



## Comentario bibliográfico

**Patrick Boucheron, *Conjurar el miedo. Ensayo sobre la fuerza política de las imágenes* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2018).**

**Sebastián E. Ruiz**

*Universidad Nacional de Tres de Febrero / Instituto de Altos Estudios Sociales –  
Universidad Nacional de San Martín*

*sebastianeruiz@hotmail.com*

*Fecha de recepción: 27/05/2019*

*Fecha de aprobación: 06/06/2019*

**P**atrick Boucheron es doctor en historia medieval por la Université Paris I Panthéon-Sorbonne y especialista en historia urbana de Italia durante el Renacimiento. En el presente libro, se dedica al estudio del “fresco del buen gobierno” de Ambrogio Lorenzetti (Palacio Comunal de Siena, 1338). El autor reconstruye, mediante un recorrido alternativo entre miradas de época e interpretación pictórica, las prácticas políticas y la cultura de la Italia comunal del siglo XIV, basándose para ello en fuentes documentales de Siena y en el *background* cultural, histórico y político del período abordado. *Conjurar el miedo* construye, a lo largo de sus doce capítulos, un camino sinuoso que desciende progresivamente desde el relato coyuntural hasta el análisis minucioso de la pintura.

En la primera parte del libro (capítulos I al IV), Boucheron aborda diferentes interrogantes históricos y metodológicos. La mirada de los actores cercanos en el tiempo, la lectura de la obra

desde la actualidad y las modificaciones de sentidos superpuestos en múltiples miradas interpretativas son los temas centrales de los dos primeros capítulos, mientras que la coyuntura histórica de producción del fresco ocupa los capítulos tercero y cuarto: el gobierno de los Nueve y el propio Lorenzetti son los protagonistas centrales. En la segunda parte del libro (capítulos V al XII) el autor se introduce de lleno en el análisis pictórico y la deconstrucción de los consensos establecidos sobre las interpretaciones de la pintura. A lo largo de esta segunda parte, cada capítulo aborda una escena del fresco, que el autor desarma y analiza minuciosamente en constante diálogo con la historiografía previa. El libro cierra con un completo apéndice de fuentes gráficas y textuales.

En palabras del autor, el libro busca reconstruir las condiciones sociales de recepción política de la pintura en su época, y, a la vez, revisar su “actualización política” desde el presente. Boucheron sostiene que, pese a las numerosas intervenciones que ha sufrido a lo largo de los siglos —casi imposibles de dissociar de la pintura original—, la obra posee un gran valor de actualización política desde el presente. En este sentido, el autor utiliza el concepto warburgiano *Nachleben* como herramienta explicativa: pese a que la pintura llega hasta la actualidad con una superposición de intervenciones, mantiene una reminiscencia de la obra original, que se conserva justamente por las miradas que se interponen entre el espectador actual y los coetáneos de Lorenzetti.

Al abordar el contexto histórico de la pintura, el autor destaca la importancia de la obra pública como demostración de poder político en acto. La pintura no sólo representa una visión arquetípica de las ventajas del “buen gobierno”, idea asociada tácitamente al modelo comunal, sino que también revela un intento de los Nueve —gobernantes sieneses— por protegerse del inminente proceso de refeudalización mediante el encargo de obras propagandísticas que mejorasen su imagen pública.

Desde el comienzo del libro, el autor critica los estudios fragmentados de la obra, que se enfocan en un único sector de la pintura para interpretarla. Desde el predicador Bernardino de Siena hasta el historiador británico Quentin Skinner, Boucheron expresa, con un dejo irónico, una gran consternación por el modo en el que las lecturas seccionadas debilitan la fuerza política de las imágenes. Es por esto que, pese a dedicar una parte importante del libro al análisis detallado

de la pintura, Boucheron enfatiza reiteradamente la necesidad de conectar esos micro-análisis dentro de la obra como unidad, para reconstruir el mensaje del artista sin alterarlo ni interpretarlo erróneamente.

