



# Conjurar el miedo

Ensayo sobre la fuerza política  
de las imágenes

**PATRICK BOUCHERON**



## PRÓLOGO. EL LUGAR DE UNA ANTIGUA URGENCIA

TAL VEZ usted no conozca su nombre, pero ya lo ha visto. Se lo llama “fresco del buen gobierno”. No siempre se lo llamó así y, además, no es realmente un fresco. Ambrogio Lorenzetti lo pintó en el palacio comunal de Siena en 1338, diez años antes de que la peste negra lo arrastrara a la muerte, y con él, a la mitad, quizá, de la población de una ciudad que no se sabía en decadencia, pero que ya lo estaba, e irremediablemente. Ya ha visto esta pintura, porque hace más de ciento cincuenta años que se la trocea —como se dice de la carne en una carnicería— para ilustrar todo lo que nuestra Modernidad tiene de halagüeño. Aquí la Justicia, allá la Igualdad, más allá la Concordia: alegorías femeninas de bellos nombres sonoros. También están, para hacer un estridente contraste con ellas, la jeta horrible de la tiranía, la mueca de la división, la soldadesca que violenta a las mujeres. Tantas veces usted la ha visto: por ejemplo, en la portada de no pocos libros, cuando iconógrafos faltos de inspiración deben encontrar la manera de hacer visible una abstracción un tanto vaga para un manual de derecho constitucional o un tratado de moral. Pero si se trata de historia agraria, de urbanismo o de sociología urbana en la Edad Media, Lorenzetti también sirve, y muy bien: su obra abunda en mil rasgos singulares que, se supone, abren una ventana inesperada hacia la vida de entonces.

Al recorrer todos sus detalles acaso experimente, por tanto, una fea sensación de *déjà-vu*, la impuesta por la banalización de la imagen publicitaria. ¿Íconos de la Modernidad? Decir esto es ceder una vez más a la tiranía de una len-

gua empobrecida, porque lo que solemos llamar ícono designa lo inverso de lo que constituye la imagen religiosa: la pérdida de su aura. Más valdría entonces hablar, con ese gran pensador de la imagen cinematográfica que fue Serge Daney, de visual. Lo visual es lo que reemplaza a la imagen que no queremos ver; y si no queremos verla es porque se ha tornado demasiado semejante al mundo, y porque ese mundo, decididamente, *ya no podemos verlo en pintura*. Lo visual da a mirar pero no muestra nada, porque nada se le escapa: carece de fuera de campo, de experiencia, de alteridad. En consecuencia, buscar la imagen detrás de lo visual es intentar dejar hacer a esa imagen, imagen pese a todo, pese a los desmedros que se le infligen: dejarla jugar libremente con sus anacronismos, dejarla llegar hasta nosotros, hasta cada uno de nosotros, porque viene de muy lejos para mirarnos.

¿Es preciso entonces abrazarla con una sola mirada y hacer a un lado el recorte tranquilizador de sus detalles para aceptar recorrerla en su totalidad? Acceder a su invitación, a un viaje que adivinamos inquietante, porque tendremos que mirar de un lado y después de otro, cambiar por completo nuestro punto de vista, dejar que los ojos se deslicen por sus grandes muros donde todo los detiene y todo los intriga, pero donde, sin embargo, los arrastran los versos de una canción pintada en letras bien legibles: "Tornad la vista, los que gobernáis, para admirar a la que aquí se representa".

Describir antes de interpretar: en general, los historiadores del arte se imponen como método la ascesis de una neutralidad descriptiva. Esfuerzo loable, sin duda, pero condenado al fracaso. Describir una imagen consiste en ponerla en palabras, y como estas palabras tienen su historia y su vida propias, como piensan con y contra nosotros, pero las más de las veces a nuestra espalda y sin nosotros, en esta operación aparentemente transparente se inmiscuye la categorización que, a continuación, restringe la lectura. De modo que no bien pronunciada la primera palabra, ya es

demasiado tarde: ya se oyen rechinar en ella los primeros engranajes de la maquinaria interpretativa, que se esfuerza por reducir el sentido de las imágenes a textos ya leídos o que acaban de descubrirse para la ocasión, cuando sería menester, al contrario, dejarlas ir —esas imágenes— solas, y a su ritmo. Pero hay que empezar. Aquí vamos, entonces.

