



**Decoración de interiores públicos laicos en la Edad Media**  
**Interior decoration of lay public spaces in the Middle Ages**  
**Decoração de interiores públicos leigos na Idade Média**

Jesús CANTERA MONTENEGRO<sup>1</sup>  
Ángela ORGANERO MANZANERO<sup>2</sup>

**Resumen:** La presencia de lo laico en el arte durante el siglo XIV refleja cómo los géneros artísticos iban liberándose poco a poco de la tutela eclesiástica. Siendo esta época escenario en el que se estableció en Europa un sistema fiscal, capaz de hacer fluir el dinero en abundancia hacia las arcas del Estado, los primeros cuarenta años del siglo XIV fueron, para Florencia y Siena, de estabilidad y preponderancia económica. Con el total control sobre el poder de la clase media, tuvo lugar la construcción del Palacio Público de Siena y la decoración de la *Sala dei Nove* por Ambrogio Lorenzetti, que constituyen un *unicum* de la pintura europea por su concepción y por lo que transmiten, como uno de los más famosos manifiestos de propaganda política de la Edad Media. Ambrogio, sometido a la presión de una serie de contenidos entrecruzados de carácter alegórico, político, teológico y filosófico, reúne todo un ideario político resultado de la concordancia entre ciudadanos.

**Abstract:** The secular presence on art during XIV century, reflects how artistic genres started a process of independence of ecclesiastic world. In Europe, in this age a fiscal system was established that allowed a free transmission of money to coffers. This made Florence and Siena gain a strong economic stability. With the total control of middle class, took place the building of Public Palace of Siena and the decoration of the *Sala dei Nove* by

---

<sup>1</sup> *Profesor Titular en Historia Medieval en la Universidad Complutense de Madrid. E-mail: [jcantera@ghis.ucm.es](mailto:jcantera@ghis.ucm.es).*

<sup>2</sup> *E-mail: [angeorga@ucm.es](mailto:angeorga@ucm.es).*



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

*La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas*

*A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas*

*The Image of Power. Epiphanies of Potestas*

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

Ambrogio Lorenzetti. This fresco constitutes a *unicum* European painting because his conception and conveyed feelings, like one of the famous manifestations of political propaganda of the Middle Ages. Ambrogio, under allegorical, political, theological and philosophical pressure, put together a whole political ideology as a result of agreement between citizens.

**Keywords:** Florence and Siena – Fiscal system – Ambrogio Lorenzetti – European painting – Political propaganda.

**Palabras clave:** Florencia y Siena – Sistema fiscal – Ambrogio Lorenzetti – Pintura europea – Propaganda política.

ENVIADO: 23.06.2015

ACEPTADO: 22.07.2015

\*\*\*

A primera vista, parece que el siglo XIV reduce la presencia de lo religioso en la producción artística, teniendo en cuenta que los ornamentos profanos, los del cuerpo, o los de la vivienda, entre otros, se han conservado en un mayor número que los de épocas anteriores, realizándose con materiales menos perecederos dentro de una sociedad más próspera que la que podía utilizar, simplemente, por gusto. La presencia de lo laico en el arte refleja cómo los géneros artísticos iban liberándose poco a poco de la tutela eclesiástica, desarrollando prácticas de interiorización del cristianismo, que llevaban a preferir, frente a las liturgias colectivas, la oración y la mortificación en solitario.

A lo largo del siglo se acentuó de manera decisiva la distinción entre las cosas terrenales y las del cielo, constituyéndose como el germen de la incipiente civilización europea, y uno de los más sólidos cimientos de sus conquistas posteriores. Por otro lado, esta época fue el escenario en el que se estableció en Europa un sistema fiscal, capaz de hacer fluir el dinero en abundancia hacia las arcas del Estado, llegando, a partir de entonces, a los dueños del poder político, una de las innovaciones que más fuerte huella dejaron en la Historia del Arte<sup>3</sup>

La línea de separación entre lo religioso y lo profano se había trazado a mediados del siglo XIII, como respuesta a las expectativas de una sociedad

---

<sup>3</sup> DUBY, George. *Arte y Sociedad en la Edad Media*. Madrid: Taurus, 2011, p. 95-96.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

*La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas*

*A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas*

*The Image of Power. Epiphanies of Potestas*

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

trastornada por la expansión de la economía de mercado, por la ampliación de los límites del mundo, por el descubrimiento de las rarezas naturales, y especialmente por los que, al descubrir la precariedad de la vida, se apresuraban a disfrutar del poder y la riqueza. El reflejo pictórico se encontraría en la tendencia al realismo, así como en los esfuerzos por representar con más exactitud las cosas visibles.<sup>4</sup> La contracción del espacio disponible para la pintura mural en los interiores eclesiásticos recorrió toda la Edad Media, aunque no haya conocido la difusión y la continuidad iconográficas de la decoración religiosa, así como no reflejó su geografía productiva, sus dinámicas culturales, ni los periodos cronológicos.<sup>5</sup>

Dentro de este contexto, tanto para Florencia como para Siena, los primeros cuarenta años del siglo XIV fueron, por lo general, de prosperidad y estabilidad económica, atendiendo a su preponderancia dentro de Europa como centros financieros y de manufactura. Esta situación se convirtió en el reflejo del total control sobre el Estado que adquirió la clase media, excluyendo a numerosas familias de la nobleza de los cargos comunales, a pesar de haber ingresado en los grupos de negocios.

