

# Espacio e imagen de la Justicia

## Lecturas en torno al retablo del Consulado de Mar de Perpiñán

Joan Molina i Figueras  
Universitat de Girona  
Departament de Geografia, Història i Història de l'Art  
Pl. Ferrater Mora, 1  
17071 Girona

### RESUMEN

---

Al margen de su valor estrictamente devocional y religioso, el retablo del Consulado de Mar de Perpiñán presenta una compleja composición de carácter cívico-moral. Mediante la yuxtaposición de la mayestática imagen de la Trinidad rodeada por evangelistas, profetas y patriarcas con una estampa de un activo centro portuario, el autor del programa diseñó una original alegoría de la Justicia y de las beneficiosas consecuencias derivadas de su correcta aplicación por parte de los dirigentes mercantiles. Esta exaltación del valor político de la virtud cardinal tiene sus fundamentos ideológicos en la cultura escolástica, y de manera particular en las doctrinas cívicas de uno de sus más eximios representantes en la Cataluña bajomedieval: Francesc Eiximenis. Junto a todo ello diversas circunstancias históricas nos conducen a interpretar la pintura como una solemne manifestación de orgullo y gloria de sus promotores, los cónsules de Mar, y de la institución que dirigían.

Palabras clave:  
pintura gótica, iconografía, Justicia, Trinidad.

### ABSTRACT

---

#### Space and image of Justice. A reading of the altarpiece belonging to the Consulate of the Sea in Perpignan

In addition to its devotional and religious value, the altarpiece belonging to the Consulate of the Sea in Perpignan display a complex composition of a civil and moral kind. Through the juxtaposition between the majestic image of the Trinity surrounded by evangelist, prophets and patriarchs and a scene portraying a busy port, the author of the theme created and original allegory of Justice and the beneficiary consequences derived by its correct application by merchant managers. This exaltation of the political value of Justice has its ideological foundation in the scholastic culture and in particular in the civic doctrines of Francesc Eiximenis, one of its most distinguished representatives in Catalonia during the late middle ages. Combined with this diverse historic circumstances lead us to interpret the painting as a solemn expression of the pride and glory of its sponsors, the consulships of the Sea, and of the institution to which they belonged.

Key words:  
gothic painting, iconography, Justice, Trinity.

Las lonjas constituyen uno de los edificios más notables de la arquitectura gótica civil en la Corona catalano-aragonesa<sup>1</sup>. Pese a que su modelo básico deriva de las *logge* italianas, la mayoría de las construcciones realizadas en la Confederación fueron concebidas con una monumentalidad desconocida hasta entonces. Su misma definición plástica y espacial alcanzó frecuentemente resultados sorprendentes, debidos en gran medida a la aplicación de soluciones de orden técnico y estético entresacadas de la arquitectura religiosa autóctona. Todo ello dio lugar a un tipo de edificio funcional; a un gran local cubierto donde los mercaderes podían encontrarse para llevar a cabo sus negocios y que, en ocasiones, también albergaba las dependencias del Consulado de Mar —encargado de derimir las cuestiones legales relativas al comercio marítimo y terrestre—. Pero, asimismo, supuso la definición de arquitecturas dotadas con un innegable valor representativo. Al igual que ocurrió con otras construcciones públicas (ayuntamientos, atarazanas, hospitales...), la próspera burguesía urbana de la Corona catalano-aragonesa concibió la promoción de las espléndidas y monumentales lonjas como una manifestación de su orgullo y poder económico. Un explícito testimonio de dicha actitud es la solemne declaración de los consejeros municipales de Valencia, quienes en 1480 se propusieron levantar una lonja «molt bella, magnífica e sumptuosa [...] que sia honor e ornament de aquesta insigna ciutat»<sup>2</sup>. No debe sorprendernos, pues, la frecuente aplicación de artes plásticas a los conjuntos edilicios más significativos. Esculturas en relieve o exentas, pinturas murales o sobre tabla e, incluso, manuscritos iluminados<sup>3</sup> certifican el deseo de conferir lujo y suntuosidad a unas arquitecturas que acabaron por transformarse en símbolos icónicos de la influyente clase mercantil.

Antes que nada quiero dejar constancia de mi agradecimiento a los profesores Enrico Castellnuovo, Joaquín Yarza, Gerardo Boto y Marià Carbonell por sus oportunas observaciones y constructivas críticas.

Abreviaturas empleadas:

CCSL: *Corpus Christianorum*.

*Series Latina*, Turnhout, 1954 f.

CSEL: *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, Viena, 1866 f.

P.G.: *Patrologia Graeca*, J.P. Migne (ed.), París, 1857 f.

P.L.: *Patrologia Latina*, J.P. Migne (ed.), París, 1844 f.

1. G. FORTEZA, «Les loges de Commerce à l'architecture gothique civile en Catalogne», en *L'architecture gothique civile en Catalogne*, París, 1935, p. 37-50; A. FLORENSA, «L'Arquitectura civil» en *L'Art català*, vol. 1, J. FOLCH I TORRAS (dir.), Barcelona, 1955, p. 346-347; I. BANGO, «Arquitectura gótica» en *Historia de la Arquitectura española*, vol. II, Zaragoza, 1985, p. 536-538 y 681-683. Muy informativas resultan las descripciones que nos ha legado un conocido humanista nuremburgués que visitó la península Ibérica a fines del siglo XV. J. MÜNZER, *Viaje por España y Portugal*, Madrid, 1991, p. 11 y 43. Por encima de todas las construcciones cabe destacar la lonja de Palma de Mallorca (1426-1446), obra maestra de Guillem Sagrera, y la de Valencia (1482-1498), proyectada por Pere Compte y Juan Ybarra. G. M. JOVELLANOS, *Carta histórico-artística sobre el edificio de la Lonja de Mallorca que escribió en 1807*. Palma de Mallorca, 1835; G. ALOMAR, *Guillem Sagrera y la arquitectura gótica del siglo XV*. Barcelona, 1970; 115-142; S. ALDANA, *Símbolo y espacio en la arquitectura valenciana medieval. La lonja de Valencia*, Valencia, 1977; Ídem, «La lonja de Valencia»,

*Archivo de Arte Valenciano* (1982), p. 3-19; M. R. MANOTE, *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Johan i Guillem Sagrera*, tesis doctoral microfichada, Universidad de Barcelona, 1994, p. 406-440. Otro magnífico conjunto era el de Barcelona. Sin embargo, de la fábrica medieval sólo resta la gran sala de reuniones. J. BASSEGODA, *La Casa Lonja de Mar de Barcelona: estudio histórico, crítico y descriptivo del edificio y de sus colecciones de escultura y pintura*, Barcelona, 1986.

2. A. V. M. *Manual de Consells*, A. 42, fol. 66v.

3. ALOMAR, *Guillem Sagrera...*, p. 115 s.; S. ALDANA, «El programa iconográfico de la capilla de la Lonja de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano* LXVI (1985), p. 23-29; A. VILLALBA DAVALOS, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia, 1964, p. 55-59.

4. S. STYM POPPER, «L'architecture civile a Perpignan», *Le Roussillon*, p. 127 s.; G. ROME- STAN, «Le consulat de mer de Perpignan dans la première moitié du XV siècle», 37è-38è Congrès de la Federation Historique du Languedoc-Roussillon, 1964-65; M. DURLIAT, *Histoire du Roussillon*, París, 1967, p. 64-66; *Histoire de Perpignan*, PH. WOLF (dir.), Tolosa, 1985, p. 138.

5. Después de la revolución de 1789 la lonja de mar fue utilizada como teatro, para más tarde convertirse en sede de la Bourse de Valeurs. Fue a partir de 1842 cuando se transformó en café-restaurante. Éste ha sido el uso que se ha mantenido hasta tiempos recientes, cuando, por exigencias de las modas gastronómicas, la planta baja se ha transformado en un establecimiento de *fast food*.

6. M.-C. VALAISON y Y. CARBONNELL LAMOTHE, *Le retable peint de la Trinité de la Loge de Mer de Perpignan ou la Justice sous l'oeil de Dieu*, Perpiñán, 1991, p. 3-6.

7. En lany M.CCCC.LXXXVIII fou fet lo present retaula estants consuls de mar los honorables mossen Frances Pinya burges he mosen Johan Garau mercader de la present vila de Perpinya».

La íntima comunión entre valores funcionales y representativos también se desprende de la estructura e imagen de la lonja de Perpiñán. En 1397, tan sólo nueve años después de que Juan I hubiera autorizado la creación del Consulado de Mar en la floreciente urbe rosellonesa, daban comienzo las obras de la sede de esta institución. Gracias a un privilegio concedido por el rey Martín, la lonja se levantó en un solar situado a pocos metros de la Casa de la Ciudad, en pleno centro de la ciudad medieval<sup>4</sup>. Desde un inicio se apostó por una original tipología arquitectónica, resultado de la fusión entre los esquemas de lonja abierta y cerrada practicados en la Corona. Así, mientras el piso bajo —la zona pública donde se llevaban a cabo negocios y transacciones comerciales— se proyectó a modo de una gran sala abierta al exterior mediante cuatro grandes arcos de estilo flamígero, el piso superior —destinado a albergar la sala de reuniones de los cónsules de mar, la capilla y diferentes dependencias administrativas— fue concebido como un ámbito cerrado cuyas únicas aberturas son unas elegantes ventanas también flamígeras. Con el mismo planteamiento tipológico y estilístico, en 1540 se emprendió una significativa ampliación que permitió doblar la superficie del edificio. Al margen de multiplicar el aforo y racionalizar el uso de los espacios, la intervención tuvo la virtud de transformar el conjunto en una de las principales emergencias arquitectónicas del núcleo histórico de la ciudad. Una particularidad que, afortunadamente, ni el paso de los siglos ni los diferentes avatares sufridos por el edificio<sup>5</sup>, han conseguido alterar de forma substancial.

De acuerdo con una actitud generalizada entre los dirigentes públicos bajomedievales, los cónsules de mar perpiñaneses mostraron una especial sensibilidad hacia la decoración de la capilla construida en su sede institucional. Fruto de ello fue la subvención de la gran tabla pintada objeto de este estudio (figura 1). La pieza presidió la capilla de la lonja hasta el momento de su demolición (1752); fue entonces cuando se trasladó a la fundación que los penitentes negros tenían en la iglesia de San Jaime, donde estuvo expuesta hasta su reciente traslado al Musée Hyacinthe Rigaud (1957)<sup>6</sup>. Una leyenda conmemorativa en catalán inscrita en la misma pintura nos revela que fue realizada en 1489, cuando ocupaban el cargo consular Francesc Pinya, burgués, y Joan Garau, mercader<sup>7</sup>. Desconocemos si estos dos personajes fueron los únicos responsables de la ejecución de la obra o si, en realidad, hemos de ver en ellos a los ejecutores de una decisión adoptada por un colectivo de ciudadanos vinculados al Consulado de Mar. Sea en un caso o en otro, todo parece indicar que desempeñaron un destacado papel en el proceso de creación de la pintura.