Por otro lado, Boucheron analiza el modo en el que la textualidad se inserta dentro de la representación pictórica: la escritura resulta un elemento innovador en el orden figurativo de la época. El autor realiza un sutil análisis de las alegorías representadas en la pintura y del uso de los cartuchos que las designan, así como también de los textos poéticos, mediante la explicación de la métrica de la poesía y del juego semántico diagramado por el autor. Reconstruye, a la vez, un complejo diálogo de guiños mutuos entre Lorenzetti, Dante y Simone Martini —artista de la sala del Mapamundi en el mismo palacio, influencia de Lorenzetti—. Desde el análisis interpretativo, Boucheron sostiene que el pintor representa alegorías e imágenes concretas del ejercicio del poder. En este sentido, la relación del fresco con lo real no es mimética: lo concreto posee elementos alegóricos y viceversa, y no deben buscarse referencias realistas en la imagen, sino interpretar esas referencias “realistas” desde su objetivo político.

Para comenzar con el análisis de la pintura, el autor se centra en la ciudad en guerra, escena que le permite explicar las características de la vida social en la comuna sienesa. El autor cuestiona a los intérpretes anteriores, puesto que el muro occidental ha sido prácticamente ignorado por considerarse una “réplica invertida y deformada” de lo que se ve en el resto de la pintura. Dado que Boucheron considera que la sociedad medieval era esencialmente violenta, el muro occidental no ilustra un acto terrible, sino un horizonte cotidiano de la época: el *guasto*, el saqueo de una ciudad. Esta imagen permite explicar, además, la composición social del ejército y las tensiones sociales existentes entre *milites* y *pedites*.

La alusión textual a la tiranía permite a Boucheron dialogar con el trabajo más reciente de Carlo Ginzburg<sup>1</sup>. En este sentido, el autor analiza las representaciones alegóricas de los vicios: la tiranía como mal supremo, y la soberbia y la avaricia que la secundan, son para Boucheron males

---

1 Carlo Ginzburg, *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica* (Milán: Adelphi, 2015). Hay traducción al castellano: *Miedo, Reverencia, Terror. Cinco ensayos de iconografía política* (Rosario: Prohistoria Ediciones y Contrahistorias, 2018).

característicos de la época y, a la vez, representaciones de la nobleza y la burguesía. Tanto los personajes centrales como los secundarios componen un escenario político: las angustias sociales de la población, causadas por la violencia y la desconfianza, consecuencias de las luchas facciosas.

El análisis del nivel coyuntural remite a la histórica rivalidad entre güelfos y gibelinos. Aquí, el autor busca complejizar la mirada sobre dicho enfrentamiento. La utilización política del fresco sirve al autor para explicar la plasticidad de ambas facciones y los frecuentes cambios de alianzas en los que la comuna sienesa se vio activamente involucrada. Boucheron es sumamente crítico de las categorías estáticas: lo mismo refiere respecto de los modelos de comuna y señoría, formas de organización que en la práctica permitían una amplia variedad de modelos híbridos. En este sentido, el autor hipotetiza que el paso de comuna a señoría refiere más a una reorientación institucional que a un giro radical; el embellecimiento urbano y el reacondicionamiento de los edificios comunales por parte del *dominus* parecen reafirmar la validez de su teoría.

Para Boucheron, el fresco no expresa el miedo a la tiranía sino a la seducción de la señoría. La pintura oculta, entonces, el hecho de que la señoría no es más que uno de los posibles devenires de la comuna. Por otro lado, la obra de Lorenzetti representa un esfuerzo propagandístico por parte de los Nueve, ya que la pintura intenta conectar lógicamente la señoría al imperio, y, por ende, a la tiranía y a la guerra que ésta, en teoría, acarrea.

En el noveno capítulo, Boucheron utiliza como eje la cuerda que conecta los lados “bueno” y “malo” del fresco. La cuerda, que pasa a manos del personaje central del lado del “buen gobierno”, es una representación de la *vinculum concordiae*, concepción que los teóricos medievales utilizaban para designar el vínculo que unía voluntariamente a los individuos de una sociedad. A la vez, el autor desarrolla una explicación respecto de la doble presencia de la justicia en la pintura, como práctica de gobierno y como uno de los principios que lo fundan. Lo práctico es lo que destaca en la obra de Lorenzetti: la justicia simboliza el allanamiento de las desigualdades sociales, la pacificación de una sociedad por el ejercicio de la justicia en materia de estatutos, reglamentos y, principalmente, equidad fiscal.

