



## **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?)**

The Artistic and Profane *Mirror Of Princes*: A Representation of the Virtues of Good Government and the Vices of Bad Government Offered by Ambrogio Lorenzetti (c. 1290-1348?)

Ricardo DA COSTA

*Departamento de História, Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, Brasil*

### **RESUMO**

Este artigo analisa os afrescos de Ambrogio Lorenzetti intitulados *A Alegoria do Bom e do Mau Governo* tendo como hipótese que se trata de um Espelhos de Príncipes artístico e profano. As virtudes do Bom Governo e os vícios da tirania são apresentados como a materialização artística da tradição literária dos espelhos medievais.

**Palavras chave:** Ambrogio Lorenzetti, História da arte, virtudes e vícios, espelho de príncipes.

### **ABSTRACT**

This article analyses some frescoes painted by Ambrogio Lorenzetti entitled the *Allegory of Good and Bad Government* under the hypothesis that they are the artistic and profane Princes Mirrors. The virtues of Good Government and the vices of tyranny are represented as they appear in the frescoes of Lorenzetti, and are the materialization of the literary traditions of the writings of the medieval Princes' Mirrors.

**Key words:** Ambrogio Lorenzetti, history of art, virtues and vices, mirror of princes.

Uma marca característica dos escritos políticos da Baixa Idade Média foi a preocupação com a educação de seus príncipes. A construção da imagem de um rei sábio fez parte do *topos* real medieval, e a constante reflexão a respeito do exercício da monarquia transformou-a aos poucos num *ofício de rei* (Le Goff, 1999: 93).

Esta noção de um *faber*, um ofício aprendido, com pedagogia própria (*literatura parenética*), foi lentamente construída por meio da transmissão didática de uma literatura erudita voltada à educação ética do governante - a *literatura parenética* possui dois sentidos: 1) texto escrito para uma exortação moral e 2) discurso sagrado tendo como base os sermões dos padres da Igreja. Neste artigo, sempre utilizarei o conceito tendo em vista o primeiro sentido – e direcionado para a educação régia, como é o caso dos *espelhos de príncipes* medievais. Na segunda metade do século XIII, o que os especialistas chamam de “literatura política” sofreu um notável incremento (Bertelloni, 1997: 115).

Elaborou-se aos poucos uma filosofia teológico-política que metaforicamente interligava a figura do rei ao reino. Nesta projeção idealizada, o rei seria a encarnação do próprio reino. Sua corte – lugar de reverência, contemplação e exercício do poder – seria o *locus* de veiculação desta imagem real. A construção da imagem do rei sábio nos séculos XIII-XIV fez parte do *topos* real. Através da educação virtuosa, da reflexão ética interior, o rei deveria ser o espelho de uma vida virtuosa, no qual seus súditos pudessem contemplar um modelo de perfeição a conduzi-los ao reino celeste. Foi, sem dúvida, um importante passo para a montagem textual do *topos* real.

O rei seria, a partir de então, uma metáfora do reino; a corte, uma metáfora da Jerusalém terrestre. O rei deveria olhar para si mesmo, para esse real espelho interior, atitude que (re)ungia-o, fazendo-o vencer seus vícios – e também os vícios de seu ofício. Vencendo-os, educava-se com as virtudes cristãs. Educando-se, passava então a ser um instrumento de salvação, um *soter*. De si, e, principalmente, do reino e dos súditos.

A oposição entre o bom e o mau governo pertencia ao *ethos* dos séculos XIII-XIV, tendo sido expressa tanto na literatura quanto nas artes. Um bom exemplo artístico desta oposição quatrocentista – e inserido numa proposta alegórica e intelectual (ou, usando uma expressão da época, os “intelectos sadios e judiciosos” [*O voi ch’avete li ‘inteletti sani*], palavras do poeta Dante Alighieri [1265-1321] a respeito dos intelectuais de seu tempo) (Dante Alighieri. *A Divina Comédia. Inferno*, canto IX, p. 75) – são os afrescos alegóricos do *Bom* e do *Mau Governo* que Ambrogio Lorenzetti (c.1290-1348?) pintou nas paredes do Palácio Comunal de Siena nos anos 1337-1340 (Sala dei Nove) (Jacques Le Goff também entende os afrescos de Lorenzetti como uma expressão artística máxima do *topos* das virtudes e vícios do governante) (Le Goff, 1999: 367)

No entanto, é claro que os textos (ou “descrições verbais”, como se refere Gombrich [1978, p. 04-07]) não são tão particularizantes como uma pintura: é possível que os *espelhos de príncipes* tenham servido como um estímulo, até mesmo um padrão, para o afresco de Lorenzetti – a *Alegoria do bom governo* tem atraído a atenção de historiadores do pensamento político já há algum tempo (Donato, 1995: 30).

Junto com seu irmão Pietro (c.1280-1348), Ambrogio Lorenzetti era oriundo de Siena. Em 1327 ingressou no grêmio florentino e residiu em Florença nos anos 1331-1332. Esteve em contato com Giotto (c.1255?-1336) e sua escola, sendo influenciado por ela (Lopera: 1995: 85-86). É possível que ele e seu irmão tenham sido vítimas da Peste Negra que assolou Siena em 1348.

Os afrescos da *Alegoria do Bom e do Mau Governo* são sua obra mais importante e marcam o último momento artístico criativo de Siena antes que a cidade fosse dizimada pela peste de 1348 (Kluckert, 1998: 386-467). Além disso, a técnica medieval do afresco incorporava melhor nas paredes o que já foi chamado de “estilo intelectual italiano”, porque extraía a inteligência do símbolo para incorporá-lo ao espaço figurado da realidade (Faure: 1990: 261-262), exatamente o que Lorenzetti fez nos afrescos sobre o *Bom Governo* (os símbolos –neste caso, as virtudes e os vícios retratados nos afrescos de Lorenzetti– funcionam como metáforas, e atingem seu significado específico em seu próprio contexto histórico [Gombrich, 1978: 4-7]).

Tecnicamente falando, um afresco (*affresco*) é uma pintura mural através da aplicação de pigmentos de cor diluídos em água diretamente na parede enquanto a argamassa ainda está úmida. A imagem torna-se então parte integral da construção arquitetônica onde foi pintada, uma concepção entrelaçada e integral de arte tipicamente medieval, além de seu custo ser bem mais barato que os mosaicos (Borsook, 1960).

A História da Arte deve considerar a produção artística como um documento num sentido mais amplo, “documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira.” (Le Goff, 1994: 540). A produção artística deve ser vista em seu conteúdo sócio-cultural, e relacionada à documentação escrita (Macedo, 1995: 19-28). Este procedimento nos permite alcançar níveis de compreensão que não são possíveis somente com fontes escritas. Melhor: deseja-se uma história que possa ver nas imagens testemunhos da sensibilidade de uma época (Franco JR., 1996: 24).

