



Los frescos del Palazzo Pubblico de Siena. Pinturas para una ciudad en guerra

The murals of Siena's Palazzo Pubblico. Paintings for a city at war
Os afrescos no Palazzo Pubblico de Siena. Pinturas para uma cidade em guerra

Jesús CANTERA MONTENEGRO.¹
Clara M^a CASTREJÓN VELLÉ²

Resumen: Tomando los frescos del Palazzo Pubblico de Siena como ejemplo de pinturas de un interior público laico en la Edad Media, se pretende relacionarlos con los conflictos sociales y políticos que enmarcaron su ejecución y que influyeron en su iconografía y simbolismo, con especial atención en los frescos de las *Alegorías del Buen y el Mal Gobierno*, de Ambrogio Lorenzetti y la *Maestà* de Simone Martini.

Abstract: Study of the Siena's palace paintings as an example of a secular public interior in the Middle Ages and the social and political circumstances that influenced them in their iconography and symbolism, taking a special attention to Ambrogio Lorenzetti's *Good and Bad Government* and Simone Martini's *Maestà*.

Keywords: Medieval Italian frescos – Ambrogio Lorenzetti – Good and Bad Government – Simone Martini – *Maestà*.

Palabras-clave: Frescos medievales italianos – Ambrogio Lorenzetti – Buen y Mal Gobierno – Simone Martini – *Maestà*.

¹ Doctor en Geografía e Historia (especialidad en Historia del Arte) por la Universidad Complutense de Madrid, donde desempeña su labor docente y el cargo de secretario del Departamento de Historia del Arte II (Moderno). Miembro de la Real Academia de la Historia y vocal electivo de la Comisión Española de la Historia Militar. *E-mail:* jcantera@ghis.ucm.es

² *E-mail:* ccastrej@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

ENVIADO: 17.06.2015

ACEPTADO: 16.8.2015

I. La función publicitaria de la pintura mural

En la Alta Edad Media, la religiosidad impregnaba todos los aspectos de la vida cotidiana, entremezclándose con otros ámbitos como la política. Los reyes y emperadores buscaban legitimar sus envidiables cargos mediante las relaciones con Roma y sus preladados, a la vez que la Santa Sede se servía de los mismos para sus propios intereses. En el arte, la mayoría de las obras eran de carácter dogmático, catequético o hagiográfico, destinadas al culto privado o al comunitario. Incluso de no tratarse de una imagen de devoción, son escasos los ejemplos conservados en los que no haya alguna referencia a lo religioso. Se trataba de la encarnación de una sociedad marcada por la religiosidad.

Fue a partir de la Baja Edad Media, especialmente tras el cambio social producido en los siglos XII al XIII, cuando se transformaron y comenzaron a diversificarse los temas pictóricos. En un lento proceso que culminaría con la secularización del arte del Renacimiento, con la aparición de espacios públicos laicos surgió la necesidad de una decoración apropiada para los mismos. Edificios como las lonjas y los ayuntamientos, que anteriormente ya habían sido pintados, reciben retoques en sus decoraciones por diferentes razones, ya fuese por el deterioro de las mismas o por los cambios sociales y políticos que obligaron a cambiar el lenguaje empleado.

La pintura mural fue uno de los recursos más empleados desde su propio origen por ser un medio de expresión artística en el que convergen la estética y la función catequética. Como reflejo de la cultura de la época, sus temas e iconografías evolucionaron junto con la sociedad que la rodeaban. Generalmente estaban destinados a espacios con un amplio público, como los interiores de las iglesias. Estos espacios donde se reunía la congregación se sirvieron de la facilidad de comunicación de los elementos visuales para transmitir narraciones bíblicas o hagiográficas y conceptos e ideas



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

moralizantes. Ese mismo sentido educativo o aleccionador se mantuvo cuando la pintura mural dio el salto al ámbito laico.³

Entre 1300 y 1350, la pintura italiana dominó el panorama europeo. En esos momentos en que se estaban formando las bases del Renacimiento, Florencia y Siena mantenían la hegemonía artística en la Toscana. Ambas ciudades competían entre sí en el comercio, la política y el arte, enfrentando las obras de Giotto y las de Duccio. Como producto de esta relación, surgió la construcción en Florencia del Palazzo della Signoria (hoy conocido como Palazzo Vecchio) para intentar superar al Palazzo Pubblico de Siena, siendo este último uno de los pocos ejemplos conservados de pintura en sus espacios interiores.