Las pinturas se despliegan en tres lados, dado que el cuarto (la pared sur) tiene una ventana que constituye la única fuente de luz de la sala.<sup>1</sup> Esa luz da en primer lugar en la pared norte, donde se exhiben lo que hoy llamamos las alegorías del buen gobierno. A la izquierda está entronizada una mujer que sostiene los dos platillos de una balanza, donde se agitan otros personajes; a la derecha, seis mujeres rodean a un gran anciano barbudo que preside, imperioso. Todos están sobre una plataforma que los sitúa en un plano intermedio entre el cielo de las ideas (tres virtudes teologales los inspiran) y el suelo del obrar político (donde se distinguen varios grupos). Este pequeño muro separa dos visiones laterales y opuestas. Sobre la pared este, dos veces más larga, se extienden los efectos del buen gobierno; la muralla corta la escena en dos partes iguales: en primer lugar, la ciudad feliz, donde se trabaja, se baila, se comercia libremente, y luego su campiña (el *contado*), donde se despliega el paisaje debidamente puesto en valor por el ordenamiento urbano. Enfrente, al oeste, la pared no está dividida en dos sino en tres, y en ella vemos, de manera más condensada, las figuras del mal gobierno que forman una corte de los vicios, presentada como el doble monstruoso de los personajes del muro norte; sus efectos sobre la ciudad en guerra y sobre la tierra muerta del *contado* constituyen, por su parte, un paisaje antagónico del que adorna la pared este.

Extendido sobre tres de las cuatro paredes de la "Sala de la Paz" (Sala della Pace) donde se reunían los Nueve (es de-

<sup>1</sup> Véase el esquema de conjunto del fresco, pp. 234-241.

cir, los nueve magistrados que gobernaban la comuna), el fresco de Ambrogio Lorenzetti presenta con calma y determinación nada menos que un programa político. Un programa de una audacia pasmosa, porque proclama lo que es o debería ser la clave de toda república: si ese gobierno es bueno, no se debe a que lo inspire una luz divina ni a que se encarne en hombres de calidad, y ni siquiera a que disfrute de una legitimidad más sólida o de justificaciones más doctas. Se debe simplemente a que produce efectos benéficos sobre cada uno, efectos concretos, tangibles, en el aquí y ahora, que todo el mundo puede ver, de los que todo el mundo disfruta y que parecen inmanentes al orden urbano.

Tal es pues ese relato amplio y extendido, ese friso que hoy llamamos "fresco del buen gobierno". Pero, justamente, al achatarlo de ese modo —como la columna de Trajano en la que se desenvuelve de manera ficticia la cinta que trepa en espiral hacia el cielo—, los libros (y este, fatalmente, como todos los otros inspirados por aquel) omiten el efecto físico procurado por el friso. Puesto que esta pintura que ha suscitado un torrente de palabras, donde se precipita una marejada bibliográfica ininterrumpida, antes de ser el lugar común de los historiadores del arte o el paso obligado de los historiadores de lo político, es un lugar: lisa y llanamente un lugar. Siena, Palacio Público, Sala della Pace: es aquí. La obra es intangible, inseparable del sitio que la vio nacer, como la piel curtida de ese gran cadáver que es un edificio antiguo. Sentirse rodeado de colores, envuelto en signos: Daniel Arasse describió con claridad la belleza sofocante de esos lugares de pintura. Cuando vamos a verlos por primera vez, nunca es, desde luego, la primera vez: tantas veces los hemos visto en reproducciones. Por eso, tratándose del arte, no podemos tener otra cosa que encuentros fallidos: siempre llegamos demasiado tarde. Lo que sorprende, entonces, es la exigüidad paradójica del lugar. De hecho: 7 metros de largo la pared norte, el doble las

otras dos. La obra es imponente, las figuras están situadas bastante por encima de la línea de la mirada, pero parecen, empero, al alcance de la mano, y cada una de ellas es de modesto tamaño. Es como volver a una casa de infancia que el recuerdo ha agrandado. La vemos y nos decimos: "Pero si es muy pequeña".