O ato interpretativo aqui utilizado como método é considerado uma “descrição pré-iconográfica de uma obra de arte”, e seu equipamento para a interpretação é a experiência prática das condições históricas relativas ao momento da criação artística, compreendendo também a forma que o objeto analisado foi expresso pelas formas do estilo então em voga (Panofsky, 1991: 50 e pp. 64-65). A maior parte dos especialistas concorda que, na Idade Média, toda imagem (*imago*) era uma forma de arte e possuía sempre uma função educativa, pedagógica (não-estética) (Franco JR., 1996: 72; Macedo, 2000: 75; Mâle, 1958).

A imagem era tributária da palavra: necessitava a todo instante uma explicação. Muitas vezes tomava o lugar da leitura para um público mais amplo, além de fornecer tema para uma exibição ou comentário. Através do material artístico, o homem medieval entrava em contato com representações literárias acessíveis somente à minoria letrada. O fiel entrava em comunicação com o texto, invisível para ele (Duby, 1997: 108).

Na Idade Média a finalidade pedagógica era a primeira função da imagem. Neste ponto –a estreita relação entre os textos e as imagens na Idade Média– Gombrich, apesar de especialista na arte Renascentista, discorda: para ele, nunca é possível a um trabalho de arte reconstruir o texto que pretende ilustrar (Gombrich, 1978: 6-7). Por exemplo: de início, para converter as populações anglo-saxãs, o papa Gregório I (540-604) aconselhou a seus enviados que utilizassem o recurso das imagens (Bonnassie, 1985: 120); Honório de Autun, pensador do século XII, disse que o objetivo da pintura era triplo: 1) embelezar a casa de Deus, 2) evocar a vida dos santos e 3) o deleite dos incultos (pois a pintura era a “literatura dos laicos”) (citado em Macedo, 2000: 75).

Por sua vez, Georges Duby afirma que as imagens na Idade Média, especialmente aquelas pintadas em seu entardecer (séc. XIV), além de cumprirem sua função pedagógica, possuíam também a função de afirmar o poder. Celebrando o poder de Deus, “celebrava o

de seus servidores, o dos chefes de guerra, o dos ricos. Realçava esse poder, dava-lhe visibilidade, justificava-o” (Duby, 1997: 16). Além de cumprir essa função pedagógica e realçar o poder sienense, o afresco de Lorenzetti personificava, tanto para os governantes de Siena como para o público que freqüentava o Palácio Comunal, as *virtudes* (necessárias ao bom governo) e os *vícios* (que estes deveriam evitar), objetos temáticos de tantos espelhos de príncipes ao longo de toda a Idade Média (Rubinstein, 1958: 179-207).

Por sua vez, para Nilda Guglielmi, o *Bom Governo* de Lorenzetti é a representação mais apropriada para servir de complemento aos textos intitulados *laudes civitatis*, como, por exemplo a obra *De magnalibus Mediolani*, de Bonvesin de la Riva (séc. XIII), ou a *Oratio de Laudibus Florentine Urbis*, de Leonardo Bruni (séc. XIV) - as *laudes civitatis* destacavam o espaço escolhido para a fundação da cidade, o esplendor dos edifícios e, especialmente, as condições dos cidadãos que viviam sob as virtudes cívicas (Guglielmi, 1998: 122).

### **SIENA E LORENZETTI**

A República de Siena era uma das mais prósperas cidades da Itália não-pontifical. Os sienenses haviam acabado de promover uma verdadeira revolução política: em 1262, os *popolani* - a *gente nuova* oriunda do efervescente comércio, mas até então sem nenhuma representatividade política - estabeleceram um “Conselho do Povo” (*papolo*), presidido pelo *capitano del popolo*, líder eleito diretamente (Skinner, 1996: 45).

Em 1287, este Conselho tomou o poder do *podestà* (funcionário público que costumemente era indicado pelas famílias nobres mais ricas), e, logo a seguir, exilou da cidade boa parte da nobreza, instalando uma “Junta de Nove Governantes”, chamada *Governo Oligárquico dos Nove*, uma oligarquia de banqueiros e mercadores que governou até 1355 - desde 1192 tem-se notícia de corporações de mercadores, artesãos e banqueiros na cidade. Por exemplo, a Casa de Buonsignori (fundada em 1209) era uma das principais instituições mercantis e financeiras de toda a Europa. Florença e Siena disputavam a Via Francesa (Florença apoiava o papado, Siena o imperador) (Bowsky, 1967: 1-17).

Este novo governo, fruto da chamada *revolução comunal* (Le Goff, 1988, p. 96), lançou um pomposo programa de urbanismo, do qual Ambrogio, convidado, fez parte. A construção do Palácio teve início já em 1289, apenas dois anos após a tomada do poder por parte do Conselho (Mesqui, 1998: 194).

Estas instituições comunais italianas tinham como base jurídica o direito romano (Bowsky, 1962: 368-381). O orgulho cívico dos cidadãos levou-os a revalorizar a decoração monumental, especialmente embelezando os palácios municipais, para a glória da cidade - Simone Martini (c. 1284-1344) já havia pintado no mesmo Palácio comunal de Siena um afresco, que personificava o governo nas mãos dos *podestades* (Duby, 1998: 96-97).

Trata-se, num afresco, de uma alegoria do *Bom Governo*. Em outros dois, o *Mau Governo* (tirano) e os efeitos sociais decorrentes do bom governo, na cidade e no campo (Dupont, 1994: 96-106). Para os pensadores políticos medievais o bom governo alastrava seus efeitos pela cidade e pelo campo.

Esta concepção doutrinal também se baseia claramente na filosofia aristotélica de Tomás de Aquino: os afrescos refletem a hierarquia dos princípios e dos fatos, das causas e efeitos; o motivo fundamental da ordem política é a autoridade (nas alegorias) e a sociedade (nos efeitos), onde o artista insiste no conceito de naturalidade da sociedade humana (Argan, 1982: 34) - também baseado em São Tomás (Donato, 1995: 30). A concepção do

espaço de Ambrogio submete-se à expressão poética dos personagens sociais. Eles dividem suas funções e ofícios harmoniosamente. O campo (lugar das linhas curvas onduladas) e a cidade (lugar das linhas retas e verticais) se complementavam (Argan, 1999: 152).

O grande simbolismo desta obra de arte se explica: neste período, as idéias abstratas eram pensadas através da *alegoria*, e expressadas pelo quadro vivo, pelo teatro (Burke, 1992: 152-153). Era preciso dar um corpo às idéias, um rosto, uma voz. Vesti-las e animá-las com gestos, dispô-las numa cena. “Lorenzetti não o encerra na moldura simbólica numa arquitetura de capela. Instala-o no palco dum teatro” (Duby, 1979: 262-263). Balandier chamou isso de “teatrocracia”, o conjunto de todas as manifestações da existência social, o “tribunal teatral” (Balandier, 1982: 05).