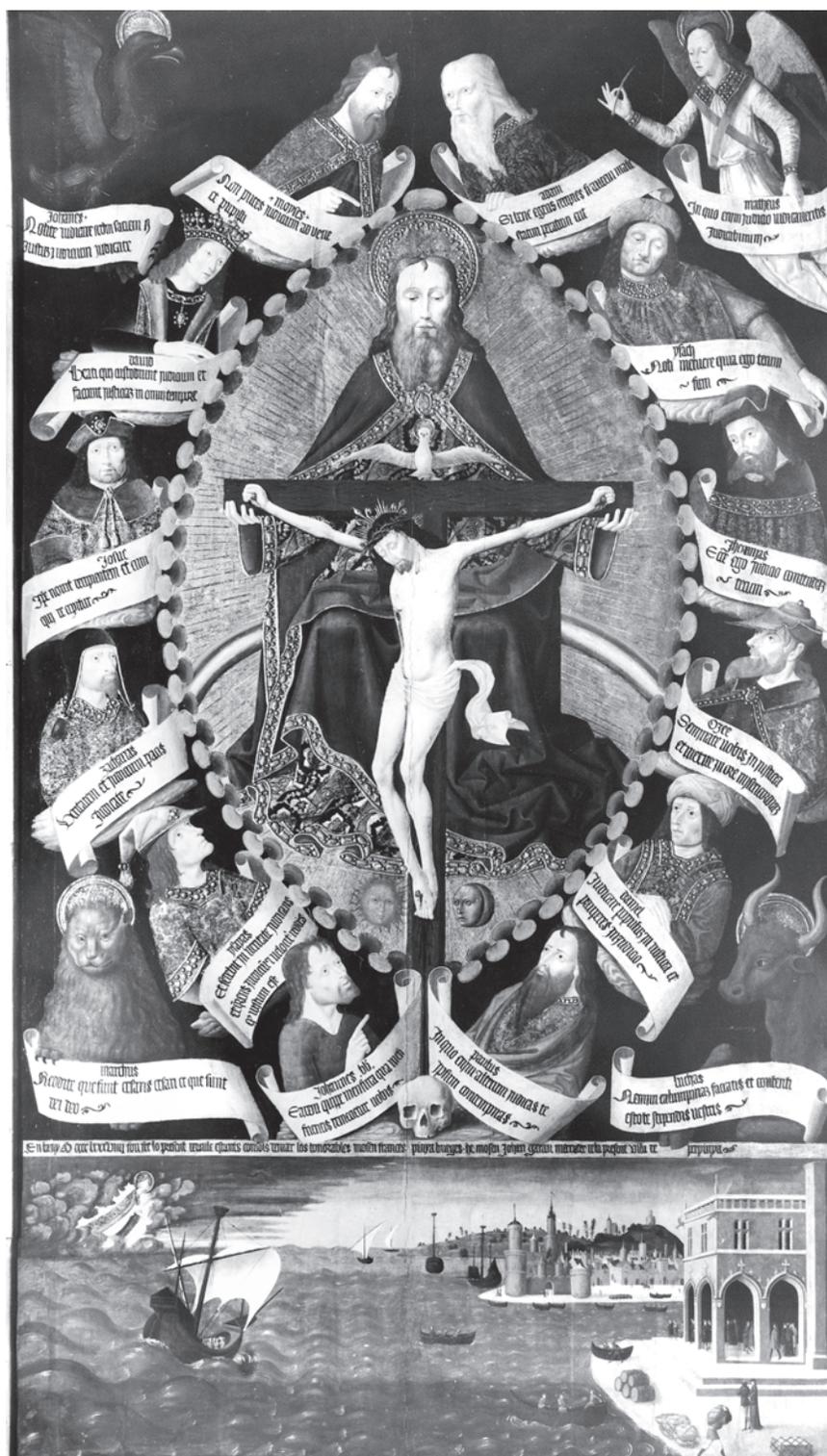


Figura 1. Retablo del Consulado de Mar de Perpiñán, Musée Hyacinthe Rigaud. Foto: Arxiu Mas.

8. R. CH. POST, *A History of Spanish Painting*. Cambridge (Mass.), vol. VII (1938), p. 604-608 y XII (1958), p. 672-674; M. DURLIAT, *Art Anciens du Roussillon*, Perpignan, 1954, p. 125-128; idem, «La peinture à Perpignan autour 1500», en *Actes du 86e Congrès National des Sociétés Savantes*, Montpellier, 1961 (Section d'Archeologie), p. 339-345; J. GUDIOL, *Pintura gòtica* (Ars Hispaniae), vol. IX, Madrid, 1955, p. 292; A. JOSÉ y N. DALMASES, *L'art gòtic. s. XIV-XV*, Barcelona, 1984, p. 270-272; J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, p. 199-201; J. AINAUD, *La pintura catalana. De l'esplendor del gòtic al Barroc*, Barcelona, 1990, p. 118-119; J. MOLINA, «Relacions i intercanvis artístics entre Girona i el Rosselló a la segona meitat del segle XV», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII (1994), p. 494-500. Por contra, recientemente Y. Carbonell ha propuesto atribuir la tabla de la lonja a otro maestro anónimo, esta vez valenciano. Cfr. VALAISON y CARBONELL LAMOTHE, *Le retable...*, p. 15-22. A mi entender, dicha hipótesis no tiene fundamento alguno, dado los estrechos paralelos estilísticos e incluso iconográficos que existen entre la obra de Perpiñán y el retablo de Canapost.

9. Para el estudio del catálogo de obras del maestro de Canapost y su trayectoria profesional pueden consultarse, además de los estudios mencionados en la nota anterior, las aportaciones de J. FOLCH I TORRES, «Adquisicions al Museu de Barcelona», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI (1920), p. 787-792; POST, *A history*, VI (1935), p. 7-10; VII (1938), p. 35-39; J. SUTRA, «Dos retaules catalans», *Anales del Instituto de Estudios Ampurdaneses*, VII (1968-69); S. ALCOLEA i BLANCH, «Maestro de Canapost. Retablo de la Virgen», en *La pintura gòtica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1980, p. 136-137; J. MOLINA, «El mestre de Canapost i la seva obra. Reflexions sobre el caràcter de les imatges del retaule de la Verge del Museu d'Art de Girona», *El Md'A a fons*, Girona, 1995, p. 49-60.

10. Respecto a la evolución de las tipologías del retablo pintado en las áreas citadas, cfr. J. BERG, *Behind the altar table. The development of painted retable in Spain 1350-1500*, Columbia, 1989, p. 75-132; GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana, passim*; M. LACLOTTE y D. THIBAUT, *L'École d'Avignon*, Tours, 1985; *Polyptiques. Le tableau multiple du Moyen Age au vingtième siècle*, Paris, 1990; F. ROBIN, «Les retables marseillais (1400-1530). Tradition et modernité», *Provence Historique* 161 (1990) p. 326 s. Id., «L'artiste et ses modèles (retables peints et sculptés du Midi au xve siècle)», en *De la création à la restauration. Travaux offerts à Marcel Durliat*, Tolosa, 1992, p. 481-492. Desde

Tradicionalmente el retablo de la lonja de Perpiñán se ha atribuido al maestro de Canapost<sup>8</sup>, un pintor de origen provenzal receptivo a las fórmulas de Fouquet y Froment que a lo largo del último tercio del siglo XV desarrolló su actividad profesional en las comarcas de Girona y el Rosellón<sup>9</sup>. Este maestro hasta hoy anónimo ejecutó su trabajo sobre una monumental tabla única de formato rectangular y orientación vertical (369 x 219 cm). En ella representó dos composiciones pictóricas distintas, separadas por una pequeña banda con la inscripción conmemorativa antes citada.

Integra la escena superior, aquélla que ocupa la mayor parte de la tabla, una mayestática imagen de la Trinidad rodeada por los símbolos del Tetramorfos —situados en los extremos de la composición— y por doce bustos de profetas, patriarcas y personalidades del Antiguo y el Nuevo Testamento —dispuestos radialmente entorno a la mandorla trinitaria—. Todos ellos sostienen filacterias en las que aparecen inscritos sus nombres junto a sentencias extraídas de las Escrituras que comentaré más adelante. Cabe reseñar la calculada distribución, según un estricto orden cronológico, de los personajes que flanquean la mandorla: en la cúspide se encuentran Adán y Moisés, los más antiguos; luego viene una serie de profetas, ataviados con sus característicos sombreros y turbantes; por último, al pie de la Cruz, vemos a san Juan Bautista y san Pablo, contemporáneos de Jesucristo. Por su parte, la escena del registro inferior nos ofrece la imagen idílica de una activa ciudad portuaria. En ella destaca el intenso tránsito de barcos, la descarga de mercancías en los muelles y, sobre todo, la reunión de mercaderes en un edificio que reproduce, de manera bastante fiel, la construcción cuatrocentista de la Lonja de Mar de Perpiñán. La estampa se completa con la evocación, al frente mismo de la ensenada del puerto, de uno de los más conocidos milagros de san Nicolás: la salvación de la tripulación de un navío que estaba a punto de naufragar.

Visto en su conjunto, el retablo del Consulado de Mar sorprende no tanto por su calidad técnica o estilística como por su concepción tipológica y el programa iconográfico que ilustra. Respecto al primer punto, es evidente que nos hallamos ante una monumental estructura homogénea diametralmente opuesta a la característica compartimentación en diferentes tablas que presentan la inmensa mayoría de los grandes retablos góticos realizados en la Corona catalano-aragonesa o el Midi<sup>10</sup>. Desde luego, existen insignes precedentes en ambos lados de los Pirineos que revelan la ejecución de pinturas de gran formato en un soporte único. Generalmente se trata de obras, fruto de encargos institucionales o privados, marcadas con una fuerte impronta personal de sus promotores. Éste es el caso del retablo de la Virgen de los Consellers

(1443-1445), de Lluís Dalmau<sup>11</sup>, y de la Coronación de la Virgen de Villeneuve-lès-Avignon (1453-54) y la Piedad del Louvre (ca. 1460) de Enguerrand Quarton<sup>12</sup>. Sin embargo, las especiales particularidades de dichas obras no sólo sirven para confirmar la excepcionalidad tipológica de la pintura de la lonja de Mar, sino que además certifican que ello se debe a unos objetivos muy precisos. En este sentido, pienso que la originalidad estructural de la pieza perpiñanesa se corresponde tanto con su especial carácter institucional como con el deseo de los promotores de ilustrar en ella un elaborado y original programa iconográfico.

Este último aspecto es precisamente el asunto que será abordado de manera monográfica en las próximas páginas. A pesar de que ya hace algunos decenios Post y Durliat destacaron la notable complejidad semántica del pequeño ciclo ejecutado por el maestro de Canapost<sup>13</sup>, hemos de reconocer que aún hoy continúan sin respuesta muchos de los interrogantes planteados por estos dos destacados historiadores. Nos hallamos ante un programa que, básicamente, es el resultado de la yuxtaposición y complementariedad entre una imagen de la Trinidad y una particular exaltación icónico-literaria de la Justicia. No obstante, seguimos sin reconocer cual es su perfil iconográfico preciso, sin identificar sus fuentes literarias coetáneas y sin aproximarnos al significado que tuvo para aquéllos que lo encargaron. A esta situación de profundo desconocimiento ha contribuido, sin lugar a dudas, el hecho que nos halleemos ante un programa sin paralelos relevantes, diseñado *ex professo* para el retablo del Consulado de Mar. En definitiva, nos enfrentamos a una compleja composición cuya correcta interpretación requiere no sólo un atento análisis de cada uno de los elementos que la integran, sino también el estudio de su trasfondo literario e ideológico y de las condiciones históricas que determinaron su realización.