El Estado, asumiendo la forma de república burguesa, se constituyó en una estructura gremial, administrada por una floreciente oligarquía centrada dentro de los Grandes Gremios o los *Arti Maggiori*.<sup>6</sup> Los grandes empresarios, comprometidos en la producción para el extranjero más que para el consumo local, llegaron a acumular gran cantidad de capital, con el que financiaron al Papado y a muchos príncipes europeos. El poder político, altamente concentrado, por el contrario, reflejaba una forma de Estado liberal, en la que la oligarquía buscaba mantener la aprobación de toda la clase media, desarrollando otras formas de asociación que estimulaban un orden social más horizontal y menos jerárquico.

En este ambiente de prosperidad y relativa paz, las artes florecieron como en pocos momentos de la historia. La importancia adquirida por la experiencia visual en el gótico, no sólo transformó la vida religiosa; a partir del desarrollo

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 98-99.

<sup>5</sup> MONCIATTI, Alesso. “Decoración pictórica y musivaria”, *Arte e historia en la Edad Media. Sobre el construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes*, v. II. Madrid: Akal, 2013, p. 254.

<sup>6</sup> MEISS, Millard. “Las dos ciudades a mediados de siglo”, *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: Arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza, 1988, p. 79.

de las cortes europeas, las imágenes tuvieron un papel cada vez más relevante, tanto en la propaganda pública como en el placer privado.<sup>7</sup> Los pintores y escultores crearon la imagen de un mundo ordenado, substancial, extenso y aprehensible, caracterizado por el naturalismo y el hombre, con un nuevo rango de consciencia intelectual y emocional, teniendo en cuenta que el realce de los valores humanos se amplió enormemente, y la relación del hombre con el hombre se hizo tan importante como su relación con Dios.<sup>8</sup>

El enfoque naturalista, vinculado al avance de la filosofía aristotélica frente al anterior platonismo predominante, otorgó a los pintores la posibilidad de interpretar los seres corporales con un tratamiento cada vez más objetivo, alcanzando una gran exactitud en el detallismo y la verosimilitud, convirtiendo los ambientes arquitectónicos y urbanos en estudios de profundidad topológica y de incipiente perspectiva lineal.<sup>9</sup>

A partir de entonces, los más grandes artistas trabajaron para los palacios, de reyes, de papas, obispos, abades, o municipales, de caudillos militares o banqueros, que en esta época se apoderan de la *signoria* en las ciudades italianas.<sup>10</sup> El motor productivo de muchas de las obras de la Toscana y las provincias vecinas se constituyó como consecuencia de una situación histórica de guerras civiles y rivalidades entre ciudades<sup>11</sup>, teniendo en cuenta la división entre la Iglesia y el Imperio y la obstinación de conservar la investidura de los diferentes cargos eclesiásticos a los que propugnaban.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> CAMILLE, Michael. *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Akal, 2005, p. 20.

<sup>8</sup> MEISS, Millard. *Op. cit.*, p. 80.

<sup>9</sup> SALVADOR GONZÁLEZ, José María. “Simbolizando la arquitectura pintada. Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico en la pintura bajomedieval”, *De Medio Aevo*, v. II. Madrid: Grupo de Investigación CAPIRE, 2012, p. 69-70. Internet, <http://capire.es/eikonimago/index.php/demedioaevo/article/view/53/89>.

<sup>10</sup> DUBY, George. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>11</sup> A comienzos del siglo XIII se abrió una brecha insondable entre los güelfos, partidarios del Papa, y los gibelinos, fieles al Imperio. El resultado fue una guerra civil caracterizada por numerosos pactos y traiciones en cadena, a los que el pueblo intentó hacer frente con un proyecto de constitución republicana. Florencia, predominantemente güelfa, y Siena, en su mayor parte, gibelina, procedían de una forma similar: demoliendo los edificios del partido enemigo, para su reconstrucción posterior con una solidez mayor. De éstas, San Gimignano se constituye como una de las ciudades que mejor ha conservado su aspecto medieval, similar al que debieron tener Florencia y Siena.

<sup>12</sup> CADENAS Y VICENT, Vicente de, *La República de Siena y su anexión a la Corona de España*. Madrid: Hidalguía, 1985, p. 9.

Siena, casi al mismo tiempo que Florencia, comenzó un nuevo ordenamiento del centro cívico y la construcción de edificios públicos representativos. En este contexto se puede situar la construcción del Palacio Público de Siena, en torno a 1282, y de la apertura del “Campo” en forma de coquilla delante de él (**fig. 1**). De aspecto aguerrido, el ejemplo de Siena corresponde al mejor tipo formulado en el siglo XIII con arcadas de planta baja abiertas y ventanas triforas.<sup>13</sup>

Su relevancia quedó patente a partir de 1280 gracias a la disposición que regulaba los requisitos por los que tenían que pasar el resto de edificios circundantes para salvaguardar la homogeneidad de la plaza.<sup>14</sup>

**Imagen 1**



Palacio Público de Siena y apertura del “Campo” por delante, c. 1282. Imagen tomada de Planetware.

