad para acoger este libro en el plan de publicaciones del Centro de Estudios Europa Hispánica, que tan magníficos resultados está produciendo. Cuando el trabajo encaraba su última etapa, la intervención y la amabilidad de Isabel Morán han sido decisivas para sortear escollos y agilizar la travesía. El buen hacer de Fernando Villaverde Ediciones ha contribuido a mejorar de

forma notable el resultado final. Pero, ante todo, deseamos manifestar nuestro agradecimiento a los autores del libro, que no sólo aceptaron la invitación para participar en el coloquio sino que, además, se ajustaron a los plazos, ciertamente exigentes, que les marcamos para la entrega de los textos a pesar de que ése no era un compromiso que hubieran adquirido de antemano. Definitivamente, es un privilegio trabajar entre amigos.

Barcelona, septiembre de 2007

1 M. BAXANDALL, «El ojo de la época», en *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento italiano*, Barcelona, 1978; M. JAY, «Regímenes escópicos de la modernidad», en *Trompe-la-mémoire*, La Coruña, 2003, y J. CRARY, «Modernización de la visión», en S. YATES (ed.), *Poéticas del espacio*, Madrid, 2002.

2 F. CAPECELATRO, *Diario di Francesco Capecelatro contenente la storia delle cose avvenute nel Reame di Napoli negli anni 1647-1650*, ed. A. Granito, Nápoles, 1850-1854, vol. 1, pp. 65-69.

3 Véase también J.L. PALOS, «El testimonio de las imágenes», *Pedralbes. Revista d'Historia Moderna*, 20 (2000), pp. 127-142.

4 T. TODOROV, *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Barcelona, 2006.