II. Palazzo Pubblico de Siena: la *Maestà* de Simone Martini

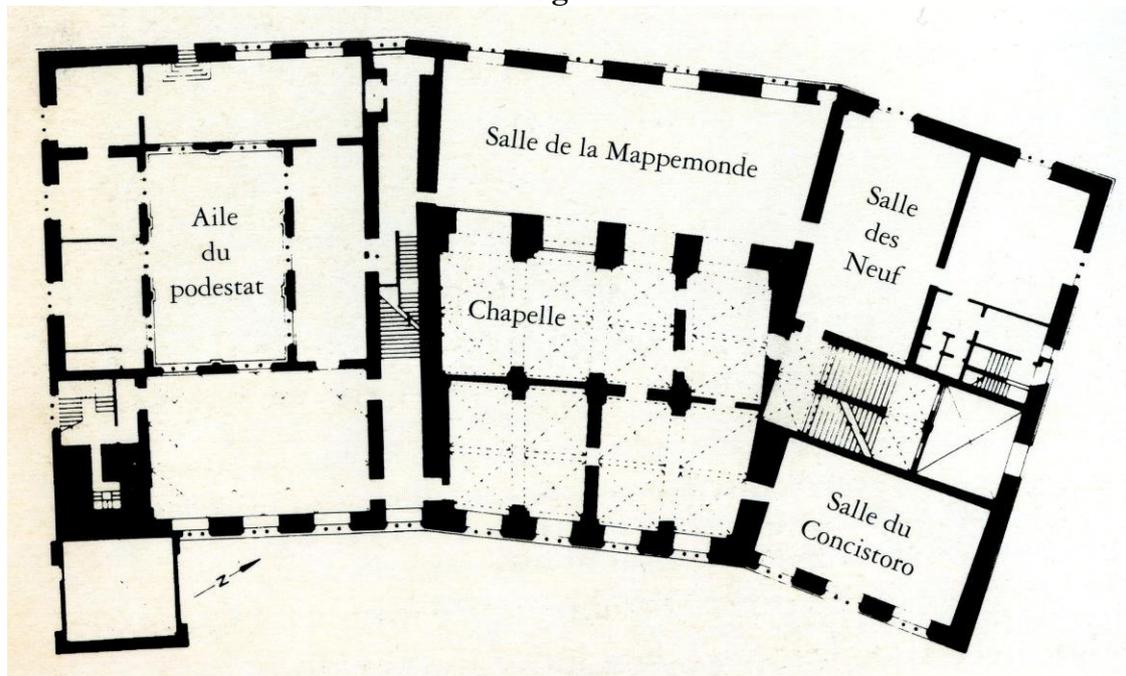
En el siglo XIII, Siena había experimentado varios cambios sociales y políticos, que acabarían materializándose en el Palazzo Pubblico, financiado por el gobierno de dicha ciudad. El edificio, con ubicación en el Campo, se comenzó a idear en el 1282 y, aunque se tomó una decisión definitiva en el 1288, las obras se pospusieron otros diez años. Además, la ley promulgada en 1297, por la que todos los edificios de la plaza debían unificar su exterior con columnas en las fachadas y ningún balcón, demostraba el deseo que tenía el gobierno por homogeneizar la zona y el grado de planificación de la obra, planteada como generador de un núcleo urbano y centro político de la ciudad.

Si bien se desconoce exactamente qué arquitectos trabajaron en esta obra, se destaca entre ellos Agostino di Giovanni. Respondiendo a la tradición arquitectónica de la zona, abunda el uso de ladrillo. La planta cuenta con una sección central cuadrada con logia, comenzada a construir en el 1304, de piedra en la planta baja y ladrillo rojizo en las superiores, materiales que denotan la mezcla de tendencias toscanas y lombardas. Las alas, dos pisos más bajas, se añadieron entre el 1307 y 1310 para servir a la Podestà y el Consejo de los Nueve. La ampliación vertical tardía corresponde al siglo XVII. La fachada unificada disimuló la sección separada del bloque principal por un pasadizo que comunica el Campo con la plaza inferior.

³ CANALES HIDALGO, J. *Pintura mural y publicidad exterior. De la función estética a la dimensión pública*, tesis, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2006.

La nueva prisión y el Salón del Gran Consejo se construyeron respectivamente entre el 1327 y la década de 1330 y 1340. La planta baja del patio de la Podestá cuenta con una amplia arcada y columnas octogonales de fustes de ladrillo y capiteles de piedra que sustentan arcos de medio punto. Los cimientos de la torre de la Mangia se establecieron en el 1325 y se terminó de edificar en el 1338, aproximadamente, con un remate diseñado por el pintor Lippo Memmi. Sería este elemento el que afectaría en gran medida a la construcción del Palazzo Vecchio de Florencia, pues se pretendía que su torre superase en altura y esplendor a esta.⁴

Imagen 1



Plano del Palazzo Pubblico de Siena.

El interior del Palazzo Pubblico de Siena está excepcionalmente bien conservado, permitiendo así que hayan llegado a nuestros días diversas pinturas murales interiores, atribuidas a Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, Spinello Aretino y Taddeo de Bartoldo. De estos frescos, destacan la Maestà del primero y los frescos del “Buen y Mal Gobierno” del segundo, obras para

⁴ MEISS, M.: *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra: Arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV* (A. Valle Garagorri trad.) Madrid, Col. Alianza Forma, 1988 (1951), p. 79-116.

cuya comprensión es imprescindible remitir al contexto histórico, social y artístico.