A metáfora do teatro do mundo foi largamente utilizada pelos escritores medievais. Por exemplo, John of Salisbury (c. 1115-1180) cita os seguintes versos de Petronônio (séc. I d.C.):

A multidão representa num palco: dá-se a um o nome de pai, / outro chama-se filho, e há quem atenda pelo nome de rico; / Logo depois, ao encerrar-se a página sobre esses papéis ridículos, / volta o verdadeiro rosto, desaparece o simulado. (*Grex agit in scena mimum, pater ille vocatur, Filius hic, nomen divitis ille tenet; Mox ubi ridendas inclusit pagina partes, Vera redit facies, dissimulata perit.* Citado em Curtius, 1996: 191)

O mundo que Lorenzetti mostra ao espectador é um grande espetáculo, e sua verossimilhança possui “uma qualidade mágica” (Focillon, 1980: 293), pois dá vida a abstrações conceituais consideradas importantes por todos os medievos que pensaram o político e a coisa pública.

### **A ALEGORIA DO BOM GOVERNO**

No primeiro afresco, a Alegoria do Bom Governo (Figura 1) Lorenzetti coloca o rei virtuoso à direita do observador e o representa como um velho barbudo. Vestido em preto-e-branco (as cores de Siena), ele simboliza tanto a cidade de Siena quanto o bem-estar público (Walther, 1996: 40). O monarca porta um escudo, representação do universo e da própria fé cristã (Chevalier, 1995: 387). O *Bom Governo* ainda segura em sua mão direita um cetro da justiça – a justiça pensada neste caso pela comuna é fundamentalmente a ordenação de uma tributação justa, que pese proporcionalmente aos recursos dos cidadãos (Le Goff, 1988: 102). A imagem do *Bom Governo* imita o governo do rei ou do príncipe, embora num contexto diferente: ele simboliza sobretudo um sábio, o rei-intelectual de John of Salisbury e Ramon Llull. Trata-se de uma figura imperial: Georges Duby viu nele os traços de Deus Pai, Salomão e Marco Aurélio, imperador romano (121-180 d.C.) (Duby, 1988: 107).

A referência de Duby ao imperador Marco Aurélio se explica pelo fato dele ter sido um modelo quase ideal de governante aos olhos dos medievos, um julgamento influenciado pelo registro de suas qualidades pessoais – apesar de, na prática, ter perseguido os cristãos (numa continuidade da política seguida por Trajano [97-117] e confirmada por Adriano [117-138]) e seu reinado ter sido marcado por catástrofes e guerras (contra partos, quados, marcomanos e germanos). Filósofo estoíco, Marco Aurélio deixou um livro de Pensamentos em grego e correspondência em latim com o mestre, o retórico Frontão (c.100-167) (Grimal, 1993: 307).



FIGURA 1

Ambrogio Lorenzetti (c. 1290-c. 1348).  
Alegoria do Bom Governo (c. 1337-1340). Afresco, 296 x 1398 cm.  
Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.

Acima do *Bom Governo*, três anjos coroados. Pairando acima da cabeça do imperador, um anjo avermelhado, com um estranho semblante e vestes transparentes. Ele simboliza a *Caritas* – mas esta representação pode referir-se também ao *Amor patriae* (“...segundo a definição comum em 1300: *Amor patriae in radice Charitatis fundatur* [O Amor à Pátria funda-se na raiz da Caridade] Kantorowicz, 1998: 84). Este anjo vermelho está rodeado por outros dois. Um, com feições masculinas, e portando uma cruz. Outro, feminino, com longas tranças douradas, *Fides* e *Spes* – fé e esperança (Kantorowicz, 1998: 84). O lugar central dado à *Caritas* significa a importância política dada à essa virtude no século XIII, mas como uma *caritas publica* (Guglielmi, 1998: 123). Ao redor da cabeça do *Bom Governo*, quatro letras: C.S.C.C.V., possivelmente *Comune Senarum cum Civilibus Virtutibus* (Guglielmi, 1998: 124). Estas virtudes morais permitem a existência do corpo místico cívico. Abaixo, a seus pés, Rômulo e Remo (representados quase como anjos “pré-barrocos”) sendo amamentados pela loba-mãe, simbolizando a fundação da cidade de Siena por Roma, a eterna e imperial Roma, modelo político de todos os modelos monárquicos e imperiais.

Para o bom funcionamento da vida urbana, o *Bom Governo* de Lorenzetti separa os bons dos maus: à sua esquerda, abaixo, os inimigos da comuna, agitadores e revoltados, todos barbados, acorrentados e vigiados por soldados fortemente armados.

Na parte inferior do afresco, à direita do *Bom Governo*, o corpo de 24 conselheiros, chefes das casas notáveis da cidade. Eles estão unidos, em assembléia, segurando uma longa corda (o laço de amizade), que sai dos dois pratos da balança da *Justiça* e que passa para as suas mãos através da *Concórdia* (sentada à esquerda do afresco, abaixo da *Justiça*) – trata-se, evidentemente, de uma trilogia hierarquizada: do céu à terra, a sabedoria, a justiça e a concórdia, uma como consequência da outra. A *Concórdia*, além de segurar a corda da amizade, apóia sua mão direita sobre uma mesa: supõe-se que essa banca limitará as rugas existentes entre os cidadãos, igualando-os como membros da comunidade cidadina (Guglielmi, 1998: 123).

Esta assembléia de notáveis (Conselho dos 24) é composta de homens de todas as idades, jovens, velhos, ricamente vestidos. Repare que todos são leigos: estes burgueses

conversam e observam, alguns com um olhar ameaçador, outros contemplativos, observando as virtudes que rodeiam o *Bom Governo*. Considera-se, por suas expressões faciais, que são conselheiros da época retratados (Donato, 1995: 29); Lorenzetti antecipa quase em um século a arte do retrato (para o surgimento da arte do retrato, ver Schneider, 1997). Esta assembléia de notáveis mostra que, definitivamente, este afresco não possui o “ar religioso” comumente encontrado nas imagens medievais. O poder está se laicizando, a arte o segue. É o primeiro esplendor da *pintura profana* (Duby, 1998: 95 e 101). São *afrescos profanos*. A política está aqui livre da liturgia (Duby, 1979: 263).

