

La iconografía de la Justicia en la época de Velázquez

ROSA LÓPEZ TORRIJOS
Universidad de Alcalá

Todos sabemos que la justicia es una actividad relacionada con personas e instituciones públicas que son las encargadas de valorar actuaciones y determinar su corrección o no, de acuerdo con una norma o ley determinada.

La justicia es también una de las cuatro virtudes cardinales, es decir, una cualidad positiva aplicable al ser humano. Ambas entran dentro de la categoría de conceptos o ideas abstractas que para representarse visualmente necesitan de una simbología específica que nosotros en este caso llamamos alegoría.

En nuestro particular depósito de imágenes visuales todos conservamos algunas de la justicia en abstracto, y otras relacionadas con el ejercicio o la práctica de ella. Igualmente tenemos en nuestra mente el concepto de justicia ligado a varios significados todos relacionados entre sí.

Ahora bien, ¿siempre se imaginó y se entendió igual la justicia?

Nuestro tema de hoy es la iconografía de la Justicia en la época de Velázquez, pero antes de tratar la iconografía, esto es, las distintas formas de representarla en imágenes visuales, tendríamos que saber que se entendía por justicia en la época de Velázquez.

Para ello una de las cosas que podemos hacer es recurrir al *Tesoro de la lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias impreso en Madrid precisamente cuando Velázquez tenía 12 años (Madrid, Por Luis Sánchez, 1611).

Nuestro erudito -citando a Cicerón- define la justicia como «la disposición o actitud que atribuye a cada uno lo suyo», también dice que «este término es la sustancia y el niervo de los juristas, y el escopo de su facultad; a ellos lo remito y a los teólogos. S.Thom. 2.2.q.58 por doze artículos». Luego da otras breves acepciones de justicia todas ellas de carácter civil.

Como vemos, Covarrubias trata la justicia en su aspecto secular exclusivamente sin ninguna referencia a la virtud cristiana.

Este carácter civil de la justicia tiene su origen en el mundo clásico, donde se la considera una actitud referida al orden justo de la naturaleza y de la sociedad. Para Platón la justicia es hacer lo que a cada uno corresponde según el puesto que tiene

en la sociedad. Y para Aristóteles es la expresión de la ley natural que cumple en el orden político, la misma función que las leyes físicas en el de la naturaleza, dividiéndola en distributiva, conmutativa y correctiva. El hombre tiene que buscar el orden justo en su alma y el gobernante en la ciudad. Naturalmente la justicia no es igual para todos, sino que la diferencia entre hombres, mujeres, niños y esclavos, por ejemplo, hace que la justicia se adapte a sus respectivos derechos y limitaciones.

En el cristianismo, siguiendo este camino, se relaciona la justicia con las leyes divinas y San Agustín, al tratar de la administración de justicia, se refiere concretamente al castigo y dice que está justificado si la finalidad es que el castigado se corrija y los demás escarmienten con su ejemplo.

Santo Tomás de Aquino por su parte, relaciona la justicia con el bien común y dice que la justicia perfecta solo puede ser alcanzada por el soberano que es quien encarna el bien común, mientras al súbdito corresponde la obediencia, que es la parte de justicia que le pertenece.

Vemos así la unión de la justicia con el poder que ya estaba presente en el mundo clásico pero que pasará a la Europa moderna apoyándose sobre todo en Santo Tomás.

Por otro lado tenemos la justicia dentro del grupo de las cuatro virtudes cardinales del cristianismo: prudencia, justicia, fortaleza y templanza.

Como es sabido, tanto el concepto como la representación de la virtud provienen igualmente del mundo clásico, y en el caso de las virtudes cardinales su relación es aún más estrecha por cuanto son adaptaciones de virtudes clásicas, tratadas por Sócrates y Platón, y después por San Ambrosio, San Agustín y Santo Tomás.

Su origen pues es igualmente profano —cualidades para enriquecer la humanidad— y por ello en el cristianismo están subordinadas a las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, de superior jerarquía por estar relacionadas específicamente con lo divino.

Así pues, la justicia como virtud también tiene esa raíz clásica y secular. Por eso es virtud que se atribuye a quien puede hacer justicia, es decir, a quien tiene poder temporal para ejercerla o a quien recibe autorización para administrarla.

En la Biblia (Antiguo Testamento) la Justicia aparece relacionada con la Ley - cumplimiento, tribunales, legislación, etc.- pero sin embargo, se llama hombre justo al hombre honrado, de buen proceder.

En el Nuevo Testamento tenemos la gran escenificación de la Justicia en el Juicio Final, acto de justicia suprema realizado por el Juez supremo; pero también vemos que en ese momento se llama justos a los seres humanos que ayudan a cualquiera de sus semejantes en la necesidad (algo parecido a la caridad y sin duda una derivación del justo del antiguo testamento -Mateo 25, 31-46).

Así pues, el apelativo de hombre justo con carácter general y en el contexto cristiano, no va ligado a la práctica de la justicia sino a la práctica del bien, mientras que la justicia como virtud se mantiene en relación con las personas que pueden practicarla por tener derecho a ello. En nuestro contexto temporal, en primer lugar el papa y los reyes, aunque también ciertas minorías que pueden administrar justicia dentro de sus señoríos o jurisdicciones especiales o que forman parte de tribunales civiles y eclesiásticos.

Todo ésto va a condicionar el entendimiento y la visualización de la justicia en la época que estudiamos.

Primeramente la justicia estará ligada al poder supremo y será la justicia divina. Esta justicia tendrá lógicamente interpretación diferente en el mundo clásico y en el cristianismo, pero ambas están presentes en la iconografía de la pintura sevillana durante los primeros años de la vida de Velázquez.

Lógicamente también, la clásica relacionada con el mundo de la cultura y específicamente de la poesía y la cristiana con el mundo de la religión y la moral.