En el período en que se realizaron las obras del Palazzo Pubblico de Siena, entre 1300 y 1350, la pintura italiana dominaba gran parte del panorama europeo. En estos momentos en que se estaban estableciendo los cimientos del Renacimiento, Florencia y Siena eran las ciudades que mantenían la hegemonía en la Toscana. La primera destacaba con Giotto y sus frescos, mientras que en la segunda Duccio resaltaba con su trabajo en tablas y polípticos. El último desarrolló un estilo de raíz bizantina y gótica de carácter narrativo, mientras que el florentino utilizaba un estilo lineal y poético. A estos artistas les siguieron otras generaciones enormemente influidas por su lenguaje plástico.

Así pues, Simone Martini perteneció a la segunda generación de artistas que trabajaron en Siena tras la muerte de Duccio. Nació entre los años 1283 y 1284, momento de máxima expansión de la ciudad de Siena, que alcanzó altas cuotas de cultura y civilización tras la asunción del poder por parte de la burguesía en 1277.

Imagen 2



Fresco del muro este de la sala del Mapamundi

En 1315 el gobierno le encargó a Simone Martini una *Maestà* para la sala del Mapamundi del Palazzo Pubblico, apenas cuatro años después de que Duccio pintara la *Maestà* del Duomo, que sirvió como modelo para las obras posteriores y que había sido encargada por el gobierno tras la decisión de edificar el palacio.

Cuando el visitante se aproximaba al fresco de Simone Martini, debía pasar por otras secciones, cuyas pinturas han desaparecido parcial o totalmente. Así pues, se sabe que el salón principal del Palazzo estuvo decorado con una amplia serie de hasta siete pinturas de diferentes castillos que Siena había conquistado. A modo de ejemplo de cómo podrían haber sido las pinturas desaparecidas, en el fresco del muro Este de la sala del Consejo se muestra un posible modelo.

Imagen 3



Victoria del Condottiero Guidoricio da Fogliano.

En él aparecen dos figuras prominentes interactuando entre sí, en el lado izquierdo de la escena, vestidas como gente de alcurnia. Las arquitecturas del fondo, presididas por un castillo cercado, presentan todas sus puertas abiertas, símbolo de vulnerabilidad y rendición. Al margen del debate sobre la posible identidad de los personajes o de la ciudad, el significado fundamental se interpreta actualmente como un intento del gobierno sienés por dejar constancia de las conquistas realizadas entre 1328 y 1331.

Otro ejemplo es el fresco situado frente a la *Maestà* de Simone Martini, supuestamente realizado por el mismo pintor y fechado en 1328. La obra recibe el título de *Victoria del condottiero Giudoriccio da Fogliano*. Si bien esta obra estaba destinada a homenajear al militar que había luchado por Siena contra las tropas de Castruccio Castrani, el reciente descubrimiento de otro fresco anterior debajo de esta pintura ha hecho dudar a algunos críticos de la autoría de Simone Martini. En primer plano, casi captando la atención completa del espectador, está representado el condottiero a caballo con telas de rombos negros.

El personaje está retratado con un gran realismo, que se complementa con los correctos escorzos en que se ha pintado la ciudad del fondo. En el paisaje aparece representada una ciudad toscana arquetípica, con un castillo fortificado y una gran iglesia. La puerta de la muralla aparece abierta, al igual que la del castillo, creando una sensación de vulnerabilidad que seguramente quiere remitir a la rendición del lugar. Estas arquitecturas recortadas en el fondo azul con un tamaño menor del que correspondería a la perspectiva, sirven para enfatizar la figura del jinete. De esta forma, tal y como imperaba en la pintura sienesa del siglo XIV, realidad y fantasía aparecen entrelazadas en esta alegoría de la Victoria.

La *Maestà* de la sala del Mapamundi o Sala del Consejo, obra de Simone Martini, es una de las mejores muestras de la influencia tan amplia que tuvo la *Maestà* de Duccio en un período de tiempo tan breve. La obra de Simone Martini no es un fresco como tal, sino que está realizada a *secco* y utiliza una gran cantidad de oro, cuya suntuosidad le hace rivalizar con los tapices de la época. Ocupa por completo el muro de la sala, con una franja repleta de medallones de Cristo y los profetas decorándola. Las pinturas muestran una repetición del tema de la majestad, con la Virgen sentada en un suntuoso trono y el niño de pie sobre sus rodillas.

Imagen 4



Maestà de Simone Martini, Sala del Mapamundi

El estatus de la Virgen como reina del cielo viene enfatizado por la presencia de santos y ángeles. Como en la obra de Duccio, en la de Simone Martini también aparecen los cuatro santos patronos de la ciudad, Ansanus, Savinus, Crescentius y Víctor, arrodillados ante la Virgen. Algunas partes de la obra se han enriquecido con cristales pintados y piedras insertadas en el propio muro. La Virgen aparece con una actitud maternal no solo por la proximidad del niño, sino por la forma en que delicadamente le sostiene.⁵

Curiosamente, para tratarse de una obra de esa importancia, muy pocas fuentes coetáneas hablan de ella, ya sea de su autoría⁶ o repercusión, y ni

⁵ BURKE, P. *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia* (A. Ferros ed.), Madrid, Alianza, 1993.