Es de esta imagen que deseo hablar, pero no tanto para hacer su historia o descifrarla pacientemente a la manera de los jeroglíficos que son la locura de la iconografía, como para comprender su poder de actualización. Procuró captar esa pasmosa fuerza de persuasión que nos lleva por delante y se apodera de nosotros "sin duda alguna", dirá en el siglo xv el predicador Bernardino de Siena, y desborda el contexto ardiente de su realización para enfilar directamente hacia nuestros días. Entre las muchas razones que la hacen tan profundamente actual, permítanme mencionar solo una. Las paredes del Palazzo Pubblico de Siena están cubiertas con la bruma de una amenaza que pesa sobre el régimen comunal. Los ciudadanos sieneses están orgullosos de su república, pero esta se encuentra en peligro. Merodea el espectro de la señoría, que el pintor representa —¿para atemorizarse o, al contrario, para tranquilizarse?— como un monstruo cornudo salido de las entrañas del infierno o, mejor, vuelto de un pasado que se creía liquidado. Quién no ve, hoy, que la democracia está subvertida y que de nada sirve —salvo para tranquilizarse— describir esa amenaza como un retorno de las ideologías asesinas. Ahora bien, a esa sorda subversión del espíritu público, que corroe nuestras certezas, ¿cómo llamarla? Cuando faltan las palabras de la réplica uno está verdaderamente desarmado: el peligro se torna inminente. Lorenzetti también pinta eso: la parálisis ante el enemigo innumerable, el peligro incalificable, el adversario cuyo rostro se conoce, sin que pueda decirse su nombre.

## I. "ME VENÍAN A LA MENTE ESAS IMÁGENES PINTADAS PARA VOSOTROS"

"CUANDO estaba fuera de Siena para predicar sobre la Guerra y la Paz, me venían a la mente esas imágenes pintadas para vosotros y que sin duda alguna fueron una bella invención." Estamos en 1425 y el que habla es Bernardino de Siena. Lo hace frente a una inmensa multitud, la limalla de las almas imantadas por la palabra febril del predicador. La gente ha confluído en esta plaza del *campo* de Siena, la famosa. Los viajeros románticos (y los turistas de hoy en día, embriagados por la pulsión del Palio) la erotizan en una concha que eleva sus bordes orlados hacia la ciudad que la abraza tiernamente. Pero no se la veía así en los tiempos de Bernardino de Siena. Era una pila, como la pila de una fuente, donde todos acuden para experimentar, con gestos tan simples y claros como límpida es el agua que de ella mana, lo que es tener un espacio en común, una parte de la ciudad compartida. Era la cuenca de recepción de un teatro griego, la *orchestra*, puesto que un espacio público íntegramente controlado como el de Siena remeda, siempre, el vacío monumentalizado donde se cobijaba la disputa fundadora de la ciudad.

Se trata aquí, en verdad, de teatro. Y no solo porque la fachada del Palacio Público que cierra la plaza del *campo* se curva como un telón de escena hinchado por el viento, dando lugar a que la sombra invasora de la Torre del Mangia se tienda sobre ella cuan larga es. Se trata de teatro porque esas predicaciones públicas eran grandes espectáculos, realizados por mercenarios de la palabra inspirada que las

comunas se disputaban a precio de oro.<sup>1</sup> Bernardino de Siena era uno de aquellos que iban de ciudad en ciudad para exhortar, fulminar, corregir, sermonear a un pueblo cuyas emociones sabían movilizar en su totalidad, armonizando por un momento la algarabía del espacio público en un coro que entonaba al unísono una sola voluntad.

Nacido en 1380 en la noble familia sienesa de los Albizzeschi, Bernardino entró a la orden franciscana en 1402. En ella aprendió el arte de dirigirse a los simples, mediante los giros de una retórica directa, física, emotiva, que no desdeñaba ni los efectos fáciles ni la gesticulación teatral. En Umbría y Toscana para empezar, y luego en Lombardía y Venecia, hizo tronar una voz que amenazaba y avasallaba. En Roma, sobre todo, Bernardino suscitaba inquietudes: ¿no corría el riesgo de ignorar la Trinidad y el pueblo de los santos a fuerza de concentrar su enseñanza en la persona exclusiva de Cristo? En 1427 y otra vez en 1431 fue puesto en la mira. Tuvo que retirarse a un convento, murió en 1444 y lo canonizaron seis años después.