Esta dessacralização indica um ressentimento antigo: desde as lutas entre o Frederico II (1194-1250) e o papado (Duffy, 1998: 115-117), Siena apoiava o Império (ao contrário de Florença, sua rival, papista). Após a vitória de Manfredo, rei da Sicília (nos anos 1258-1266, Manfredo era filho ilegítimo de Frederico II), contra as forças papais na batalha de Montaperto (1260) –na verdade uma vitória de Siena sobre Florença–, o papa lançou um interdito sobre a cidade, levando muitos bancos sienenses à falência. O golpe definitivo viria em 1270: Carlos de Anjou incluiu Siena na Liga dos Guelfos (papal). A partir daí, Siena passou gradativamente a ser suplantada por Florença (Bowsky, 1967: 1-17). Kantorowicz percebeu neste primeiro afresco de Lorenzetti a visão do advogado medieval sobre a *Justiça* (Kantorowicz, 1998: 84), um dos pilares que estrutura o conceito de monarquia medieval e distingue o *Bom governo* do tirano.

Sentadas ao lado do *Bom Governo* estão as seis virtudes, representadas como rainhas coroadas. Elas apoiam o imperador. À sua esquerda, a *Magnanimidade*, a *Temperança* (com uma ampulheta) e a *Justiça* (com uma espada numa das mãos, uma coroa e uma cabeça cortada no colo). À sua direita, de branco, a *Paz*, segurando um ramo de oliveira, descansando, tranqüilamente ociosa e recostada numa almofada, com outra nos seus pés – ela é o motivo final da concepção política medieval. A seu lado, a *Fortaleza*, com um cetro nas mãos e um grande escudo protetor, e a *Prudência*, mais velha, com sulcos na face, apontando para a coroa em seu colo. A *Prudência* guarda o trono. Todas as virtudes estão protegidas por cavaleiros armados com lanças.

Na extrema esquerda de quem observa o afresco, noutro trono, ricamente adornado, está a *Justiça*. Ela auxilia o *Bom Governo*. Suas mãos estão nos pratos da balança: ela julga os infratores, auxiliada por duas figuras angelicais. À sua direita, o anjo corta a cabeça de um homem, sendo simultaneamente reverenciado por outro, com um ramo de oliveira nas mãos. Ambos largaram suas espadas no chão. À sua esquerda, o anjo presentia dois homens, com uma vara e um livro. Estas figuras angelicais representam a *justiça distributiva e comutativa* (Guglielmi, 1998: 123). Pois a *Justiça* é justa porque reparte equitativamente os bens do mundo (Norman, 1995).

Ela é justa porque também tem a *Sabedoria* (*sapientia*) acima de sua cabeça para auxiliá-la. É representada com asas, dos Céus, segurando um livro. A Sabedoria guia a *Justiça*, que sai de sua cabeça – uma tradição manuscrita artística coloca a *Árvore das virtudes* também saindo da cabeça de Ramon Llull, exatamente como essa balança da *Justiça* de Lorenzetti (Ramon Llull. “Arbre de filosofia desiderat”. In: *ORL*, vol. XVII, 1933: 400).

Na parte inferior do afresco (que não aparece na figura), um poema explica o sentido da obra para o visitante do Palácio Comunal: *Onde reina esta santa virtude (a justiça) a pluralidade das almas é induzida à unidade, as que, assim reunidas, dão-se ao bem comum por senhor*. O sentido de bem público deve-se antepor ao do bem privado. Em geral, os teóricos do início do século XIV seguiam seus predecessores do século XIII, pois fundamentavam-se na *teoria do bem comum*, que, por sua vez, deveria expressa-se na vida coti-

diana através da prática da caridade, a *caritas publica*. Por exemplo, para Ptolomeu de Luc-ca, o amor à pátria possuía sua origem na caridade, no sentido de antepor o bem público ao bem privado. Vários juristas acreditavam que quem morresse pela pátria se sacrificaria por seus irmãos, expressando então a *caritas publica* (Guglielmi, 1998: 123).

### **A ALEGORIA DO MAU GOVERNO: O TIRANO DIABÓLICO**

Em outra parede, tudo aquilo que se deve afastar: o contramodelo, o mau governo, o tirano (Figura 2). Na distribuição dos afrescos nas paredes, a primeira imagem que Lorenzetti oferece ao visitante do Palácio Comunal é a do tirano, da esquerda para a direita.

Lorenzetti coloca o tirano como uma figura maléfica, demoníaca, um príncipe do mal. Ele é a própria encarnação do Diabo: pálido, possui longos chifres e caninos afiados, dois sinais indicadores de sua presença (Link, 1998: 57 e pp. 76-77) – em Verona e em Milão, como em quase todas as comunas da Itália no século XIV, reinam tiranos; suas famílias são conhecidas como “raças de dentes compridos” (Duby, 1979: 311).

Este tirano satânico é vesgo. Ele usa uma capa dourada –para os medievos esta era a cor da falsidade, dos personagens maldosos, indicando a presença do mal (Le Goff, 1989: 28)– e veste-se de negro. Desde os séculos II-V, o Diabo era descrito nos livros apócrifos como um etíope negro (Link, 1998: 63; Brown, 1990: 143-155). O demônio personalizava as forças do cosmo que as populações pagãs temiam: numa visão do inferno –por ter tido três mulheres e praticado outros adultérios–, o monge franco Baronte de Berry (antes de



FIGURA 2

Ambrogio Lorenzetti (c. 1290-c.1348).  
*Alegoria do Mau Governo* (c. 1337-1340) – detalhe (c. 1337-1340).

678), viu os diabos, negros, despedaçando suas vítimas com unhas e dentes para melhor devorá-las: “Milhares de homens gemendo de tristeza, presos e garroteados pelos demônios que giram a seu redor como abelhas em torno da colméia [...] esmagados pelos suplícios, emitem longos urros” (Rouche, 1991: 494).

As visões medievais do além possuíam um padrão: no centro do Inferno, o poeta Dante também viu o Diabo preto (*diavol nero*) (Dante Alighieri. *A Divina Comédia. Inferno*, canto XXI, p. 146), de nome Dite, com três cabeças, uma vermelha, uma branca-amarelada e outra negra (“daquela gente estranha que chega de onde o Nilo ao vale deita” [...]*la sinistra a vedere era tal, quali vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla'*) (Dante Alighieri. *A Divina Comédia. Inferno*, canto XXXIV, p. 226). Com seus cruentos dentes, o diabo de Dante mastiga os traidores de seus benfeitores (Davis, 1957; D'Entrèves, 1952; Franco JR., 2000; Gilson, 1948). Repare que, no afresco, Lorenzetti coloca nas vestes do tirano exatamente as três cores das cabeças do Diabo de Dante: preto, amarelo e vermelho (Dante Alighieri. *A Divina Comédia. Inferno*, canto XXXIV, p. 227).