## De la imagen de culto al símbolo doctrinal

De manera solemne y casi ceremonial la imagen de la Trinidad preside el conjunto del retablo. Se trata de una mayestática composición diseñada de acuerdo con el antiguo modelo del Trono de Gracia: Dios Padre sentado sobre un gran arco tricolor sostiene al Hijo crucificado mientras el Espíritu Santo en forma de paloma planea entre sus cabezas<sup>14</sup>. No cabe ninguna duda que aquí se adoptó la iconografía trinitaria que gozaba de mayor predicamento cuando fue ejecutado el retablo. Un sinnúmero de pinturas, miniaturas, pequeños relieves o delicadas piezas de orfebrería atestiguan la frecuente

representación del Trono de Gracia durante la tardía edad media. Y es que en el contexto del gran movimiento de culto a la Trinidad que caracterizó los siglos XIV y XV<sup>15</sup>, este tipo de imágenes de esquema simple pero con un fuerte acento icónico se convirtió en una de las manifestaciones devocionales más celebradas por los fieles.

En relación con la gran mandorla dorada que envuelve al grupo, cabe destacar su representación a modo de un gran haz de luz emitido por las tres Personas. Sabemos que las comparaciones de la Trinidad con la luz, incluyendo las metáforas solares, son un lugar común en la literatura cristiana desde los tiempos de los primeros padres de la Iglesia<sup>16</sup>. Aún en el siglo XV, el conocido predicador valenciano Vicent Ferrer se hacía eco de esta antigua tradición cuando explicaba a sus auditorios el misterio trinitario a partir de la identificación del Padre con el Sol, del Hijo con sus rayos y del Espíritu Santo con el calor que éstos producen<sup>17</sup>. En consecuencia, no me sorprendería que la incisión de los rayos en el fondo dorado de la mandorla obedeciera al deseo de conferir un simbolismo solar a la imagen rosellonesa. Más allá de esta idea, la inclusión de dicho elemento le otorga un acentuado sentido teofánico que refuerza su carácter icónico y cultural.

Al margen de su vertiente devocional, la imagen del Trono de Gracia fue utilizada a menudo como vehículo de transmisión y expresión de diferentes motivos doctrinales; como medio para ayudar a comprender uno de los misterios esenciales del cristianismo. Así sucede en el caso de la tabla del Consulado de Mar. Hace ya algunos años, Post expresaba su sorpresa ante la representación de los tradicionales símbolos del Sol y la Luna en el ámbito de una iconografía trinitaria<sup>18</sup>. A mi entender, la ubicación de los dos cuerpos celestes en la parte inferior de la cruz enfatiza una de las principales ideas trasladadas por el modelo del Trono de Gracia: el sacrificio expiatorio del Hijo en el Calvario. Sabemos que muchas de las imágenes de este tipo fueron objeto de uso litúrgico durante la recitación del *Te Igitur*, el canon de la misa donde se menciona a la Trinidad junto al sacrificio del Hijo. Desde el siglo XII, teólogos y liturgistas vieron en la muerte de Cristo en la Cruz un acto de amor del Hijo y el Padre hacia la humanidad pecadora<sup>19</sup>. Partícipe al mismo tiempo de la naturaleza humana y la divina, Cristo era el único que podía redimir la falta cometida por los primeros padres.

La gran composición rosellonesa del Trono de Gracia nos ofrece una lectura histórica de la Crucifixión<sup>20</sup>. Además de los símbolos del Sol y la Luna, resulta muy elocuente la presencia de la calavera adamítica en la base de la cruz, así como su yuxtaposición con la propia figura del primer hombre, efigiada en la zona superior de la tabla. De manera elemental, pero explícita al mismo tiempo, la metáfora visual evoca el valor redentor del sacrificio

una perspectiva global, véase la obra clásica de J. BRAUN, *Der Christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, 2 vols., Munich, 1924.

11. Últimas aproximaciones a la pieza en A. SIMONS FUCHS, «The Virgin of the Councillors by Lluís Dalmau (1443-1445). The Contract and its egyptian execution», *Gazette des Beaux-Arts*, 1357 (1982), p. 45-54; J. BERG, *Behind the altar table*, p. 288-297; J. MOLINA, *Imágenes e ideas en la pintura tardogótica catalana. Estudios sobre el significado y carácter de los ciclos iconográficos en los retablos barceloneses (1443-1501)*, tesis doctoral microfilmada, Bellaterra, 1996, p. 331-370.

12. CH. STERLING, *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pieta d'Avignon*. París, 1983, p. 36-104.

13. Cfr. *supra* n. 8.

14. Es bien sabido que la gestación del tema tuvo lugar en París y el valle del Mosa durante la primera mitad del siglo XII. En medio de una viva controversia teológica acerca de la esencia de la Trinidad —en la que participaron figuras tan destacadas como Bernardo de Claraval, Abelardo, Anselmo de Canterbury o Rupert de Deutz—, las imágenes del Trono de Gracia sirvieron, ante todo, para ilustrar la unidad y fusión de las tres personas divinas, así como la idea del sacrificio inmolatorio del Hijo por el Padre. S. J. PEARMAN, *The Iconographic development of the Cruciform Throne of Grace from the Twelfth-Century to the Sixteenth-Century*, Michigan (UMI), 1974, p. 8 s. Sobre el proceso de definición iconográfica de este modelo plástico a partir de ciertas imágenes de la Crucifixión de época carolingia, W. L. HILDBURG, «A Medieval Bronze Pectoral Cross. Contributions to the Study of the Iconography of the Holy Trinity and of the Cross», *Art Bulletin*, 14 (1932), p. 79-102. De carácter más genérico, pero interesantes para comprobar el peso específico del tema en relación al conjunto de la iconografía trinitaria, A. N. DIDRON, *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages*, vol. II, Nueva York, 1965 (1886), p. 1-82; H. LEGGE, «Trinity in Medieval Art», *The Reliquary and illustrated Archeologist*, XIII (1907), p. 233-243; K. KÜNSTLE, *Iconographie der christlichen Kunst*, vol. I, Friburg, 1928, p. 221-233; A. HACKEL, *Die Trinität in der Kunst*, Berlín, 1932; A. HEIMANN, «L'icographie de la Trinité», *L'Art Chrétien*, 1 (1934), p. 14-30; L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II-1, París, 1956, p. 14-29; Ph. VERDIER, «Iconography of the Holy Trinity», *New Catholic Encyclopedia*, vol. XIV, Washington, 1967, p. 307-309; G. PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte español*, Madrid, 1970; F. BOESPFLUG, *Dieu dans l'art*, Pa-

ris, 1984; C. LEMAIRE, «Miniaturistes devant la représentation de la Trinité», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXV (1996), p. 41-79.

15. El notable aumento del culto a la Trinidad durante esas centurias se explica por la instauración de la fiesta litúrgica en tiempos de Juan XXII (1334), pero también por la intensa campaña de promoción desplegada por los miembros de las órdenes mendicantes y por la sólida reputación apotropaica —defensa contra las epidemias y los males incurables— que tenía su invocación. F. CABROL, «Le culte de la Trinité dans la liturgie et l'institution de la fête de la Trinité», *Ephemerides Liturgicae*, 5 (1931), p. 170-178; M. MEISS, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951, p. 34 s.; KÜNSTLE, *Iconographie...*, op. cit. p. 221 s.; PEARMAN, *The iconographic development...*, p. 83-108. A todo ello también cabe añadir la sanción doctrina latina del *Filioque* en el Concilio de Florencia. Véase *infra* n. 23.

16. F. J. DÖLGER, «Sonne und Sonnenstrahl als Gleichnis in der Logos-theologie des christlichen Altertums», *Antike und Christentum*, 1 (1929), p. 271-290 y E. BECK, *Ephrāms Trinitätslehre im Bild von Sonne, Feuer und Wärme*, Lovaina, 1981. En el curso de las vísperas de la fiesta de la Santa Trinidad y las vísperas del sábado siguiente se cantaba un himno que ejemplifica la vigencia de la tradición en la edad media. El texto dice: «Iam sol recedit igneus: / Tu, lux perennis, Unitas, / Nostris, beata Trinitas, / Infunde lumen cordibus». Cfr. E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, Nueva York, 1971, vol. I, p. 501.

17. «En lo sol no.y veu veue vosaltres trinitat? Lo sol, de la substancia, engendra lo raig; ergo qui engendra pot ésser dit pare, e qui é engendrat per altri pot ésser dit fill; e del sol engendrat e del raig engendrat, veus que proceix la calor; e donchs, qui é spirat pot ésser appellat sperit. E donchs, veus en lo sol trinitat». Sant VICENT FERRER, *Sermons*, J. SANCHIS SIVERA (ed.), Barcelona, 1932, vol. I, p. 123-124. Cfr. D. J. VIERA, «A repeated image of light in the Sermons of Vicenç Ferrer», *Catalan Review*, 7 (1993), p. 99. El predicador cuatrocentista reproduce aquí la misma metáfora elaborada en el siglo VI por Anastasio I, obispo de Antioquía. P.G., LXXXIX, col. 1404.

18. POST, *A history...*, vol. XII, p. 673.

19. PEARMAN, *The iconographic development...*, p. 28-37; F. BOESPFLUG y Y. ZALUSKA, «Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV<sup>e</sup> Concile du Latran», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 37 (1994), p. 181-240.

20. Circunstancia común en un buen número de imágenes de este tipo. Cfr. HILDBURG, «A Medieval Bronze», p. 83 s.; PEARMAN, *The iconographic development...*, p. 55-58.

del Hijo, el nuevo Adán. Por otra parte, la dimensión histórica del acontecimiento queda subrayada aún más si cabe gracias a la presencia de un nutrido grupo de profetas veterotestamentarios a ambos lados de la mandorla trinitaria. Recordemos que estos personajes obtuvieron una notable popularidad a finales de la edad media, en buena medida debido a su activa participación en los misterios de la vida de Cristo. Concretamente, en las piezas dedicadas a la Pasión se encargaban de anunciar el destino terrenal de Cristo; de proclamar, en suma, que la Crucifixión era el acontecimiento crucial del plan de salvación trazado por la divinidad y anunciado a lo largo del Antiguo Testamento<sup>21</sup>. Aunque, como podremos ver más adelante, ésta no fue la principal función de los profetas representados en la tabla de Perpiñán, su mera introducción en el programa iconográfico debió despertar en los espectadores cuatrocentistas el recuerdo del papel que desempeñaban en los dramas teatrales.

De igual modo, bajo la mirada de cualquier avezado espectador de la tardía edad media, la imagen trinitaria del retablo del Consulado de Mar evocaría otro mensaje de signo doctrinal. Sabemos que durante los siglos XIV y XV el Trono de Gracia fue considerado la ilustración perfecta de la doctrina latina sobre la relación entre las tres personas de la Trinidad, más conocida bajo el apelativo latino de *Filioque*<sup>22</sup>. En la misma se expone la idea de una *consubstantialitas* entre el Padre y el Hijo y, por lo tanto, que el Espíritu Santo procede tanto del uno como del otro y no sólo del Padre, tal como defendían los teólogos de la Iglesia ortodoxa. Con la colocación de la paloma, símbolo del Espíritu Santo, entre las cabezas del Padre y el Hijo —po-

sición convencional desde finales del siglo XIII— el modelo del Trono de Gracia definió un nítido eje de axialidad que comprendía a todo el grupo; un esquema que pronto fue interpretado como la ejemplificación visual de la doctrina del *Filioque*. Es muy probable que el deseo de incorporar este mensaje en la composición de la tabla rosellonesa ya estuviera en la mente de sus promotores. Desde que el 4 de junio de 1439 los delegados griegos en el Concilio de Florencia aceptaron la doctrina latina del *Filioque*<sup>23</sup>, ésta se transformó en un auténtico *leitmotif* de la iconografía trinitaria en el Occidente europeo. Ya sea a través del Trono de Gracia o de otros modelos, numerosas imágenes fueron concebidas con el objetivo de mostrar que el Espíritu Santo procedía substancialmente del Padre por el Hijo.