Comenzando por el mundo clásico tenemos una obra excepcional en todo el arte español, que Velázquez pudo ver frecuentemente desde sus primeros años en Sevilla: el techo de la casa del poeta Arguijo, terminado en 1601 y en el que aparece una iconografía excepcional de la justicia relacionada con los textos clásicos. (ilustr. 1).

En la mitología clásica hay dos personificaciones de la justicia: Némesis, hija de la Noche, que tiene la función de otorgar a cada uno su merecido y es también el castigo y la venganza; y sobre todo Dike, una de las tres Horas hijas de Zeus y Temis (la Norma). Dike es llamada en latín Iustitia y su misión es proporcionar a los hombres el bien de la justicia. No obstante, al llegar la mítica Edad de Hierro su misión resulta imposible y abandona la tierra para convertirse en el signo Virgo del zodiaco.

Este mito tiene su más bello narrador en Ovidio, quien la llama Astrea en su texto más famoso (*Metamorfosis* I 150 y ss.) aunque mantiene el nombre de Iustitia en otros (*Fastos* I 249 y ss.)¹

Ovidio inicia sus *Metamorfosis* tratando el origen del mundo y la sucesión de los tiempos míticos de la humanidad, las Cuatro Edades de Oro, Plata, Bronce y Hierro, que al igual que los metales que las representan van degradando su valor y por tanto las condiciones de vida de la Humanidad.

En la última y peor de estas edades «de repente irrumpió toda clase de perversidades [...] huyeron la honradez, la verdad, la buena fe, y en su lugar vinieron los engaños, las maquinaciones, las asechanzas, la violencia y la criminal pasión de poseer [...] apareció la guerra, que combate valiéndose de ambos [hierro y oro] y con mano sangrienta blande las armas que tintinean» (*Met.* I 128-143)². A consecuencia de ello Astrea (la Justicia hija de Júpiter y Temis) la última divinidad que vivía entre los hombres abandona la tierra: «La piedad yace derrotada, y la Virgen Astrea ha abandonado, última de las divinidades en hacerlo, esta tierra empapada en sangre» (*Met.* I 149-150).

Al ascender al cielo, Astrea se convertirá en la constelación de Virgo y ocupará su lugar en el zodiaco junto a la constelación de Libra.

Esto es exactamente lo que vemos en el techo de la casa sevillana del poeta Arguijo.

El techo, compuesto por diversos lienzos enmarcados independientemente, dedica uno de ellos a *Astrea* ascendente (ilustr.2), es decir, a la Justicia divina que abandona a los hombres en la Edad de Hierro según el texto de Ovidio. Y junto a ella aparece una *Furia* del mundo clásico, provista de una antorcha encendida y rodeada de serpientes. (ilustr.3). Es pues una justicia divina pero perteneciente al mundo clásico, es decir, a una cultura humanista y profana alejada, en nuestra opinión, de

toda interpretación moralizante, como hemos estudiado más ampliamente en otro lugar³.

La iconografía de esta *Justicia* nos muestra una figura femenina (ilustr.2) vestida a la antigua con una espada desenvainada en su mano derecha y en la izquierda una balanza que mantiene en equilibrio, es decir, los dos atributos más característicos de la justicia en el mundo romano de donde pasaron a la iconografía europea sucesiva.

Como hemos visto anteriormente el techo pintado de la casa de Arguijo se termina en 1601 y tres años después, en 1604, se finaliza el techo de uno de los grandes salones de la casa del duque de Alcalá (Casa de Pilatos), en Sevilla igualmente, y esta vez mucho más vinculado al mundo de Velázquez por estar ejecutado por su maestro y luego suegro Francisco Pacheco (ilustr. 4).

Es una obra de iconografía aparentemente parecida a la anterior pero en nuestra opinión, el programa fue ideado por Francisco de Medina precisamente como respuesta «cristiana» a la pintura anterior de la casa del poeta sevillano, moralizando las imágenes y la intención expresadas por Arguijo.

En el techo de Pacheco aparece la *Justicia* (ilustr.5) —que no Astrea— con atributos similares (espada desnuda y balanza en equilibrio) situada junto a Ganímedes (ilustr.6) pero enfrentada a la *Envidia* (vieja que devora un corazón) en el extremo opuesto de la sala (ilustr. 7) y en un contexto de admoniciones sobre el buen y el mal proceder dirigidas al heredero de duque de Alcalá e indirectamente a Arguijo, ya que Francisco de Medina era preceptor del primero y maestro del segundo⁴.

Tendríamos pues aquí una imagen de la justicia como virtud, aunque con una iconografía similar a la de la divinidad clásica por derivar ambas de la tradición transmitida por Roma.

Pero si Astrea, la justicia divina clásica, es excepcional en nuestra iconografía artística, no lo es su paralelo cristiano: la justicia divina realizada por Cristo en el Juicio Universal del género humano. Aquí la alegoría de la justicia no se ciñe a una sola figura sino al conjunto de la escena.

La fuente literaria primera fue el *Apocalipsis* de San Juan (VI 2-7) que presentaba la escena en el contexto del fin del mundo, y a Dios Padre sentado en el trono rodeado de los ancianos.

Esta visión apocalíptica acompañada de la visión del infierno empezó a cambiar en el siglo XII, al tomar como fuente literaria el evangelio de San Mateo que presenta el Juicio Universal realizado por Cristo en su aparición triunfante sobre los cielos y precedido de ángeles que anunciarán su llegada al final de los tiempos.