Ao contrário do *Bom Governo*, o tirano é assessorado pelos vícios. Sentados num longo sofá vermelho, à sua direita, a *Crudelitas* (crueldade), com uma serpente, a *Proditio* (traição), com um carneiro branco em seu colo e a *Fraus* (o dano feito a alguém, a maldade). À sua esquerda, um bode com um tórax humano, um Sagitário maligno: é o *Furor* (o ato de roubar, furtar). Ele segura com sua mão direita o punhal assassino - na imagem escolhida em detalhe, faltam ainda a *Divisio* [divisão] e a *Guerra* (Donato, 1995: 29). O tirano diabólico de Lorenzetti ainda possui um animal de estimação, a seus pés: um bode negro, outra marca do mal.

Em oposição ao tirano de negro, abaixo, a *Justiça*, de branco –para os medievos, o branco possuía duas cores contrárias, o vermelho e o preto (no afresco, respectivamente a *Soberba* e o *Tirano*)–, e esta era uma oposição de natureza binária (Pastoreau, 1986: 36). Loura, a *Justiça* está aos pés do tirano, triste e solitária, prostrada, com o corpo estendido ao lado de sua balança dourada, vazia, quebrada, numa imagem bastante diferente da *Justiça do Bom Governo*. Duby afirma que este *Mau Governo* de Lorenzetti é escoltado por “potências de confusão” (Duby, 1979: 263). Elas pairam acima da cabeça do tirano. São elas: a *Avareza*, a *Soberba* e a *Vanglória*, todas aladas. A *Avareza* é retratada como um homem velho, portando duas bolsas presas por dois blocos de madeira (provavelmente cheias de moedas) –no Inferno de Dante, os avaros sofrerão a pena de empurrarem eternamente grandes pesos com seus peitos nus (Dante Alighieri. *A Divina Comédia. Inferno*, canto VII, pp. 61-65).

A *Vanglória* é uma linda e jovem mulher, de cabelos negros, com uma tiara dourada na cabeça, nas mãos um feixe e um espelho dourado, onde olha sua beleza. Ela representa o gosto pela vaidade de que se alimenta o tirano. Esta imagem da *Vanglória* representa a má utilização do espelho, o *espelho da vaidade, feminino*, seguindo exatamente a tradição dos *espelhos de príncipes* medievais e a própria tradição medieval de associar o feminino ao pecado (Richards, 1993).

Acima de todos, a presunçosa *Soberba*. Com chifres, asas, vestido e capa esvoaçante vermelhas, ela é uma mulher loura, imponente e altiva. Usa uma espada negra e segura um pequeno cadafalso com quatro forcas: ela é temível, sua arrogância faz o tirano matar. No afresco de Lorenzetti, ela é o pior conselheiro do tirano, porque, graças a ela, do alto de seu poder, ele é orgulhoso e prepotente. Por todos esses motivos, Dante coloca os tiranos no primeiro dos sete círculos do Inferno. Ali, Nesso, um centauro, lhe explica que a punição para eles é permanecer no sangue fervendo:

(...) sofrendo, à beira da rubra fervura / dos fervidos a aguda gritaria. / Gente até os olhos vi nessa tortura, / e o Centauro explicou: “São os tiranos / que sangue e bens violaram com mão dura. / Aqui expiam seus feitos desumanos. (*lungo la proda del bollor vermiglio, / dove i bolliti facieno alte strida. / Io vidi gente sotto infino al ciglio; / e 'l gran centauro disse: “E’ son tiranni / che dier nel sangue e ne l’aver di piglio. / Quivi si piangon li spietati danni*) (Dante Alighieri. *A Divina Comédia*. Inferno, canto XII, pp. 94-95).

Por ter a *Soberba*, a *Avareza* e a *Vanglória*, o *mau governo* (ou tirano) sempre confunde o público e o privado. O tirano ignora a *Justiça*, usando-a em seu próprio proveito - a aplicação da *Justiça* é um tema que distingue o bom do mau governo. Esta é a mão do artista, guiada (e paga) por homens de Estado (Duby, 1988: 107). Claro que muitas perguntas não podem ser respondidas apenas com o deleite visual dos afrescos. Por exemplo: Lorenzetti quer mostrar aos governantes o bom caminho? Criticá-los? Ele teria liberdade para isso? Duby tenta encontrar uma resposta:

Alguns documentos esclarecem as relações entre quem faz a encomenda e quem a executa. São contratos lavrados em presença de tabelião. O artista compromete-se a respeitar fielmente as cláusulas que regulam não só os seus honorários, a qualidade dos materiais que irá utilizar, mas também o pormenor, a maneira de desenvolver o tema.” (Duby, 1998: 106).

Talvez. De qualquer modo, é sabido que a consciência individual dos artistas se afirma na Florença do *Quattrocento* (Curtius, 1996: 72): eles não queriam mais ser confundidos apenas como meros artífices. Será que Lorenzetti desejava iludir o público que passava pelos corredores do Palácio Comunal que o governo de sua cidade era bom? Ou apenas representar plasticamente um ideal perseguido pelos governos medievais e nunca alcançado na prática?

De qualquer modo, é bastante provável que Lorenzetti tenha se inspirado na tradição literária dos *espelhos de príncipes* para retratar as virtudes necessárias ao bom governo e o resultado social que daí decorreria se os homens se guiassem por eles – acredita-se que Lorenzetti tenha seguido um programa sugerido por Graziolo de Bambaglioni, *canciller* de Bolonha, que escreveu um tratado sobre as virtudes morais (Guglielmi, 1998: 123).

## **OS EFEITOS DO BOM GOVERNO NA CIDADE**

A seguir, no prolongamento do mesmo afresco sobre o *Bom Governo*, Lorenzetti descreve os efeitos deste governo justo na cidade (Figura 3). A cidade, e depois o campo, são vislumbrados sob o poder do magistrado e descritos fielmente –ao contrário do mundo alegórico do *Bom Governo*–, sem nenhuma sombra, nenhum jogo de atmosfera. Estes espaços são divididos metricamente. Trata-se, segundo Georges Duby, de um mundo de linhas retas e planos geométricos, uma concepção distinta da típica cidade medieval (Duby, 1979). Pois, ao contrário do mundo sienense ordenado, a cidade medieval era “desenvolvida desordenadamente em torno de si mesma, com seus edifícios amontoados ao longo de vias estreitas e tortuosas” (Garin, 1996: 58).

No entanto, como uma típica cidade medieval, a divisão dos espaços no afresco é delimitada pelas muralhas da cidade: pois, apesar de utópica e de possuir outros paradigmas sociais, esta é uma cidade amuralhada, medieval como as reais - embora nem todas as cida-



FIGURA 3

Ambrogio Lorenzetti (c. 1290 - c. 1348).  
 Vida na Cidade. Os Efeitos do Bom Governo (c. 1337 - 1340).  
 Afresco (detalhe). Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.

des medievais fossem cercadas por muralhas; muitas só o foram após 1340. Em contrapartida, numerosas aldeias foram fortificadas (Le Goff, 1992: 14). A forma geométrica e saliente das muralhas de Lorenzetti é muito semelhante à forma das muralhas pintadas por Simone Martini (c.1284-11344) no mesmo Palácio comunal de Siena (Moretti, 1998: 70) e Duccio di Buoninsegna (c.1255-1319) (De Seta, 1991: 32). Além de Giotto, a arte de Duccio di Buoninsegna é considerada pelos especialistas como outra influência na obra de Ambrogio Lorenzetti.