Un año antes de su muerte el pintor sienés Sano di Pietro lo representó delante de una muchedumbre numerosa y prudentemente ordenada con una red tendida en la plaza que dividía a ambos sexos. Eso hace su palabra: envuelve y separa. Desde su atril, donde esgrime el trigramma que lleva el nombre de Jesús y sella asimismo la fachada del palacio, el predicador hace de la ciudad entera la caja de resonancia de la Iglesia. Ahí se planta él, Bernardino, el pastor, frente al *campo*. Habla para hacer nacer imágenes en la mente de su

<sup>1</sup> Rosa Maria Dessi, "Pratiques de la parole de paix dans l'histoire de l'Italie urbaine", en Rosa Maria Dessi (comp.), *Prêcher la paix et discipliner la société. Italie, France, Angleterre, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Turnhout, Brepols, Collection du Centre d'Études Médiévales de Nice, núm. 5, 2005, pp. 245-278; "L'invention du 'Bon Gouvernement'. Pour une histoire des anachronismes dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti (XIV<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)", en *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 165, núm. 2, 2007, pp. 453-504.



auditorio. Y, con frecuencia, dado que estamos en Siena, menciona a los grandes pintores de la ciudad: Duccio, Simone Martini, los hermanos Lorenzetti, todos los que hicieron de la ciudad toscana de antes de la peste negra la capital del arte político o, para ser más preciso, de la politización del arte. No es que el arte exaltara allí de manera aduladora o encriptada las virtudes del poder, sino que su puesta cívica en común hacía de la creación pictórica, a los ojos de todos, un asunto esencialmente político. Por eso Bernardino pone en palabras esas imágenes y pronuncia el nombre de los artistas ilustres, orgullos de la ciudad, que las han pintado.<sup>2</sup> No para comentarlas: para apoyar su decir en la impresión memorial que ellas han dejado —al menos así lo supone él— en sus oyentes. En todos sus oyentes o, más precisamente, en cada uno de ellos, Bernardino despierta un recuerdo, a la manera en que uno sigue con sus pasos una huella antigua, y hace de tal modo advenir otra vez el aura de la obra: “Me venían a la mente esas imágenes pintadas para vosotros”.

Dos años después, el 15 de agosto de 1427, en oportunidad de una predicación sobre la felicidad marial y la jerarquía angélica, Bernardino alude a la Madona atribuida a Simone Martini y retomada en 1415 por Benedetto di Bindo. En septiembre del mismo año, al pronunciar un sermón sobre la disciplina del comportamiento de las muchachas antes del casamiento, menciona otra pintura conocida por su público sienés: la Anunciación pintada en 1333 por Simone Martini y su cuñado Lippo Memmi para el altar de san Ansano del Duomo de Siena. Para ilustrar a continua-

<sup>2</sup> Enzo Carli, “Luoghi ed opere d’arte senesi nelle prediche di Bernardino del 1427”, en Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, *Bernardino predicatore nella società del suo tempo. XVI Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, Todi, 9-12 ottobre 1975*, Todi, Presso l’Accademia Tudertina, 1976, pp. 153-182.

ción la reserva necesaria a fin de protegerse del llamado de la carne, se lo ve hacer un gran gesto hacia su derecha y señalar la ventana enrejada de los aposentos del Podestá. Más adelante, el 25 de septiembre de 1427, durante un sermón que condena muy violentamente la sodomía, vicio que a su entender está más difundido en Italia que en otros lugares, Bernardino recuerda la ubicación del país en el mapamundi que Ambrogio Lorenzetti ha pintado en la sala del Palacio Público. Esta lleva aún hoy su nombre, Sala del Mappamondo, y los historiadores del arte se preguntan sobre la forma posible de esas pinturas cosmogónicas que hacían sensible la inmensidad del mundo, pero ya no se la ve.