Las tres pinturas al fresco dibujadas por Ambrogio Lorenzetti que decoran la Sala dei Nove, donde se reunía el gobierno, en el Palacio Público de Siena,

<sup>13</sup> BORNGÄSSER, Bárbara. “Arquitectura del gótico en Italia”, *El gótico: arquitectura, escultura, pintura*. Barcelona: Könemann, 1999, p. 253.

<sup>14</sup> *Idem*.



constituyen un *unicum* de la pintura europea por su concepción y por lo que transmiten, como uno de los más famosos manifiestos de propaganda política durante el Medievo.<sup>15</sup> Los Nueve eran los más importantes magistrados de la ciudad, constituyendo las pinturas un monumento en honor a la sabiduría de su gobierno, teniendo en cuenta que bajo su dirección, la ciudad florecía y se sucedían y realizaban grandiosos proyectos, como la mayor plaza pública, el hospital y el retablo de altar de mayores dimensiones de la Italia central, o la reconstrucción del Duomo que se convertiría en la más grande de toda la península.<sup>16</sup>

Con anterioridad a la labor de Lorenzetti, las grandes escenas pintadas sobre pared estaban reservadas a temas religiosos o dogmáticos, como el Paraíso, el Infierno o el Juicio Final, siendo esta ejecución la primera que se elevaba como tema profano al mismo nivel de grandiosidad.

Por su parte, Ambrogio realiza su aprendizaje junto a su hermano Pietro, atendiendo a un mayor refinamiento artístico, aunque sin olvidarse de la preocupación por los problemas espaciales y el carácter simbólico de sus composiciones que revelan, como describía Vasari, “un carácter gentilhomme y de filósofo más que de artista”.<sup>17</sup> Sus capacidades artísticas se vincularon con el carácter excepcional del contenido transmitido, dada la cantidad de sugerencias políticas y el conjunto de particularidades referidas a diversos aspectos de la vida cotidiana.

Su observación advierte una gran fidelidad con respecto a la realidad y una notable economía en la descripción de una típica ciudad medieval, con sus murallas circundantes, su catedral en el centro y sus torres, palacios e iglesias menores, dándole especial importancia al manifestado papel que desempeñaron las fortalezas como elementos defensivos contra los enemigos comunes, así como posteriores refugios en caso de derrota.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> PICCINNI, Gabriella. “El paisaje rural en los efectos del buen y del mal gobierno de Ambrogio Lorenzetti en el palacio público de Siena” en *El paisaje rural en Andalucía Occidental durante los siglos bajomedievales*, Actas de las I Jornadas Internacionales sobre Paisajes Rurales en época medieval. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009, p. 147.

<sup>16</sup> BORSOOK, Ev. *Ambrogio Lorenzetti*. Barcelona: Toray, p. 12.

<sup>17</sup> BLANCA PIQUERO, María Ángeles. *La Pintura Gótica de los siglos XII y XIV*. Barcelona: Vicens-Vives, 1989, p. 59.

<sup>18</sup> WHITE, John. *Arte y Arquitectura en Italia. 1250-1400*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 471.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2)*

*La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas*

*A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas*

*The Image of Power. Epiphanies of Potestas*

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

Como encargo del gobierno urbano, considerado de larga duración en la historia de la ciudad por gobernar Siena desde 1287 hasta 1355, Ambrogio Lorenzetti trabajó en esta práctica en torno a 1338-39. A pesar de la temática pedida, la oportunidad brindada a Ambrogio fue respondida con un gusto por las grandes vistas panorámicas con auténticos paisajes sin precedentes, que le permitieron un gran acercamiento a la arquitectura.

Siguiendo los principios sobre los cuales debía basarse la acción gubernativa, Lorenzetti identifica el “bien común” con la ciudad bien ordenada, con el “Buen Gobierno”, un régimen político adecuado, legítimo, que comportaba la inexistencia de los valores de tiranía y sedición, que a su vez, representaban los males extremos del mal gobierno. Atendiendo a formas concretas de gobernación, más que a discusiones abstractas de carácter filosófico o teológico, la organización de la representación pictórica se descifra en tres paredes y en torno a una serie de conceptos políticos, presentados, en parte, bajo formas alegóricas y simbólicas.<sup>19</sup>

En *La ciudad del Buen Gobierno* (fig. 2) el entramado urbano deja entrever las casas, integradas sin orden pero percibidas con unificación gracias a la insistencia de los elementos horizontales. Dentro de la unidad general, cada edificio tiene un carácter complementemente autónomo, adaptándose fielmente, mediante su moderada construcción oblicua, a la experiencia visual del espectador en su propio mundo tridimensional.