Las señales para conocer su venida serán, entre otras, que «el sol se hará tinieblas, la luna no dará su resplandor, las estrellas caerán del cielo [...] y entonces brillará en el cielo la señal de este Hombre; y todas razas de la tierra [...lo verán venir] sobre las nubes con gran poder y majestad; y enviará a sus ángeles con trompetas sonoras y reunirán a sus elegidos de los cuatro vientos. De horizonte a horizonte» (Mateo 24, 1-44). Luego Cristo «se sentará en su trono real y reunirán ante él a todas las naciones. El separará a unos de otros, como un pastor separa las ovejas de las cabras, y pondrá a las ovejas a su derecha y a las cabras a su izquierda [justos y malditos]». (Mateo 25, 31-46)

El Juicio Final es iconografía relativamente frecuente en la pintura andaluza. Como recuerda Mâle⁵, a partir del gran Juicio de Miguel Ángel en la Sixtina, fue muy difícil para los pintores escapar a su influencia. Tanto la influencia de la obra romana como los reparos morales que se le pusieron posteriormente los vemos claramente reflejados en España.

Como ejemplo de lo primero nos puede servir *el Juicio Final* de Luis de Vargas (ilustr.8) influido grandemente por la estética de Miguel Ángel. Como ejemplo de lo segundo el *Juicio Final* de Francisco Pacheco, que el pintor realizó en 1611, para el convento de Santa Isabel de Sevilla (ilustr. 9), precisamente el año en que el padre de Velázquez estableció la carta de aprendizaje de su hijo con Pacheco.

Para estudiar la iconografía de esta obra -ahora restaurada y expuesta en el Museo Goya de Castres- contamos además con la extensa literatura que sobre ella expone Pacheco en *El Arte de la Pintura*.

La escena, inspirada en el texto de los evangelios, está presidida por Cristo que se sitúa sobre nubes y a cuyo lado aparece la Virgen sentada, una concesión a la tradición cristiana, ya que su papel en la escena no es de mediadora, pues, según explica Pacheco citando a S. Buenaventura, en estos momentos «el Juez estará tan entero en hacer justicia que aunque la Virgen de rodillas le ruegue no será parte para moverle»⁶.

A los lados de Cristo y María aparecen las alegorías de la *Misericordia* y la *Justicia*, representadas por ángeles que llevan sus atributos, idea que, según Pacheco, alabó Francisco de Medina. El ángel que representa la Justicia va armado a lo romano como la virtud clásica y lleva una espada de fuego.

Al igual que en el contemporáneo «cuadro dentro del cuadro» podemos observar en esta obra «la alegoría dentro de la alegoría». También podemos comprobar que la Justicia es -como en los textos clásicos- virtud correspondiente al más alto poder, también divino en este caso.

En la prolija explicación de Pacheco sobre su pintura podemos ver como el resto de los elementos alegóricos están expresados por personajes y atributos sacados de textos o tradiciones cristianas exclusivamente.

En su texto, Pacheco incluye una referencia al *Juicio Final* de Miguel Ángel como homenaje del pintor español al artista italiano: «La figura principal de este lado [grupo de condenados] tiene las manos en los oídos, y con melancólico y lloroso semblante derrama lágrimas sin fruto. Puso así Micael Angel una figura en la barca de Caron; cuya postura del medio cuerpo arriba seguí por honrar mi pintura con algo de tan valiente hombre», aunque al mismo tiempo resalta su falta de decoro «a quien es gloria imitar en el arte (no tanto en el decoro)»⁷. En la parte inferior aparece San Miguel separando a justos y pecadores.

En 1628 (cuando Velázquez ya está instalado en la corte) Francisco Herrera el Viejo contrata el *Juicio Final* para la capilla de la cofradía del Santísimo Sacramento y Benditas Ánimas el Purgatorio, en la iglesia de San Bernardo de Sevilla (ilustr.10).

En la pintura podemos ver una iconografía más sencilla que la de Pacheco, manteniendo a la Virgen junto a Jesucristo sin otras alegorías y presentando igualmente a San Miguel en la parte inferior con la iconografía tradicional de guerrero.

Precisamente esta obra sirve de ejemplo para recordar la estrecha vinculación que la imagen del Juicio Final tendrá con las hermandades de Animas del Purgatorio que proliferan en Sevilla durante el siglo XVII y que explican la relativa abundancia de Juicios Finales en la pintura contemporánea local⁸.

Pero además del juicio universal al final de los tiempos existe también otra iconografía relacionada con la justicia y correspondiente al juicio particular de cada uno en el momento de su muerte.

Esta es una iconografía mucho más rara pero que podemos ver en el *Juicio del alma* de Mateo Cerezo del Museo del Prado (ilustr.11). En este caso el juez supremo es igualmente Jesucristo y el alma del difunto aparece de rodillas y prácticamente desnuda excepto un velo muy sutil que la cubre parcialmente. Sigue en esto la tradición medieval de representar al alma como figura humana desnuda, aunque aquí se presenta como persona adulta, aunque joven por suprimirse la edad con la muerte.

En este caso el juicio parece admitir mediadores, a juzgar por la presencia y el gesto de la Virgen -de rodillas a la derecha de Cristo- y de los santos Domingo y Francisco que mostrando el rosario y el pan respectivamente, parecen aludir ante Cristo al valor de la oración y la limosna practicadas en vida por el difunto, apareciendo en este caso una iconografía que subraya valores e intercesiones claramente contrarreformísticos y característicos de la nueva etapa barroca.

Entre el juicio final y el juicio particular se encuentra la imagen de la pintura de Pedro Atanasio Bocanegra, llamada por Palomino *Jeroglífico de la Justicia* (Real Academia de San Fernando de Madrid) (ilustr. 12). porque es en efecto una alegoría de la Justicia por excelencia, referida a la Justicia de Cristo. Fue realizado por el pintor en Madrid, en 1676. La complejidad de la obra se debe a presentar en una sola imagen elementos del *miles Christi* y su recompensa celestial y elementos del *Juicio Final*. Todo ello inspirado literariamente en las epístolas de San Pablo e iconográficamente en estampas germanas e italianas.

