

Las imágenes de la Justicia en la Edad Moderna: génesis y análisis iconográfico

María Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y Arqueología
mirodrig@ghis.ucm.es

Recibido: 20-febrero-2006

Aprobado: 07-junio-2006

RESUMEN

La Justicia es un concepto muy complejo, con el que se expresa uno de los sentimientos más estimados por el hombre de todos los tiempos y culturas. En el presente trabajo se plantea una aproximación a tan significativa noción desde el punto de iconográfico, y se atiende a la génesis, transformación y análisis de los atributos iconográficos utilizados por los artistas de la Edad Moderna para encarnar y expresar la idea de Justicia. Desde esta perspectiva icónica, como punto de partida, pueden comprenderse los paradigmas de pensamiento, los valores éticos y los modos de vida de la sociedad europea del Renacimiento, y la autoridad que sobre ellos ejerció la iconografía forjada en la Antigüedad y en la Edad Media.

Palabras clave: Tradición clásica en el arte, Arte moderno, Iconografía, Justicia.

Images of Justice in the Modern Age: genesis and iconographical analysis

ABSTRACT

Justice is a very complex conception, expressed as one of the more appraised human feelings in all the times and cultures. This work implies an approach to so much significant concept from an iconographical point of view, attending to the origin, metamorphosis and analysis of iconographical attributes used by Modern Age artists as incarnation and expression of Justice's idea. From this iconic perspective as departure, it is possible to understand the course of thoughts, ethic values and ways of life in the Renaissance and Baroque european society and the iconographical influence come from Antiquity and Middle Ages.

Key words: Classical tradition in Art, Modern Art, Iconography, Justice.

SUMARIO: Antecedentes. El alto Renacimiento. Clasicismo y Manierismo. Los repertorios iconográficos de los grabadores alemanes. Los Hieroglyphica de Horapollo.. La Justicia en los *Emblemas* de Alciato y su influencia. Vicenio Cartari. La Justicia como símbolo de la monarquía: el caso español. Juan de Orozco, Cesare Ripa y los inicios del Barroco.

*Existe una virgen, la Justicia, hija de Zeus,
a la que honran y veneran los dioses habitantes del Olimpos
(Hesíodo, Los trabajos y los días, 255-256)*

1. ANTECEDENTES

En anteriores trabajos de investigación¹ hemos abordado parcialmente y, desde la perspectiva iconográfica, el estudio de la personificación de la Justicia, de sus atributos y de su significación para el hombre. En esta ocasión nuestro propósito es ahondar en la representación de la Justicia en la Edad Moderna, y atender a las pervivencias de la tradición clásica y a las transformaciones concebidas por los artistas para su imagen, completando así una labor iniciada hace ya tiempo.

Las más antiguas civilizaciones entendieron la Justicia como divino orden del Universo, un concepto emanado de los dioses con el que los hombres garantizaban el orden en la tierra mediante la elaboración y el estricto cumplimiento de las leyes. Las culturas de Mesopotamia representaron plásticamente el concepto de Justicia a través de las imágenes de sus dioses titulares, siempre dioses varones de naturaleza solar. Fueron muy habituales las representaciones artísticas del Dios-Juez sentado en su trono, con un cetro y una vara de medir como atributos iconográficos distintivos. El Egipto de los faraones convirtió la encarnación de la Justicia en una figura femenina, la diosa Maat, hija del Sol, la fuerza capaz de garantizar el orden del Universo, cuyo atributo de caracterización es la pluma de avestruz. En las conocidas escenas de Psicostasia, en los contextos funerarios, la presencia de Maat se relacionó, también, con la Justicia Divina.

Para los griegos del mundo clásico, la Justicia era, asimismo, un concepto entendido como divino orden del Universo, tal y como se desprende de *Los Trabajos y los días* de Hesíodo. La palabra griega *Diké* significa, propiamente, Justicia, concebida por la poesía griega arcaica como una diosa sentada debajo del trono de Zeus, su padre, en actitud de pesar, en una balanza, las acciones de los dioses y de los hombres:

«Existe un virgen, la Justicia, hija de Zeus, a la que honran y veneran los dioses, habitantes del Olimpos. Si alguien la ofende con ambiguos insultos, ella, que está sentada a los pies del Crónida, su padre, le denuncia en seguida, porque nunca transige con el corazón de los hombres injustos» (vv. 255-259)...

Pronto habría de perderse este sentido originario del término, que pasaría a expresar ideas diversas: la acción judicial, el procedimiento, el Derecho, aunque

¹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.I., «La imagen de la Justicia en las artes plásticas (Desde la Antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo)», en *Saberes. Revista de Estudios Jurídicos, Económicos y Sociales*, vol. 1, Año 2003. On line: http://www.uax.es/publicaciones/archivos/SAB-SOC03_006.pdf.

todas ellas basadas en una concepción espiritualista e ideal de la Justicia (Hesíodo), y la Justicia quedaría personificada en la diosa Themis, una de las divinas esposas de Zeus, aunque los textos nos refieren con frecuencia la intervención del Crónida en los asuntos de naturaleza divina.

Con la filosofía de Platón y Aristóteles, la idea de Justicia alcanzó en la Antigüedad su máximo crédito, ya que pasó a ser entendida como virtud ética, unida a los conceptos supremos de belleza y amistad. En el siglo IV a. C., se forjaba definitivamente la iconografía de Themis, como diosa de severo rostro en actitud de sopesar las acciones humanas en una balanza de doble platillo, imagen que todavía hoy sigue siendo el referente icónico de la Justicia. Aunque la pragmática mentalidad de los romanos atendiera, por encima de todo, al cumplimiento de las leyes, y no abundara en concepciones abstractas, asumió como propio el principio de equidad, medida y moderación heredado del mundo griego. La justicia fue en la antigua Roma un asunto del máximo interés social, unida a la *virtus*, al principio de autoridad, y a la propaganda política. Las *fascas* de los *lictors*, los trofeos militares, y las figuras femeninas (con cetro, balanza equilibrada, ramas de olivo, espadas o cornucopias) fueron las imágenes con las que la antigua Roma efigió a la Justicia, convertida definitivamente en un asunto humano.

El arte cristiano medieval, influenciado por los escritos de los Padres de la Iglesia, se encargaría de devolver a la Justicia su dimensión simbólica y divina, con la recuperación del pensamiento de Platón. Sus representaciones, desde entonces, no dejarían de ser asuntos de naturaleza alegórica, en la mayoría de los casos formando parte de ciclos protagonizados por virtudes y vicios. La idea del Juicio Final, recuperada también por el cristianismo, pone ante nuestros ojos imágenes del Cristo-Juez, asimilado con el sol, que blande espadas de doble filo y también, el pesaje de las almas realizado por el arcángel San Miguel. Otros símbolos parlantes de la Justicia fueron, durante la Edad Media, el león, la palmera, la salamandra, el avestruz y la garza², y junto a ellas la representación plástica del Juicio de Salomón (Reyes, 3, 16-26)³.

Cuando el Medioevo llegaba a su crepúsculo, las artes plásticas habían ofrecido ya múltiples opciones iconográficas para plasmar el concepto de Justicia y, como hemos señalado, dichas imágenes fueron religiosas, propagandísticas, didácticas o moralizantes. Esos postulados iconográficos y simbólicos, surgidos en la Antigüedad, heredados y transformados por la Edad Media cristiana, fueron, como veremos a continuación, renovados en la Edad Moderna, dando lugar a un riquísimo repertorio iconográfico cuyo sentido nos proponemos desvelar en las siguientes líneas.

² *Ibidem*.

³ Cfr. Juan Rafael DE LA CUADRA, J. R., «Salomón y su templo en la pintura: imágenes medievales», *on line*: <http://sapiens.ya.com/jrcuadra/jrhist-9a.htm>.

2. EL ALTO RENACIMIENTO

Desde el siglo XIV, el arte italiano había comenzado a experimentar las múltiples transformaciones que, a la postre, traerían consigo el Renacimiento. Fue ésta una época en la que el lenguaje alegórico, con la sintaxis icónica lo suficientemente elaborada durante el transcurso de la Edad Media, alcanzó su plena madurez. El símbolo adquirió entonces toda su dimensión, de tal suerte que cada vez fueron siendo más numerosos los tratados en los que las «imágenes simbólicas» adquirieron mayor difusión.