La disposición de la ciudad, con cuestas y pegada a la ladera de una colina, como la misma Siena, se constituye con una perspectiva sin gran precisión matemática, presuponiendo una forma radial que parte del centro, dejando la contraparte pictórica de la ubicación al espectador, siempre mirando fuera de sí mismo, lo que constituye el centro del mundo. Esta radiación exterior, rasgo inherente a la estructura de cada edificio, se expresa también a través de las figuras, el movimiento y la luz.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> PICCINNI, Gabriella. *Op. cit.*, pp. 148-149.

<sup>20</sup> WHITE, John. *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*. Madrid: Alianza, 1994, p. 98.

**Imagen 2**



Ambrogio Lorenzetti, *La ciudad del Buen Gobierno*.

Al igual que ocurrirá en *El campo del Buen Gobierno*, las figuras también disminuyen a partir de un único centro, el punto en el que están bailando las jóvenes (fig. 3), de mayor tamaño que los jinetes y los personajes que aparecen representados comprando en los tenderetes, o las damas y los caballeros que, a lomos de caballo, se alejan por la izquierda.

Esta disminución lateral traspasa las puertas de la ciudad, desplegando, por primera vez, una visión panorámica del paisaje campestre, que va disminuyendo en la distancia junto a la continuidad del espacio natural. En este sentido, los cinco campesinos trabajadores de viñedos, a la sombra de las murallas de la ciudad, son las únicas contradicciones visibles dentro del modelo, manteniendo en el resto de puntos la continuidad de la disminución.



**Imagen 3**



Ambrogio Lorenzetti, *La ciudad del Buen Gobierno*. Jóvenes bailando (detalle).

Por otro lado, la composición de la ciudad está construida desde el centro hacia afuera, atendiendo a las direcciones que el artista enfatiza mediante el movimiento de las figuras, como los jinetes o las bailarinas del primer plano, danzando hacia la derecha. En el caso del campo, el desplazamiento visual cuenta con cambios de dirección producidos por las figuras que están luchando por tirar de sus mulas en medio del puente, o la disposición de los caminos más pequeños que salen de la ciudad, pasando por granjas aisladas.

La luz pictórica, resplandeciente desde este centro, no se corresponde con la fuente natural que se halla en la ventana situada en el extremo derecho del muro adyacente, al otro lado del límite con el paisaje. Tanto el movimiento como la escala, permiten a las figuras jugar un papel fundamental en la creación de un diseño unificado, pues el resultado se concibe como una porción de vida de carácter aparentemente espontáneo en la que cada uno de los elementos contribuye a dar esa sensación de plenitud e inevitabilidad. En este caso, el conjunto geográfico del paisaje rural, evoca el estado sienés, que con la progresiva modificación de los cultivos, de la utilización del suelo y de los núcleos poblados, llegó a ocupar casi un tercio de la Toscana. Como

primer paisaje conocido, exclusivamente rural, desde la antigüedad<sup>21</sup>, se alude al territorio real, que incluía la Maremma, hasta Grosseto, el puerto de Talamone, Massa Marittima y la Amiata, uniendo un conjunto de paisajes muy heterogéneos, tal y como muestra la representación pictórica. En este contexto, destacan, como una de las aptitudes mejor definidas en el fresco, las actividades agrícolas, inmersas en un color de fondo amarillento, propio del verano, centradas en el ciclo de los cereales, de la vid y de la cría de ganado.<sup>22</sup>

El comercio de la ciudad y sus fundamentos agrícolas, elemento que domina a lo largo y ancho de los frescos del Buen Gobierno, expresan la consecución del total dominio económico y militar sobre los campos aledaños, un ámbito por el que las ciudades habían venido luchando durante los siglos precedentes. La obra pictórica ilustra los decisivos cambios, de índole económica, que estaban teniendo lugar en todo el centro de Italia con independencia del gobierno local, más aún de Siena, gracias al menor énfasis sobre los castillos rurales totalmente fortificados, que habían sido sede del poder feudal y el confinamiento de los nobles en sus fortificadas mansiones urbanas, frente a las posibilidades del comercio y el predominio de la oligarquía civil.

El mundo alegórico medieval se transforma en un espectáculo de realidad empírica en el que la capacidad compositiva y constructiva, y las facultades de abstracción de raigambre florentina, se convierten en elemento fundamental de un detallado panorama realista típicamente sienés. El propósito primitivo de este panorama de carácter retratístico era el de subrayar la relevancia que tenía para las ciudades las ideas políticas que aparecen encaradas en el mismo<sup>23</sup>.

El objetivo final no es la observación de este fresco en sí, pues la decoración de la sala incluye otros dos muros, en el que se desarrollan las figuras alegóricas de las virtudes correspondientes al gobierno y las consecuencias de su mala administración. Por su parte, las personificaciones de las virtudes gubernativas centran su representación en torno a la figura del Buen Gobierno, el bien común, o la subordinación del interés privado al de la comunidad, sentada en un largo trono con forma de banco. Ésta aparece representada alegóricamente como un anciano, simbolizando que, por

---

<sup>21</sup> WHITE, John. “*Arte y Arquitectura en Italia...*”, p. 473.

<sup>22</sup> PICCINNI, Gabriella. *Op. cit.*, p. 154.