Durante la segunda mitad del siglo XV se produjo un sensible aumento de las composiciones pictóricas dedicadas a la Trinidad<sup>24</sup>. Esta circunstancia resulta especialmente remarcable en el Midi francés y en la Corona catalano-aragonesa. En la primera área la Trinidad pasó a ser el tema de representación más común, junto con la Crucifixión y la Piedad, del compartimento superior de los retablos<sup>25</sup>. Asimismo, fue objeto de programas con una fuerte carga teológica en los que la exposición de la doctrina del *Filioque* se encuentra mezclada con una acrisolada trama de ideas y doctrinas. Así sucede en la ya mencionada Coronación de Villeneuve-lès-Avignon o en la anónima Trinidad Boulbon (ca. 1460)<sup>26</sup>. Aunque sin alcanzar estas importantes cotas de popularidad y especulación intelectual, la Trinidad también ocupó un destacado lugar en la iconografía religiosa gestada en la confe-

21. M. SEPET, «Les prophètes du Christ, étude sur les origines du théâtre», *Bibliothèque de l'École de Chartres*, 1867, p. 1-27 y 211-264; 1868, p. 105-139, 261-293; 1877, p. 397-443. E. ROY, «Le mystère de la Passion en France du XIVe au XVIIe siècle», *Revue Bourguignonne*, 13 (1902) y 14 (1904), p. 433 s. *Les Cortes Generals de Jerusalem. Un sermón al·legòric del s. XIV*, M. RODRIGO (ed.), Barcelona, 1985. La relación entre el teatro medieval y la iconografía tardogótica constituye una de las aportaciones más brillantes de la clásica obra de E. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, París, 1908, p. 3 s.; para los profetas, p. 57.

22. PEARMAN, *The iconographic development...*, p. 101-105.

23. E. DELARRUELLE, E.-R. LABANDE y P. OURLIAC, *L'Église au temps du grand Schisme et de la crise conciliaire (1378-1449)*, Tournai, 1962, p. 557-560 y J. HILL, *The Council of Florence*, Cambridge, 1959, p. 240 s.

24. Cfr. *supra* n. 15.

25. ROBIN, «Les retables marseillais...», p. 330-331; id., «L'artiste et ses modèles...», p. 326-330.

26. D. DENNY, «The Trinity in Enguerrond Quarton's Coronation of Virgin», *Art Bulletin*, 45 (1963), p. 48-52; STERLIN, *Enguerrond Quarton...*, p. 37 s.; Y. NISHINO, «The Boulbon Altarpiece and its iconographical programme», *Art History. Journal of the Association of Art Historians*, 10 (1987), p. 12-22.

27. J. GUDIOL, *Pintura gòtica (Ars Hispanica, vol. IX)*, Madrid, 1955, fig. 112.

28. X. COMPANY, *La pintura hispano-flamenca*, Valencia, 1990, p. 44 y 48.

29. J. YARZA, *Retaules gòtics de la Seu de Manresa*, Manresa, 1993, p. 98-110; MOLINA, *Imágenes e ideas...*, p. 272-291.

30. Hecho puesto de relieve en los estudios de E. HARRIS, «Mary in the Burning Bush. Nicolas Froment's Triptich at Aix-en-Provence», *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, 1 (1937-38), p. 281-287; THIEBEAULT-LACLOTTE, *L'École d'Avignon, passim*; y, sobre todo, en los recientes trabajos de Y. NISHINO, «The Boulbon», p. 12 s.; id., «Le Triptique du Buisson ardent de Nicolas Froment et son programme iconographique», *Artibus et Historiae*, 24 (1991), p. 9-27; id., *La peinture provençale au XVe siècle: une étude sur le programme iconographique du retable*, Tokio, 1994; id., «La Resurrection de Lazare: Et triptique de Nicolas Froment et

la bulle *Exsecrabilis*», *Revue de l'Art*, 109 (1995), p. 46-52. En relación con el área catalana, PAMPLONA, *Iconografía*, p. 104-105 y 109-118 y MOLINA, *Imágenes e ideas...*, p. 251 s.

31. L. ZDEKAUER, *L'idea della giustizia e la sua immagine nelle arti figurative*, Macerata, 1909; O. R. KISSEL, *Die Justitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, Munich, 1984; W. SCHILD, «Gesichtsbilder», en W. PLEISTER, W. SCHILD (eds.), *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Colonia, 1988, p. 36-171; C.-N. ROBERT, *Une allégorie parfaite. La justice, vertu, courtisane et bourreau*, Ginebra, 1993; R. JACOB, *Images de la Justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, París, 1994.

32. A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the virtues and vices in Medieval Art*, Toronto, 1989 (1939), p. 27 s.; J. O'REILLY, *Studies*

*in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, Nueva York-Londres, 1988, *passim*.

33. Respecto a los evangelistas, los pasajes están entresacados de sus propios libros, Juan: *Nolite iudicare secundum faciem sed iustum iudicium iudicate* (7, 24); Marcos: *Reddite que sunt Cesaris Cesari et que sunt Dei Deo* (12, 17); Mateo: *In quo enim iudicio iudicaveritis, iudicabimini* (7, 2); Lucas: *Nemini calumniam facietatis et contenti estote stipendiis vestris* (3, 14). Igual sucede con la mayoría de los otros personajes, en especial de los profetas. Moisés: *Non putes iudicium advene et pupilli* (Deuteronomio 24, 17); David: *Beati qui custodiant iudicium et faciunt iusticiam in omni tempore* (Salmos 106, 3); Josué: *Ipse novit decipientem et eum qui decipitur* (Libro de Job 12, 16); Zacarías: *Veritatem et iudicium pacis iudicate* (8, 16). Isaías: *Et sedebit in veritate, iudicans et quaerens*

deración catalano-aragonesa a lo largo del Cuatrocientos. Entre las obras más significativas podemos citar la mayestática tabla de la Coronación de la Virgen, obra de Pere Nicolau (1404)<sup>27</sup>; un grupo de composiciones realizadas por el círculo de los Montoliu en el area tortosina a mediados de la centuria<sup>28</sup>; y, por encima todas ellas, el retablo de la seo de Manresa ejecutado por Gabriel Guardia (1501), obra que reproduce un programa iconográfico fruto de una densa labor de exégesis bíblica<sup>29</sup>.

Bien podemos decir que la introducción de una imagen de tipo devocional y doctrinal en el retablo del Consulado de Mar se inscribe dentro de un amplio movimiento de exaltación icónica de la Trinidad que abarca todo el universo cultural de su autor —un maestro formado en territorio provenzal— y comitentes —ligados al mundo catalano-aragonés—. Lo mismo ocurre con el tono marcadamente alegórico que presenta la pieza gracias a la yuxtaposición del Trono de Gracia con una serie de figuras de patriarcas, profetas y personajes del Antiguo y Nuevo Testamento. Un destacado grupo de retablos de carácter privado o institucional ejecutados a ambos lados de los Pirineos a lo largo de la segunda mitad del siglo XV revela una acentuada tendencia hacia la elaboración de complejos programas religiosos con una evidente impronta simbólica<sup>30</sup>. Dicha circunstancia, que desde luego no implica menoscabo alguno para la originalidad de la tabla rosellonesa, señala las coordenadas precisas para contemplar la obra en un marco cronológico, geográfico e histórico donde el símbolo y las relaciones tipológicas obtuvieron un relevante protagonismo en el ámbito del retablo monumental.

## El poder de la Justicia divina

Desde el preciso instante de su concepción en tiempos del Imperio romano, la imagen de una joven sosteniendo una balanza en una mano y una espada o lanza en la otra ha constituido la personificación por antonomasia de la Justicia<sup>31</sup>. A lo largo de la edad media los artistas se sirvieron de ella para evocar dicha virtud cardinal, tanto en programas de orden general y enciclopédico como en composiciones aisladas<sup>32</sup>. No obstante, también es cierto que en muchas otras ocasiones los autores de los programas iconográficos destinados a la exaltación de la Justicia optaron por la elaboración de alegorías en las que se prescindió de la tradicional imagen de origen clásico.

En el retablo del Consulado de Mar de Perpiñán los símbolos de los evangelistas y las figuras de los doce personajes que rodean a la mandorla trinitaria portan filacterias en las que aparecen inscritos una serie de versículos bíblicos relativos a la administración y preservación de la justicia<sup>33</sup>. Vistas en su conjunto, las sentencias conforman un compendio de los principios morales que siempre debe mantener todo buen legislador. A través de un lenguaje retórico adornado con metáforas y otras figuras literarias se dictan una serie de consejos a todos aquellos que han de impartir la justicia (Juan, Marcos, Lucas, Adán, Josué); se loa la personalidad de quienes actúan de acuerdo con el derecho justo (David, Isaías); se señala que el juez será juzgado según la medida que él haya usado (Mateo, Juan Bautista, Jeremías); se habla de la necesidad de obrar con rectitud pero asimismo con misericordia y paz (Moisés, Zacarías, Oseas, Daniel, Pablo), y, por último, se recuerda que Dios está siempre del lado de los justos (Isaac).

Lo que sanciona la especial importancia de este mensaje de índole moral no es sólo su propio carácter ejemplar y didáctico, sino también la naturaleza de quienes son sus portavoces. Una inveterada norma de la teoría literaria medieval fue la de recurrir a las autoridades (padres de la Iglesia, profetas, patriarcas, evangelistas...) cuando se pretendía certificar la validez de un dogma, principio o ley de orden teológico, moral o, incluso, científico<sup>34</sup>. Sólo hace falta echar una ojeada a cualquier enciclopedia, breviario o sermón de época medieval para comprobar hasta qué punto la exégesis de los textos bíblicos y de la patrística sirvió a menudo para suscribir la posición de los autores sobre un determinado tema. Gracias precisamente a su reconocido prestigio como sabios y videntes, los personajes veterotestamentarios llegaron a ejercer el papel de conductores o maestros de ceremonias en un buen número de tratados, piezas teatrales y espectáculos bajomedievales<sup>35</sup>. En éstos últimos, los profetas y patriarcas se encargaban, por medio de las frases inscritas en las filacterias que portaban,

*judicium, et velociter reddens quod justum est* (16, 5); Juan Bautista: *Eadem quippe mensura, qua mensi fueritis, remetietur vobis* (Lucas 6, 38); Adán: *Si bene egeris, recipies? si autem male statim peccatum erit?* (Génesis 4, 7); Isaac: *Noli metuere quia ego tecum sum* (Génesis 26, 24); Jeremías: *Ecce ego judicio contendam tecum* (2, 35); Oseas: *Seminate vobis in justicia et metite in ore misericordiae* (10, 12). Daniel: *Judicate populum in justicia et pauperes in iudicio* (adaptación de Isaías 11, 4); Pablo: *In quo enim alterum judicas te ipsum contempnas* (Romanos II, 1). La identificación y transcripción de las inscripciones contenidas en el retablo rosellonés es fruto del trabajo conjunto de Durliat (*L'Art Ancien du Roussillon...*, p. 126) y Post (*A history...*, vol. XII p. 673).

III, 1 (1935), p. 403-426 y A. J. MINNIS, *Medieval theory of authorship*, Aldershot, 1984.

35. Un ejemplo paradigmático de esta aplicación escénica de los profetas en J. CHIPPS, «*Venit nobis pacificus Dominus: Philip the Good's Triumphal Entry into Ghent in 1458*», en «*All the world's a stage...*». *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque*. Part 1: *Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft*. B. WISCH y S. SCOTT MUNSHOWER (eds.), Pennsylvania, 1990, p. 258 s.

34. J. de GHELLINCK, «*Patristique et argument de tradition au bas moyen âge*», *Beiträge zur Geschichte der Philosophie und Theologie des Mittelalters*, supl.