La pintura esta relacionada con una estampa veneciana del siglo XVI, anónima, que fue estudiada primero por Mayer quien la puso en relación con la imagen central del tríptico de Módena del Greco. Después fue Miesel quien la estudió con más profundidad en 1953⁹, siempre en relación con la obra del Greco. Más tarde, Pérez Sánchez¹⁰, al dar a conocer la obra de Bocanegra en la Academia de San Fernando puso también en relación la pintura con la estampa italiana, señalando algunas de sus variaciones. Posteriormente Navarrete¹¹ citó la estampa de Conrad Meyer -ya del siglo XVII- (ilustr.13) como posible fuente para Bocanegra, aunque como ya se indica en el *corpus* de Hollstein¹², el grabado realizado por Meyer -en el que consta Altdorfer como inventor- corresponde a una pintura del artista alemán que quizás también tuvo en cuenta el autor de la estampa italiana. El grabado tiene al pie la inscripción: *Christen Kampf*, que es ciertamente el tema central de la iconografía y el común a grabados y pinturas del Greco y de Bocanegra.

A partir de las inscripciones que aparecen en la estampa italiana primeramente citada, establece Miesel la relación del guerrero cristiano con las epístolas de San Pablo¹³ y explica el significado del grupo de la predicación y las tres virtudes teologales en la parte izquierda, como una alegoría de la vida contemplativa, mientras la lucha de los hombres en la parte derecha sería la vida activa. Estos dos

últimos grupos y el de condenados en la parte inferior (presentes también en el grabado de Meyer) estarían en relación con el catecismo de Pedro Canisio y en un contexto contrarreformístico¹⁴.

La obra del Greco y la estampa del XVII simplifican personajes y grupos y la pintura de Bocanegra -que es el que a nosotros nos interesa ahora- suprime unas figuras y añade otras, sin duda para dar una interpretación con matices distintos.

Probablemente la estampa del tema del guerrero cristiano -sea quien fuere su fuente primera- se utilizó para ilustrar algún libro devoto -aun no localizado- y eso explique su difusión y las distintas versiones.

En cualquier caso Bocanegra mantiene el tema central del cristiano que lucha en vida contra los vicios y males del mundo y es premiado por Cristo al final de sus días. Esto, en la pintura granadina está subrayado por el texto de la cartela que sostienen los ángeles de la parte superior: «*Non coronabitur nisi qui legitime certaverit*», literalmente tomado de la Epístola de San Pablo a Timoteo (II 2, 5 «no será coronado sino quien legítimamente pelear»), frase largamente citada después por los padres de la Iglesia y también por Santo Tomás en la *Suma Teológica* (I, q.95 a.4 obi.2), siendo por tanto lugar común entre los eruditos y eclesiásticos. Pero además, la pintura de Bocanegra conserva el grupo de la predicación de San Pablo, el de la virtudes teológicas (cambiando la cruz por el cáliz y la hostia como atributos de la fe) y altera el de los condenados, añadiendo junto a ellos la alegoría del tiempo y de la muerte.

En la parte celestial -como señaló Pérez Sánchez- se simplifican los atributos de la pasión de Cristo y se añade la figura de la Virgen en lugar preeminente con actitud inequívoca de interceder por los hombres (en actitud que recuerda por cierto el del *Juicio del alma* de Cerezo), además de los angelitos con la cartela antes citada.

Pero además hay otro personaje añadido por Bocanegra que también refuerza y da un giro más universal a la lucha del cristiano: el arcángel San Miguel (capitán de la *militia coelestis*) que aparece con escudo y haz de llamas en el centro de la composición combatiendo junto al *miles Christi*.

Precisamente la presencia de esta figura pudiera indicar un contexto más paulino de la obra -reforzado por la ya citada inscripción llevada por los ángeles- ya que amplía la referencia a la epístola paulina. En ella, el apóstol compara también la lucha de los cristianos con la del cielo contra los poderes de las tinieblas y las fuerzas del mal, y recomienda a sus seguidores que practiquen la oración y pidan para que el propio apóstol extienda la buena nueva sin temor (Efesios,6 18-20) elementos todos ellos patentes en la pintura de Bocanegra.

Después de la justicia divina tenemos la justicia terrenal.

Como decíamos más arriba, y siguiendo la tradición clásica, la virtud de la justicia en realidad sólo puede corresponder a quien tiene el poder de ejercerla, siendo los máximos poderes terrenales los pontífices y monarcas; es pues a ellos a quienes se adjudica esta virtud sistemáticamente, independientemente de que su trayectoria histórica confirme o desmienta tal cualidad. En consecuencia es bastante frecuente encontrar la alegoría de la justicia, en las obras dedicadas a alabar el poder de papas y reyes.

Como ejemplo quizás más recordado, podemos citar la *tumba de Urbano VIII* en San Pedro del Vaticano, hecha por Bernini (ilustr.14), en la que figura el Papa ben-

diciendo y a sus pies la *Caridad* y la *Justicia*, esta última dotada de espada, balanza y fascas.

A este respecto conviene recordar que, en cuanto se refiere a las obras realizadas en y a partir del siglo XVII, la iconografía y atributos de la imagen de la justicia se realizan mayoritariamente siguiendo la codificación de Ripa, quien recoge en su *Iconología* 15 fuentes y testimonios tanto de la antigüedad como de libros de emblemas anteriores a él (citados o no).

En España, el poder terrenal supremo corresponde al rey y es en relación con él, o con la monarquía, como podemos ver con relativa frecuencia la alegoría de la justicia en pinturas, grabados u obras conmemorativas. También esto explica la amplia referencia que se da a la justicia en libros de educación de príncipes o de emblemas referidos a ellos.