<sup>23</sup> WHITE, John. “*Arte y Arquitectura en Italia...*”, p. 469.



entonces, la edad era metáfora de sabiduría, y al mismo tiempo, el orgullo que todas las ciudades debían sentir hacia su antigüedad. A la izquierda, un trono más pequeño da asiento a la Justicia, que bajo sus aspectos distributivos y conmutativos, da paso a la Concordia, que se halla sentada a sus pies (**fig. 4**).

Los ciudadanos, unidos por un cordón que parte de los peldaños sobre los que se halla la Justicia y que se desliza por la mano de ésta, escogen por gobernante al Bien Común, que sostiene el otro extremo y se sienta sobre un trono en la parte izquierda. La Caridad, flanqueada por la Esperanza y la Fe, revolotea sobre su cabeza, viéndose rodeado por las virtudes políticas. La Prudencia, la Fortaleza y la Paz, a la derecha, y la Magnanimidad, la Templanza y la Justicia, a la izquierda, comparten su trono en forma de estrado<sup>24</sup>.

Imagen 4



Ambrogio Lorenzetti, *Alegoría del Buen Gobierno*.

Tanto las virtudes más cristianas del escolasticismo, como las privadas y las de carácter público dejan paso, en el lado opuesto, a la *Alegoría del Mal Gobierno*, junto a los vicios, rodeando a sus efectos en la ciudad y en la nación (**fig. 5**).

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 465.

Entre los vicios, la Crueldad se halla sentada al lado de la Guerra, de la Traición y de la Discordia, que complementan su carácter enciclopédico con los medallones de los marcos, algunos no conservados en la actualidad. Entre éstos, figuran el *Trivium* y el *Quadrivium* de las Artes Liberales; y el Sol, la Luna, Venus y Mercurio, la primavera y el verano en contraposición a Saturno, Júpiter y Marte, a Nerón y a los tiranos de la antigüedad, al otoño y al invierno.<sup>25</sup>

De esta forma, dentro de la estructura unificadora, Lorenzetti no limita el contraste dramático al tema de la alegoría medieval, sino que lo amplía también a la estructura formal de sus composiciones. Por su parte, las vinculaciones estilísticas entre las figuras de las Artes Liberales y sus homólogas del púlpito de Pisa de Giovanni Pisano atraen la atención sobre la intensidad con la que Ambrogio, al igual que Giotto, Duccio y Simone Martini, se inspiró en la escultura.

**Imagen 5**



Ambrogio Lorenzetti, *Alegoría del Mal Gobierno*.

En el caso de la ciudad gobernada de una forma pésima, la concepción oblicua pasa a basarse en los principios de la perspectiva sienesa, y no florentina, teniendo en cuenta que todos los muros urbanos tienen una construcción

<sup>25</sup> *Idem*.





SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3 (2015/2)*

*La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas*

*A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas*

*The Image of Power. Epiphanies of Potestas*

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

frontal escorzada, y todas las líneas en retroceso dirigen el ojo hacia las figuras entronizadas a la derecha. Sin centro para la ciudad en sí, punto de descanso o de concentración en el recorrido visual, el espectador contempla una desoladora escena de la que siempre intenta escapar.<sup>26</sup>

A pesar del deterioro de estos frescos, se puede apreciar cómo el artista señala una línea de demarcación entre la representación de la *Alegoría del Mal Gobierno* y la ilustración de sus consecuencias, fomentando una perspectiva negativa que se hace más evidente con la forma, aumentando la dificultad de transferir la atención a la parte izquierda, desde la alegoría central a la ciudad.<sup>27</sup> Una vez que se ha entrado en la ciudad, el propio amurallamiento dificulta su abandono, cerrando una caja espacial que se sitúa delante de la línea principal de casas, y con la que las figuras, en vez de armonizar con ayuda del modelo espacial, entran en conflicto, corriendo por los costados del recinto y atravesando su frente abierto. Por su parte, la disposición arquitectónica del fondo, parece dirigir hacia el interior, cortando los circuitos de paso.

La luz, en este caso, está tratada de forma muy diferente a la utilizada en la ciudad y el campo del muro opuesto, ya que incide sobre el campo devastado y la ciudad en ruinas, como si proviniera de la fuente real de luz: la ventana de la izquierda. Teniendo en cuenta que el centro de composición y la fuente de luz se encuentran situados en extremos opuestos, ésta se proyecta sobre las superficies frontales planas de todas las casas, mientras los costados en retroceso permanecen en sombra. De nuevo, el ojo del visitante procedería al desarrollo visual negativo, atendiendo a una constante discordancia a medida que se desplaza por una sucesión de bandas verticales planas fuertemente iluminadas y de colorido variado.<sup>28</sup> Nada encaja; nada continúa; nada resulta fácil; el “Mal Gobierno” esparce oscuridad, que no luz.

En cada etapa, Lorenzetti emplea medios compositivos para dar realidad visual a conceptos intelectuales y para resaltar, bien mediante la armonía formal, bien mediante la discordancia, las emociones que su contemplación debería despertar en el espectador. Éste se vería influido por algo más que una mezcla indiferente de las incompatibilidades de la alegoría medieval y del

---

<sup>26</sup> WHITE, John. “*Nacimiento y renacimiento...*”, p. 102.