Figura 2.  
Crucifixión. Salterio de Bonmont, ca. 1260. Besançon, Bibliothèque Municipale, ms. 54, fol. 15v.

36. MIGNE, P.L. 183, col. 263 y 275. Cfr. KATZENELLENBOGEN, *Allegories...*, p. 38-39, figs. 40-41 y O'REILLY, *Studies in the Iconography...*, p. 269 s. y 375 s., figs. 36c-36d.

37. O'REILLY, *Studies in the Iconography...*, p. 375 s., fig. 36a. A tenor de los testimonios que han llegado hasta nuestros días, no parece que la Justicia fuera una de las virtudes más representadas en las imágenes de la Crucifixión realizadas durante los siglos XII y XIII. Ciertamente se halla en todas aquellas escenas protagonizadas por las virtudes cardinales. Pero tampoco éstas suelen ser demasiado numerosas. La situación en el campo de la literatura ofrece un panorama semejante hasta que, a finales del siglo XIII e ini-

cios del siglo XIV, se produjo un cambio substancial con la aparición de textos de signo cristocéntrico, basados en la meditación afectiva en torno a los episodios de la Pasión. En un tratado plenamente representativo de este movimiento espiritual, el popular *Specchio di Croce* de Domenico Cavalca, redactado a mediados del siglo XIV, se afirma que Jesús observó todas las bienaventuranzas, entre ellas el hambre de Justicia, mientras estaba en la cruz. D. CAVALCA, *Mirall de la Creu*, Barcelona, 1967, vol. I, p. 127 s. Cavalca pretendía estimular la práctica de las virtudes cristianas, de modo que no ahorró comentarios —a menudo entresacados de Aristóteles y san Agustín— acerca de la naturaleza y las diferentes clases de

Justicia para así conseguir adoc-trinar a sus lectores.

38. E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Turín, 1991 (2a. ed.), p. 122-133. La representación de las figuras de los auditores del tribunal pontificio a los pies de la gran Crucifixión resulta bien significativa del carácter emblemático y moralizador de la obra.

39. JABOB, *Images de la Justice...*, p. 48-58.

40. C. DE MERINDOL, «Le retable du Parlement de Paris. Nouvelles lectures», *Histoire de la Justice* (1992), p. 22 s.

de transmitir a los espectadores la idea principal de la pieza en cuestión. En cierto modo, así sucede también en el retablo rosellonés. Aquí la exposición de una serie de principios morales que definen el dominio y la aplicación de la justicia tiene lugar bajo la *auctoritas* de un amplio grupo de personajes bíblicos que, a su vez, se convierten en catalizadores y conductores del programa general del conjunto pictórico. Pero es más. Su mera presencia determina la lectura principal del resto de composiciones incluidas en la obra. En definitiva, es una ilustración periférica la que condiciona el sentido de las imágenes centrales, ya sea el mayestático Trono de Gracia de la zona superior o el gran paisaje de la ciudad portuaria de aquella inferior.

Contemplados como una parte del todo, como el centro y epicentro de toda la composición, el grupo trinitario y, en especial, la gran Crucifixión histórica se transforman de esta forma en una solemne metáfora visual del ideal de justicia al que se hace alusión en las filacterias de los personajes bíblicos. En cierto modo nos hallamos ante una imagen de la palabra. Para concretar la definición de esta particular alegoría de la Justicia, el autor del programa se inspiró en una serie de fuentes literarias e iconográficas.

La asociación de la muerte de Cristo en la cruz con el dominio de las virtudes constituye una antigua tradición que se remonta a los primeros tiempos del cristianismo. Sin embargo fue a partir del siglo XII cuando la analogía obtuvo un mayor predicamento. En diversos sermones, Bernardo de Clairvaux hizo referencia a las virtudes que Cristo había practicado de modo ejemplar durante la Pasión —*Patientia, Humilitas, Caritas, Oboedientia, Misericordia, Sapientia*—, e incluso llegó a señalar que cuatro de ellas —*Humilitas, Caritas, Oboedientia y Patientia*— eran las gemas que adornaban los cuatro brazos de la Cruz<sup>36</sup>. Esta alegoría moral de la muerte de Cristo dio lugar a una serie de imágenes de la Crucifixión concebidas por miniaturistas germánicos del siglo XIII (figura 2). Se trata de composiciones dotadas con un fuerte acento místico en las que se representa a Cristo siendo crucificado por las virtudes. Otros diagramas y dibujos coetáneos, derivados del tipo denominado *Arbor Virtutum*, ofrecen una versión menos dramática, y se limitan a presentar a Cristo en la cruz rodeado por pacíficas personificaciones<sup>37</sup>.

El uso de la imagen de la Crucifixión como símbolo icónico de la Justicia se desarrolló con especial intensidad en Francia durante las últimas centurias del medioevo. Entre las manifestaciones más precoces e interesantes destaca el gran fresco (ca. 1353), hoy desgraciadamente muy deteriorado, que decoraba el muro oriental de la Sala de Audiencias del palacio pontificio de Aviñón, sede del tribunal de la rota<sup>38</sup>. Ya en el siglo XV los ejemplos se multiplican<sup>39</sup>. Entre las obras que ofrecen

mayor interés para nosotros dadas sus analogías con la tabla rosellonesa se encuentra el famoso retablo del Parlamento de París (figura 3), ejecutado en 1454 para reemplazar una pintura anterior sobre el mismo tema<sup>40</sup>. El valor simbólico de la tabla es evidente al comprobar que durante decenios presidió la gran sala de reuniones del palacio parisino. Instalada sobre los bancos reservados a los consejeros —encargados de legislar e impartir justicia—, la monumental imagen de la Crucifixión constituía una composición de signo moralizador, destinada a recordar los efectos del mayor error judicial de la historia y, al mismo tiempo, el origen divino de toda clase de justicia. Idénticas ideas y propósitos inspiraron otras piezas análogas destinadas a decorar los ámbitos judiciales de edificios públicos, como son los retablos de los parlamentos de Toulouse y Normandía<sup>41</sup>. La representación, en el primero de éstos, de los reyes Carlos VII y Luis XI arrodillados al pie de la cruz resulta indicativa además de la introducción del nuevo símbolo de la Justicia en el terreno de la iconografía áulica. Desde esta perspectiva ofrece un indudable interés el retrato alegórico de Carlos el Temerario (figura 4) que se encuentra en un manuscrito sobre las ordenanzas de corte compilado entre 1470 y 1475<sup>42</sup>. Con el evidente propósito de ensalzar al duque borgoñón como juez ideal, inspirado por la divinidad y poseedor de los atributos necesarios para dictar la ley, el autor de la original miniatura optó por representar las imágenes del crucificado y de la personificación clásica de la Justicia flanqueada por cuatro virtudes (*Veritas*, *Sapientia*, *Castitas* y *Temperantia*) en torno a un eje axial que descansa sobre la figura del propio Carlos. En suma, diseñó una elocuente imagen de poder mediante la yuxtaposición de las alegorías de la Justicia divina y la Justicia humana.

Partícipe, pues, de una extendida tradición iconográfica cuatrocentista, la Crucifixión del retablo de Perpiñán se corresponde plenamente con el mensaje de moral judicial proclamado por los personajes bíblicos que la rodean. Al mismo tiempo que recuerda las terribles consecuencias derivadas del abandono de la ley, la imagen alude a la responsabilidad de los magistrados frente al Juez Supremo y, sobre todo, al origen divino de la justicia practicada por los hombres. De hecho, creo que fue precisamente la voluntad de enfatizar esta última idea —antiguo concepto de orden teológico<sup>43</sup>— la que determinó la representación de la imagen del Trono de Gracia, donde la Crucifixión forma parte de una composición trinitaria. Aquí son las Tres Personas quienes, conjuntamente y por igual, evocan la idea de Justicia divina.

Algunas obras, por ejemplo el citado retablo del Parlamento de París, habían incluido el busto del



Figura 3. Retablo del Parlamento de París, 1454. París, Musée du Louvre.

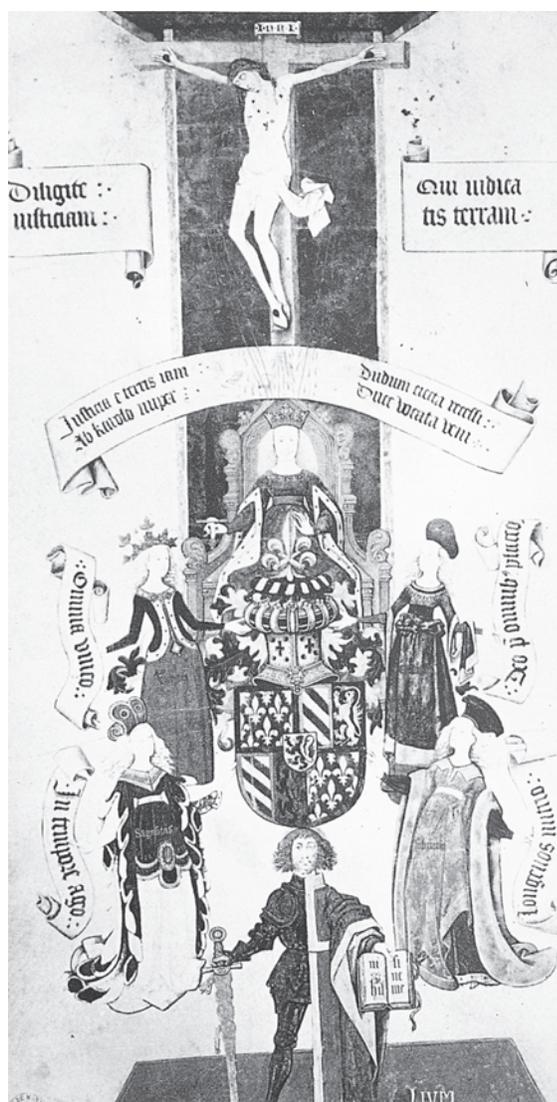


Figura 4. Ordenanzas de Carlos el Temerario, ca. 1470-1475. Montpellier, Bibliothèque Municipale. Fonds C. Cavalier, num. 216, fol. 1. Foto: Vronski.

41. JACOB, *Images de la Justice...*, figs. 15 y 16.

42. Montpellier, Bibliothèque Municipale, Fonds C. Cavalier, núm. 216, fol. 1. Cfr. R. VAUGHAN, *Charles the Bold. The Last Valois Duke of Burgundy*, Nueva York, 1973, p. 204-205; CHIPPS, «Venit nobis...», p. 267.

43. R. GREGOIRE, *Manuale di Agiologia*. Fabriano, 1987, p. 87. El mismo concepto se expresa de forma poética en la *Divina Comedia* cuando Dante, en medio del éxtasis que le produce la visión del Paraíso, exclama: «O dolce stella, quali e quante gemme / mi dimostraron che nostra giustizia / effetto sia del ciel che tu ingemme». *Divina Comedia*, Paraíso XVIII, 115-117. El concepto de Justicia divina no es original del cristianismo. En la Roma antigua la Justicia era considerada una virtud y una divinidad al mismo tiempo. Cfr. ZDEKAUER, *L'idea della giustizia...*, p. 24 s. y B. LICHOKA, *Iustitia sur les monnaies romaines*, Varsovia, 1974.