⁶ Ghiberti, en su obra *I Commentari*, fue el primero en atribuir esta *Maestà* a Simone Martini, afirmación que queda corroborada por la presencia del nombre “Symone” en el fresco, debajo de los versos que tratan sobre el paso del año 1315 y el comienzo de Junio.



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

siquiera su comitencia parece estar específicamente documentada.⁷ Es por ello que conviene adentrarse en la relación de Siena y la Virgen para comprender su verdadero valor.

III. La Virgen, señora de Siena

Siena es un ejemplo de la evolución de las ciudades modernas, con una trayectoria ascendente que la llevó a la cumbre cultural de Europa y, posteriormente, a una violenta caída. Con un posible origen etrusco, durante la Edad Media sus habitantes se consideraron romanos e, incluso, se piensa que en la colina donde se ubica actualmente la catedral existía con anterioridad un templo dedicado a Minerva. Algunos han visto en esta tradición una posible raíz del culto tan intenso que se tenía hacia la Virgen en esa localidad, pues Minerva era la diosa virgen de la sabiduría.

La catedral reflejaba el estatus de Siena como sede de un obispo que, a mediados del siglo XII, también era la máxima autoridad secular. Sin embargo, esta situación cambió con el proceso que llevaría a la constitución de Siena como ciudad-república y, por consecuencia, a la edificación del Palazzo Pubblico. Dicha transformación comenzó en gran parte por el enfrentamiento del papa Alejandro II y el Emperador Federico Barbarroja, quienes beneficiaron a la ciudad. El primero abolió la servidumbre en Siena y el segundo concedió a los ciudadanos en 1186 el derecho a elegir sus propios cónsules, acuñar su moneda y administrar justicia en la ciudad y el campo. Fue por este último acto por lo que la ciudad se adhirió al emperador y, en consecuencia, a los gibelinos. En el bando contrario, el güelfo, estaba Florencia.

El conflicto entre güelfos y gibelinos se debía a sus planteamientos políticos. Los primeros, a favor del papa, consideraban que este, como sucesor de San Pedro, estaba al mando de toda la cristiandad, incluyendo al propio emperador, por lo que era la máxima autoridad espiritual y secular. Los gibelinos, por otra parte, se basaban en citas neo testamentarias para justificar que el poder del papa solo se limitaba a lo espiritual, debiendo dejar el gobierno terrenal en manos del emperador. Esta disensión llegó a ser tan

⁷ Se han conservado documentos del 20 de octubre y 12 diciembre de 1315 con una retribución de 46 *lire*, 8 *soldi* por parte del gobierno a Simone Martini, los cuales se ha pensado que pueden ser los contratos para la *Maestà*.



fuerte que las ciudades libres de Italia tuvieron que decidirse por una de las posiciones. Además, este conflicto entre autoridades propició indirectamente que muchas ciudades lograsen su independencia y, como funesta consecuencia, el enfrentamiento se tornó violentamente en una guerra santa.

De esa forma, la rivalidad preexistente entre Siena y Florencia, que se había estado gestando por la disputa por el control de la ruta comercial que comunicaba con Francia, alcanzó una nueva dimensión. Siena había logrado acumular una gran riqueza gracias a la particular situación de los nobles y aristócratas que se habían establecido en la ciudad, tanto voluntariamente como forzados por el gobierno. Invirtieron en empresas comerciales arriesgadas y en compañías que les reportaron grandes beneficios. Este fue un factor decisivo en la batalla de Montaperto, con la que terminó la guerra entre Florencia y Siena.

Según las crónicas sienesas conservadas que tratan sobre esta batalla, como el *Memorandum* del Archivo di Stato, la ciudad de Siena estaba en desventaja con respecto a Florencia, por lo que tuvieron que contratar soldados alemanes con el dinero que un noble decidió donar. Nombraron alcalde electo a Buonaguida Lucari y se prepararon para la batalla. Sin embargo, la noche antes del enfrentamiento armado, Lucari emprendió una marcha penitente, acompañado de los ciudadanos, hasta la catedral, donde encomendó la ciudad a la Virgen mediante el acto simbólico de colocar las llaves de la ciudad en su altar. Así se cuenta, con las exageraciones propias de este tipo de literatura, cómo Siena salió victoriosa ante Florencia gracias a la protección de la Virgen.

Los florentinos, por otra parte, responsabilizaron a un supuesto traidor, Bocca degli Abati, de su derrota, convirtiéndose en uno de los personajes más odiados en la ciudad (como lo Dante muestra en el canto 32 del *Infierno* de *La Divina Comedia*). Con esta batalla se intensificó la ya estrecha relación de Siena y la Virgen, quien se convirtió en su patrona, guardiana y símbolo. Para sellar el tratado de paz y asegurar la protección de la ciudad por parte de su patrona, el Consejo decidió donar a la catedral un retablo dedicado a la Virgen María, del que se encargaría Duccio. Tal y como ya se ha explicado, esta obra sería la inspiración de la pintura realizada por Simone Martini para el propio ayuntamiento.