Quienes estaban frente a Bernardino tampoco veían las imágenes que él, mediante el verbo, proyectaba ante ellos a través de la fachada del palacio sobre la que se apoyaba. Pero las habían visto, tal vez, o habían oído hablar de ellas; en todo caso, las imaginaban. Eso es al menos lo que supone el predicador cuando se dirige así a sus oyentes:

¡Esta Paz es una cosa tan dulce que trae dulzura a los labios!  
 ¡Mirad, en cambio, la palabra Guerra! Es una cosa tan dura y provoca un salvajismo tan grande que llena de amargura la boca. ¡Mirad! La habéis pintado en lo alto de vuestro palacio.  
 ¡Ah, qué felicidad es ver la Paz pintada! Así como es una tristeza ver del otro lado la Guerra.<sup>3</sup>

Esta vez Bernardino de Siena habla del fresco de Lorenzetti. Dice: "de vuestro palacio", y ese es en efecto el sentido de la expresión *palazzo comunale*. Inmediatamente después de la paz de Constanza (1182), en virtud de la cual obtenían los derechos políticos que el emperador no había logrado mantener en sus manos, las ciudades de la Italia comunal se ha-

<sup>3</sup> Bernardino de Siena, *Siena 1427. Prediche volgari sul Campo di Siena 1427*, ed. de Carlo Delcorno, 2 vols., Milán, Rusconi, 1989, p. 1254.

bían apoderado del nombre grave y solemne de *palatium*, en el que se deja oír el timbre de la soberanía. El obispo la pretendía, pero en lo sucesivo la ejercería la comuna: ahora bien, *comune* es ante todo un adjetivo que no designa otra cosa que el hecho de compartir el poder. Por eso es esencial a la idea misma de palacio comunal que se pueda acceder a él con toda libertad, o, más precisamente, que se haga como si cualquiera pudiera acceder a él con toda libertad. Así, en el caso de las pinturas que están en su interior, es *como si* se las pudiera ver desde la plaza. Bernardino juega con esta ficción de la transparencia (que es tal vez una de las ficciones esenciales de lo político); está afuera y dice: "¡Mirad!". Ahora bien, ¿qué hay para ver? Imágenes que remiten a dos palabras enfrentadas: la paz y la guerra. La primera es de pronunciación suave; al decir la segunda, la cara se deforma.

Retengamos pues lo siguiente del sermón de Bernardino de Siena en 1427: el predicador pide a sus oyentes que "miren" una pintura pública que no ven, pero de la que pueden acordarse, justamente porque es pública. En consecuencia, se trata de evocar no tanto imágenes como sus huellas en una memoria que se supone colectiva. Ahora bien, esas huellas son ante todo verbales, es decir, corporales: la pintura hace visibles palabras, son estas palabras las que Bernardino conmina a mirar de frente, y lo que hay que ver no es sino el efecto físico que se siente, personalmente, al pronunciarlas. La boca se tuerce y hace una mueca si hay que decir la palabra "guerra" y es suave y dulce cuando la paz roza sus labios. De eso, en verdad, se tratará aquí: de la emoción deseante o sufriente de los cuerpos hablantes.

Pero hay otra cosa, claro. Para evocar el recuerdo de lo que llamamos el "fresco del buen gobierno", Bernardino de Siena habló de felicidad y tristeza, de paz y guerra, y no de gobierno. Salvo, desde luego, que se comprenda esta palabra como se la entendía entonces, conforme a la concepción

pastoral del poder sobre los hombres que estaba en vigencia en la Edad Media cristiana. En ella, el *regimen* es el arte de guiar la conducta de los otros a la vez que se gobiernan las propias pasiones, y tanto para el sacerdote como para el rey, que tienen que llevar a su rebaño a la salvación, mandar rectamente y conducirse con rectitud son una y la misma cosa, uno y el mismo movimiento.<sup>4</sup>

Dos años antes de poner en juego esta salva de imágenes cívicas para llevar a los fieles por el camino de una moral indisociablemente política y doméstica —en 1425, por lo tanto—, Bernardino de Siena predicaba ya en el *campo*. El trigésimo sermón del ciclo de Cuaresma desarrollaba el tema del salmo 133: *Ecce quam bonum et quam jocundum habitare fratres in unum* (“¡Mira que es bueno y da gusto que los hermanos convivan juntos!”). Era con seguridad un buen día para hablar de la concordia cívica y, en tal caso, Bernardino proponía a sus oyentes el ideal veneciano como modelo. Lo hace con el anuncio previo de su *divisio*: “Primero, la concordia. Segundo, el amor al prójimo. Tercero, el amor entre la esposa y el esposo”. Y para desarrollar su primer punto apela a una extensa mención del fresco de Ambrogio Lorenzetti:

