

En 1539 el emperador Carlos V y Francisco I de Francia, los dos grandes rivales europeos de la primera mitad del siglo XVI, conversaron durante dos horas mientras paseaban solos por una sala del palacio de Fontainebleau. Tradicionalmente se ha entendido que tal espacio era la gran galería que Francisco I había hecho acondicionar entre 1528 y 1530. En ocasiones se ha supuesto también que parte de lo hablado durante ese paseo debió ser una explicación del intrincado programa iconográfico de la misma. Aunque probablemente no les faltaran otros temas de conversación, tal situación no hubiera sido del todo ajena a los usos cortesanos y políticos del momento. Por ejemplo, las dos pinturas que enmarcaban el busto de Francisco I, *La derrota de Pavía* y *La prisión del rey en Madrid*, relataban dos episodios fundamentales de la relación entre ambos monarcas. De cualquier manera, mediara explicación o no, las decoraciones de Rosso Fiorentino debieron ser más que un simple escenario ornamental. Tanto el italianismo clásico de sus formas, como las alegorías contenidas en estas imágenes estaban legitimando la posición política de Francisco I. Los dos soberanos, que habían disputado largamente por Italia, conocían perfectamente el valor que la cultura cortesana del humanismo había conferido a las imágenes como portadoras de mensajes relativos al poder. El objetivo principal de este libro es poder ofrecer una visión general de los horizontes de interpretación de las obras de arte de la Edad Moderna que pudieron sostener sus contemporáneos en estos contextos de uso social y político.

Tal objetivo tiene su origen en el diseño de la asignatura *Arte y poder en la Edad Moderna*, que se imparte como disciplina obligatoria en los grados de Historia del Arte, Geografía e Historia, y Lengua y Literatura Española de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Este libro es el material básico de esta asignatura, junto con otros elementos formativos dispuestos en sus cursos virtuales. No obstante, y más allá de esta función didáctica concreta, sus autores han buscado ofrecer un recorrido sintético por el tema que pudiera interesar a cualquier lector curioso. Probablemente, la misma diversidad de formación e intereses de sus destinatarios académicos ha debido contribuir a esta intención.

Para ello, este libro ha buscado deliberadamente alejarse de los esquemas vasarianos de narración histórico-artística, que estaban fundamentados en la autonomía del estilo, la yuxtaposición de los contenidos iconográficos y la sucesión de biografías de artistas. Lógicamente, tampoco se ha querido tras-

plantar ese modelo de relato a una historia del patronazgo concebida como una cadena de vidas de patrones y comentarios sobre sus promociones. Las formas, el estilo, la iconografía, las vidas de los artistas y aquéllas de sus patrones están presentes desde una articulación de los contenidos basada, como decíamos al hablar de Francisco I y Carlos V, en la definición de los horizontes de interpretación que guiaban el encargo, la producción y el consumo de las obras de arte. Así, tras una introducción consagrada al papel jugado por el artista a lo largo de la Edad Moderna, el texto organiza sus contenidos a través de un recorrido, articulado en tres bloques, por los distintos centros, agentes y espacios que definieron los modelos predominantes de representación del poder. Entre los primeros destacan las cortes italianas del siglo xv, la Roma papal, la monarquía hispánica de los Austrias y la creación del estado francés. Tras el análisis de los centros de poder, los agentes protagonistas analizados son la nobleza, los patricios urbanos, el mecenazgo femenino, las academias y los embajadores. Finalmente, el estudio se centra en los espacios de articulación de las distintas imágenes del poder: la ciudad como escenario de fiestas y espectáculos, la glorificación del monarca a través de los ciclos de pinturas, las galerías de retratos y coleccionismo, y, por último, la ciencia.

Más allá de las diferencias terminológicas entre mecenas, patrones, comitentes, clientes, audiencias y otros términos empleados para denominar a aquellos que encargaban, definían y sufragaban las obras de arte, este texto indaga en los usos y funciones que éstas adquirirían como parte de los sistemas de poder de la Edad Moderna.

Sin duda esta posición metodológica está relacionada tanto con la consideración de las obras de arte como parte de la *cultura material* de una civilización, como con la amplitud disciplinar que fundamentan los *estudios visuales*. Se trata con todo de un punto de vista fuertemente enraizado en una interpretación histórica de la *cultura visual*. Si bien estos artefactos del pasado son considerados desde una perspectiva que rebasa su simple caracterización como objetos artísticos, esta superación de las categorías historiográficas tradicionales se efectúa a través del intento de reconstrucción de los modelos de percepción e interpretación de sus coetáneos. Esto facilita que nociones como estilo y análisis formal tengan un espacio en este libro, aunque no sean, desde luego, una preocupación básica del mismo. Estilo e iconografía importan aquí desde el momento en que pudieron ser categorías significativas en el uso original de estos artefactos como expresión de poder. Por un lado existía la conciencia de que las formas eran parte de las estrategias retóricas para la transmisión de contenidos. Por otro las formas, en su perfección y estilo, fueron constituyéndose poco a poco en aparatos elocuentes en sí mismos. Esta situación liga disciplinariamente a este texto con la Historia del Arte.

En este contexto, un elemento fundamental de este libro es la constatación de la inserción de los medios artísticos en un abanico más amplio de políticas de persuasión. Dentro de ellas, la cultura escrita y la reproducción por medio

de la imprenta adquirieron una relación constante de colaboración (y competencia) con la imagen. La memoria fue posiblemente el espacio fundamental de actuación para las obras de arte. La demostración de la legitimidad del poder, su propaganda, y el control que éste pretendía ejercer requería arquitecturas y artes visuales para hacer presentes ideas que, como imágenes mentales, se mantuvieran y difundieran en el recuerdo de los sometidos, los iguales, y en ocasiones los superiores. Esta doctrina, como muchas otras de su tiempo, encontró un potente aval anticuario en los escritos clásicos rescatados por el Humanismo. Roma podía avalar la construcción de edificios públicos magnificentes, la representación mediante retratos, en efigies situadas en retablos o enterramientos, o conceptualmente abstraídos en forma de escudos dispuestos en fachadas, arcos o sillas de mano, la conformación de escenografías de poder cuajadas de piezas artísticas, arqueológicas, científicas, curiosidades y, sobre todo, riquezas, la articulación de complejos programas simbólicos que combinaban imágenes y escritos el desarrollo de ceremonias públicas, el enriquecimiento de los vestidos y las joyas, o la misma difusión de todas estas iniciativas mediante el grabado y la imprenta.