As muralhas de Lorenzetti desempenham um papel fundamental na distinção dos tipos sociais de espaço (cidade/campo) – embora essa distinção não fosse excludente, pois a cidade medieval estava mesclada ao campo (Le Goff, 1992: 15). Por esse motivo a dama de vermelho sai da cidade para desfrutar uma cavalgada no campo. As muralhas de Siena, pontilhada de portas, também criam a ambientação física para formar a consciência da distinção entre o público e o privado e moldar uma “consciência urbana” (pelo fato de se viver no interior de um recinto amuralhado) (Le Goff, 1992: 17-18).

E nesta questão das muralhas e do conceito de espaço encontrei mais uma associação entre os afrescos de Lorenzetti e a *Divina Comédia* de Dante: a paisagem urbana fortificada sienense, e especialmente seu castelo, inspirou ao poeta o oitavo círculo do Inferno (Moretti, 1998: 52), “Qual de Montemaggiore a alta barreira / circular que de torres se coroa, / assim na orla que à volta o poço beira / Torream de sua meia pessoa / os horríveis gigantes, ameaçados” (“*però che, come su la cerchia tonda / Montereccion di torri si corona, / così la proda che ’l pozzo circonda / torreggiavan di mezza la persona / li orribili gigante, cui minaccia*”). Dante Alighieri. *A Divina Comédia. Inferno*, canto XXXI, p. 206) – muito embora a cidade ideal de Dante, apesar de “perfeita como o desenho de um arquiteto”, possuir

um claro contraste com seus contemporâneos, por ser mais rígida, controlada por uma austeridade disciplinada, uma “visão longínqua de um passado patriarcal” (Garin, 1996: 67-68).

Conceitualmente, as muralhas afirmam o orgulho da cidade medieval, suas portas constituem a via principal do intercâmbio econômico. O vínculo cidade/campo se manifesta mediante as muralhas, pois elas separam e hierarquizam valorativamente dois espaços: um, interior, valorizado e determinado; outro, exterior, subordinado, que vive e trabalha para o espaço interior (Le Goff, 1991: 15).

Na cidade sienense retratada por Lorenzetti, destacam-se, simultaneamente, o labor e o ócio. Os andaimes em construção, a imagem mais alta do afresco, demonstram sua importância para o artista: a cidade está crescendo, o trabalho não pára. A cidade é o reino da construção. São casas dos poderosos e ricos (Le Goff, 1988: 41). À direita, os trabalhadores transportam cereais e feno em mulas; no centro, o professor leciona a seus alunos numa sala de aula; ao lado, uma pequena sapataria. São as corporações em atividade.

Mas Lorenzetti destaca sobretudo dez donzelas (*fanciulle*). Elas dançam ao ar livre numa roda, cantando e tocando grandes pandeiros (à esquerda, na parte inferior). Para fazê-lo em público, é preciso que seja uma ocasião de festa, e, sempre nessa ocasião, a comuna exige uma taxa: “As *fanciulle* adoram essas farândolas tão lisonjeiras para sua graça e sua elegância e que unem estreitamente suas *brigate*.” De La Roncière, 1990: 247) – é interessante observar que, ao contrário do típico espaço urbano medieval, com apenas um grande espaço interno (a praça central, “em torno da qual se agrupam as construções religiosas e administrativas” [Barral I Altet, 1999: 90]), Lorenzetti prefere construir uma “praça laica”: ao invés de um clérigo, ou algum funcionário real, os protagonistas são os burgueses e cidadãos, com seu dia-a-dia de trabalho e lazer.

A dança das dez donzelas é a cena urbana de maior destaque – inclusive na proporção dos corpos, os maiores de todos. O tamanho dos corpos na pintura representava a importância destes na escala social. Maiores e numa posição superior da cena, geralmente nobres. Menores, servos e camponeses. Na Baixa Idade Média, com a ascensão dos grandes comerciantes (especialmente da Itália), burgueses, através do renascente comércio urbano, eles passaram a ter uma projeção cada vez maior nas representações artísticas (Lobrichon, 1998: 366-397).

No afresco, só os burgueses têm o direito de gozar o nada fazer. Ricas e bem vestidas, com grandes mariposas adornando suas vestes (representam a liberdade?), elas talvez simbolizem o ócio, o bem merecido descanso após todo o trabalho urbano descrito no restante do quadro: “Trabalho e jogos, riqueza e beleza, harmonia e bem-estar da comunidade: é o ideal do bom governo urbano, pelo príncipe” (Le Goff, 1988: 105).

## **OS EFEITOS DO BON GOVERNO NO CAMPO**

Na outra metade do afresco, os efeitos do *Bom Governo* na vida do campo (Figura 4). Aqui Lorenzetti mostra o que já foi considerado como a primeira paisagem real que se tentou pintar na Europa (Duby, 1988: 108). Acima, à esquerda, a *alegoria da segurança* sobrevoa a cidade (Le Goff, 1988: 16). Abaixo à esquerda, uma dama nobre cavalga para além das muralhas da cidade, acompanhada de seu falcoeiro e rodeada de cães adestrados. Dominante na cena, com seu longo vestido vermelho, ela passa por dois camponeses, um com seu porco e outro com um jumento que carrega um vaso. Dirige-se para o campo de trigo, à direita da cena, imenso, completamente subjogado pelos camponeses.

A literatura medieval desenvolveu uma imagem bastante pejorativa dos camponeses, especialmente a partir do século XII (Costa, 2000). O camponês era um gatuno (*furem*), ladrão (*latro*), maldito (*maledicti*), miserável (*tristium*), mentiroso (*mendacibus*) e infiel (*infidelibus*) (Le Goff, 1984, vol. II: 59). Para os letrados, o camponês era um ser intermediário, a meio caminho entre os animais e o homem (Cherubini, 1989: 93). Pelo contrário, para Lorenzetti estes *rustici* são dignos. Sobretudo ordeiros. Trabalhadores, eles ocupam todos os espaços, especialmente na ceifa e estocagem, dominando totalmente a natureza (ver Figura 5 — que é um detalhe da Figura 4).

Estas paisagens harmoniosas, que mostram a sincronia dos ofícios em seu cotidiano, são fruto do *Bom Governo*: a influência política da cidade se estende ao campo. Além disso, as dimensões dos espaços são definidas pelas funções destas ordens sociais, que convivem em paz (Argan, 1999: 152). Assim, a cidade e o campo se equilibram e se complementam para a perfeita consecução dos fins do corpo social. Todo o povo trabalha em paz. Misturaram-se ricos, pobres, burgueses e camponeses, no que já foi interpretado como uma “propaganda do Estado sob a alegoria da segurança” (Duby, 1979: 263).