Padre y la paloma del Espíritu Santo en el vértice de la cruz. Sin embargo, nunca hasta entonces se había concebido una metáfora visual de la Justicia a partir de un modelo de signo inequívocamente trinitario. Quizás influyera en ello el aumento del culto a la Trinidad durante el siglo xv y la popularidad lograda por el Trono de Gracia desde la doble perspectiva cultural y doctrinal. Tampoco cabe desdeñar la posibilidad que el punto de partida fuera una particular interpretación visual de un pasaje del *Tratado sobre el Evangelio de san Juan* de San Agustín, en el que se afirma que la Trinidad habita perennemente en el alma de los justos<sup>44</sup>. La hipótesis no me parece descabellada, habida cuenta que quien diseñó el programa del retablo rosellonés era —lo comprobaremos más adelante— un personaje versado en un amplio repertorio de textos bíblicos, patrísticos y exegéticos, entre los que destacan algunas obras del obispo de Hipona. En cualquier caso, la identificación entre Trinidad y Justicia se observa igualmente en diferentes textos e imágenes cuatrocentistas dedicados al tema del Juicio Final<sup>45</sup>. Entre los primeros, tenemos un sermón del dominico Vicent Ferrer, en el cual se hace mención al *consell de la sancta Trinitat* al hablar del tribunal que preside el proceso del Juicio Final<sup>46</sup>. Por lo que se refiere a las representaciones plásticas, pensemos en el ya citado retablo de la Coronación de la Virgen de Enguerrond Quarton, verdadera suma teológica donde se evoca a la Trinidad en un momento inmediatamente posterior al juicio apocalíptico.

La mayestática alegoría de la Justicia representada en la zona superior del retablo rosellonés tiene su contrapartida poética en la escena diseñada en la parte inferior del mismo. La imagen nos transporta hasta un imaginario centro portuario, escenario de un intenso tránsito de navíos y de actividades derivadas del comercio marítimo. Mientras en las dársenas los descargadores de puerto se ocupan de transportar las mercancías contenidas en toneles, cajas y fardos, en el interior de la lonja los mercaderes llevan a cabo las operaciones de compra y venta de los productos. Pese a que no existió intención alguna de reflejar una ciudad concreta —se trata de un centro urbano concebido según los estereotipos del modelo pictórico septentrional—, el pintor puso buen cuidado en representar en primer término un edificio claramente inspirado en la Lonja de Mar de Perpiñán. Dicha particularidad responde a la temática mercantil de la escena, pero también al deseo de conferir un sello de identidad a una obra encargada por los cónsules de mar perpiñaneses.

La estampa marítimo-portuaria se completa con la introducción de un episodio atribuido a san Nicolás de Bari, patrón de los marineros. Se trata de la milagrosa salvación de los tripulantes de un navío que estaba a punto de naufragar en medio de

una tormenta. De acuerdo con un esquema iconográfico común en la época, el santo obispo porta una vela encendida en la mano izquierda —cuenta el relato que voló en una nube de luz— mientras con la derecha bendice a los tripulantes de la embarcación que imploran su ayuda (figura 5)<sup>47</sup>. Es bien sabido que la representación de escenas o imágenes alusivas a la protección sobrenatural sobre los navegantes y el comercio constituyó una práctica habitual en el ámbito de las capillas de las lonjas de mar y casas de contratación peninsulares. Quizás la más común de todas ellas sea la imagen de la Virgen de la Misericordia, presente por ejemplo en las sedes institucionales de Valencia y Sevilla<sup>48</sup>. Por otra parte, la explícita referencia a la protección dispensada por san Nicolás sobre los navegantes casa bien con el tono optimista que se desprende del conjunto de la escena.

Contempladas dentro en el contexto del programa iconográfico del retablo rosellonés, la seguridad y el dinamismo del imaginario centro portuario se nos aparecen como el resultado de la aplicación de las reglas de la Justicia divina y humana. Henos pues aquí ante una imagen ideal de los positivos efectos del imperio de la Justicia; ante una metáfora de las consecuencias (armonía, prosperidad, protección sobrenatural) que tiene el «buen gobierno» de los asuntos comerciales. Del mismo modo que sucede en cualquier obra artística dotada con una fuerte impronta retórico-propagandística, lejos de ofrecernos la visión de una realidad imperfecta e inestable, la imagen perpiñanesa nos introduce en el mejor de los mundos posibles, en un estado perfecto donde incluso es posible controlar los fenómenos meteorológicos adversos gracias a la ayuda sobrenatural.

Pero, ¿qué sentido tiene la realización de una obra para la capilla de la lonja donde la alegoría de la Justicia se complementa con una visión de sus efectos sobre el comercio marítimo? Llegados a este punto hemos de recordar que la institución y sede del Consulado de Mar acogía un tribunal, formado por dos cónsules, con atribuciones administrativas y, sobre todo, judiciales. Aunque inicialmente sólo tenía prerrogativas sobre los asuntos relacionados con la navegación y la mercadería, a fines de la edad media su jurisdicción alcanzaba a la mayor parte de las actividades económicas dependientes del comercio por mar o por tierra. En el momento de impartir justicia los cónsules tenían en cuenta su propio criterio personal y una serie de costumbres tradicionales que acabaron conformando el *Llibre del Consolat de Mar*<sup>49</sup>. Los juicios seguían un expediente procedimiento diferente al aplicado por cualquier otro tribunal de la época. Eran breves, sumarios y, a ser posible, inmediatos<sup>50</sup>. Además, los tribunales consulares gozaban de una gran autonomía, y tanto el estamento mercantil como las

44. «Ecce facit in sanctis cum Patre et Filio sanctus etiam Spiritus mansioem; intus utique, tanquam Deus in templo suo. Deus Trinitas, Pater et Filius et Spiritus Sanctus, ueniunt ad nos, dum uenimus ad eos; ueniunt subueniendo, uenimus obediendo; ueniunt illuminando, uenimus intuendo; ueniunt implendo, uenimus capiendo: ut sit nobiscum non extraria uisio, sed interna; et in nobis eorum non transitoria mansio, sed aeterna» *Iohannis Evangelium Tractatus* 76, 4; CCSL, XXXVI, p. 519. Cabe traducir aquí el término *sanctis* no en el sentido de santo, sino más bien en el de virtuoso, íntegro, honesto.

45. En diversas zonas del Occidente europeo, y en especial en los territorios del Imperio germánico, la imagen del Juicio Final sirvió como alegoría de la Justicia a partir de los siglos bajomedievales. JACOB, *Images de Justice...*, p. 59 s. También en este caso la gran Sala de Audiencias del palacio de los Papas en Aviñón constituye un testimonio de gran interés histórico e iconográfico. Cfr. *supra* n. 38.

46. «Nostre Senyor Deu mostra lo procés a tots los sants: los diables accusen e lo angel bo escusa, e Deu diu en lo consell de la sancta Trinitat, que diu: "Multum habeo uobiscum loqui": ve la sententia e jutga». VICENT FERRER, *Quaresma de sant Vicent Ferrer, predicada a València l'any 1413*, J. SANCHIS SIVERA (ed.), Barcelona, 1927, p. 95.

47. E. CLARE, *St. Nicholas. His legend and Iconography*, Florencia, 1985, p. 85-88. Aunque la ilustración de la leyenda de san Nicolás sirvió ante todo para honrar la memoria de uno de los más apreciados patrones de los marineros, en este caso también es posible que sirviera como modelo para la composición de todo el cuadro marítimo-portuario. En este sentido debemos recordar la tradición iconográfica cuatrocentista de representar conjuntamente —de acuerdo con el orden establecido en el relato hagiográfico— los milagros del cargamento de trigo y de la salvación del navío. Esta circunstancia dio lugar a pinturas, como por ejemplo la realizada por Fra Angelico (ca. 1437, Pinacoteca Vaticana), que presentan un esquema compositivo semejante al que podemos ver en el retablo de Perpiñán; es decir, que combinan una escena de género —trabajos de carga en un muelle portuario— con la imagen de una tormenta que hace zozobrar una embarcación. K. MEISEN, *Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande. Eine kultgeographisch-volkswundliche Untersuchung*, Düsseldorf, 1981 (1931), p. 250 s.; L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1958, vol. III-2, p. 976. En relación con la tradición literaria, S. VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, 198, vol. I, p. 39.



Figura 5.  
Fra Angelico. San Nicolás salva un navío de un naufragio y milagro de la multiplicación del grano. 1437. Vaticano, Pinacoteca.

autoridades ciudadanas establecieron una férrea vigilancia para evitar la intromisión de juristas profesionales y funcionarios reales.

Resulta obvio que el buen funcionamiento de un modelo jurídico de estas características dependía exclusivamente de la sabiduría e integridad de los cónsules. Más que nunca era necesario que la virtud de la Justicia habitara en el corazón de los jueces. Por otra parte, según la mentalidad bajomedieval, el comercio constituía una actividad positiva y legítima sólo si era practicado de acuerdo con las reglas de un estricto código moral. Una inscripción latina colocada en la lonja de Valencia a finales del siglo xv prometía riquezas terrenales y la salvación eterna para todos los mercaderes, pero, eso sí, siempre y cuando cumplieran con la palabra dada y no practicaran la usura<sup>51</sup>. Dicha promesa de beneficios materiales y espirituales también se desprende de las dos imágenes contenidas en el retablo del Consulado de Mar de Perpiñán, pensadas para proclamar un mensaje de índole moral dirigido a los cónsules, pero asimismo a todos los mercaderes y ciudadanos de la ciudad. A la vista de lo expuesto, la idea principal parece evidente. Sólo bajo la inspiración de la Justicia divina y mediante la práctica cotidiana de los preceptos que definen la Justicia terrenal, los cónsules podrán contribuir a la buena marcha del comercio y, en consecuencia, a la riqueza y prosperidad de la comunidad.

## Una iconografía de la moral política escolástica

Los fundamentos ideológicos del programa vertido en el retablo de la lonja hunden sus raíces en una serie de teorías políticas desarrolladas a partir de la segunda mitad del siglo XIII. En el marco del renacimiento del pensamiento aristotélico, los teólogos y juristas escolásticos definieron una nueva filosofía moral del hombre político basada en el concepto de *utilitas publica*<sup>52</sup>. De acuerdo con los principios básicos de la doctrina del estagirita y de sus comentaristas paganos y cristianos<sup>53</sup>, la ética se reintrodujo en la *praxis* política y la Justicia pasó a ser considerada la virtud moral más necesaria para la conservación del orden y la prosperidad, es decir, para la obtención del «bien común». Como podremos ver seguidamente, estas ideas obtuvieron un notable predicamento en la Corona catalano-aragonesa a fines de la edad media, circunstancia que en buena medida explica su particular traducción plástica en la obra rosellonesa.

Es bien conocida la existencia de una inveterada tradición literaria de corte político-moral que contiene la celebración encomiástica de la práctica de la Justicia por parte de los gobernantes, así como la exaltación de los beneficios sociales derivados de ello. En la mayoría de los tratados po-

48. Cfr. ALDANA, «El programa iconográfico...», p. 27; J. YARZA, «Iconografía del Cammino e del Viaggio», *Columbeis*, V (1993), p. 317-318.

49. *Consulat de Mar*, F. VALLS TAVERNER (ed.), 3 vols., Barcelona, 1930-33; *Llibre del Consulat de Mar. Any 1407*, A. FERRANDO, Valencia, 1979. El *Llibre del Consulat de Mar* fue el más importante código de legislación marítima comercial del Mediterráneo durante la baja edad media. Se trata de una colección de ordenanzas, usos y costumbres marítimas y comerciales escritas en catalán que tuvieron el valor de ley. Su base son las «Costumes de la Mar», redactadas en 1231, compiladas definitivamente, junto a otros textos posteriores, en el siglo XIV. La primera edición apareció en Barcelona, el año 1484. Dan fe de su extraordinario éxito la traducción del texto al italiano, francés, castellano, inglés y holandés. En relación con la edición francesa, cfr. *Consulat de la Mer ou Pandectes du droit commercial et maritime*, B. P. BOUCHER (ed.), Osnabrück, 1978 (1808).