También es tremendamente significativa esta interrelación de Santa María y la victoria militar de Siena. Así se consolidaría en una costumbre de la ciudad,



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

que se repetía de forma anual y que incluía a todos los ciudadanos de la ciudad y los territorios dependientes de la misma. Dicha festividad era de carácter tanto religioso como político. El día previo a la Asunción se organizaban festejos por toda la ciudad, incluido el Palazzo Pubblico, donde los jefes de la ciudad acogían con un fastuoso banquete a los representantes de los territorios supeditados a Siena.

Al día siguiente, fiesta de la Asunción, dichos representantes, los nobles y personajes importantes portaban velas como tributo a la catedral. Los comercios permanecían cerrados durante toda la jornada y se celebraban carreras de caballos. Era una muestra de la estrecha relación de Siena con la Virgen, a la que iban a parar todos los tributos tras las celebraciones civiles. Así pues, la fiesta más importante de la ciudad de Siena era una presentación anual de velas por parte de los territorios sumisos a la ciudad a la Virgen, entendida como patrona de Siena.⁸

En este contexto de relación tan estrecha entre Siena y la Virgen, el fresco de Simone Martini cobra todo su significado. Además, hay que destacar que, al contrario que la obra de Duccio, esta *Maestà* no se piensa que funcionaba como embellecimiento de un altar para celebraciones, sino como fondo de una plataforma en la que se sentarían los miembros del gobierno durante sus reuniones. El significado del fresco se completa con unos versos de la pared de la cámara del Consejo que dicen así:

Las angelicales flores, las rosas y azucenas
Que cubren campos celestiales
No me deleitan más que un recto consejo.
Mas algunos veo que en su propio beneficio
Me desprecian y engañan a mi patria
Siendo más celebrados cuanto más maldicientes...⁹

Similar a las posteriores pinturas de Lorenzetti, estas palabras se han interpretado como una advertencia dirigida a los gobernantes para que valorasen los intereses de la comunidad por encima de los personales. El resultado sería un programa iconográfico por el que, tras pasar por las ciudades conquistadas por Siena, se llegaría al lugar donde tomaban las

⁸ BURCKHARDT, T.: *Siena: ciudad de la Virgen* (J. J. de Olañeta ed.), Medievalia, 2006.

⁹ NORMAN, D.: *Siena and the Virgin: art and politics in a late medieval city state*, New Haven, Conn, London, Yale University Press, 1999.

decisiones los máximos representantes de la legislación de la ciudad, amparados por la Virgen que, con su presencia como patrona y protectora de Siena, les alienta a escuchar su consejo y pensar en el bien común por encima del propio.

IV. El Buen y el Mal Gobierno, Ambrogio Lorenzetti

Ambrogio Lorenzetti nació en Siena y fue un artista que compartió posición con Cimabue, Giotto, Duccio y Simone Martini. Desde 1329 se estableció en Florencia y formó parte del gremio de los Medici e Speciali. Demostró su categoría como pintor e intelectual en su obra en el Palazzo Pubblico de Siena, realizado entre 1338 y 1339. Sus frescos cubren las tres paredes de la Sala de los Nueve, mientras que en el cuarto muro un conjunto de ventanas muestra el paisaje de la Toscana.

Imagen 5



El Buen Gobierno, Ambrogio Lorenzetti

En una de las paredes se encuentra la escena del *Buen Gobierno*, enmarcada por los *Buenos efectos sobre la ciudad y sus gentes* a la derecha y *Alegoría de la tiranía y sus efectos en el campo y la ciudad* a la izquierda. La explicación de las pinturas se halla en unos rótulos que acompañan a la personificación de las alegorías de las virtudes que componen esta obra.¹⁰ En la pared central, la Justicia tiende dos hilos: uno la conecta con la Concordia, y el otro se extiende a un grupo de

¹⁰ PRATS MARTÍNEZ, L.: *Del primer Gótico a los albores del Renacimiento*, Barcelona, Carroggio, 2004.

ciudadanos, los veinticuatro concejales¹¹, quienes eligen el gobierno acorde al bien común.

La Justicia aparece con la Caridad revoloteando sobre su cabeza y acompañada por la Esperanza y la Fe. Una figura regia y barbada está rodeada a su vez por las virtudes políticas como la Paz, representada reclinada y vestida de blanco en un reflejo del sustrato clásico que aún perduraba. Una serie de personajes representativos de la sociedad completa la escena, que continúa con la representación idealizada de la ciudad y el campo bajo el buen gobierno.

Imagen 6



El Mal Gobierno, por Ambrogio Lorenzetti

El fresco dedicado al Mal Gobierno está protagonizado por la alegoría de la Tiranía, representada como una figura masculina con cuernos que, sentada en

¹¹ 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>.

un trono, pisa con un pie a un carnero. A este mal gobernante le acompañan diferentes vicios identificados por los textos que los acompañan: la Crueldad (*crudelitas*), Traición (*proditio*), Fraude (*fraus*), Ira (*furor*), Discordia y Perfidia. En un reflejo de la escena del Buen Gobierno, sobre la cabeza del tirano aparecen revoloteando Avaricia (*avaritia*), Orgullo (*superbia*) y Vanidad (*vanagloria*).