En cuanto a los libros de emblemas, debemos recordar que el libro de emblemas por excelencia, el de Alciato, dedica varios de los suyos a la justicia refiriéndola a los dioses y a los poderosos (emblemas 28 y 29) a los jueces (31 y 32) pero también a la justicia como virtud moral referida a todos los humanos (27 y 30).

El emblema 27, *Nec verbo, nec facto quemquam laedendum*, (ilustr.15) incluye la imagen de Némesis dotada de freno y codo, atributos que en la traducción española se explican como recomendación de frenar las palabras o los daños y de medir bien todas las cosas. Diego López, en su traducción de 1615 explica «a nadie se ha de ofender ni con palabra, que eso significa el freno, con el qual enfrena al que habla contra otro, ni con hecho, lo qual muestra la medida del covado [...] porque haziendo las cosas con medida y miramiento a nadie se ofenderá con hecho»¹⁶.

En el siglo XVII la publicación española más significativa sobre educación de príncipes es la de Saavedra Fajardo *Empresas Políticas, idea de un príncipe político-cristiano*, publicada en Munich en 1640 y dedicada al príncipe Baltasar Carlos.

En varias de sus empresas trata el autor el tema de la justicia y en la número 7, *Avget et Minvit*, (ilustr.16) recomienda al príncipe usar la razón y no los afectos en todas sus resoluciones, aplicando la imagen de la balanza de la justicia: «A nadie conviene más esta diferencia y justicia en la consideración de las cosas que al príncipe, que es el fiel de su reino, y ha de hacer perfecto juicio de las cosas para que sea acertado su gobierno, cuyas balanzas andarán desconcertadas si en ellas cargaren sus afectos y pasiones, y no las igualare la razón»¹⁷.

En la empresa 21, *Regit et corrigit*, (ilustr.17) indica que la potestad suprema concedida a la monarquía es la justicia, la cual se debe ajustar a las leyes penales y distributivas escritas, para no depender del juicio del príncipe con lo que peligraría; significando las leyes penales con la espada y las leyes distributivas por la regla o escuadra, que mide a todos indifirentemente¹⁸.

Finalmente en la empresa 22, *Praesidia Maiestatis*, (ilustr.18) recuerda que la potestad de la justicia les fue otorgada a los príncipes por Dios, como vicarios suyos en lo temporal; no obstante si la justicia no va templada por la misericordia puede llegar a ser cruel: «No menos peliga la corona, la vida y los imperios con la justicia rigurosa que con la injusticia»¹⁹

Esto explica porque la justicia se considera una virtud específica de los príncipes y como tal aparece en palacios, escudos de la monarquía y obras que difunden las

acciones reales. Como ejemplos de estos temas en el siglo XVII vamos a considerar una serie de obras seleccionadas como imágenes representativas.

La justicia real aparece en las decoraciones palaciegas de los Austrias. A principios del siglo XVII, después del gran incendio del palacio del Pardo, se renuevan y decoran algunas salas de la residencia real, entre ellas la Sala de Audiencias, pintada por Eugenio Cajés. En ella, se exalta la justicia real representando en su techo *El Juicio de Salomón* – paradigma constante del rey justo- y en los lunetos inferiores las virtudes.

El tema de la justicia es especialmente apropiado en un recinto donde no solo recibía públicamente el rey sino que también impartía justicia. Desafortunadamente esta pintura del palacio del Pardo se ha perdido, pero podemos aproximarnos a su imagen a través de dos obras reales de entorno muy próximo.

La primera de ellas es *el Juicio de Salomón* pintado por Francisco de Urbino en la celda baja del prior -máxima autoridad religiosa- del monasterio del Escorial veinticinco años antes (ilustr.19).

Esta sala escurialense se decora con el mismo esquema seguido después en el palacio del Pardo, representado el juicio bíblico en el recuadro central del techo y en los lunetos inferiores alegorías de virtudes, entre ellas la *Justicia*, con espada y balanza (ilustr. 20).

La segunda obra que nos puede servir de referencia es aún más cercana física y temporalmente. Se trata de la Sala de la Infanta en el mismo palacio del Pardo pintada por Luis y Francisco de Carvajal, igualmente después del incendio del palacio. La sala (ilustr.21) –siguiendo el mismo esquema comentado anteriormente-, representa en el centro del techo una *Cacería presidida por la Aurora* y en los lunetos inferiores una serie de virtudes entre ellas la *Justicia*, dotada de espada y balanza (ilustr.22) sus atributos más tradicionales.

Otras obras relacionadas siempre con personajes de la familia real y especialmente importantes para trasladar a gran masa de público la imagen favorable de los miembros y las acciones de la monarquía española son las correspondientes a celebraciones públicas, conocidas como obras de arte efímero, por estar destinadas a su destrucción posterior, pero de mayor repercusión contemporánea que muchas de las pictóricas que han llegado a nosotros.

Una de estas celebraciones son los recibimientos oficiales que una ciudad o reino tributa a reyes, reinas, virreyes y gobernadores que las visitan. Algunas de estas imágenes –como es sabido- nos son conocidas solamente a través de dibujos o grabados.

Así sucede con el arco triunfal realizado en 1657 en honor de don Juan José de Austria con motivo de su recibimiento como Gobernador de los Países Bajos españoles, obra que conocemos a través de un dibujo de Erasmus Quellinus conservado en el Museo del Ermitage (ilustr. 23).

En su parte superior y central vemos la figura ecuestre de Juan José de Austria aplastando la herejía y a su derecha la figura de la *Justicia* con espada y balanza, virtud que se atribuye al hijo de Felipe IV por corresponderle ahora el ejercicio de la justicia.

También está presente la justicia en las obras relativas a exequias reales. Así lo podemos ver, por ejemplo, en el aparato y catafalco construidos en Roma, en 1665 con ocasión de la muerte de Felipe IV.