<sup>27</sup> Por lo general, resulta más difícil desplazar la mirada a la izquierda que a la derecha, lo habitual en Occidente.

<sup>28</sup> WHITE, John. “*Nacimiento y renacimiento...*”, p. 103.





SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

*La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas*

*A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas*

*The Image of Power. Epiphanies of Potestas*

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

naturalismo moderno, uniendo de forma indisoluble forma y contenido. La alegoría medieval da y recibe significado gracias a la primera visión completa del paisaje, revelando pletóricamente la sensación de espacio y de organización del mundo natural.

El pensamiento medieval reorganizó en una nueva concepción teológica y religiosa del mundo los más importantes códigos de símbolos de la Antigüedad, llevando a cabo una clara y precisa subdivisión entre los principios del bien y del mal, con los que, ya desde época románica, hizo corresponder las principales figuras del panteón cristiano: Cristo, la Virgen, los ángeles y los santos, o bien el diablo y sus emisores. Los símbolos tomados del pasado, algunos claramente legibles por sus contemporáneos, y otros relegados a la categoría de lo demoníaco y monstruoso, incomprensibles con el tiempo, fueron recuperados a final de la Edad Media a través de una lectura humanista.<sup>29</sup>

Desde el punto de vista artístico, el autor sienés comprende plenamente las cualidades inherentes de la disposición frontal escorzada que utilizaron Duccio y Simone Martini, entremezclando, por primera vez esta visión con la florentina, en tanto las construcciones de la ciudad del Buen Gobierno se tratan de forma oblicua y centralizada. Su estancia en Florencia en la década de 1330 y el impacto del arte de Giotto y sus seguidores fueron suficientes para obligar a Lorenzetti, no sólo a influir su estilo, sino también a desarrollar este novedoso escrutinio del mundo visible, a pesar de que éste se acerque más a una aproximación sensible a la experiencia que a una creación de sistemas geométricos.<sup>30</sup> El cambio de énfasis, tanto en paisajes como en interiores, desarrollado de forma experimental por Ambrogio Lorenzetti, tendrá su culmen en la pintura de finales del siglo XIV.

La importancia de los frescos se mediatiza con las facilidades que ofrece la pintura para crear arquitecturas en clave poética, vinculando a los artistas italianos del Trecento y del Quattrocento con el “realismo” con que plasmaron la realidad del mundo físico.<sup>31</sup> En este sentido, las imágenes de Lorenzetti permiten localizar las fuentes de inspiración del artista en la recepción que en el Duecento y Trecento efectuaron la obra de Cicerón,

---

<sup>29</sup> BATTISTINI, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Electa, 2003, p. 6.

<sup>30</sup> WHITE, John. “*Nacimiento y renacimiento...*”, p. 105.

<sup>31</sup> SALVADOR GONZÁLEZ, José María. *Op. cit.*, p. 69.

Séneca, Salustio, y otros clásicos de la República de Roma, dando pie a la existencia, en el Pre-Renacimiento, de una corriente de pensamiento que tendría en lo cívico el motivo central de su discurso político.

Teniendo como base que la Siena a la que traslada Lorenzetti al espectador es el resultante de un implícito, y en ocasiones explícito, acuerdo de colaboración entre los múltiples estratos y clases sociales que la habitaban, la relevancia sienesa, al igual que ocurrirá en Florencia o Lucca, será su forjamiento como unidad política atendiendo a las diferencias sociales y a los intereses políticos enfrentados, a los que no renunciarán jamás.<sup>32</sup> Siena era una comunidad plural en la que convivían en precario e inestable equilibrio numerosos estamentos de la sociedad medieval: nobles rentistas, comerciantes que hacían de artesanos, operarios que ejercía de notarios, maeses doctores que enseñaban, gremios y artes, peones agrícolas...desempeñando las más variadas tareas y oficios.<sup>33</sup> En este sentido, el ciclo de frescos se interpreta como una contribución a la cultura retórica pre-humanista, que habría comenzado a florecer en las ciudades-repúblicas durante los primeros años del siglo XIII, precediendo bastante en el tiempo al redescubrimiento de las obras morales y políticas de Aristóteles.<sup>34</sup>

El “Buen Gobierno” de Lorenzetti pasa a convertirse en ideario político, resultado de la concordia entre los ciudadanos, capaz de dominar la división interna e imponer los dictados de una justicia que asegurase la integración paritaria en el ámbito urbano. Basándose en dicha elocuencia, que deja entrever el preciado valor de la vida cívica, en el que lo más importante es la preservación de la paz, se reflejan en la obra pictórica algunos ejemplos subyacentes como la centralidad de la figura de la “Pax”, foco de la composición; teniendo en cuenta, que el mensaje del artista se plasmaba en el instante en el que el mundo feudal del resto de Europa empezaba a transformarse hacia formas políticas que presagiaban el absolutismo de los príncipes.