En los *Triumphí*⁴ de Francesco Petrarca los artistas encontraron un modelo a imitar, ya que desde la primera edición veneciana ilustrada, la que vio la luz en 1488, estas descripciones alegóricas en las que diversos personajes y dioses de la antigüedad aparecían montados en carros y acompañados por desfiles de carácter triunfal, fueron traducidas sin cesar al lenguaje pictórico, especialmente a través de exquisitas miniaturas y grabados. La iconografía del Triunfo está basada en los presupuestos ideológicos de la Roma antigua⁵, tal y como se describe en las *Res Gestae* de Augusto:

«Por dos veces recibí el honor de la ovación solemne y por tres el del triunfo curul. Recibí aclamaciones oficiales como general imperator en veintiuna ocasiones. Por todo ello el Senado me otorgó la celebración de numerosos triunfos oficiales, que decliné. Deposité en el Capitolio los laureles de mis fascas, tras haber cumplido las promesas formuladas con ocasión de cada guerra. A causa de los éxitos obtenidos por mí (o por mis lugartenientes en el mando bajo mis auspicios), tanto por tierra cuanto por mar, el Senado decretó acciones oficiales de gracias a los dioses inmortales en cincuenta y cinco ocasiones. Tales acciones de gracias sumaron, en conjunto, 890 días. En mis triunfos oficiales, ante mi carro, desfilaron [vencidos] nueve reyes o hijos de rey. Cuando escribí lo que antecede, había sido Cónsul por decimotercera vez [2 a.C.] y desempeñaba la potestad de los Tribunos de la plebe por trigesimoséptimo año» (*Res Gestae*,4)⁶.

En el marco del presente trabajo comprobaremos cómo esta iconografía del Triunfo estaría llamada a tener importantes consecuencias en la Edad Moderna; en este sentido, resultan muy significativos los Triunfos pintados en los últimos años del siglo XV por Piero della Francesca para el duque de Urbino, Federico II

⁴ Los *Triumphí* es un poema dividido en seis partes, cada una de las cuales representa un triunfo: *Triumphus Cupidinis*, *Triumphus pudicitie*, *Triumphus Mortis*, *Triumphus Famae*, *Triumphus Fame*, *Triumphus Temporis* y *Triumphus Eternitatis*. A través de cada una de ellas, el poeta detalla la elevación del alma humana desde el amor terrenal hasta su realización a través de Dios. Cfr. PARDO PAS-TOR, J., *Cicerón en el camino del humanismo*, en <http://www.hottopos.com/convenit7/pardo.htm>.

⁵ El Triunfo romano era concedido por el Senado y conllevaba un desfile procesional espectacular, y en cierto sentido carnavalesco. El *triumfator* entraba en la ciudad montado en una *cuadriga* y vestido como Júpiter, con un manto de púrpura bordado de oro. Su llegada era anunciada por trompetas e iba precedido por los *lictore*s, que portaban sus *fascas* como símbolo de autoridad, y acompañado por magistrados y familiares.

⁶ Cfr.: <http://155.210.60.15/HAnt/Fuentes/resgestae.html>.

de Montefeltro y su esposa Battista Sforza (Florenxia, *Uffizi*). Las tablas están pintadas por ambas caras en las que se han representado, respectivamente, los retratos de los duques (de riguroso perfil, siguiendo la moda *alla antica*), y un cuadro alegórico, un «Triunfo» en sentido estricto.

Coronado por una Victoria alada de blancos ropajes, el duque sostiene en sus manos las riendas de un carro triunfal, adornado por las virtudes cardinales y tirado por dos corceles, también blancos; el verdadero guía del carro es, sin embargo, un pequeño Amor, que encabeza el cortejo. Las cuatro virtudes cardinales aparecen como figuras femeninas, situadas sobre el carro, identificadas, en cada caso, por sus atributos característicos⁷. La Justicia está sentada de frente al espectador, como una imagen estática y de aspecto grave, en actitud de blandir una espada con su mano derecha mientras con la izquierda sostiene una balanza de doble platillo (la *bilanx* romana), equilibrada. La solemne imagen se explica por medio de la inscripción latina: CLARUS INSIGNI VEHITUR TRIUMPHO/QUEM PAREM SUMMIS DUCIBUS.PERHEMNIS/FAMA VIRTUTUM CELEBRAT DECENTER/SCEPTRA TENENTEM (Por triunfo insigne es llevado el claro a quien la duradera fama de sus virtudes aclama digno rector del cetro semejante a los máximos caudillos) (fig. 1). En el Triunfo de Battista Sforza las virtudes que adornan la personalidad de la duquesa son las teologales⁸. La iconografía de la Justicia elegida por el duque de Montefeltro es de signo medieval, aunque está inserta en un despliegue triunfal *a la antigua*.

La moda del *Triunfo* como asunto para las artes plásticas conquistaba la iconografía de finales del *Quattrocento* y los primeros años de la centuria siguiente. Así lo evidencia, también, la *Hypnerotomachia Poliphili*⁹ entre cuyos grabados¹⁰ aparecen no pocas escenas triunfales similares a las comentadas. Por otra parte, en el Sueño de Polifilo encontramos algunas imágenes alusivas a la Justicia: El folio VI muestra una imagen a modo de jeroglífico en el que aparece una espada combinada con una corona y una palma¹¹, para ilustrar una sentencia de moral

⁷ La prudencia contempla su imagen en un espejo, la fortaleza se identifica por una columna y la templanza, sostiene unas riendas.

⁸ Cfr. DE VECCHI, P., *La obra pictórica completa de Piero della Francesca*, Barcelona-Madrid, 1974, n.22 D.

⁹ La *Hypnerotomachia Poliphili* es una novela alegórica atribuida por algunos a Francesco Colonna, dominico que murió en torno a 1527, aunque no es ésta una autoría aceptada de modo unánime. Constituye uno de los libros más enigmáticos y fascinantes jamás concebidos, una obra extrañísima en la que, mediante alegorías se exponen conocimientos muy profundos. En un sueño, el héroe protagonista realiza una especie de viaje iniciático que le sirve para exponer teorías sobre la arquitectura, los jardines, el arte, la política o el Amor y la sexualidad. Fue publicado en Venecia en 1499 en la imprenta de Aldo Manuzio en una cuidadísima edición, considerada hoy como modelo de la mejor tipografía aldina.

¹⁰ La obra incluía 172 grabados en madera, que, por su gran calidad, la convierten en una obra única. No hay certeza de la autoría de estas ilustraciones, aunque se han relacionado con artistas de la talla de Mantegna, Fra Giocondo, Vittore Carpaccio, Gentile Bellini o el joven Rafael. Cfr. <http://mit-press.mit.edu/e-books/HP>.

¹¹ La palma de la Justicia junto con el cetro y la espada fueron, durante la Edad Media, las insignias del poder real por antonomasia.

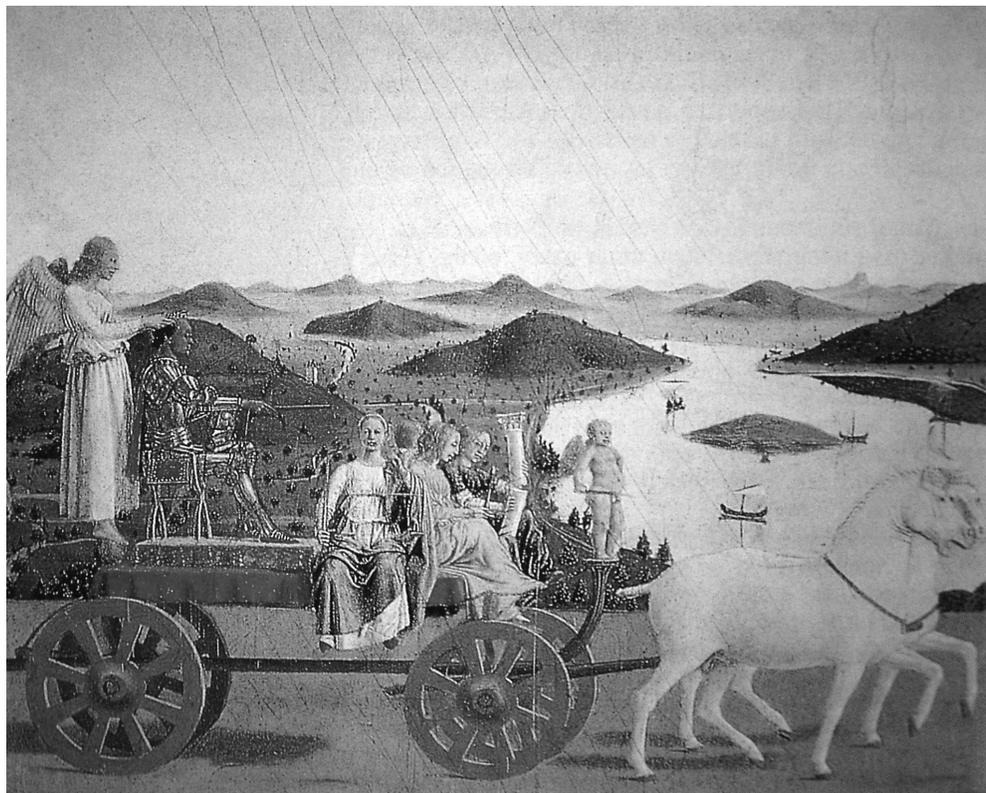


Fig. 1.- Piero della Francesca. Triunfo de Federico de Montefeltro.

política: «*Justicia recta amicitia et odio evaginata et nuda, et ponderata liberalitas regnum firmiter servat*» («La recta Justicia, pura y exenta tanto de amistad como de odio, y la liberalidad bien sopesada, son los firmes apoyos de la autoridad real»)¹². Además, el grabado del folio IVv presenta una escena en la que el Amor es conducido por una de sus víctimas, el propio Marte, ante Júpiter para ser sometido a juicio. El divino juez aparece como un rey supremo, coronado, sedente y con cetro alusivo a su poder. Con su mano derecha enseña una cartela en la que puede leerse la inscripción NEMO (memoria). En el marco del Polifilo, esta escena debe ser interpretada como una alusión a la Justicia, «cuya misión consiste en obligar a devolver a cada uno lo que le pertenece»¹³.