La Soberbia destaca sobre los demás malos consejeros, pues se la consideraba la madre de todos los vicios. Ante los pies del Mal Gobierno yace la Justicia, maniatada y torturada por los ayudantes del verdugo. La mala obra de la Tiranía aparece extendiéndose hasta el campo, donde el Temor sostiene una cartela identificando la escena.

Imagen 7



La ciudad bajo el Buen Gobierno, Ambrogio Lorenzetti

Este fresco, el más deteriorado, se enfrenta al del campo y la ciudad bajo el Buen Gobierno. En la escena urbana del conjunto *Los efectos del Buen Gobierno en la ciudad y en el campo*, enmarcando mercaderes que comercian con tranquilidad y un grupo de danzantes, hay una escenografía conformada por edificios contemporáneos al pintor. Con claras influencias góticas, estas arquitecturas y las figuras que las habitan, con la carga idealizada que caracteriza este fresco, constituyen un retrato de la vida social y la estética del siglo XIV.

Las pinturas dedicadas al Campo bajo el Buen Gobierno reflejan la importancia que daba Siena a su relación con el *contado*, representado con gran armonía y mostrando los beneficios de una adecuada relación entre ambas

partes. Esto se traducía en la producci3n y aportaci3n de recursos por el *contado* para Siena y, como contrapartida, la protecci3n que brindaba la ciudad a esas tierras. De esa forma, la escena del campo viene introducida por la figura de la Seguridad sosteniendo una cartela que la identifica. Cabe señalar la importancia del concepto de seguridad en el *contado*, pues (seis años antes de la ejecuci3n de dicha pintura) este había sido arrasado por las tropas de Pisa, que apenas se detuvieron a unos pocos kil3metros de Siena.

Imagen 8



El campo bajo el Buen Gobierno, Ambrogio Lorenzetti

V. El gobierno de Siena, ciudad en guerra

Partiendo de la ya mencionada batalla de Montaperto en 1262, la ciudad de Siena se vio independiente y decidi3n redactar los estatutos de su constituci3n. Estos se dividían en cuatro partes: protecci3n del culto y de las instituciones eclesiásticas, procedimientos legales, funciones de la municipalidad y el derecho privado. Es significativo el comienzo de la primera parte, donde se especifica que deben mantenerse dos velas encendidas ante el altar de la Virgen. Según la constituci3n, la autoridad residía en el pueblo, pero este no se identificaba con los habitantes, sino con un cuerpo de ciudadanos con autoridad reconocida para ejercer ciertas responsabilidades.



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

Estas personas constituían el conocido como Consejo de la Campana, pues se reunían al sonido de esta, y se encargaban de tomar decisiones relativas al bienestar de la ciudad. Era un grupo de aproximadamente trescientos hombres, nombrados por el magistrado elegido anteriormente por el mismo Consejo, o por los jefes de los departamentos de la administración.

La magistratura permanente, que recibía el nombre de *Vigintiquator partis ghibelline populi civitatis et commitatus Senarum*, estaba formada por veinticuatro consejeros elegidos entre todas las categorías, la mitad procedente de la clase de los caballeros y el resto del pueblo. Otro de los cargos permanentes era el Departamento de Hacienda de Siena, elegido por el Consejo de la Campana, cuyo director solía elegirse entre los monjes benedictinos de San Galgano, por considerarse que un clérigo sin posesiones era incorruptible como tesorero de la ciudad.

Esta autoridad era ayudada por cuatro *provisores* o inspectores elegidos entre los ciudadanos más respetados. Como era común entre las ciudades italianas de la época, existía un cargo de alcalde o *podestà* encargado de procurar el correcto cumplimiento de las leyes. Los magistrados lo elegían de otras ciudades, con preferencia por las lombardas, y la preocupación por evitar su corrupción era tal que, si bien se le cedía el uso del palacio y recibía un sueldo, permanecía casi prisionero en su interior.

Este sistema fue suprimido en 1277, cuando el partido güelfo de Siena logró derrocar la magistratura establecida y elegir en su lugar el gobierno formado por nueve consejeros, del que solo podrían formar parte “mercaderes güelfos de buena reputación”. De esta forma los nobles quedaron excluidos y, además, se hizo la paz con Florencia. El Consejo de los Nueves culpaba al anterior gobierno de nobles de haberse preocupado más por sus rivalidades internas que por lograr el bien de la ciudad. Harían de su misión el lograr la paz a toda costa, hasta su destitución en 1355. Este período favoreció el desarrollo del comercio y las artes.¹²

Una vez que se terminó la catedral de Siena en el siglo XIII, el siglo XIV fue el momento del desarrollo arquitectónico de la ciudad. El recién formado Consejo de los Nueve decidió construir un lugar adecuado para celebrar sus

¹² W. BOWSKY.: *A Medieval Italian Commune: Siena under the Nine, 1287-1355*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1981.