Los frescos constituyen un ciclo esencialmente secular, reflejo de los intereses, en curso de evolución, de la vida a mediados del siglo XIV. Considerados la

---

<sup>32</sup> SKINNER, Quentin. *El artista y la filosofía política. El Buen Gobierno de Ambrogio Lorenzetti*. Madrid: Trotta, 2009, p. 22.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 57.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

*La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas*

*A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas*

*The Image of Power. Epiphanies of Potestas*

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

primera obra civil dentro de la historia del arte italiano, responden a un contenido no sólo religioso, sino también filosófico y político. El reflejo de la jerarquía de los principios y de los hechos, de las causas y los efectos, y la ordenación de los motivos fundamentales del orden político, la *autoridad* –en las alegorías– y la *socialidad* –en los efectos–<sup>35</sup>, es una llamada a la unidad, y en consecuencia, no hay referencia alguna, ni siquiera en el fresco de la Tiranía, a la naturaleza real de las constantes luchas que a la sazón sembraban la discordia entre los niveles superior e inferior de la nueva clase comercial, y que habían reemplazado, desde hacía ya tiempo, a las batallas entre las nascentes clases burguesas y la aristocracia feudal.<sup>36</sup>

En su conjunto, los frescos muestran la complejidad de la sociedad urbana, representada por la cantidad y la variedad de figuras que lo componen (**fig. 6**); pero también, las dificultades de la economía de la ciudad, que debe integrar el sector primario, el secundario y el terciario, como la producción de paños de lana, las actividades de mercado y de banca, y la agricultura.<sup>37</sup> Además, el mensaje, claramente político, refleja la complejidad institucional, que aparece ya en los orígenes del gobierno comunal, en sus valores y desvalores<sup>38</sup>; pues, la exposición de los reyes a la execración pública equivalía a una condena que desposeía a la persona de derechos efectivos, cualificando el uso de la pintura en semejante contextos.<sup>39</sup>

La sensibilidad pictórica, de raigambre florentina, frente a las cualidades estructurales de los fenómenos empíricos que proporciona Ambrogio, el imaginario heredero de Duccio, se convierte en la base para la realización de una evocación –sin parangón, en cuanto a calidad y amplitud, hasta la aparición de Brueghel– de la liberal y ubérrima Naturaleza, teniendo en cuenta

---

<sup>35</sup> CARLO ARGAN, Giulio. *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Giotto a Leonardo Da Vinci*. Madrid: Akal, 1987, p. 58.

<sup>36</sup> WHITE, John. “*Arte y Arquitectura en Italia...*”, p. 470.

<sup>37</sup> COSTA, Ricardo da. “Um espelho de príncipes artístico e profano: a representação das virtudes do *Bom Governo* e os vícios do *Mau Governo* nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti (c.1290-1348) - análise iconográfica”. In: *Utopía y Praxis Latinoamericana Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. Maracaibo (Venezuela): Universidad del Zulia, vol. 8, n. 23, octubre de 2003, p. 55-71. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/um-espelho-de-principes-artistico-e-profano-representacao-das-virtudes-do-bom-governo-e-os>.

<sup>38</sup> PICCINNI, Gabriella. *Op. cit.*, p. 149.

<sup>39</sup> MONCIATTI, Alesso. *Op. cit.*, p. 258.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

*La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas*

*A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas*

*The Image of Power. Epiphanies of Potestas*

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

la reconsideración de la insistencia de la teoría artística occidental en la separación drástica entre la realidad del objeto de arte y la realidad propiamente dicha.<sup>40</sup>

El sistema florentino de análisis plástico, con sus creativas simplificaciones y sus lógicas reconstrucciones de los elementos esenciales, había sido y seguía siendo, incapaz de apartar la fértil espontaneidad de la Naturaleza, que es, por lo demás, uno de los aspectos más importantes de la misma. Por su propia postura doctrinal, no hubiera podido limitarse a la representación visual; teniendo como objetivo la emulación de la sociedad en detalle, y en conjunto. El sistema de visión espacial reiterado por el artista italiano persigue la localización de los hechos singulares para después ligarlos en la continuidad de un ritmo, que pretende ser el de la vida civil, en su doble aspecto urbano y rural.<sup>41</sup>

Si los logros de Ambrogio se encuentran más allá del alcance de Giotto o Duccio, se debe precisamente a que unió la capacidad analítica florentina a la visión sintética sienesa.<sup>42</sup> En los ciclos narrativos de Giotto son las figuras, o más un momento culminante aislado de la acción narrada, lo que domina en cada escena; en cambio, sin descuidar los elementos dramáticos esenciales, Ambrogio pintaba, más bien, como un narrador que pretendía satisfacer generosamente la sed de detalles minuciosos de sus espectadores, así como el gusto por la precisa descripción de los lugares en donde se desarrollaba la historia relatada.<sup>43</sup> Ningún otro pintor podía jactarse de su amplitud de visión, de la fuerza intelectual y la perfecta maestría en la consecución del detalle realista, características esenciales para transformar una compleja alegoría política en un espectáculo visual de gran efecto moral.<sup>44</sup>

La pintura italiana produjo obras de extraordinaria belleza e incluso muchas – en especial la de la escuela de Siena– de extrema pureza estilística, a pesar de que en una visión de conjunto entre 1200 y 1500 la profundidad de la adhesión al gótico sufrió ciertas turbulencias. Paralelamente a los grandes logros de la pintura italiana del Trecento, la pintura europea de la época siguió

---

<sup>40</sup> FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 482.