Los funerales tienen lugar en la iglesia de San Giacomo degli Spagnuoli, en la plaza Navona, y su fachada se cubre con decoraciones que fingen una nueva arquitectura. El catafalco real se monta en el interior.

El comitente de la obra es el embajador, Pedro de Aragón y participan varios artistas italianos, entre ellos Antonio del Grande y Pedro del Po «pintor del embajador»²⁰.

Gracias a una relación escrita de la obra que se ha conservado sabemos que el programa iconográfico fue obra de Nicolas Antonio, el famoso erudito español, autor de la *Bibliotheca Hispana*.

La fachada fingida de la iglesia de San Giacomo mostraba en su puerta principal dos esqueletos que sustentaban todo el ornamento y en la parte superior sobre nubes, aparecían la *Clemencia* y la *Justicia* bajando del cielo con niños que portaban sus empresas. Ambas virtudes aparecían por ser «mui propias de aquel animo verdaderamente real, y que tanto resplandecieron en su Magestad»²¹. Fueron hechas por Juan Francisco de Rosi escultor del rey de Polonia.

En el interior de la iglesia, el catafalco (ilustr.24) más pobre de alegorías, mostraba en los cuatro ángulos las ocho virtudes «que sirvieron de guía [al rey] para arribar a la altura de la gloria»²² que eran la *Religión*, *Caridad*, *Iustitia*, *Clemencia*, *Magnanimidad*, *Prudencia*, *Sabiduria* y *Magestad*.

También tienen papel importante la justicia en las obras conmemorativas de paces y treguas, generalmente acompañando a la paz.

Así por ejemplo vemos a la *Justicia* y la *Paz* en el grabado conmemorativo de la *Tregua de los doce años* firmada entre España, los Países Bajos meridionales y la República de Holanda en 1609 (ilustr. 25). El grabado fue hecho por Elias van den Bosche e impreso en París por Pierre Firens y presenta la visión holandesa del acuerdo.

En la imagen vemos, en el centro a la izquierda, a los archiduques Isabel y Alberto y próximos a ellos los estados belgas; hacia los archiduques se encaminan Mauricio de Nassau y Ambrosio Spínola, seguidos de las 17 provincias de los Países Bajos, es decir tanto las del norte independientes «de facto» como las del sur que permanecían bajo la monarquía española.

Entre ambos grupos aparece, arriba, el carro triunfal de la *Paz* y la *Justicia*, ésta última con espada y balanza; el carro es conducido por la Misericordia y la Verdad hacia el templo de la Concordia (con aspecto de iglesia cristiana); y abajo aparece Marte encadenado con el ejército.

Mientras, en la parte superior, bajo el texto bíblico: «De las espadas forjarán arados; de las lanzas, podaderas» (Isaías 2, 4) se ven unos montes y en ellos unas construcciones donde las armas se están convirtiendo en herramientas de trabajo, según lo anunciado por el profeta en relación con el triunfo final del pueblo elegido: «Al final de los tiempos estará firme el monte de la casa del Señor [...] hacia él confluirán las naciones, caminarán pueblos numerosos [...] porque de Sión saldrá la ley; de Jerusalén, la palabra del señor. Será el árbitro de las naciones, el juez de pueblos numerosos. De las espadas forjarán arados; de las lanzas, podaderas» (Isaías 2, 2-4), adjudicándose en la imagen la profecía al futuro de los Estados Generales presididos por Holanda, que se presentan como nuevo pueblo elegido. En el extremo opuesto al texto bíblico podemos ver una ciudad portuaria y el lema latino «Na-

vegamos sin temor», algo así como la réplica secular al lema bíblico, la finalidad material de la tregua para los holandeses: poder ejercer sin temor el comercio por todos los mares, base de su riqueza.

Finalmente en los bordes de la composición se ven cinco medallones con los retratos de los protagonistas de la tregua .

En esta imagen, como vemos, la Justicia aparece como categoría independiente triunfante junto a la Paz en ese momento histórico, y no, como hemos visto en casos anteriores similares, como virtud atribuible específicamente a alguno de los firmantes.

En este caso además, la referencia a la justicia se ve subrayada por las dos cigüeñas que, con comida en sus picos, están colocadas delante suyo en el carro triunfal y que claramente se relacionan con uno de los emblemas de Alciato. Éste, en el nº 30, *Gratiam referendam* (ilustr.26), explica como la cigüeña alimenta a sus pollos y éstos en agradecimiento alimentan a sus padres cuando son viejos²³, realizando así un acto de justicia natural, y razón por la que el animal se recomienda también como atributo de esta virtud.

Finalmente la justicia es también cualidad propia de los jueces. Alciato -él mismo hombre de leyes- dedica su emblema 31, *Abstinentia*, a la justicia que no admite sobornos (ilustr.27) y lo explica así: «En un túmulo hay en pie, a un lado del pedestal de mármol, un jarro, y en el otro una jofaina. Esto indica sentencias dictadas sin suciedad, y que el difunto tuvo las manos limpias»²⁴.

Ésta es igualmente la explicación de que aparezca la justicia referida personalmente a algunos jueces, como vemos en la medalla que Francisco Fernández de Liébana, encargó a Pompeo Leoni en 1575. En el anverso (ilustr.28) podemos ver el retrato del Presidente del Real Tribunal Supremo de Valladolid, y en el reverso la figura de la *Justicia* (ilustr.29) dotada de espada y balanza y situada sobre una roca golpeada por las olas y los vientos. El lema es: STABILIS VT NEC - METVNEC SPE (Estable sin miedo ni esperanza)²⁵.

La imagen de la Justicia de esta medalla termina nuestro estudio por ahora, recordando que con toda probabilidad fue también la imagen de otra medalla -pero romana- el origen de su iconografía más habitual entre nosotros.