Cuando estaba fuera de Siena para predicar sobre la Guerra y la Paz, me venían a la mente esas imágenes pintadas para vosotros y que sin duda alguna fueron una muy bella invención. Al dirigir la vista hacia la Paz, veo mercaderes ir y venir. Veo personas que bailan, que reparan casas, que trabajan las viñas y las tierras, que siembran, mientras que otros salen a caballo para ir a los baños. Veo a muchachas ir a una boda, grandes rebaños de carneros y muchas otras cosas. Y veo también a un hombre colgado para que persista la santa justicia. Y de-

<sup>4</sup> Michel Senellart, *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, París, Seuil, 1995.

bido a todo ello, cada quien vive en la santa paz y la concordia. Al contrario, si dirijo la mirada al otro lado, no veo ni negocio ni baile, sino únicamente a hombres que matan a otros hombres; no están las casas reparadas, sino demolidas y entregadas a las llamas, y los campos ya no se labran; cortadas están las viñas, nadie siembra, nadie va a los baños y no hay placer que consentirse. No veo nada, salvo que la ciudad se vacía. ¡Ah, mujeres! ¡Ah, hombres! Asesinado el hombre, violentada la mujer, ningún rebaño que no sea un botín, hombres que se entrematan, derribada la justicia, rotos los platillos de la balanza, atados pies y manos. Y todas las cosas que se hacen, se hacen con miedo.<sup>5</sup>

Lo que Bernardino describe no es una imagen, sino el recuerdo que se tiene de ella al tomar distancia. Es sobre todo, y en verdad, una *visión* que compromete de entrada al cuerpo en una torsión que adivinamos penosa: cuando giro hacia un lado veo esto y cuando giro hacia el otro veo aquello. Esto y aquello, la paz y la guerra, y nada más. Como si la sala pintada por Lorenzetti solo tuviera dos muros, las dos largas paredes donde se extienden lo que los comentaristas modernos llaman los "efectos" del buen y del mal gobierno, siempre con mayor insistencia en los primeros que en los segundos, a pesar de que Bernardino, no cabe duda, los considera como las dos partes iguales de una misma experiencia sensible.<sup>6</sup> Una experiencia que concierne, pues, a

<sup>5</sup> Bernardino de Siena, *Le prediche volgari. La predicazione del 1425 in Siena*, ed. de Ciro Cannarozzi, 3 vols., Florencia, Libreria Editrice Fiorentina, 1940, pp. 276 y 277.

<sup>6</sup> Nirit Ben-Aryeh Debby, "War and Peace: The Description of Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in Saint Bernardino' 1425 Siena Sermons", en *Renaissance Studies*, vol. 15, núm. 3, septiembre de 2001, pp. 272-286, y Lina Bolzoni, "Come tu vedi dipinto': la predica e le pitture cittadine", en *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turín, Einaudi, 2002, pp. 67-190.

la paz y la guerra. O sea, lo hemos dicho, palabras que pronunciar, pero también figuras que contemplar: en este caso, la justicia, "atados pies y manos", designa por supuesto su alegoría femenina, efectivamente representada en el fresco. Ahora bien, las dos partes remiten ante todo a situaciones, es decir, a configuraciones del tiempo histórico, que Bernardino caracteriza en esencia por la relación que mantienen con el miedo: el tiempo de la guerra es aquel en que todo se hace bajo la compulsión de un único sentimiento, el del terror; el tiempo de la paz se manifiesta por la libertad de los cuerpos en movimiento, que van y vienen, que actúan o están en reposo, que se entregan a la gratuidad de la vida y siempre, como lo proclama una de las inscripciones del fresco, *senza paura*.