As imagens que Lorenzetti mostra nestes afrescos remetem a uma concepção social que mescla uma visão concreta, real, simétrica, linear (tipicamente medieval) e, ao mesmo tempo dramática da realidade humana — a vida cotidiana é ressaltada — mas sobretudo subordinada à sua expressão poética (Dupont, 1994: 99). De qualquer modo, devo ressaltar que esta sincronicidade dos ofícios ressaltada por Lorenzetti é possível para o medievo porque o bom governo evitou os vícios do tirano. Um tom ocre (com suaves modulações pardacentas), além de associar o trabalho dos pedreiros obrando, propicia também metaforicamente a interligação entre a cidade e o campo, tornando as duas paisagens uma só.



FIGURA 4

Ambrogio Lorenzetti (c. 1290 - c. 1348).

Vida no Campo. Os Efeitos do Bom Governo (c. 1337 - 1340).

Afresco (detalhe). Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.



FIGURA 5

Ambrogio Lorenzetti (c. 1290 - c. 1348).

Vida no Campo. Os Efeitos do Bom Governo (c. 1337 - 1340).

Afresco (detalhe). Siena, Palazzo Pubblico, Sala dei Nove.

A concepção social deste homem medieval antes da Grande Peste, do artista e do letrado, não concebe o conflito, o confronto, a disputa aberta. Pelo contrário, o mundo é uma grande corporação, deve ser harmonioso, sincrônico e arrumado. E todos vivem sob a égide do bom governante, o príncipe virtuoso que evitou o vício da tirania. Assim, o estudo das virtudes necessárias ao bom governante e a questão da tirania tal como estão analisados neste artigo sobre os afrescos de Ambrogio Lorenzetti se insere numa tradição de estudo de escritos políticos, cujos temas essenciais são “a arte de bem governar, as virtudes ou habilidades ou capacidades que se exigem do bom governante, as várias formas de governo, a distinção entre bom e mau governo e a fenomenologia da tirania em todas as suas diversas formas...” (Bobbio, 1997: 63).

Ao analisar brevemente estes afrescos de Ambrogio Lorenzetti, tentei mostrar que a oposição entre o bom e o mau governo foi uma das grandes linhas de construção da imagem do rei na Baixa Idade Média, uma preocupação constante, tanto na literatura quanto na pintura. Neste sentido, as imagens de Lorenzetti podem ser consideradas um *espelho de príncipes* artístico e profano, uma tentativa de materializar toda a tradição de escritos políticos medievais a respeito das virtudes necessárias ao bom governo e os vícios que se deveria evitar para que o corpo político chegasse a um bom termo.

### **FONTES**

Dante Alighieri (1998): *A Divina Comédia. Inferno* (trad. e notas de ITALO EUGENIO MAURO); São Paulo, Ed. 34.

Giotto. <http://www.britannica.com/bcom/eb/article/5/0,5716,50135+1+48968,00.html>

Williams, Natalie. Proto Renaissance Artists. Limbourg Brothers & Lorenzetti. 1370's-1416/1290-1348: <http://www.best.com/~natalew/14thCent.html>.

**BIBLIOGRAFIA CITADA**

- Argan, Giulio Carlo (1982): *Storia dell'arte italiana*. Firenze: Sansoni.
- Argan, Giulio Carlo (1999): Clássico Anticlássico – O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras.
- Balandier, Georges (1982): *O Poder em Cena*. Brasília: Editora UnB.
- Barral I Altet, Xavier (1999): “Cidades e Campos. Arquitectura civil e militar”, em *O Mundo Românico. Cidades, Catedrais e Mosteiros*. Köln: Taschen.
- Bertelloni, Francisco (1997): “El uso de la causalidad en la reflexión política de fines del siglo XIII y principios del XIV”, em *Seminarios de Filosofía*, Anuario, vol. 10, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Bobbio, Norberto (1997): Estado, Governo, Sociedade. Para uma teoria geral da política. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Bologna, Ferdinando (1998): “Giotto”, em Georges Duby e Michel Laclotte (coord.). *História Artística da Europa. A Idade Média. Tomo II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 328-357.
- Bonnassie, Pierre (1985): *Dicionário de História Medieval*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Borsook, E (1960): *The Mural Painters of Tuscany*.
- Bowsky, W. M (1962): “The Buon governo of Siena, 1287-1355, a medieval oligarchy”, em *Speculum* 37, pp. 368-381.
- Bowsky, W. M (1967): “The medieval commune and internal violence: police power and public safety in Siena, 1287-1355”, em *The American Historical Review*, pp. 01-17.
- Brown, Peter (1990): Corpo e Sociedade. O homem, a mulher e a renúncia sexual no início do cristianismo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Cherubini, Giovanni (1989): “O camponês e o trabalho no campo”, em LE GOFF, Jacques (dir.). *O homem medieval*. Lisboa: Editorial Presença.
- Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1995): *Dicionário de Símbolos – mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.
- Costa, Ricardo da (2000): *Revoltas camponesas na Idade Média. 1358: a violência da Jacquerie na visão de Jean Froissart*. Publicado na Internet: [www.ricardocosta.com](http://www.ricardocosta.com)
- Curtius, Ernest Robert (1996): *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: HUCITEC.
- Davis, Charles T (1957): *Dante and the idea of Rome*. Oxford.
- D'Entrèves, A. P (1952): *Dante as a political thinker*. Oxford.
- De La Roncière, Charles (1990): “A vida privada dos notáveis toscanos no limiar da Renascença”, em Philippe Ariès e Georges Duby (dir.). *História da vida privada 2. Da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras.
- De Seta, Cesare e Le Goff, Jacques (eds.) (1991): *La ciudad y las murallas*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Donato, Maria Monica (1995): “La ‘bellissima inventiva’: immagini e idee nella Sala della Pace”, em Enrico Castelnuovo (org.), *Ambrogio Lorenzetti. Il Buon Governo*. Milano: Electa.
- Duby, Georges (1979): *O tempo das catedrais. A Arte e a Sociedade – 980-1420*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Duby, Georges (1988): *A Europa na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes.
- Duby, Georges e Laclotte, Michel (coord.) (1977): *História Artística da Europa. A Idade Média. Tomo I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Duby, Georges e Laclotte, Michel (coord.) (1998): *História Artística da Europa. A Idade Média. Tomo II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Duffy, Eamon (1998): *Santos & Pecadores. História dos Papas*. São Paulo: Cosac & Naif.