¹² LECOQ, A.-M., «Robinet Testard. La educación enigmística», en *La enciclopedia del arte de Franco Maria Ricci. Siglos XV-XVI*, Tomo II, Milán, 1990.

¹³ *Ibidem*.

En estrecha relación con el Sueño de Polifilo existen algunos manuscritos franceses contemporáneos que también, y quizás por influencia de su modelo italiano, contienen, entre otras, sugerentes imágenes alegóricas de la Justicia. El más significativo de ellos es un hermoso manuscrito iluminado (BN París, Ms.12247) que fue realizado para Luisa de Saboya por el canónigo François Demoulins y que contiene extraordinarias ilustraciones de Robinet Testard¹⁴. La ilustración correspondiente a la Justicia, identificada por la inscripción francesa en letras capitales, IVSTICE, se desarrolla en una pequeña viñeta cuadrangular y pone ante nuestros ojos una escena acaecida en el interior de un palacio de clásicas arquitecturas: un joven gentilhomme mantiene ensogada a la personificación de la ciudad de Venecia, a quien ha conducido hasta el trono de la Justicia para someterla a su dictamen¹⁵. La ciudad (identificada como VENISE) ha sido personificada como una joven doncella arrodillada en actitud de sostener un cirio encendido entre sus manos unidas, lo cual podría ser tomado como una alusión al ritual del «castigo honorable». La Justicia es una mujer de aspecto grave, sentada en su trono y empuñando con su diestra una espada levantada (atributo de la Justicia correctiva) en actitud de dictar sentencia (fig. 2).



Fig. 2.- Venecia maniatada ante la Justicia.

¹⁴ El manuscrito, que ha sido fechado en 1509, es un pequeño tratado sobre las cuatro virtudes cardinales, algo así como un Polifilo cristiano y reducido con el que se pretendían resumir los fundamentos de la moral católica por medio de acertijos y enigmas. LECOQ, A-M, *Op. cit.*

¹⁵ Según la brillante exposición de Anne-Marie Lecoq, esta escena permite fechar el manuscrito que nos ocupa poco después de la Batalla de Agñadello (1509) suceso en el que Luis XII de Francia venció a los venecianos que fueron acusados de apropiarse de territorios franceses. Cfr. LECOQ, A-M, *Op. cit.*

El mismo manuscrito de Demoullins contiene una imagen de Luisa de Saboya efigiada como la Prudencia (PRUDENCE). La duquesa de Angulema, vestida con hábito negro de mangas ribeteadas en piel y toca de viuda, está inserta en un paisaje y rodeada de imágenes simbólicas: un ciervo que tiene un Crucificado entre su cornamenta (símbolo de la prudencia del cristiano, en ocasiones símbolo de Cristo mismo), un gran compás (atributo habitual de la Prudencia) y un tondo en el que volvemos a encontrar un jeroglífico con la asociación entre balanza, espada y corona real a la que ya nos hemos referido al tratar el mismo asunto en la *Hypnerotomachia Poliphili*.

El manuscrito francés 12247 fue enriquecido con algunas páginas, originarias de otro manuscrito francés de procedencia desconocida, entre las que se encuentran hermosas ilustraciones de las cuatro virtudes cardinales acompañadas por animales emblemáticos. La Justicia (identificada por la inscripción IUSTICE, sita en el extremo superior del cuadro) es una mujer de edad avanzada, que sostiene un cetro de poder (o acaso una espada?), en su mano izquierda. En esta ocasión, la figura femenina tiene, como animal emblemático, una garza con una pata en alto, en actitud de sostener una piedra entre sus garras, símbolo de la vigilancia que debe estar presente en el cumplimiento de sus funciones¹⁶.

Las imágenes evocadas ponen de manifiesto que la Iconografía de la Justicia fue un asunto muy tratado en una época en la que los intelectuales y humanistas trataron de armonizar, de forma sincrética, los valores de la moral cristiana y los valores éticos de la Antigüedad Clásica. El mismo «Triunfo de la Justicia» es también el tema que sirve para decorar una exquisita copa realizada en esmaltes en torno a 1480 en algún taller veneciano (Floencia, Museo del Bargello). En tan singular pieza puede contemplarse un cortejo encabezado por varias figuras femeninas que acompañan con júbilo y conducen la marcha de un carro-baldaquino tirado por felinos¹⁷ en cuyo interior se encuentra sentada la imagen de la Justicia, una matrona coronada, que blande, en actitud victoriosa, una espada con la punta hacia arriba, y sostiene una balanza de doble platillo, equilibrada¹⁸.

Algunos edificios públicos fueron, desde finales del siglo XIV, lugares idóneos para el desarrollo de determinados asuntos iconográficos, que sirvieron, en muchos casos, de ilustraciones de tinte moralizador o ejemplarizante. Buen ejemplo de ello es el Palacio Ducal de Venecia, cuya decoración escultórica se somete a la «ley del decoro», de tal suerte que los temas representados están en estrecha relación con las funciones dadas al edificio. La llamada «Puerta de la Carta» contiene un programa iconográfico dominado por la idea de la Justicia, llevado a cabo por el escultor florentino Pietro Lamberti en el primer cuarto del siglo XV¹⁹. Entre hornacinas se han representado cuatro virtudes: la Fortaleza, la Templanza,

¹⁶ Cfr. *Infra*.

¹⁷ Como se ha señalado, el león fue, durante la Edad Media, especialmente en el arte románico, un animal asociado a la Justicia. Cfr. RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I. *op. Cit.*, 2003.

¹⁸ VV.AA., *Veneto*, Milán, Electa, s/a, p.30, fig.6.

¹⁹ Este escultor, conocido como Pela, llegó a Venecia en 1416, un año después que su padre, uno de los maestros escultores de Santa Maria dei Fiore, y había trabajado en la decoración escultórica de

la Prudencia y la Caridad, y coronando el arco de remate del conjunto arquitectónico, una monumental efigie con la personificación de la Justicia, como si todas las virtudes estuvieran contenidas en ella, según la idea del poeta y pensador griego Teognis: *En La Justicia están incluidas todas las demás virtudes* (Teognis, 147). Sobre el pináculo del arco se yergue una imagen monumental, sentada entre dos leones, que luce corona sobre sus sienes y porta, balanza de doble platillo en posición equilibrada y una espada con la punta hacia arriba. En el lado opuesto de la citada puerta, volvemos a encontrar la imagen de la Justicia personificada, en esta ocasión en el interior de uno de los medallones situados en las enjutas de los arcos del conjunto. Es una matrona sedente y coronada, flanqueada por dos leones que le sirven de asiento; lleva, como es preceptivo en esta época, una espada desenvainada con la punta hacia arriba, y con la otra mano sostiene un rollo de pergamino desenrollado (¿la ley?). A sus pies yacen vencidos dos personajes: un guerrero y otro ser de naturaleza monstruosa (posible representación genérica del vicio) (fig. 3).



Fig. 3.- Medallón esculpido de la Puerta de la carta. Palacio Ducal de Venecia.

la Basílica de San Marcos, donde había realizado un magnífico Juicio de Salomón sobre los legisladores. Cfr. VV.AA., *Op. Cit.*, s/a. p.278.

Ya se ha señalado que uno de los asuntos que desde la Edad Media sirvió a los artistas como alegoría de la Justicia fue el conocido Juicio de Salomón, tema que habría de gozar de gran predicamento, también, a lo largo de los siglos XVI y XVII, y cuyas pervivencias se dejaron sentir en el arte europeo hasta el siglo XIX²⁰. En el Palacio Ducal de Venecia, uno de los pilares de la citada «Puerta de la Carta», ofrece también una escena alusiva a dicho juez, famoso por su equidad y sabiduría, con la que se refuerza la idea de Justicia que domina el palacio del Dux veneciano.