50. Los procesos eran siempre orales. Los litigantes tenían que defender personalmente sus argumentos, ya que estaba terminantemente prohibida la intervención de juristas profesionales. Tras escuchar esta exposición y las opiniones sobre el caso pronunciadas por un grupo de prohombres, el cónsul dictaba sentencia. Las partes disponían de un plazo de diez días para recurrir al juez de apelación, quien emitía una resolución final inapelable. *Història de Barcelona*, J. SOBREQÜÉS (dir.), Barcelona, 1992, p. 226 s.; *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, Barcelona, 1996, p. 100-101.

51. Dice el epígrafe: «Comparticions, probad y ved que bueno es el comercio que no lleva fraude en la palabra, que jura al prójimo y no le falta, que no da su dinero con usura. El mercader que así haga rebosará de riquezas y después gozará de la vida eterna». ALDANA, «Símbolo y espacio...», p. 23-24.

52. W. ULLMANN, *A History of Political Thought: The Middle Ages*, Harmondsworth, 1965, p. 159 s.

53. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, lib. V; CICERÓN, *De Officiis*, lib. III, cap. 26; SAN AGUSTÍN, *De Ciuitate Dei*, II, 19; CCCL, XLVII, p. 50-51; SAN TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologica*, IIa, IIae, qu. 61, art. 1.

54. Cfr. R. TUVE, «Notes on the Virtues and Vices», *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI (1963), p. 264-303, y el estudio, más reciente, de R. NEWHAUSER, *The teatrise on Vices and Virtues in latin and the vernacular*, Tournhout, 1993.

55. KATZENELLENBOGEN, *Allergories on the virtues and vices...*, p. 30-32; O'REILLY, *Studies in the iconography...*, p. 112 s.

56. Un testimonio *avant-la-lettre* es la desaparecida puerta de Capua (1235), monumento que glorificaba a Federico II desde su vertiente de supremo legislador del mundo sancionado por la divinidad. J. MEREDITH, «The Arch of Capua: The strategic use of spolia and references to the Antique», en *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, W. TRONZO (ed.), Washington, 1994, p. 109-128 y M. D'ONOFRIO, «La Porta di Capua», en *Federico II e l'Italia*, Roma, 1995, p. 229-240. La definición de programas áulicos, como el federiciano, en los que se concede un destacado protagonismo a la Justicia, también está vinculado a la recuperación de las antiguas imágenes de la *Justitia imperialis*. ZDEKAUER, *L'idea della giustizia...*, p. 13 s. y LICHOCKA, *Justitia sur les mommaies...*, *passim*.

57. En el ciclo sienés la Justicia es representada como una emanación de la sabiduría divina, y está coronada por un explícito versículo bíblico: *Diligite iustitiam qui indicatis terram*. Cfr. N. RUBINSTEIN, «Political Ideas in Sienese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in Palazzo Pubblico», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXI (1958), p. 179-189. Interesantes asimismo son las aportaciones posteriores de U. FELDES-HENNING, «The pictorial programme of the Sala della Pace: A new interpretation», *ibidem*, XXV (1972), p. 145-162; CH. FRUGONI, «The book of Wisdom and Lorenzetti's fresco in the Palazzo Pubblico at Siena», *ibidem* (1980), p. 239-241; y las nuevas propuestas de Q. SKINNER, «Ambrogio Lorenzetti: The Artist as Political Philosopher», *Proceedings of the British Academy*, 72 (1986), p. 1-56.

58. A. DE RIDDER, *Gerechtigheidsafereven voor schepenhuizen in de Zuidelijke Nederlanden in der 14de, 15 de. en 16 de eeuw*, Bruselas, 1989. Con anterioridad a la publicación de esta monografía de conjunto se habían realizado diversos estudios parciales, entre ellos AA.VV., *La Justice d'Othon de Thierry Bouts*, BIRPA, 1 (158), p. 7-69 y J. MIEGROET, *Gerard David's Justice of Cambyses: exemplum iustitiae or political allegory?*, *Simiolus*, XVIII/3 (1988), p. 116-133.

líticos medievales la Justicia, junto con el resto de virtudes cardinales, es considerada un atributo indispensable de los administradores de la *res publica*<sup>54</sup>. En este sentido, no deja de resultar significativo que en el conocido tratado trecentista *Specula Principum* todas ellas reciban el calificativo de *virtutes politicae*.

Una situación análoga se verifica en el terreno de las imágenes. A partir del periodo tardoantiguo fue relativamente frecuente la realización de obras de carácter privado o público en las que vemos el retrato de un soberano rodeado por las personificaciones de las virtudes cardinales<sup>55</sup>. Generalmente, se trata de imágenes de poder, auspiciadas con el explícito propósito de legitimar e, incluso, sacralizar a sus egregios protagonistas. Hasta cierto punto este tipo de composiciones áulicas también fue receptivo al llamado «aristotelismo cristiano», y en concreto a la manifestación de la Justicia como virtud principal del gobernante<sup>56</sup>. En cualquier caso, la expresión más elevada de esta valoración de la virtud cardinal se encuentra en obras de carácter cívico promovidas por los municipios bajomedievales. Un ejemplo plenamente significativo de ello es la extraordinaria alegoría del *Buon Governo* y de sus efectos sobre la ciudad y el campo pintada por Ambrogio Lorenzetti en la Sala della Pace del Palazzo Pubblico de Siena (1338-1339). En este famoso ciclo, el *Comune* aparece inspirado por el conjunto de virtudes cardinales y teologales, pero el papel predominante se concede a la Justicia, verdadero fundamento de todo el programa político-religioso<sup>57</sup>. Asimismo, a lo largo del siglo XV las salas nobles de diversos ayuntamientos septentrionales fueron decoradas con historias ejemplares destinadas a recordar las responsabilidades de los jueces, el peligro que entrañaba su labor y, en fin, la fragilidad de la Justicia humana. Maestros de la talla de Rogier van der Weyden, Thierry Bouts o Gerard David se encargaron de representar pasajes legendarios sobre la correcta administración de la justicia protagonizados por famosos personajes de la antigüedad y la alta edad media<sup>58</sup>. En resumen, diseñaron sencillas pero explícitas alegorías de la Justicia desprovistas de las implicaciones filosóficas que se observan en el ciclo sienés.

En la Corona catalano-aragonesa la interpretación política y cívica de las virtudes se proyectó, con relativa frecuencia, en espectáculos e imágenes realizados durante el Cuatrocientos<sup>59</sup>. Entre los primeros sobresalen dos complejos entremeses montados en 1414 para celebrar, respectivamente, la coronación de Fernando de Antequera en Zaragoza y su posterior entrada en Valencia<sup>60</sup>. Ambas piezas, escenificadas en un contexto de apoteosis áulica, contribuyeron a asociar la imagen del príncipe ideal con la persona del nuevo monarca Trastámara. Un sentido más amplio y tópico, acorde con las ideas



Figura 6. Bernat Martorell. Virgen con el Niño rodeada de las virtudes. 1437. Filadelfia, Museum of Art. Foto: Arxiu Mas.

expuestas en el *Specula Principum* y en otros tratados políticos medievales, se desprende de la tabla de la Virgen rodeada con las virtudes cardinales (Filadelfia, Museum of Art) (figura 6), obra que Bernat Martorell ejecutó por encargo de la Generalitat catalana (1437)<sup>61</sup>, y de una vidriera —hoy desaparecida— de la Casa de la Ciudad de Barcelona (1407)<sup>62</sup>, y en la cual también estaban representadas las personificaciones de las cuatro virtudes. Las dos imágenes, que originalmente presidían las salas de reunión de importantes instituciones de gobierno de la sociedad catalana bajomedieval, hacen referencia, sin establecer ningún orden ni jerarquía, al conjunto de reglas morales que deben regir la actividad política de las autoridades comunales. Todo lo contrario sucedió en otras manifestaciones plásticas coetáneas, que, directa o indirectamente, proclamaban la preeminencia de la Justicia sobre el resto de virtudes. En el ámbito de la pintura sobre tabla éste es, el caso del retablo del Consulado de Mar de Perpignan y de otro conjunto pictórico de carácter cívico ligeramente anterior. Me refiero al retablo de la Paeria de Lleida (ca. 1445-1455), en cuya tabla central podemos ver a una Virgen entronizada que sostiene, con la ayuda del Niño, una filacteria donde aparece inscrita la leyenda «Beati qui faciunt iustitia»<sup>63</sup> (figura 7). El conocido verso del Libro de los Salmos (106, 3), auténtico *leitmotif* de la virtud de la Justicia durante el medioevo, expresa la máxima



Figura 7. Jaume Ferrer II? La Virgen con el Niño y los paers. Tabla central del retablo de la Paeria, ca. 1445-1455. Lleida, Paeria. Foto: Joaquín Yarza.

59. Los ámbitos más privilegiados para la representación de las virtudes durante el gótico tardío hispano fueron las composiciones de tema hagiográfico, como es el caso de la imagen de santo Domingo de Silos pintada por Bartolomé Bermejo (I. MATEO «Reflexiones sobre aspectos iconográficos en el santo Domingo de Silos, de Bermejo», *Boletín del Museo del Prado*, VI (1985), p. 5-13) y, sobre todo, los conjuntos funerarios con programas destinados a la glorificación del difunto (Cfr. J. YARZA, *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 19-20 y 60 y A. FRANCO, *Catálogo de escultura gótica del Museo Nacional de Arqueología*, Madrid, 1983, p. 111.

60. J. F. MASSIP, «Transformation de l'image spectaculaire dans les entrées royales de la Couronne catalano-aragonaise (xve-xviiè siècles)», en *Spectacle & Image dans l'Europe de la Renaissance* (selected Papers of the XXXIIInd Conference at the Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, 29 de junio-8 de julio de 1989), Leiden-Nueva York-Colonia, 1993, p. 214-216; idem, «El rei i la festa. Del ritu a la propaganda», *Revista de Catalunya*, 84 (1994), p. 71 s.

61. M. GRIZZARD, «An Identification of Martorell's Commission for the Aragonese Courts», *The Art Bulletin*, LXIV/2 (1982), p. 311-314.

62. S. SANPERE i MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, vol. I, p. 74.

63. Un último estudio del retablo, atribuido a Jaume Ferrer II y colaboradores, en J. YARZA, «Retaule de la Paeria», en *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 322-323. Con motivo de la entrada de Juan II y su esposa en Valencia (1459) se representó un entremés de tono alegórico cuyos protagonistas eran las personificaciones de la Prudencia y la Justicia. En un momento concreto ésta última cantaba el mismo salmo que vemos inscrito en el retablo ilerdense, y que no casualmente también aparece recogido entre el conjunto de sentencias bíblicas inscritas en el retablo de la Lonja de Mar de Perpiñán. Cfr. S. CARRERES ZACARÉS, *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino*, Valencia, 1925, p. 74-75 y T. FERRER, «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», en *Cultura y representación en la Edad Media* (actas del Seminario celebrado con motivo del III Festival de Teatre y Música d'Elx, octubre-noviembre 1992), Elche, 1994, p. 161.

64. J. MASSÓ I TORRENTS, «Les obres de Fra Francesc Eiximenis (1340?-1409?)». *Essaig d'una bibliografia*, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 3 (1909-1910), p. 588-692; P. MARTÍ DE BARCELONA, O.M., «Fra Francesc Eiximenis. O.M. (1340?-1409?)». La seva vida, els seus escrits, la seva personalitat literària», *Estudis Franciscans*, 40 (1928), p. 437-500.