NOTAS

¹ RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos, 1975 pp. 62 y 67-68

² Utilizamos la traducción de Ruiz de Elvira (*Metamorfosis*, Barcelona., Ediciones Alma Mater. 1969 Texto (Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos).-

³ LÓPEZ TORRIJOS, R.: «El techo de la casa del poeta Juan de Arguijo», en *Velázquez y Sevilla* [Catálogo de la Exposición], Sevilla, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura 1999, págs. 182-196.

⁴ *Ibidem*

⁵ MÂLE, Emile: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid, Ediciones Encuentro, 1985

⁶ PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*. Edición, introducción y notas de Buenaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 1990 p.311

⁷ *Ibidem* p.314

⁸ FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII, Univesidad de Sevilla, 2002 pp. 108-113

⁹ MIESEL, Victor H. «La tabla central del tríptico de Módena, del Greco» *Archivo Español de Arte*, 1953 pp.205-214

¹⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «El *Jeroglífico de la Justicia*, de Bocanegra», *A.E.A.* 1965, pág. 130-132

¹¹ NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 1998 p.226

¹² HOLLSTEIN, F.W.H., *German engravings, etchings and woodcuts*. Vol. XXVII *P.Mertens to Johannes Meyer der Ältere*, compiled by Robert Zijlma, Amsterdam, Menno Hertzberger, 1980, p.61

¹³ Algunas de las inscripciones sobre la vestimenta del guerrero central en la estampa italiana están tomadas literalmente de la *epístola a los Efesios* (6, 13-17). El apóstol –citando a su vez a Isaías- recomienda a sus seguidores coger la armas de Dios para hacer frente y acabar el combate «Conque en pie: abrochaos el cinturón de la *verdad*, por coraza poneos la *justicia*; bien calzados, dispuestos a dar la noticia de la paz. Tened siepre dispuesto el escudo de la *fe*, que os permitirá pagar todas las flechas incendiarias del malo. Tomad por casco la *salvación* y por espada la *palabra* de Dios» que se corresponden con la *veritas, iustitia, fides y verbum* que aparecen en el grabado.

¹⁴ Miesel *ob. cit.*

¹⁵ RIPA, Cesare. *Iconologia o vero descrizione di diverse Imagini cavate dell'antichità & di propria inventione...* Roma, Appresso Lepido Faeij, MDCIII

¹⁶ Ésta y las siguientes traducciones del texto de Alciato están tomadas de la edición de los *Emblemas* de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985 p. 61

¹⁷ Utilizamos la edición de Quintín Aldea Vaquero, Madrid, Editora Nacional, 1976 p.120

¹⁸ *Ibidem* p. 229

¹⁹ *Ibidem* p.248

²⁰ FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio y CARANDINI, Silvia, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*. 1. *Catalogo*, Roma 1977 p.214

²¹ *Ibidem*, p.216

²² *Ibidem*, p.218

²³ Edición citada en nota 14, p.64

²⁴ *Ibidem* p.65

²⁵ CANO CUESTA, Marina, *Catálogo de medallas españolas*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005 pág. 119



1. Techo de la Casa del poeta Arguijo. Atr. a Alonso Vázquez. Sevilla.



2. Astrea. Detalle del techo de la Casa de Arguijo.



3. Furia. Detalle del techo de la Casa de Arguijo.



4. Techo de la Casa del duque de Alcalá (Casa de Pilatos). Francisco Pacheco. Sevilla.



5. *Justicia*. Detalle del Techo de la Casa del duque de Alcalá (Casa de Pilatos).



6. *Justicia y Ganímedes*. Detalle del Techo de la Casa del duque de Alcalá (Casa de Pilatos).



7. *Envidia*. Detalle del Techo de la Casa del duque de Alcalá (Casa de Pilatos).



8. *Juicio Final*. Luis de Vargas. Fundación Rodríguez Acosta. Granada.



9. *Juicio Final*. Francisco Pacheco. Museo Goya. Castres (Francia).



10. *Juicio Final*. Francisco Herrera el Viejo. San Bernardo. Sevilla.



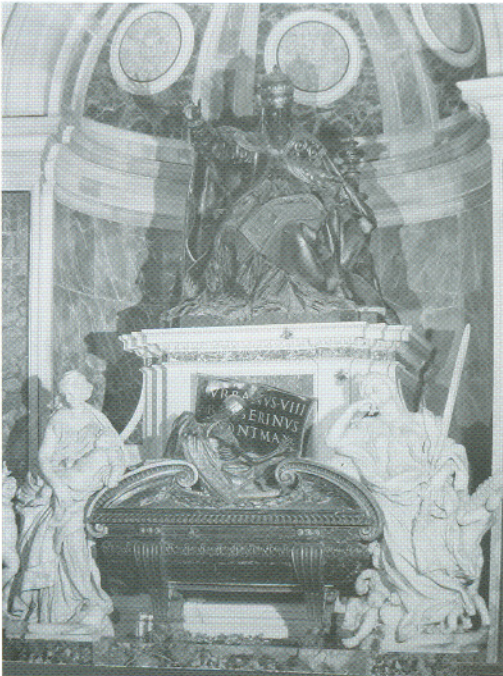
11. *Juicio del Alma*. Mateo Cerezo. Museo del Prado. Madrid.



12. *Jeroglífico de la Justicia*. Pedro Atanasio Bocanegra. Real Academia de San Fernando. Madrid.



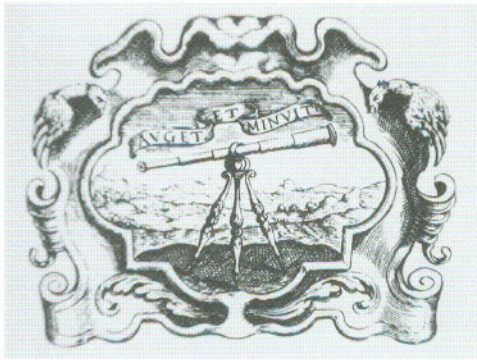
13. *Christen Kampf*. Grabado de Conrad Meyer.