3. CLASICISMO Y MANIERISMO

Entre 1508 y 1511 Rafael Sanzio decoraba al fresco la *Stanza della Segnatura* (entonces la biblioteca papal), de acuerdo con un programa iconográfico muy elaborado y cargado de alto contenido simbólico, en relación con las ideas neoplatónicas de la verdad, el bien y la belleza. No es casualidad, pues, que la bóveda de dicha estancia esté decorada con cuatro medallones en los que pueden verse personificaciones de la Filosofía, la Teología, la Justicia y la Poesía, en relación con los frescos que adornan las cuatro paredes de la habitación²¹. Como sus compañeras, la Justicia es una figura femenina que emerge, sedente, entre las nubes (acaso haciendo alusión al origen divino de estas disciplinas). Viste sencilla túnica rosada y su cabeza va coronada con una diadema. Como es habitual, en sus manos sostiene una pequeña balanza y una espada levantada. La composición se completa con dos parejas de ángeles que flanquean a la figura principal y que portan, respectivamente, las cartelas de identificación temática: IVS SVVM/VNICVI (?) TRIBVIT (fig. 4).

La decoración parietal de la misma estancia, dedicada a la Justicia, está formada por un luneto en el que aparecen representadas tres de las virtudes cardinales, con omisión de la propia Justicia y dos escenas alusivas al Derecho, sitas a ambos lados de la ventana: San Ramón de Peñafort (para algunos el papa Julio II) entregando las *Decretales* a Gregorio IX (a la izquierda) y Justiniano entregando las *Pandectas* a Triboniano (a la derecha). El profesor Wind²² solucionó en su día el enigma que otros historiadores trataron de explicar, acerca de la citada omisión de la alegoría de la Justicia en el contexto que nos ocupa. Resumiendo la brillante tesis de Wind, este enigma tendría su clave de resolución en Platón, concretamente en el libro IV de *La República*, en el pasaje en cual Sócrates va en busca de la Justicia y, sin hallarla, encuentra a las otras tres virtudes morales (la Prudencia, La Fortaleza y la Templanza). Se explica luego que la Justicia no es

²⁰ DE LA CUADRA, Juan Rafael, «Salomón y su templo en la pintura», *on line*: <http://sapiens.ya.com/jrcuadra>.

²¹ La Escuela de Atenas en relación con la Filosofía, la Disputa del Santísimo Sacramento con la Teología, la Jurisprudencia con la Justicia y el Parnaso con la Poesía.

²² WIND, E., *La elocuencia de los símbolos*, Cap. 6: «La Justicia platónica representada por Rafael», Madrid, 1999, pp. 101 y ss.



Fig. 4.- Rafael. *Stanza della Signatura*. Detalle de la bóveda.

sino la capacidad del alma que produce las restantes virtudes y las conserva²³. Añade Wind que en el plan iconográfico de la *Stanza della Segnatura*, un plan de corte enciclopédico, la concordancia entre la filosofía platónica y la aristotélica desempeñó un importante papel, y que este tema de la Justicia resulta ser el más claro ejemplo de la concordancia entre ambas filosofías, representada en Aristóteles por la *Ética a Nicómaco*. Por otra parte, el fresco de la Jurisprudencia, situado entre la *Escuela de Atenas* y *La Disputa* viene a resolver, en las escenas de la parte inferior (las situadas a ambos lados de la ventana) el contraste entre la Justicia secular y la sagrada. A todo lo expuesto habría que añadir que las tres virtudes representadas en el luneto están asistidas por unos *putti* cuyos atributos han sido puestos en relación con las virtudes de la gracia cristiana. La Esperanza (señalando el cielo con un dedo), la Fe (con un espejo y una llama) y la Caridad (con un roble que ofrece sus frutos).

Siguiendo la idea dada por el maestro de Urbino, uno de sus más aventajados discípulos, Giulio Romano, sería el encargado de acometer la decoración de

²³ Cfr. *Infra*.

la Sala de Constantino, también en el Vaticano, tras la muerte de Rafael, acaecida en el verano de 1520. El fresco representa a Urbano I (¿o Clemente VII con barba?) flanqueado por alegorías de la Justicia y de la Caridad, tema que podríamos calificar como la «Monarquía pontificia»²⁴. No sabemos con certeza si las imágenes de las virtudes estaban ya previstas en la obra con anterioridad a Giulio Romano, artista que dotó al conjunto de un estilo brioso que le es propio. La Justicia ha sido representada como una joven diosa sedente que muestra al descubierto uno de sus senos, al ir ataviada con un manto terciado de ascendencia clásica; simbólicamente se alude con ello a la verdad desnuda. Con su mano derecha sostiene un avestruz y con la izquierda alzada muestra una balanza con los platillos equilibrados. Su identificación no deja lugar a ninguna duda, ya que la imagen va acompañada de la inscripción IVSTITIA, en capitales romanas. En el lado opuesto, la Caridad puede ser fácilmente identificada por los tres niños que se encaraman en su regazo.

4. LOS REPERTORIOS ICONOGRÁFICOS DE LOS GRABADORES ALEMANES

La compilación iconográfica más significativa de las imágenes-personificaciones de la Justicia durante el siglo XV y los primeros años del siglo XVI nos la brindan, sin duda, los grabados, y muy especialmente los alemanes, en los que puede rastrearse una variedad tipológica de gran riqueza. En primer lugar, merece ser citado el magnífico grabado de Alberto Durero (1471-1528)²⁵ en el que Cristo, sentado sobre un león representa el «Sol de Justicia» del que hablaba en profeta Malaquías²⁶: *Más para vosotros, los que teméis mi nombre se alzaré un sol de Justicia que traerá en sus alas la salvación*. La estampa, grabada en 1499, muestra la imagen de un Cristo imberbe, de cuya cabeza surgen los destellos de los rayos solares. Como juez supremo, sostiene en su mano diestra una espada dirigida hacia el cielo y en la siniestra una balanza de doble platillo en perfecto equilibrio (fig. 5).

Entre las ilustraciones del tratado que lleva por título *Margarita philosophica nova*, editado por Joan Gruningerum, en 1515, en la ciudad de Estrasburgo aparece una representación de la Justicia, acompañando a las definiciones de dicho concepto, que resulta interesante por la abundancia de elementos simbólicos que rodean a la personificación propiamente dicha. En esta ocasión, la Justicia es una joven coronada que se asienta sobre un pétreo pedestal situado en un paisaje repleto de plantas de diferentes especies (¿el mundo?). Sobre ella, y señalando el mismo eje vertical hay una representación de Dios Padre, también coronado como rey, con bola del mundo protegida por cruz griega- y libro (la ley divina). Esta Justicia humana, emanada de Dios, sostiene en sus manos una espa-

²⁴ Cfr. CHASTEL, A., *El Saco de Roma, 1527*, Madrid, 1986, fig. 25, p. 63.

²⁵ Cfr. *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, 1987, tomo 10, n.79 (93).



Fig. 5.- Alberto Durero. Cristo Sol de Justicia.

da en alto y una balanza cuyos platillos están ocupados, respectivamente, por una paloma (símbolo que desde antiguo está relacionado con la paz) y otros objetos. El fiel de la balanza está desequilibrado hacia dichos objetos, y acaso por eso, la espada que blande en su diestra está en alto, para indicar que hace falta corregir algo. Junto a su cabeza podemos contemplar un lirio (alusivo a la pureza) y otra espada que parece venir de Dios.

En la primera mitad del siglo XVI se difundieron ampliamente series de grabados con representación de las siete virtudes, en los que los prototipos medievales adquirieron nuevas facetas. En dichas series podemos contemplar también muchos aspectos, atributos y caras diversas para la Justicia. Destacamos, en primer lugar, la imagen de la Justicia que corresponde a una serie grabada por Hans Burgkmair (1473-1531)²⁷ de Augsburgo, acaso una de las que realizara el artista para el emperador Maximiliano. Se trata de una imagen poco habitual en la que una joven guerrera, identificada por la inscripción alemana DIE GERECHTI-KAIT, que sostiene en una de sus manos el globo terráqueo dentro del que está suspendida una balanza en equilibrio (alusión simbólica a que la Justicia es necesaria para el orden del mundo). Con la otra mano, esta singular personificación de la Justicia sostiene su espada en alto, sin descuidar en ningún momento que dicho equilibrio pueda ser alterado (Fig. 6).

²⁶ Malaquías, 4,2.

²⁷ Cfr. *The Illustrated Bartsch*, tomo 11, n. 53-III.



Fig. 6.- Hans Burgkmair. La Justicia.