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

reuniones. Tras siete años de planificación y nueve de preparación del emplazamiento, en 1297 se comenzó la construcción del Palazzo Pubblico en la plaza del Campo.

El emplazamiento fue completamente intencional, pues se ubicaba en el punto de confluencia de las tres secciones en que se dividía la ciudad. Si bien los nobles habían quedado apartados de la política, sus enfrentamientos y rivalidades continuaron, al igual que lo hicieron las hostilidades entre el pueblo. Esta situación social tan convulsa obligó al Consejo de los Nueve a tomar medidas muy severas. Fue entonces, quizás en un intento de mostrar a los ciudadanos los beneficios de la paz y de un buen gobierno, por lo que se encargó a Ambrogio Lorenzetti la ejecución de los frescos de la sala del Consejo.

Ambrogio Lorenzetti representó en el muro central los elementos sociales más representativos de su ciudad. El fresco está presidido por una figura regia a cuya izquierda está representado un grupo de *fures* que incluye uno con una tela negra sobre el rostro, señal de haber sido sentenciado a pena capital; y cuya cuerda se enrolla de forma violenta en torno a sus muñecas, muy diferente a la que tiende Concordia a los hombres de la ciudad.

A la derecha aparecen dos figuras con armadura entregando un castillo como muestra de sumisión a la ciudad de Siena, tema que continúan el grupo de personas maniatadas presidido por dos oficiales, uno de los cuales entrega las llaves de la ciudad. El pintor también representa las diferentes fuerzas del orden que deben estar a disposición del gobierno. El último grupo de la izquierda quizás representa a los *contadini*, la fuerza especial contratada por los Nueve en 1302 para asegurar la paz en la campiña, quizás sugerido por su cercanía a los feudatarios y por el *popolo* de Siena de sus escudos (león rampante).¹³

¹³ STRAN, R.: *Ambrogio Lorenzetti: le palais communal, Sienne*, Paris, Hazan Cop., 1995.

Imagen 9



Detalle de la figura regia del fresco del *Buen Gobierno*, Ambrogio Lorenzetti

El fresco lo protagoniza una figura con una capa negra y blanca que se corresponde con los colores del principal emblema de Siena: la *balzana*, escudo partido horizontalmente en campo de plata y sable. La asociación de dicha figura con Siena está enfatizada por el escudo dorado que porta, y cuya decoración se corresponde con la imagen de la Virgen y el niño del sello de la ciudad. Bajo sus pies se encuentra otro de los grandes emblemas de Siena: la loba dando de mamar a los gemelos, en referencia a la fundación mítica de la ciudad por parte de Aschius y Senus, hijos de Remo. Existe un debate en torno a la identificación de esta figura, para lo que es imprescindible aclarar cuáles fueron las fuentes ideológicas en las que se basó Lorenzetti.

Tradicionalmente se ha visto la política defendida por Lorenzetti como inspirada en ideas aristotélicas y tomistas. Se dice que se basan en una adaptación de la *Suma teológica* de Tomás de Aquino. Esta interpretación se ha tomado recientemente para intentar identificar la figura regia que domina la sección central, para lo que se ha recurrido a la reformulación tomista del principio aristotélico del bien común¹⁴ como fundamento y criterio del buen

¹⁴ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, (ed. Eduardo Sinnot), Colihue, 2007.



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

gobierno. Según este método, el personaje sería una alegoría de ese principio del *bonum commune*, y el mensaje último del fresco sería la elevación del bien común a la posición de gobernante.

No obstante, investigadores como Quentin Skinner¹⁵ han visto en esta teoría una sobre-interpretación de la obra de Lorenzetti, que ha llevado a establecer una relación no justificada con la escolástica y la filosofía aristotélica. Según su propuesta, la errónea identificación del personaje regio puede deberse a una malinterpretación de la inscripción del fresco que dice: “allí donde reina la santa virtud de la Justicia, numerosas almas son capaces de actuar juntas de la manera en que *un ben común perlor signor sifanno*”. Se ha interpretado como “hacer del bien común un buen señor”, mientras que en documentos sieneses de la época, como la propia constitución, se especifica que la paz y el bien común solo se pueden alcanzar *per*, mediante, un buen señor.

De esta forma, según los estudios de Q. Skinner, el ideal de buen gobierno del Palazzo Pubblico de Siena sería una contribución más a la cultura retórica pre-humanista de Italia en el siglo XIII. Entre sus fuentes se encontrarían escritos como los *Ars Dictaminis*, especialmente los compuestos por *Dictatores* como Guido Faba; los documentos oficiales, como la Constitución latina de la ciudad de 1262; y los tratados sobre el buen gobierno, que habían empezado a redactarse en el duecento, como *De sapientia potestatis*, de Orfino da Lodi. Autores como el último no habían conocido directamente la obra de Aristóteles.