- Dupont, Jacques e Gnudi, Cesare (1994): *Les Grands Siècles de la Peinture. La Peinture Gothique*. Genève: Editions d'Art Albert Skira S. A.
- Faure, Élie (1990): *A Arte Medieval*. São Paulo: Martins Fontes.
- Franco JR., Hilário (1996): *A Eva Barbada. Ensaios de Mitologia Medieval*. São Paulo: Edusp.
- Franco Jr., Hilário (2000): *Dante Alighieri. O Poeta do Absoluto*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Garin, Eugenio (1996): “A cidade ideal”, em *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. São Paulo: Unesp.
- Gilson, E. (1948): *Dante the philosopher*. London.
- Gombrich, Ernest (1978): *Symbolic Images. Studies in the art of Renaissance II*. New York: Phaidon Press.
- Grimal, Pierre (1993): *A civilização romana*. Lisboa: Edições 70.
- Guglielmi, Nilda (1998): “La imagen del espacio en el ámbito urbano”, em *Humanas*. Revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. II Encontro Internacional de Estudos Medievais, Porto Alegre, IFCH, vol. 21, n.º1/2.
- Kantorowicz, Ernst H (1998): Os dois corpos do rei. *Um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Kluckert, Ehrenfried (1998): Malerei der Gotik. Tafel-, Wand-, und Buchmalerei”, em *Die Kunst der Gotik. Architektur. Skulptur. Malerei*. Köln: Könemann.
- Le Goff, Jacques (1984): *A civilização do Ocidente Medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, volume II.
- Le Goff, Jacques (1988): *Por amor às cidades. Conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Editora Unesp.
- Le Goff, Jacques (dir.) (1989): *O Homem Medieval*. Lisboa: Editorial Presença.
- LE GOFF, Jacques (1991): “Construcción y destrucción de la ciudad amurallada. Una aproximación a la reflexión y a la investigación”, em De Seta, Cesare e Le Goff, Jacques (eds.). *La ciudad y las murallas*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- Le Goff, Jacques (1992): *O apogeu da cidade medieval*. São Paulo: Martins Fontes.
- Le Goff, Jacques (1994): *História e Memória*. Campinas: Unicamp.
- Le Goff, Jacques (1999): *São Luís. Biografia*. Rio de Janeiro: Editora Record.
- Lobrichon, Guy (1998): “Aurora e crepúsculo de uma arte internacional (1320-1420)”, em Duby, Georges e Laclotte, Michel (coord.). *História Artística da Europa. A Idade Média. Tomo II*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, pp. 366-397.
- Lopera, José Alvarez (1995): “O Trecento em Itália”, em *História Geral da Arte. Pintura I*. Madrid: Ediciones del Prado.
- Macedo, José Rivair (1995): “Imaginário cavaleiresco, riso e utopia nos fabliaux medievais”, em *Revista de História*, São Paulo, USP, n. 132, pp. 19-28.
- Macedo, José Rivair (2000): *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/São Paulo, UFRGS/UNESP.
- Mâle, Émile (1958): *L'Art religieux du XIII siècle en France*. Paris, Armand Colin.
- Mesqui, Jean (1998): “Palácios principescos, residências senhoriais”, em DUBY, Georges e Laclotte, Michel (coord.). *História Artística da Europa. A Idade Média. Tomo I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Moretti, Italo (1998): “Aspetti dell'architettura militare senese del tardo Medioevo”, em *Fortilizi e Campi di battaglia nel Medioevo attorno a Siena. Atti del Convegno Studi*. Siena, 2-26 ottobre, 1996. Santa Maria della Scala (a cura di Mario Marrocchi), Siena, Nuova Immagine Editrice.
- Norman, D. (1995): “Love, iustice, you who judge the earth”, em *Siena and Padua. Art, society and religion, 1280-1400*. New Haven-London.

- Panofsky, Erwin (1991): *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Rouche, Michel (1991): “Alta Idade Média Ocidental”, em *ARIÈS*, Philippe e Duby, Georges. *História da Vida Privada I. Do Império Romano ao Ano Mil*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Richards, Jeffrey (1993): *Sexo, desvio e danação. As minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Rubinstein, Nicolai (1958): “Political ideas in Sieneese art. The afrescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico”, em *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, pp. 179-207.
- Skinner, Quentin (1996): *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schneider, Norbert (1997): *A Arte do Retrato. Obras-primas da Pintura Retratista Europeia (1420-1670)*. Köln: Taschen.
- Walther, Ingo F. (ed.) (1996): *Masterpieces of Western Art – A history of art in 900 individual studies*. Germany: Taschen, vol. 1, p. 40.

José Manuel Delgado Ocando, Magistrado del Tribunal Supremo de Justicia, Sala Constitucional (1999-2000) y designado para el período 2000-2012), cursó estudios de pregrado en la Universidad Nacional del Zulia, hoy La Universidad del Zulia (LUZ), 1946-1951, y de posgrado en las Universidades de La Plata, Argentina (Especialización en Filosofía del Derecho, 1952), Bonn y Colonia (ambas en Alemania, 1963/1964).

Su actividad universitaria no se limita a la desarrollada en La Universidad del Zulia, donde –además de los cargos Rector, Decano de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas y Director del Centro de Estudios de Filosofía del Derecho, hoy Instituto que lleva su nombre, entre otros– ha sido Profesor de Introducción al Derecho y de Filosofía del Derecho (1953 y 1955, en su orden, habiéndose desempeñado, asimismo, como Jefe de ambas Cátedras), Seminarios y Cursos de Posgrado y en las Facultades de Humanidades y Educación, Experimental de Ciencias e Ingeniería. Fue profesor contratado en los cursos de posgrado y doctorado en la de Ciencias Jurídicas y Políticas (1976-1977) de la Universidad Central de Venezuela y en Bruselas, Reino de Bélgica, tanto en el Centro de Filosofía del Derecho como en el Nacional de Investigaciones Lógicas (1972-1973).

Cuenta con más de sesenta publicaciones entre libros y artículos difundidos en Revistas especializadas desde la aparición de su primer trabajo (¿Qué es el Derecho?, Revista del Colegio de Abogados del Estado Zulia, N° 122, Maracaibo 1952) y la del último, difundido en **Nuevos Estudios de Derecho Procesal**. Libro Homenaje a José Andrés Fuenmayor, Colección Libros Homenaje N° 8, Tribunal Supremo de Justicia, Vol. I (“Indeterminación Hermenéutica e Ideología de la Interpretación”), Caracas 2002 (“Hacia una concepción posmoderna del Derecho”). Hasta ahora, la última de sus obras, **Repertorio de Jurisprudencia**, fue publicada en la Colección Doctrina Judicial N° 3, Tribunal Supremo de Justicia, Caracas 2003.

Ha recibido numerosas condecoraciones y distinciones, entre las cuales cabe citar el **Premio Nacional de Ciencias**, *Mención Ciencias Sociales y Humanas* (CONICIT 1999).