Otro extraordinario y poco común prototipo de la Justicia nos lo ofrece en una de sus series de las Siete Virtudes Lucas van Leyden (1494-1533)²⁸, fechable en 1530 (fig. 7). La Justicia es una mujer desnuda que aparece sentada sobre un cojín dispuesto en un pedestal y que sostiene en su mano derecha una espada con la punta levantada y muy recta, mientras vigila atentamente que los platillos de la balanza suspendida de su mano izquierda estén en equilibrio. Su pie derecho apoya en una bola del mundo, como para garantizar su armonía, y su triunfo queda expreso porque un angelito situado en el extremo superior derecho de la composición aparece en actitud de colocar sobre sus sienes una corona de laurel²⁹. La monumental figura ocupa un ambiente interior de arquitecturas clásicas, tan desnudas y puras como su misma imagen, esa que no nos mira para que nada pueda interferir en sus dictados. Sobre el suelo pueden verse varios libros que, sin duda, son alusiones icónicas a la Ley. A pesar de que los atributos no dejan lugar a ninguna duda, la imagen va acompañada por la inscripción L IVSTICIA. Este prototipo estaría llamado a difundirse, como demuestra la imagen de la Justicia dada por el Maestro IB en su serie de las siete virtudes cristianas³⁰.

²⁸ Cfr. *The Illustrated Bartsch*, tomo 12, n.131 (408).

²⁹ Según nos narra Ovidio en sus *Metamorfosis*, el dios Apolo, tras la infructuosa persecución de la ninfa Dafne, convertida en laurel por su padre, el dios río Peneo, decidió colocar las hojas de este árbol, siempre verdes, sobre sus sienes, y convertirlo así en el símbolo del triunfo.

³⁰ Cfr. VVAA., *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV y XVI)*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 1997, p.421, n.734-4.

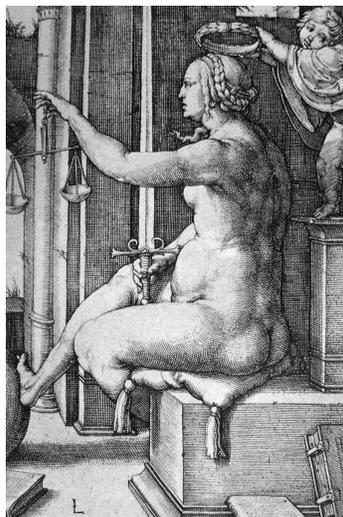


Fig. 7.- Lucas van Leyden. La Justicia.

En el año de 1535 fue editado el poema de Hans Sachs titulado *Die sechs fürtrefflichen geistlichen gaben, so auss einem waren glauben iren vrsprung haben* («Los seis dones de ejemplo espiritual que tienen su origen en la creencia verdadera»). Para ilustrarlo, aparecieron grabadas, a doble página, las imágenes de las virtudes, de izquierda a derecha: Fe, Caridad, Esperanza, Prudencia, Justicia, Templanza y Fortaleza. Los grabados fueron concebidos como auténticas imágenes devocionales por Erhard Schoen (1491-1542)³¹, uno de los discípulos más conspicuos de Durero. La alegoría de la Justicia muestra la imagen de una mujer coronada de laurel que sostiene una gran balanza en su mano derecha y la espada desenvainada (levantada) en la izquierda. A su lado, otra mujer arrodillada hace ademán de medir el grano y, en el cielo, una figura de Dios Padre emerge de entre las nubes bendiciendo con la diestra y mostrando el brillo de los rayos solares que surgen en torno a su cabeza (fig. 8).

El mismo artista, Erhard Schoen, se encargó de realizar los grabados para un calendario elaborado por Sebald Busch para el año de 1530. Las ilustraciones del mismo consisten en doce planchas rectangulares, en formato vertical, en las que se representan alegorías de la Justicia y de las virtudes municipales, y están basadas en unos diseños que realizara Alberto Durero, en 1521, para la pared sur de la gran sala del Ayuntamiento de Nuremberg. El mes de septiembre, correspondiente al signo de Libra (simbolizado en la balanza)³² está ilustrado con uno de

³¹ Cfr. *The Illustrated Bartsch*, tomo 13, n. 135 C1.

³² Cfr. *The Illustrated Bartsch*, tomo 13, n. 293.



Fig. 8. Erhard Schoen. La Justicia.

los temas que, como señalamos, era ejemplo de Justicia: La Justicia del Emperador Trajano con una viuda³³.

5. LOS HIEROGLYPHICA DE HORAPOLO

Este tratado, cuyo objeto es el desciframiento de la escritura jeroglífica egipcia, constituye el único en su género del mundo antiguo que ha sobrevivido hasta nuestros días, gracias a una traducción griega³⁴. Su trascendencia y repercusión en el pensamiento europeo fue muy notable en la Edad Moderna, especialmente en las esferas y *cameratas* de intelectuales y humanistas. Su primera edición vio

³³ Este asunto está basado en una leyenda que gozó de gran popularidad durante la Edad Media según la cual el emperador Trajano había sido clemente al atender las súplicas de una viuda a la que había juzgado. El papa Gregorio, durante su mandato, exhumó el cráneo del emperador y comprobó que su lengua, emisora de juicios siempre equitativos, permanecía incorrupta. Cfr. REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, 2000, p. 198.

³⁴ Cfr. HORAPOLO, *Hieroglyphica* (ed. a cargo de Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE), Madrid, 1991.

la luz en la imprenta veneciana de Aldus Manutius, en 1505, siendo ricamente iluminada la correspondiente a 1543. Horapolo fue probablemente un gramático de Phanebytis durante el reinado de Teodosio II (408-450) que enseñó en Alejandría y Constantinopla. Desde el siglo XVI, a él le suelen ser atribuidos los *Hieroglyphica*. Las interpretaciones de su tratado no atienden al significado funcional de los jeroglíficos en el sistema escrito egipcio, sino a un presuntamente más elevado desciframiento moral, teológico o natural de la realidad, en un sentido idéntico al desarrollado por las mismas fechas en el *Physiologus*³⁵.

El símbolo de la Justicia para Horapollo es la pluma enhiesta del avestruz, que sirve para indicar la equidad: «Si quieren indicar *hombre que imparte justicia a todos por igual* pintan la pluma de avestruz. Pues este animal tiene iguales por completo las plumas de sus alas, al contrario que los demás». En la edición crítica del tratado realizada por Jesús María González de Zárate, ya citada, se hace cumplida relación de las interpretaciones alegóricas más al uso durante la Edad Moderna. Por nuestra parte, creemos conveniente recordar en este punto la interpretación dada por el antiguo Egipto, a través de la personificación de la diosa Maat, el equilibrio del mundo. Dicha interpretación, ignorada por completo en la Europa moderna, sugiere que a pesar de su ligereza, la pluma no se inclina, sino que siempre permanece erguida, representando así el concepto de orden cósmico, verdad y justicia. Las interpretaciones posteriores, como hemos podido comprobar, subrayaron los acentos moralizantes que, no obstante, debieron de ser muy importantes en la sociedad egipcia de la Antigüedad.

6. LA JUSTICIA EN LOS EMBLEMAS DE ALCIATO Y SU INFLUENCIA

En 1531 salía a la luz una obra titulada *Emblemata*, del tratadista milanés Andrea Alciato. Es bien sabido que en ella se contiene una colección de breves versos latinos acompañados de grabados en madera; con la asociación de imágenes y citas en los que el autor proponía al lector una serie de lecciones morales, al tiempo que creaba un género literario nuevo, los libros de Emblemas, estarían llamados a tener enorme difusión en toda Europa en los siglos venideros, como demuestran las numerosas ediciones que siguieron a la citada de 1531. La importancia dada a la Justicia como concepto moral en aquel tiempo explica el hecho de que Alciato le dedicara seis emblemas (nn. XVII-XXXII). El emblema XXVII (*Nec verbo, nec facto quenquam laedendum*, «Que no ha de herirse a nadie ni de palabra ni de obra») nos explica que «Némesis sigue y observa las huellas de los hombres/Lleva en la mano un codo y los duros frenos/para que no hagas daño ni digas malas palabras/y manda guardar la medida en todas las cosas». El grabado que acompaña a los versos citados muestra a una personificación alegórica, Némesis o Adrastrea, como esencia de la venganza divina, que en la edición primera de 1531 era una diosa alada y sobre una rueda, para indicar la presteza con

³⁵ Cfr. *On line*: <http://studiolum.com/es/cd08-horapollo.htm>.

la que la puede castigar los errores o los excesos. Este prototipo iconográfico del grabado de Alciato está en relación con la Némesis-Fortuna que diseñara Alberto Durero hacia 1502³⁶.