La obra de Boucheron dialoga con las dos interpretaciones canónicas del fresco de Lorenzetti. En primer lugar, el autor refiere la teoría de Rubinstein, primer analista del fresco,

quien sostenía que era una representación de la lectura tomista del bien común: el fundamento y criterio del buen gobierno<sup>2</sup>. Como segundo referente, el autor retoma a Quentin Skinner, quien desestima la lectura de Rubinstein y sostiene que la temática central de la pintura remite a la relación entre la tradición aristotélica medieval y el origen de la ideología republicana<sup>3</sup>. Boucheron dedica varias páginas a desarticular la argumentación de Skinner, que desde su visión resulta forzada y metodológicamente errónea: como historiador de las ideas políticas, Skinner se basa en el principio de no contradicción del orden clásico y asigna a cada alegoría un significado unívoco. Esto no sólo anula la posibilidad de significados alternativos, sino que además incurre en un anacronismo, puesto que aplica los principios del orden clásico a un fresco precedente.

En desacuerdo con la interpretación de Skinner, quien adjudica al autor de la pintura una gran erudición respecto de las obras grecorromanas del período clásico, Boucheron sostiene que, por medio de la imagen, Lorenzetti simplemente expresa una cultura común de la época, fundada en valores y prácticas comunales. El autor adhiere en este caso a una corriente hermenéutica pragmática, que consiste en interpretar la fuente rastreando el efecto que ésta buscó generar. En este sentido, Boucheron sostiene que los textos de teoría política deben ser recursos para movilizar a través de la iconografía y no un manual cuyo programa deba realizarse con la fuente como medio. Reducir el estudio de la pintura a alegorías preexistentes o a la asociación directa con los préstamos iconográficos implicaría un recorte artificial en la interpretación, lo que acarrearía una lectura incorrecta de la fuente.

De este modo, Boucheron interpreta la imagen central de la alegoría como una referencia al gobierno comunal, inspirado en la tradición sienesa de los magistrados y en el modelo giottesco del palacio de Florencia. Basándose en el texto que acompaña al fresco —largamente ignorado por los analistas previos—, el autor sostiene que la escena remite a la autoridad regia exponiendo la exigencia del bien común, y concluye que para comprender el sentido global de la pintura debe abandonarse el binomio dicotómico monarquía-república, ya que durante el *trecento* las prácticas políticas llevaron a los dirigentes sieneses a combinar —no sin tensiones— ambas formas de gobierno.

---

2 Nicolai Rubinstein, “Political Ideas in Sienese Art: the Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21, no. 3-4 (julio-diciembre 1958): 184.

3 Quentin Skinner, “Ambrogio Lorenzetti: the Artist as a Political Philosopher”, *Proceedings of the British Academy* 72 (1986): 1-56.

Boucheron desentraña, a través de una minuciosa lectura de las fuentes, los significados presentes en la pintura; atiende a elementos crípticos, a referencias no descifradas y, sobre todo, resalta la importancia de una mirada global de la obra para comprenderla correctamente. El análisis respecto de la alegoría de la paz da cuenta del método del autor: en discrepancia con la interpretación de la mujer lánguida y calma, Boucheron rescata elementos que le permiten inferir una paz aguerrida y victoriosa sobre el desorden, imagen que proviene de Prudencio y no de Tomás de Aquino (paz como ausencia de discordia), como podría suponerse por la época.

Al centrar la mirada sobre la imagen de la ciudad, Boucheron sostiene que la representación de Lorenzetti dista de ser realista. En primer lugar, explica la proyección de la urbanidad como mensaje político vinculado a la territorialización del poder; en segundo lugar, muestra que la ciudad está compuesta por una combinación de múltiples visiones y temporalidades fraccionadas que constituyen un espacio aristotélico, una “suma de lugares ocupados por cuerpos”<sup>4</sup>. Por último, Boucheron aborda la penetración del condado en el espacio urbano, que remite a una idealización del campo por parte de los habitantes de la ciudad. En este punto, el autor cuestiona la idea liberal respecto de la emancipación de la servidumbre y el ingreso a la modernidad; con la imagen como medio, explica la transformación económica de la comuna, la monetarización de la sociedad y el endeudamiento del campo.