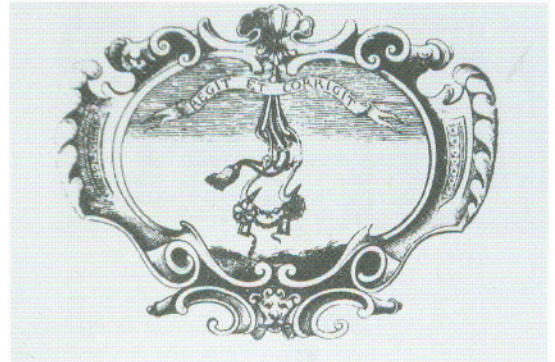
14. *Tumba de Urbano VIII*. Bernini. San Pedro. Roma.



15. *Nec verbo, nec facto quemquam laedendum*. Los Emblemas de Alciato. Lyon, G. Rovillio, 1549. Emblema 27.



16. *Avget et minvit.* Saavedra Fajardo, D.*Idea de vn Príncipe político-cristian representada en çien Empresas,* Monaco, Nicolao Enrique,1640. Empresa 7.



17. *Regit et corrigit.* Saavedra Fajardo, D.*Idea de vn Príncipe político-cristian representada en çien Empresas,* Monaco, Nicolao Enrique,1640. Empresa 21.



18. *Praesidia Maiestatis* Saavedra Fajardo, D.*Idea de vn Príncipe político-cristian representada en çien Empresas,* Monaco, Nicolao Enrique,1640. Empresa 22.

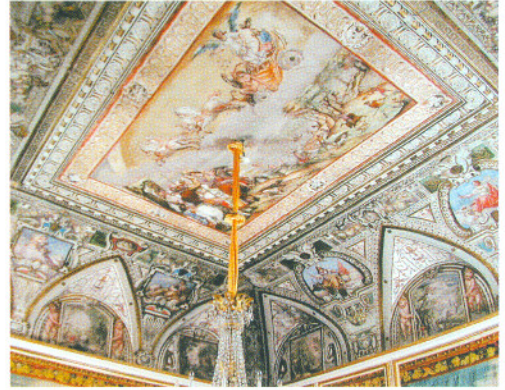
19. *Juicio de Salomón.* Francisco de Urbino. Monasterio del Escorial, Celda Baja del Prior.





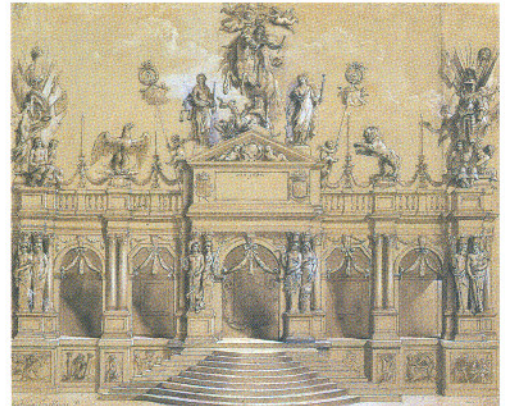
21. *Techo de la Sala de la Infanta.*
Luis y Francisco de Carvajal.
Palacio del Pardo. Madrid.

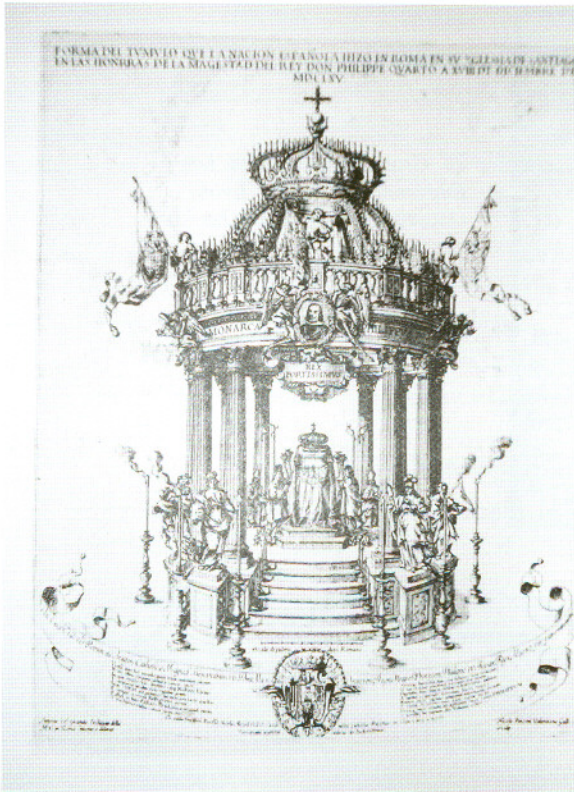
20. *Justicia.* Francisco de Urbino y
otros. Monasterio del Escorial, Celda
Baja del Prior.



22. *Justicia.* Luis y Francisco de
Carvajal. Palacio del Pardo, Sala de la
Infanta.

23. *Arco en honor de Juan José de
Austria.* Erasmus Quellinus. Museo
Ermitage. San Petersburgo.





24. Catafalco para Felipe IV. Antonio el Grande. Grabado de N. Pinson.



25. Tregua de los doce años. Grabado de Elias van den Bossche.



26. *Gratiam referendam*. *Los Emblemas de Alciato*. Lyon, G.Rovillio, 1549. Emblema 30.

27. *Abstinentia*. *Los Emblemas de Alciato*. Lyon, Grovillio, 1549. Emblema 31.



28. *Francisco Fernández de Liébana*. Pompeo Leoni. Anverso. Madrid. Museo del Prado.



29. *Justicia*. Pompeo Leoni. Reverso.