El emblema número XXVIII trae a nuestra memoria una leyenda de la Antigüedad clásica: la rivalidad que surgió entre Ulises y Ajax Telamonio por la posesión de las armas de Aquiles, adjudicadas a Ulises en virtud de su elocuencia. Pero Neptuno, más justo que los mismos jueces, llevó el escudo de Aquiles hasta el sepulcro de Ajax, porque, como reza el mote del emblema *Tarde o temprano prevalece la Justicia*. El grabado correspondiente muestra el sepulcro de Ajax, a la orilla del mar, y a su lado, el escudo del Eácida.

El emblema XXIX está encabezado por el mote *Que incluso los más feroces se doman (Etiam ferocissimos domari)*, y en el grabado que lo ilustra aparece una representación del caudillo Marco Antonio conduciendo un carro uncido por leones, símbolos de los capitanes vencidos por él en Filippos (Bruto y Casio). De esta forma se quiere dar a entender que «la virtud de la Justicia se manifiesta de verdad cuando se vence a los que son poderosos por naturaleza, como los leones»³⁷.

El emblema XXX «Que hay que devolver los favores» (*Gratiam referendam*) se basa en la idea de que la Justicia se manifiesta naturalmente cuando los hijos son agradecidos con sus progenitores. El grabado muestra a las cigüeñas que alimentan a su prole en el nido, con la esperanza de que en la vejez sean los hijos los que presten auxilio a los padres. El emblema XXXI, *Abstinencia* («la Abstención») va dirigido a los Jueces, para que se abstengan de aceptar sobornos. La imagen muestra un túmulo funerario sobre el que se ha representado una jofaina, y un jarro, lo cual, como se explica en el texto del emblema, quiere ser alusión de sentencias dictadas sin suciedad, y la expresión de que el difunto tuvo las manos limpias. Las reflexiones sobre la Justicia terminan en Alciato con el emblema XXXII, «Que los buenos no deben temer nada de los ricos» (*Bonis a divitibus nihil timendum*), acompañado de una imagen tomada de la mitología clásica: dos de los hijos de Bóreas, Zetes y Calais, persiguen a las arpías por los aires, blandiendo sus espadas, con la intención de expulsarlas de su reino.

Con Alciato se inauguraba un género literario nuevo, como ya hemos señalado, y el lenguaje alegórico adquiría, de pleno derecho, un puesto de honor en las imágenes metafóricas, cada vez más extendidas y cultivadas por los artistas. La Justicia y sus personificaciones son buen ejemplo de lo que decimos, siendo muy numerosas y plurales las opciones iconográficas propuestas por los artistas, como veremos a continuación. El modelo elegido por Hans Sebald Beham (1500-1550)³⁸ es similar al de una figura angélica, alada, que porta en sus manos una balanza³⁹ desequilibrada y una espada. Aunque en este caso su enfilada arma no

³⁶ Cfr. <http://www.articuarius.com/html/actualidad/articulos/fotos/bri1.jpg>.

³⁷ Cfr. ALCIATO, *Emblemas* (edición a cargo de Santiago SEBASTIÁN), p.63.

³⁸ Cfr. *The Illustrated Bartsch*, tomo 15, n.132 [III].

³⁹ Ocasionalmente la balanza puede ser atributo de la Dialéctica, en las series correspondientes a las Siete Artes Liberales, acaso porque esta disciplina es «hermana» de la Ley y de sus mejores representantes. Cfr. *The Illustrated Bartsch*, tomo 15, n.164.

está levantada, el gesto de la robusta figura y la torsión de su cuerpo parecen sugerir su presta actuación. A sus pies, un jarro hace alusión a la pulcritud, mientras que una gran pesa y una vara de medir remiten al concepto de medida y equidad.

Las imágenes de la Justicia personificada que nos ofrecen las series con las Virtudes de Virgil Solis (1514-1562), uno de los más prolíficos grabadores de Nuremberg, presentan también algunas novedades iconográficas dignas de ser mencionadas. Así, por ejemplo, en varias de sus series⁴⁰ con las personificaciones de las Virtudes dispuestas en paisajes, la Justicia lleva una espada en alto y una balanza, como es habitual, y deja al descubierto uno de sus senos, como símbolo de la verdad desnuda. A su lado, la imagen de la garza con la pata levantada (y la piedra en su garra) es alusión, a la vigilancia que debe mantener, en todo momento, la Justicia (fig.9). Otra de las series del citado artista de Nuremberg interpreta las personificaciones de las virtudes de forma muy particular, rodeadas por espesas nubes, entre las que surgen sus elegantes y ya algo amaneradas efigies. La Justicia aparece con atuendo guerrero y lleva los ojos vendados, mientras se dispone equilibrar los platillos de la balanza que porta con su espada en alto.



Fig. 9.- Virgil Solis. La Justicia vigilante.

⁴⁰ Cfr. *The Illustrated Bartsch*, tomo 19, n.210 y 210-A.

Por su parte, el grabador flamenco Cornelis Massys (1508-1580) realizó una serie de grabados en cobre con la representación de las virtudes (Museo de Viena)⁴¹. En dicha serie podemos contemplar a la Justicia, representada de pie y de perfil al espectador haciendo ademán de medir en su balanza, y con la espada en alto. Junto a ella, en el suelo, la idea de medida se refuerza por la presencia de un contenedor circular de medida de grano y una pareja de pesas de medida. El paisaje de fondo, poblado de árboles y colinas sirve para sugerir el mundo, lo terrenal.

7. VICENZO CARTARI

Otro de los tratados más trascendentales para la iconografía del bajo Renacimiento fue la obra del Vincenzo Cartari, *Le imagini degli Dei degli antichi*, editada en Venecia por Francesco Ziletti en 1587, siendo la más notable y representativa de sus ediciones la que vio la luz en Padua, en el año de 1627. En el Cartari, la imagen elegida para personificar a la Justicia es la de una joven que porta en sus manos una balanza de doble platillo en posición equilibrada, y las antiguas fascas romanas, respectivamente. A su lado, otra joven (de apariencia semejante a la primera) apalea (es decir castiga, como imagen de la Justicia correctiva) a un personaje que yace tendido en el suelo (personificación de la Injuria o la Calumnia). Al lado de estos tres personajes pueden contemplarse dos jeroglíficos que representan a la Justicia, insertos en círculos: la balanza de doble platillo sobre un altar, del que brotan ramas de palma, y una mano izquierda amputada.

Las imágenes de la Justicia posteriores a la edición del Cartari siguieron siendo numerosas, aunque la iconografía no experimentó un cambio repentino a tenor del tratado que citamos, sino que, como es acostumbrado en el desarrollo de la «vida de las imágenes», los modelos antiguos convivieron con las innovaciones que, de forma gradual, iban surgiendo en las representaciones plásticas. Entre las estampas grabadas por el artista alemán Jost Amman (1539-1591)⁴², por ejemplo, volvemos a encontrar la imagen de una Justicia sedente, con espada en alto y balanza en posición de equilibrio, tal y como había sido frecuente en las representaciones de la primera mitad del siglo XVI. Nos parece significativo que los cabellos de la figura sean largos, muy abundantes y despeinados, hecho que quizás ponga en relación a esta figura con las imágenes de la Fortuna.

El prolífico grabador y pintor alemán Hendrik Goltzius (1558-1617) dedicó varios de sus grabados a la representación de la Justicia, y sus modelos tuvieron amplia repercusión en el ámbito germano, siendo utilizados con profusión por el flamenco Jacob Mahatm (1571-1631). De ellos destacamos la imagen de una estampa correspondiente a una serie con representación de los vicios y las virtu-

⁴¹ Cfr. *The Illustrated Bartsch*, tomo 18, n.41 (110).

⁴² Cfr. *The Illustrated Bartsch*, tomo 20, n. 4.60 (368).

des. La figura, que aparece acompañada de una inscripción con su nombre (IVSTITIA), está sentada en el centro de una plaza de una ciudad, y dirige su mirada al cielo girando su torso de forma exagerada, mientras sostiene con sus manos la espada con la punta hacia arriba y la *bilanx* perfectamente equilibrada. En el fondo de la composición pueden distinguirse varios edificios, en uno de los cuales se alude gráficamente al Juicio de Salomón⁴³, de acuerdo con la inscripción que acompaña a la imagen: *Iustitiam exerce. Solomons iura Seguitus. Nec mentem raptam tra favorite team* (fig. 10).

Popularizada a través del citado Jacob Mahatm, merece señalarse por su singularidad, una representación tomada de Goltzius en la que la Justicia es una figura femenina de porte estatuario, cuyo cuerpo desnudo y corpulento surge voluminoso en una hornacina. Con la mano derecha sostiene una espada con la punta hacia arriba, y una balanza, en esta ocasión desequilibrada, le pende de la izquierda. La desnudez de la figura y el creciente lunar que adorna su cabeza a modo de tocado, son signos que remiten a la idea de la antigua Virgen Astrea⁴⁴.