Vemos, pues, como lo veía Bernardino, a los que trabajan y los que bailan, los que deambulan y los que padecen, los mercaderes en la ciudad y los campesinos que van a cortar viñas, la joven engalanada para ser llevada a la boda, tan orgullosa en su cabalgar. Y vemos asimismo, porque el predicador nos obliga a hacerlo, a las mujeres violadas y las casas en llamas, la brutalidad de la soldadesca, la tierra muerta, todo lo que constituye el espectáculo desolador del otro lado. Pero también está lo que despertó la imaginación de Bernardino de Siena y que ya no vemos o, en todo caso, ya no vemos como él. El hombrecito colgado en la horca que tiene en la mano la alegoría semidesnuda de la *Securitas* hoy escapa, sin duda, a muchos observadores, aun atentos, de la "muy bella invención" de Lorenzetti. Para el predicador, sin embargo, es una imagen lo bastante destacada para que le parezca oportuno evocar su recuerdo ante sus fieles. Quizá se trate, por tanto, de una de las claves de la obra, y habrá que advertir, como sea, que no podemos confiar en nuestras propias impresiones para medir la fuerza política de las imágenes. Y esos hombres que por un lado van a los baños y por otro están impedidos de hacerlo, ¿dónde

los discierne Bernardino? No cabe duda de que aquí extrapola. El historiador debe entonces apelar a lo que sabe de la importancia social de las fuentes termales en la tierra sienesa para comprender que el ojo del *Quattrocento* que se posaba en el fresco de Lorenzetti (y esto, en verdad, ya era cierto un siglo antes, en la época de su realización) prolongaba naturalmente en él los itinerarios de los personajes representados hasta el Bagni di Petriolo u otras estaciones termales que les eran familiares.<sup>7</sup> La imagen hila, lejos de nosotros, y sugiere el fuera de campo.

También está —está sobre todo— aquello de lo que Bernardino de Siena no habla. ¿Dónde se encuentran las figuras alegóricas del pequeño muro norte que tanto subyugan en nuestros días a los historiadores de las ideas? De escuchar al predicador, no se ven ni el venerable anciano que esgrime con orgullo las insignias de la soberanía, ni las figuras femeninas que conforman a su alrededor una guirnalda de virtudes; nada, en todo caso, que haga del fresco del buen gobierno la imagen misma de nuestra Modernidad. Lo esencial, en consecuencia, no está en los principios, sino en los efectos: menos en el buen y el mal gobierno que en la paz y la guerra. Por eso, además, la sala que el fresco honra con la dignidad de esas figuras se llama, y se llamará al menos hasta el siglo XIX, "Sala de la Paz".<sup>8</sup> La universalidad de un tema semejante, es verdad, es apta para resistir los avatares políticos que amenazan con dejar perimido el mensaje partidario del fresco: ¿qué sentido podía adoptar este en la Italia del *Quattrocento*, donde la resistencia comunal a la subversión de la autoridad señorial pasaba por

<sup>7</sup> Didier Boisseuil, *Le thermalisme en Toscane à la fin du Moyen Âge. Les bains siennois de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle au début du XIV<sup>e</sup> siècle*, Roma, École Française de Rome, 2002.

<sup>8</sup> Edna Carter Southard, "Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in the Sala della Pace. A Change of Name", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 24, núm. 3, 1980, pp. 361-365.

ser una cuestión antigua y en gran parte superada por el triunfo del orden principesco?

Esa es al menos la interpretación que Bernardino de Siena pretendía dar de la imagen. ¿Estamos obligados a seguirlo? Después de todo, al interponerse entre el fresco y nosotros, al subyugarlo con el poder evocador de su verbo, el franciscano fuerza el sentido de su composición; impone una mediación clerical, evoca la "santa paz" cuando en él nada o casi nada habla de Dios. Ya no necesitamos a un predicador para trazar el sentido de las cosas, y ni siquiera para "hacer obra pedagógica", como se escucha tan a menudo en el lenguaje empalagoso e infantilizante de la comunicación política de nuestros días. Estaríamos, entonces, tentados de decir: vayamos, porque la imagen está allí, desmigajada y disponible como una nube digital, vayamos a ver libremente y sin trabas. Pero, paciencia: no vemos casi nada. Entre el fresco y nosotros se entrometen sombras que debemos disipar. Las de todas las miradas que se han posado en él.