Las virtudes necesarias para un buen gobierno debían estar dentro de los propios ciudadanos. Gran parte de los autores pre-humanistas consideraban que para alcanzar el bien común había que asignar plenos poderes a un *Signore o signoria* de electos, incluyendo autoridad legal, legislativa, dominio total sobre la ciudad y el *contado*, y completa disposición de los recursos militares y policiales.

Siguiendo los comentarios de los pre-humanistas, los juicios debían emitirse desde un sitio de gloria (el trono de la Justicia), y los deberes de gobierno eran

¹⁵ SKINNER, Q.: *El artista y la filosofía política. El buen gobierno de Ambrogio Lorenzetti*, editorial Trotta, Madrid, 2009.

una carga sobre los hombros de los magistrados.¹⁶ Sin embargo, los pre-humanistas insistían en que el *signore* era un funcionario cuyo poder era otorgado por el pueblo, lo que se representaba con el gobernante sometido a los dictámenes de la Justicia. En este caso, Lorenzetti lo ilustra vinculando la figura regia con la Justicia mediante un cordón que tiende la Concordia y, tras una detallada observación, se puede ver que en realidad la tiene atada a las muñecas. En lo que se refiere a las virtudes de un buen gobierno, en el contexto del autor de los frescos existían dos corrientes:

- Clásica: siete virtudes, tres teologales (fe, esperanza y caridad) y cuatro cardinales (prudencia, templanza, justicia y fortaleza).
- Inspirada en Séneca¹⁷: cinco virtudes cívicas, añadiendo la magnanimidad con posición preeminente.

Lorenzetti hace una representación de la segunda postura: *Fides*, *Caritas* y *Spes* en torno a la cabeza de la imagen regia, a sus lados en un lugar de honor *Prudentia* y *Magnanimitas*, y enmarcado a su vez por *Fortitudo*, *Iustitia* y *Temperantia*. Su situación al mismo nivel que la paz simboliza cómo son necesarias las virtudes representadas para lograrla. La paz está a su vez representada en el centro, señalando su importancia como fin último.

Quedan así, firmemente relacionadas con la representación del *signore*, nueve virtudes, misma cantidad de miembros del Consejo de los Nueve, seguramente algo completamente intencional en esta obra legitimadora y promocional del gobierno cuya repercusión fue tal que, incluso cien años después, Bernardino de Siena las empleaba para mostrar el ideal de Buen Gobierno al que los hombres debían aspirar.

¹⁶ AGUSTÍN DE HIPONA, *La Ciudad de Dios*, (ed. Francisco de Robles), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011.

MARCO TULIO CICERÓN, *De officiis*, Tecnos, Madrid, 2002.

¹⁷ LUCIO ANNEO SÉNECA, *Cartas Morales a Lucilio*, Iberia, 1985.



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

Bibliografía

- BOWSKY, W.: *A Medieval Italian Commune: Siena under the Nine, 1287-1355*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1981.
- BURCKHARDT, T.: *Siena: ciudad de la Virgen* (J. J. de Olañeta ed.), Medievalia, 2006.
- BURKE, P.: *El Renacimiento italiano: cultura y sociedad en Italia* (A. Ferros ed.), Madrid, Alianza, 1993.
- CANALES HIDALGO, J.: *Pintura mural y publicidad exterior. De la función estética a la dimensión pública*, tesis, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2006.
- 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>.
- MEISS, M.: *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra: Arte, religión y sociedad a mediados del siglo XIV* (A. Valle Garagorri trad.) Madrid, Col. Alianza Forma, 1988 (1951), pp. 79-116.
- NORMAN, D.: *Siena and the Virgin: art and politics in a late medieval city state*, New Haven, Conn, London, Yale University Press, 1999
- PRATS MARTÍNEZ, L.: *Del primer Gótico a los albores del Renacimiento*, Barcelona, Carroggio, 2004.
- SKINNER, Q.: *El artista y la filosofía política. El buen gobierno de Ambrogio Lorenzetti*, editorial Trotta, Madrid, 2009.
- STRAN, R.: *Ambrogio Lorenzetti: le palais communal, Sienne*, Paris, Hazan Cop., 1995.

Fuentes

- AGUSTÍN DE HIPONA, *La Ciudad de Dios*, (ed. Francisco de Robles), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, (ed. Eduardo Sinnot), Colihue, 2007.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Comedia*, (ed. Juan de la Pezuela y Ceballos), EDAF, 1874.
- IL Costituto Del Comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCXI*, ed. Alisini, 2 vols, Siena, 1903.
- LORENZO GHIBERTI, *I commentari*, ed. O. Morisani, Naples, 1947.
- LUCIO ANNEO SÉNECA, *Cartas Morales a Lucilio*, Iberia, 1985.
- MARCO TULLIO CICERÓN, *De officiis*, Tecnos, Madrid, 2002.
- ODORICUS, GIOVANNI CRISOSTOMO; *Ordo Officiorum Ecclesiae Senensis*, Longhi, Bolonia, 1776.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA. *Etimologías I*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), MM.
- TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, Espasa Calpe, 1985.