Fig. 10.- Hendrik Goltzius. La Justicia y el Juicio de Salomón.

⁴³ El Juicio de Salomón es un tema relacionado con la idea de la Justicia que Goltzius grabó en varias ocasiones. Cfr. *The Illustrated Bartsch*, tomo 4, n. 76 (31).

⁴⁴ Cfr. *The Illustrated Bartsch*, tomo 4, n. 076 S2.

8. LA JUSTICIA COMO SÍMBOLO DE LA MONARQUÍA: EL CASO ESPAÑOL

La recuperación de la idea romana del Triunfo con la que el Renacimiento italiano inauguraba su andadura a través de los escritos de Petrarca, habría de llegar también a la España de Carlos V y de Felipe II. Los programas iconográficos suministrados por los eruditos para la decoración de los más importantes edificios de nuestra geografía, especialmente los relacionados con la monarquía y con la más alta nobleza incluían entre sus imágenes, con mucha frecuencia, personificaciones de la Justicia. El profesor Checa⁴⁵ ha suministrado interesantes datos en relación con las entradas triunfales de los reyes y con la decoración de sus más representativos edificios.

De ellos, merece ser recordado, en primer lugar, el programa alegórico-mitológico del patio de la Universidad salmantina, en relación con la citada *Hypnerotomachia Poliphili*, donde la Justicia ha sido representada con una balanza de tipo griego. Asimismo, las entradas triunfales de Carlos V en Burgos (1520) y en Sevilla (1526) tuvieron como *leit motiv* de la propaganda imperial un programa alegórico en el que se exaltaban las virtudes del rey, de acuerdo con los más genuinos *Trionfi* italianos, aunque insistiendo en las virtudes que debían adornar a un príncipe cristiano. La misma idea queda expresa en los documentos que refieren las entradas triunfales de Ana de Austria en Burgos (1571), o en la decoración del túmulo de Felipe II en Sevilla, ideado por Juan de Oviedo. Igualmente, en la imagen más característica forjada para Felipe II, la unida a las ideas de la Contrarreforma, fueron habituales los jeroglíficos de contenido similar a los de la fiesta (profana o luctuosa), y los artistas utilizaron con frecuencia el lenguaje emblemático para exaltar las virtudes y cualidades del príncipe⁴⁶.

También en este punto creemos oportuno hacer una llamada al mundo de la Antigüedad, no sólo a la idea del Triunfo *alla antica*, varias veces citado en estas líneas, sino también a la noción del monarca como encargado de impartir Justicia, o como garante de su cumplimiento, que tiene sus orígenes en el Próximo Oriente asiático y en el Egipto de los faraones⁴⁷. Esa misma idea habría de prevalecer en la iconografía española de asunto monárquico durante los siglos XVII y XVIII, centurias en las que la figura alegórica de la Justicia fue una representación indisolublemente asociada a la figura del rey en determinadas efigies.

⁴⁵ CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*, Madrid, 1988, pp.87,177,178,267,363, 375 y 387.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.I., *op. Cit.*, 2003, pp. 2-5.

9. LOS EMBLEMAS DE JUAN DE HOROZCO, CESARE RIPA Y LOS INICIOS DEL BARROCO

Los *Emblemas morales* de Juan de Horozco fueron publicados en 1589, aunque su más cuidada y difundida edición vio la luz en Zaragoza unos años más tarde, entre 1603 y 1604. Como en otros libros análogos, el contenido de los emblemas abunda en citas extraídas de la cultura clásica y de la Biblia, y posee un tinte de carácter moralizador; por ello, el texto en verso del emblema no sólo va acompañado de una imagen, sino también de una amplia disertación en prosa cuya finalidad es explicar con la mayor claridad posible el sentido del mismo.⁴⁸ En el Libro III, el Emblema X es una crítica a quienes cultivan, sin sabiduría, el ejercicio de la Justicia, que viene acompañado por la fábula que narra la competencia surgida entre el cuclillo y el ruiseñor, para saber cuál era el mejor de los dos cantos. Juzgada por un asno de grandes orejas y sin conocimientos musicales, el fallo dictaminó a favor del cuclillo. El autor nos explica que el asno, sin ninguna aptitud musical, pese al tamaño de sus orejas, es la imagen del mal juez que, sin merecerlo, ocupa oficios públicos en la administración de Justicia. La larga explicación de Horozco prosigue con la insistencia en la idea de la ignorancia que cuanto más dilatada es, menos dudas suscita. La fábula se reduce en una imagen muy expresiva en la que vemos a las dos aves posadas, una enfrente de la otra, sobre las ramas de un árbol. En el lado opuesto de la composición vemos al asno-juez⁴⁹ que, sentado en su trono regio, cubierto por un baldaquino, está dictando su sentencia.

El lenguaje de la alegoría llegaba a su cenit, como es bien sabido, con la publicación del tratado de *Iconologia* elaborado por Cesare Ripa, cuya edición *princeps* data de 1593, y cuyas sucesivas ediciones fueron, sin duda, fuente de inspiración para los artistas de los siglos XVII y XVIII, tanto en Italia como en toda Europa⁵⁰. Dada la influencia que ejerció sobre los artistas, este tratado se convirtió, con celeridad, en una de las fuentes literarias imprescindibles para la comprensión de las obras de arte. En él aparecían ordenadas, por orden alfabético, las alegorías, acompañadas de su correspondiente imagen y explicación⁵¹. En el Tratado de Ripa, la Justicia está explicada siguiendo la disertación de Aulo Gelio, también utilizada previamente por Cartari. Ripa se refiere al bocal, la

⁴⁸ LLORENTE, E., *Tratado de Iconografía*, Madrid, 1990, p. 346 y ss.

⁴⁹ Según informa Cartari, en el cuadro de la Calumnia de Apeles se veía al juez con las orejas de asno, para denotar la ignorancia. Así también lo representó Boticelli en su célebre pintura de la Galería de los Uffizi.

⁵⁰ Existen nueve ediciones italianas de este tratado: 1593, 1603, 1611, 1618, 1625, 1630, 1654 y 1764-67, además de otras francesas, alemanas e inglesas. Cfr. <http://www.levity.com/alchemy/iconologia.html>.

⁵¹ Para la elaboración de esta magna obra, el autor tomó referencias en los Jeroglíficos de Horapollo y en Pierio Valeriano, y acudió a diversas fuentes literarias tanto antiguas (Homero, Horacio, Ovidio, Virgilio, Estacio...) como Medievales (San Agustín, Santo Tomás, Dante, Petrarca, Bocaccio, Vicente de Beauvais...) y modernas (Tasso, Giraldi, Natali Conti, Gyraldi, etc.). Cfr. RIPA, C., *Iconologia* (Traducción de Juan BARJA y Yago BARJA), Madrid, 1987.

columna y el bacín como símbolos de la limpieza en la Justicia. No podía faltar la imagen de la «Justicia Divina», que queda descrita por el tratadista como una mujer de singular belleza, vestida y coronada de oro, sobre la cual se ha de pintar una paloma en el interior de un halo resplandeciente, y que porta una balanza y una espada en sus manos.

La Justicia (humana) es una mujer vestida de blanco que tiene los ojos vendados y que sujeta con la mano derecha unas *fasces*, y con la izquierda una llama de fuego. A su lado debe aparecer un avestruz o bien, la espada y la balanza. El autor explica con detenimiento el significado de cada uno de los atributos citados: «viste de blanco por que el Juez debe ser hombre sin mancha...el vendaje que lleva sobre los ojos...equivale a decir que no ha de ver ni mirar cosa alguna mediante la cual los sentidos, enemigos de la razón, ejerzan como Jueces...el haz que forman las varas (significa)...que no se debe demorar el castigo si la Justicia lo requiere... La llama muestra que la mente del Juez debe estar siempre y de continuo enderezada hacia el Cielo; simbolizándose con el avestruz que las cosas que vienen a Juicio, por intrincadas que sean, no se han de dejar nunca sin la debida investigación...con la mayor de las paciencias, del mismo modo que digiere los hierros el avestruz»⁵².

La llamada «Justicia recta» es descrita como una mujer con la espada en alto, que ha de llevar una corona y una balanza. A sus lados se han de pintar un can y una serpiente. La espada en alto quiere decir que la Justicia no debe desviarse hacia ningún lado, ni por amistad ni por odio (representados en el can y la serpiente, respectivamente). La «Justicia rigurosa» queda representada por una terrible imagen de un esqueleto envuelto en un manto blanco, con espada y balanza. Con esta figura se quiere representar al Juez riguroso, que no perdona bajo pretexto alguno.