<sup>41</sup> CARLO ARGAN, Giulio. *Op. cit.*, p. 59.

<sup>42</sup> WHITE, John. “*Arte y Arquitectura en Italia...*”, p. 475.

<sup>43</sup> BORSOOK, Eve. *Op. cit.*, p. 8.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 12.

en su mayor parte manteniendo formas franco-góticas, teniendo en cuenta que la influencia italiana no dejó sentirse hasta la segunda mitad del siglo XIV y con diferente intensidad.<sup>45</sup>

El panorama de pequeñas o medianas guerras del siglo XIV no impidió la prosperidad de las ciudades y de la nobleza, pasando la geografía a tener tanta o más importancia que la historia como factor condicionante del arte. Las grandes familias del siglo XV –Visconti, Gonzaga, Sforza, Este, Montefeltro y Medici- a la vez que aseguraban la división política de Italia durante siglos, hasta el XIX, garantizaron la riqueza y la vida intensa en las ciudades<sup>46</sup>, teniendo en cuenta que uno de los principales rasgos del mundo italiano dentro de este contexto es que la historia de la imagen y la del arte casi conforman una unidad.<sup>47</sup> Ambrogio, sometido a la presión de una serie de contenidos entrecruzados de carácter alegórico, político, teológico y filosófico, y asediado por las finas sutilezas de las distinciones de naturaleza lógica, demuestra la inseparabilidad de la forma y del contenido en las grandes obras de arte.

\*\*\*

## BIBLIOGRAFÍA

- BATTISTINI, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Electa, 2003.
- BORNGÄSSER, BÁRBARA. “Arquitectura del gótico en Italia”, *El gótico: arquitectura, escultura, pintura*. Barcelona: Könemann, 1999.
- BELTING, Hans. *Imagen y culto*. Madrid: Akal, 2009.
- BORSOOK, Eve. *Ambrogio Lorenzetti*, Barcelona: Toray, 1967.
- BLANCA PIQUERO, María Ángeles. *La Pintura Gótica de los siglos XII y XIV*. Barcelona: Vicens-Vives, 1989.
- CADENAS Y VICENT, Vicente de. *La República de Siena y su anexión a la Corona de España*. Madrid: Hidalguía, 1985.
- CARLO ARGAN, Giulio. *Renacimiento y Barroco. El arte italiano de Giotto a Leonardo Da Vinci*. Madrid: Akal, 1987.
- CAMILLE, Michael. *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Akal, 2005.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Pintura gótica europea*. Barcelona: Labor, 1972.
- COSTA, Ricardo da. “Um espelho de príncipes artístico e profano: a representação das virtudes do Bom Governo e os vícios do Mau Governo nos afrescos de Ambrogio

<sup>45</sup> BLANCA PIQUERO, María Ángeles. *Op. cit.*, 1989, p. 60.

<sup>46</sup> CIRLOT, Juan Eduardo. *Pintura gótica europea*. Barcelona: Labor, 1972, p. 69.

<sup>47</sup> BELTING, Hans. *Imagen y culto*. Madrid: Akal, 2009, p. 501.





SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)  
*La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas*  
*A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas*  
*The Image of Power. Epiphanies of Potestas*

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

- Lorenzetti (c.1290-1348) - análise iconográfica”. In: *Utopía y Praxis Latinoamericana Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. Maracaibo (Venezuela): Universidad del Zulia, vol. 8, n. 23, octubre de 2003, p. 55-71. Internet, <http://www.ricardocosta.com/artigo/um-espelho-de-principes-artistico-e-profano-representacao-das-virtudes-do-bom-governo-e-os>.
- DUBY, George. *Arte y Sociedad en la Edad Media*. Madrid: Taurus, 2011.
- FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra, 1989.
- MEISS, Millard. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: Arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV*. Madrid: Alianza, 1988.
- MONCIATTI, Alesso. “Decoración pictórica y musivaria”, *Arte e historia en la Edad Media. Sobre el construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes*, v. II. Madrid: Akal, 2013, pp. 235-267.
- PICCINNI, Gabriella. “El paisaje rural en los efectos del buen y del mal gobierno de Ambrogio Lorenzetti en el palacio público de Siena” en *El paisaje rural en Andalucía Occidental durante los siglos bajomedievales*, Actas de las I Jornadas Internacionales sobre Paisajes Rurales en época medieval. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2009, pp. 147-157.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María. “Simbolizando la arquitectura pintada. Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico en la pintura bajomedieval”, *De Medio Aevo*, v. II. Madrid: Grupo de investigación CAPIRE, 2012, pp. 69-108.
- SKINNER, Quentin. *El artista y la filosofía política. El Buen Gobierno de Ambrogio Lorenzetti*. Madrid: Trotta, 2009.
- WHITE, John. *Arte y Arquitectura en Italia. 1250-1400*. Madrid: Cátedra, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Nacimiento y renacimiento del espacio pictórico*, Alianza, Madrid, 1994.