Enfocándose en la escena urbana, Boucheron lee la presencia de los símbolos de las artes mecánicas como una reivindicación política de los Nueve en favor de los humildes, ya que los incluyen dentro de la ciudad bien gobernada. El autor explica el modo en el que los personajes y los edificios varían su tamaño de acuerdo con su cercanía al centro de la imagen; esto constituye, nuevamente, un claro mensaje político expresado a través de las técnicas de Lorenzetti. La ciudad es una fuente de autoridad que derrama sus efectos benéficos sobre los que se acercan a ella.

En el duodécimo y último capítulo, el diálogo con el historiador del arte Jacob Burckhardt<sup>5</sup> permite a Boucheron despegar al fresco de las posibles referencias renacentistas: en Lorenzetti no

---

4 Daniel Arasse, *L'annonciation italienne. Une histoire de perspective* (París: Hazan, 1999), 59.

5 Jacob Burckhardt, *L'Arte italiana del Rinascimento*, vol. 2: *Pittura: i generi*, ed. y trad. de Maurizio Ghelardi (Venecia: Marsilio, 1992), 134-135, n. 16.

hay ansias de recuperar algo que se ha perdido; el pasado sigue disponible y se actualiza constantemente. A la vez, el autor desestima los paralelismos entre la pintura y el arte grecorromano: el contraste entre los dos muros del fresco no muestra el *pólemos* (la lucha contra un enemigo exterior) sino la *stasis*, la sedición fundacional de la ciudad dividida.

Finalmente, Boucheron revisa la escena de las bailarinas, considerada por miradas previas como un retrato de la vida cotidiana en una ciudad medieval. Retomando las hipótesis de Jane Bridgeman<sup>6</sup> y Quentin Skinner<sup>7</sup> respecto de la vestimenta, el cabello y los movimientos, Boucheron concluye que los personajes danzantes no son mujeres, sino bailarines masculinos. Mientras que Skinner adjudica a la danza un fin recreativo, expresión del *gaudium* (alegría pública) que busca atenuar los efectos de la *tristitia*, Boucheron superpone a esta mirada una dimensión política original: la escena muestra un baile codificado (*danza ad arco*) realizado por *giulari*, bailarines profesionales de aspecto andrógino característicos de la Edad Media. La actuación de los *giulari*, contratados por los Nueve, adquiere de esta forma un nuevo valor simbólico: representa una reivindicación política de los gobernantes sieneses y una muestra de poder en el espacio público.

Hacia el final del libro, Boucheron sostiene que, en base al análisis realizado, la pintura no expresa triunfo, sino dudas, contradicciones y una lenta subversión de los valores cívicos que vaticinan una crisis próxima. Por último, el autor explica la caída del gobierno de los Nueve, causada por una serie de decisiones políticas incorrectas, y el modo en que la llegada al poder de los *Reformatori* en 1368 —tras varias décadas de inestabilidad política— posiblemente generó nuevos retoques en la pintura para actualizar su significado y adaptarla a la nueva realidad. Por ello, pese a la imposibilidad de conocer la cantidad —y calidad— de las modificaciones que sufrió la pintura, Boucheron concluye que, al renovarse los espectadores, la obra continúa actualizando su sentido hasta el día de hoy.

---

6 Jane Bridgeman, "Ambrogio Lorenzetti's Dancing 'Maidens'. A Case of Mistaken Identity", *Apollo. The International Art Magazine* 133, no. 350 (1991): 245-251.

7 Quentin Skinner, "Ambrogio Lorenzetti's Buon Governo Frescoes: Two Old Questions, Two New Answers", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 62 (1999): 1-28.

En conclusión, *Conjurar el miedo* es el resultado de un estudio que busca explicar, por un lado, la cultura política de una época, y, por otro, las mentalidades y representaciones sociales de la Italia medieval. La revisión que Boucheron realiza de la pintura de Lorenzetti, tanto de su significado como del perfil del artista en su realidad política y social, permite resignificar el contenido de la obra y actualizarlo. La erudición que el texto rebosa lo convierte en un material altamente especializado, por lo que los historiadores del arte —que dominen los universos de Walter Benjamin y de Aby Warburg, preferentemente— y aquellos interesados en la renovación sobre los estudios políticos de Europa son sus principales destinatarios. El constante diálogo con otras corrientes interpretativas y la lectura crítica y profesional proporcionan al trabajo de Boucheron un lugar innovador en el campo historiográfico actual y reafirman la centralidad del historiador como referente de la disciplina.