Asimismo, la Justicia aparece en actitud de someter a la fuerza; entonces es una mujer coronada, de atavío regio, que aparece sentada sobre el lomo de un león y sostiene una espada en su mano. También se hace alusión explícita a la Justicia cuando se explica la cuarta de las Bienaventuranzas: *Bienaventurados los que tienen hambre y sed de Justicia*. Esta Bienaventuranza se representa como una doncella que sostiene un par de balanzas en posición de equilibrio; un diablo quiere atraparla, más ella lo alejará con una espada que lleva en la otra mano⁵³.

En los últimos años del siglo XVI y los años iniciales de la centuria siguiente, los artistas encontraron el terreno bien abonado con las sucesivas ediciones y traducciones a diferentes lenguas de los tratados referidos, y con las ilustraciones de los mismos, ya que como se ha podido comprobar, su significado había quedado bien explícito. Ello propició, en cierto modo, que con la llegada del Barroco, el lenguaje alegórico siguiera siendo una herramienta didáctica de plena actualidad en el arte europeo. Como colofón de la trayectoria iconográfica que venimos abordando en estas líneas, señalaremos únicamente, algunos aspectos

⁵² Cfr. RIPA, C., *Op. cit.*, p. 8 y ss.

⁵³ Cfr. RIPA, C., *Op. cit.*, p. 151.

novedosos propios la época barroca, que pueden rastrearse en los grabados de los manuscritos o documentos pintados, tales como los escudos de armas, los títulos de nobleza, las cartas ejecutorias de hidalguía, los retratos reales ecuestres o los documentos de prueba de de sangre, entre otros.

En la Italia del Seiscientos fueron muy apreciados los grabados con representación de los escudos de armas de las principales familias nobles, y muy particularmente los de los cardenales. El esquema compositivo más usual para este tipo de representaciones muestra el capelo cardenalicio situado sobre el escudo familiar, y a ambos lados de éste, dispuestos en rigurosa simetría, las imágenes alegóricas de la Justicia (habitualmente a la izquierda, aunque hay excepciones), y la Prudencia (fig.11). Ambas personificaciones suelen aparecer de perfil y sedentes, y su identificación es clara en virtud de sus atributos: la espada y la balanza para la Justicia, y el espejo y las serpientes en la Prudencia. Ocasionalmente, pueden aparecer efigiadas las cuatro virtudes cardinales⁵⁴. Asimismo, este lenguaje alegórico tuvo un gran desarrollo en la Italia Barroca para ilustrar los frontispicios de libros y tratados de muy diversas disciplinas, siendo la Justicia un motivo característico de muchos de ellos.

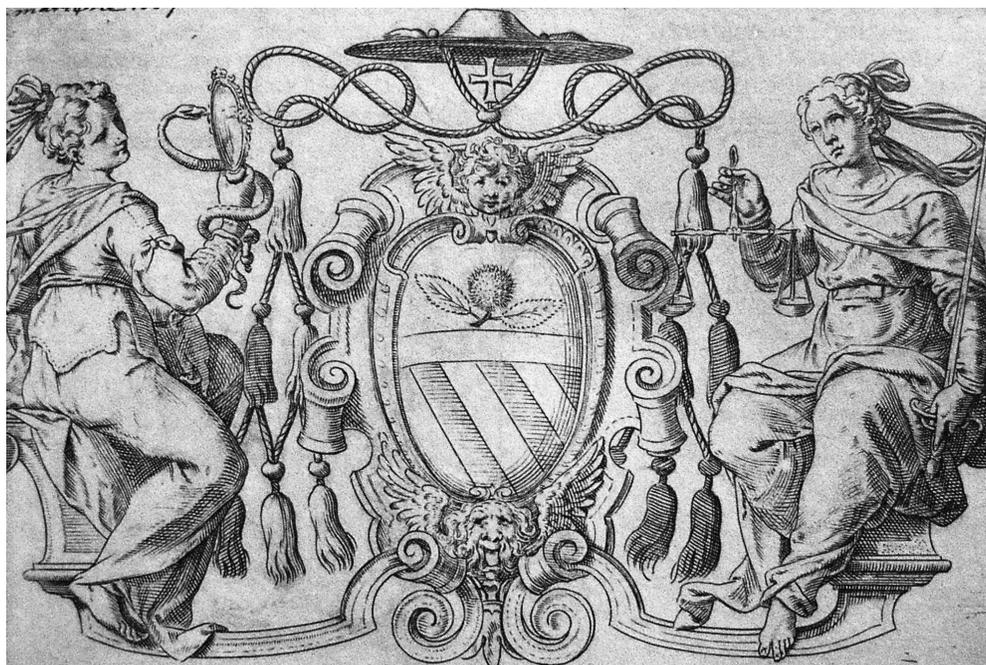


Fig. 11.- Escudo de armas del Cardenal Castagna. La Justicia y la Prudencia.

⁵⁴ Cfr. *The illustrated Bartsch*, 40, n.17, 40, 107, 206 xx, 202 xx, 196, 159, 154, 150, 138, 103, 43, 44, etc.

En España fueron muy habituales los títulos de nobleza, las cartas ejecutorias de hidalguía y los retratos ecuestres de la realeza. En todos ellos es revelador que la figura de la Justicia, con su espada y su balanza preceptivas, ocupe un lugar preeminente; suele estar sentada a la diestra del monarca, a veces ella misma coronada (en los títulos de nobleza), o bien ocupando la zona superior de las composiciones (cartas ejecutorias de hidalguía, retratos ecuestres y otros)⁵⁵.

Por su parte, tampoco la gran pintura y la escultura abandonaron el lenguaje simbólico secular, y las imágenes de la Justicia no dejaron de ser motivo de inspiración para los artistas de diversos signos y nacionalidades. La última obra a la que prestaremos nuestra atención es la figura de la Justicia que aparece en los frescos del *Palazzo Medici-Ricardi*, obra del prolífico Luca Giordano⁵⁶. Su iconografía marca las pautas propias del siglo XVIII, al tiempo que propone una síntesis ecléctica de atributos, llevando el discurso simbólico y la teatralidad a sus más altas cotas. La Justicia aparece representada como una joven doncella que viste túnica y manto a la antigua (de color blanco y azul, acaso para aludir a la pureza), calzada con sandalias de guerrero. Con su mano diestra sostiene una espada desenvainada con el filo hacia arriba, mientras con la mano izquierda trata de equilibrar los platillos de una pequeña balanza, a la que presta toda su atención. A su lado, un pequeño angelote porta en sus brazos el antiguo atributo de los *lictors* romanos, un haz de varas, las citadas *fascas*. La virgen posa su pie izquierdo sobre un avestruz, a cuyos lados han sido representados el rigor (una figura masculina situada a la izquierda, con espada y vara de medir) y el engaño (a la derecha, un ser híbrido y monstruoso, de cola de dragón, cuyo rostro aparece oculto tras una careta, que muestra en su mano alzada serpientes y flores) (fig. 12).



Fig. 12.- Luca Giordano. *Palazzo Medici-Ricardi*. Alegoría de la Justicia.

⁵⁵ VV.AA., *El Documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Madrid, 2000.

⁵⁶ Cfr. MILLEN, R., *Luca Giordano a Palazzo Medici Ricardi*, Florencia, 1965.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCIATO, A., *Emblemas* (edición a cargo de Santiago SEBASTIÁN), Madrid, 1989.
- BARTSCH, *The Illustrated Bartsch*, Nueva York, 1987.
- CHASTEL, A., *El Saco de Roma, 1527*, Madrid, 1986.
- CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*, Madrid, 1988.
- DE VECCHI, P., *La obra pictórica completa de Piero della Francesca*, Barcelona-Madrid, 1974
- HORAPOLO, *Hieroglyphica* (ed. a cargo de Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE), Madrid, 1991.
- LECOQ, A-M., «Robinet Testard. La educación enigmística», en *La enciclopedia del arte de Franco Maria Ricci. Siglos XV-XVI*, Tomo II, Milán, 1990.
- LLORENTE, E., *Tratado de Iconografía*, Madrid, 1990.
- MILLEN, R., *Luca Giordano a Palazzo Medici Ricardi*, Florencia, 1965.
- REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, 2000.
- RIPA, C., *Iconologia* (Traducción de Juan BARJA y Yago BARJA), Madrid, 1987.
- VV.AA., *El Documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*. Madrid, 2000.
- VV.AA., *Veneto*, Milán, Electa, s/a.
- VV.AA., *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV y XVI)*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional, 1997.
- WIND, E., *La elocuencia de los símbolos*, Cap. 6: «La Justicia platónica representada por Rafael», Madrid, 1999.