65. J.H. PROBST, «Francesc Eiximenis, ses idées politiques et sociales», *Revue Hispanique*, 29 (1917), p. 1-82; P. LÓPEZ AMO, «El pensamiento político de Eiximenis», *Anuario de historia del derecho español*, 17 (1946), p. 5-138; J. A. MARAVALL, «Franciscanismo, burguesía y mentalidad precapitalista: la obra de Eiximenis», en *VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Valencia, 1969, vol. II-1, p. 285-306 y A. ANTELO IGLESIAS, «La ciudad ideal según fray Francesc Eiximenis y Rodrigo Sánchez de Arévalo», en *La ciudad hispánica durante los siglos XII al XVI. I Actas del coloquio celebrado en Rábida y Sevilla (14 al 19 setiembre de 1981)*, Madrid, 1985, p. 19 s. Útil pero menos interesante, L. CERVERA, *Francisco de Eiximenis y su sociedad urbana ideal*, Madrid, 1988, p. 143 s.

66. F. EIXIMENIS, *Regiment de la cosa pública*, D. de MOLINS (ed.), Barcelona, 1927.

67. Íd., *Doctrina Compendiosa*, P. MARTÍ DE BARCELONA (O.M.) (ed.), Barcelona, 1929.

68. Un resumen en A. CUÉLLAR, «Doctrina Compendiosa de fray Francisco Eiximenis», *Estudios Franciscanos*, 62 (1961), p. 415-432.

69. EIXIMENIS, *Doctrina Compendiosa...*, p. 29. Aunque de manera menos enfática, la misma idea aparece formulada en otras obras de Eiximenis, donde se señala que la Justicia constituye uno de los atributos indispensables del buen príncipe. Cfr. *Dotzè llibre del Crestià*, Girona, 1987, vol. II.1, p. 264-267, 286-288; vol. II. 2, p. 427-429, 529-530. Por su parte, también Vicent Ferrer reclamaba en uno de sus sermones «moralitat als regidós qui han de administrar justicia. Ab quanta amor deuen abraçar justicial!». Para ejemplificar los efectos benéficos de la práctica de la Justicia, el dominico valenciano se refirió incluso a la conocida leyenda apócrifa del emperador Trajano, y de manera didáctica apuntó que «si en hun paper scrivís justícia, que foch d'infern no.l poria cremar. Així, amats justícia». *Quaresma de sant Vicent Ferrer, predicada a València l'any 1413*, J. SANCHIS SIVERA (ed.), Barcelona, 1927, p. 52-53.

70. «los ciudatans dixeran al frare que [...] los donàs doctrina breu, e en breus paraules [...]. Molt vos pregam —dixeran ells— que'ns declarets lo mot, car molt nos trada de saber aquell. Dix lo frare: Ve'l vos aci: Justícia». EIXIMENIS,

fundamental de la obra, aquí dirigida a las personas de los cuatro *paers* o dirigentes municipales que flanquean la imagen mariana. La Virgen protege a los gobernantes de la ciudad, pero, ante todo, les infunde el conocimiento del principio básico de la moral política.

Ningún intelectual o letrado de la Corona catalano-aragonesa demostró mayor interés por la elaboración de una filosofía cívica basada en la práctica de la virtud de la Justicia que el franciscano gerundense Francesc Eiximenis (ca. 1330-1409). Este gran divulgador de la cultura escolástica, cuyos escritos en lengua vulgar ejercieron una profunda influencia en la sociedad de su época<sup>64</sup>, es autor de una vasta teoría política concebida con un explícito afán moralizador<sup>65</sup>. Debido al propio carácter del proyecto y a la existencia de una realidad social marcada por la importancia creciente de la burguesía urbana, no sorprende que encaminara buena parte de sus esfuerzos hacia la instrucción de los dirigentes y funcionarios municipales, máximos responsables del orden y la prosperidad en las ciudades. De hecho, fue precisamente en dos pequeños opúsculos dedicados a los jurados de Valencia, el *Regiment de la cosa pública*<sup>66</sup> (1384) y la *Doctrina Compendiosa*<sup>67</sup> (ca. 1390-1400), donde expuso las ideas básicas de su doctrina cívico-política; donde diseñó el cuadro de una ciudad ideal, espejo y preparación de la Jerusalén Celestial.

Con un estilo popular y directo, Eiximenis se refiere a las cualidades morales necesarias para desempeñar un cargo público, ofrece consejos sobre la manera de comportarse y hasta critica los defectos y vicios en la gestión<sup>68</sup>. Ahora bien, por encima de todo reclama la práctica de la virtud de la Justicia, a la que considera el fundamento principal de la comunidad y a la que denomina *señora, reina y madre de todas las virtudes* («Justicia és senyora, regina e mare de totes les altres virtuts») <sup>69</sup>. Tanto es así que en un determinado pasaje de la *Doctrina compendiosa*, llega a señalar que la palabra Justicia —entendida desde su acepción moral y no jurídica— puede resumir por sí sola toda su doctrina cívica<sup>70</sup>. La idea tiene su punto de partida en la teoría político-moral contenida en la *Ética a Nicómaco*<sup>71</sup>, obra muy difundida y apreciada entre los círculos áulicos catalanes frecuentados por Eiximenis<sup>72</sup>. Sin embargo, no nos hallamos ante una interpretación directa del pensamiento aristotélico, sino más bien frente a una relectura escolástica del mismo a través de tratados como el *De Officiis* de Cicerón y, sobre todo, el *De Civitate Dei* de San Agustín<sup>73</sup>.

En el marco de una teoría política de raíz aristotélico-agustiniana resulta lógico que se vincule la asunción del «bien común» a la práctica de la justicia por parte de los gobernantes<sup>74</sup>. Eiximenis describe pormenorizadamente los efectos positivos que se derivan de la correcta aplicación pública de la virtud cardinal: paz, concordia y, naturalmente,

prosperidad de la «cosa pública»<sup>75</sup>. Pero también las aptitudes morales y espirituales requeridas para alcanzar tales objetivos. Y es que para el minorita gerundense la práctica de la justicia terrenal está estrechamente ligada con el ejercicio del resto de las virtudes, en particular con la caridad, la prudencia y la misericordia<sup>76</sup>. La importancia de éstas tres estriba en que enseñan al hombre a obrar con rectitud y sabiduría, pero, al mismo tiempo, con comprensión y amor. Llegados a este punto hemos de recordar que, según Eiximenis, amar a Dios y amar al prójimo constituyen los dos actos de justicia suprema, de lo que denomina *justicia teológica*. Quien ama a Dios no puede ser injusto, dice el franciscano retomando uno de los principios fundamentales de la doctrina agustiniana<sup>77</sup>.

Los paralelos entre el programa iconográfico del retablo de Perpiñán y la filosofía cívico-política de Eiximenis son demasiado evidentes para que los consideremos resultado de una mera casualidad. La pintura de la Lonja de Mar evoca la idea de que el hombre —en este caso los cónsules— accede al dominio de la Justicia mediante la gracia divina y el cumplimiento de un código moral. El conjunto de versículos bíblicos transcritos nos recuerda algunos de sus preceptos básicos, haciendo especial hincapié en la práctica de la caridad y la misericordia<sup>78</sup>. Por su parte, el paisaje marítimo-portuario aporta la imagen de una ciudad ideal, próspera y segura, donde merced al imperio de la Justicia se ha alcanzado el «bien común» y en la que reina la paz y la armonía entre los ciudadanos. En resumen, se expone un mensaje que coincide plenamente con las teorías antes expuestas. Esta circunstancia, unida al éxito que sabemos que obtuvieron los tratados políticos del polígrafo gerundense entre las oligarquías urbanas del Cuatrocientos, me induce a suponer la existencia de un vínculo directo entre la composición rosellonesa y el pensamiento eiximeniano.

Por lo demás, el autor del programa iconográfico fue también alguien versado en el campo de la literatura religiosa, capaz de reforzar el sentido de las imágenes mediante la introducción de un conjunto de sentencias bíblicas. Aunque algunas de ellas pudo tomarlas prestadas directamente de los escritos de Eiximenis<sup>79</sup>, lo cierto es que a la hora de llevar a cabo la compilación de citas debió echar mano a diversos manuales y tratados exegéticos. Entre ellos probablemente se encontraría el *Speculum* de san Agustín, una obra en la que el obispo de Hipona recogió una amplia serie de pasajes de las Sagradas Escrituras que dictan normas desde una doble óptica: positiva —dictan aquello que debe hacerse— y negativa —ejemplifican lo que no hay que hacer—<sup>80</sup>. De las dieciséis sentencias que aparecen inscritas en el retablo del Consulado de Mar, un total de nueve también se encuentran en el texto agustiniano<sup>81</sup>. Una proporción muy estima-

ble habida cuenta la heterogeneidad y diversa procedencia de los versículos que leemos en la pintura. Además, hay que pensar que su finalidad era la misma que tenían los episodios, fragmentos y frases reunidos en la obra de san Agustín: se trata de ofrecer al espectador lector un catálogo de preceptos que atañen al ejercicio de la vida piadosa y de las buenas costumbres y que, además, son de obligada observancia<sup>82</sup>; un compendio diseñado para ser un espejo de la conducta humana. La diferencia está en que en el retablo rosellonés sólo interés compilar sentencias bíblicas relacionadas con el ideal de Justicia.

La utilización del *Speculum* para concretar un programa exegético paralelo a la imagen trinitaria central se inscribe dentro de un marco histórico caracterizado por el fuerte aprecio hacia la producción escrita de san Agustín. Las noticias de traducciones o los mismos inventarios de bibliotecas religiosas y laicas certifican una importante difusión de su pensamiento en la Corona catalano-aragonesa a partir de la segunda mitad del siglo XIV<sup>83</sup>. Además, no debemos olvidar que el obispo de Hipona fue el Padre de la Iglesia que abordó con mayor profundidad la reflexión del misterio de la Trinidad. Las meditaciones que desarrolló a lo largo de toda su vida en búsqueda de pruebas y vestigios que permitieran certificar, desde una pers-

pectiva teológica, la existencia de la Trinidad conforman la base del *De Trinitate* (ca. 400-416), un tratado que le convirtió en la máxima autoridad en la materia<sup>84</sup>. La popular leyenda medieval, atribuible al dominico Tomás de Cantimpré, del niño que el santo encontró en la playa dedicado a la tarea imposible de transportar el agua del mar a un pequeño agujero excavado en la arena es una expresión poética de los esfuerzos, hasta cierto punto inútiles, de Agustín por comprender el misterio trinitario, pero, al mismo tiempo, también puede contemplarse como una muestra del reconocimiento a sus reflexiones teológicas en este campo<sup>85</sup>.

Una última cuestión antes de acabar. El hecho de que el retablo del Consulado de Mar fuese realizado en 1489, más de ochenta años después de la conclusión del edificio, ¿debe considerarse como una circunstancia irrelevante, sin ninguna significación especial?; es decir, ¿nos hallamos ante un encargo institucional desprovisto de connotaciones que van más allá de las indicadas hasta ahora? o, por el contrario, ¿la fecha de ejecución nos ofrece nuevas claves para perfilar mejor el sentido y las lecturas de la obra? Diversos acontecimientos señalan que el retablo fue pintado durante uno de los periodos más dinámicos del Consulado de Mar, pero también en un momento en que Perpignan se vio convulsionada por graves y profundos conflic-

*Doctrina Compendiosa*, p. 25-26. En relación con el complejo significado etimológico del término Justicia en la obra de Eiximenis, cfr. M. J. PELÁEZ, «Justicia e impunidad en la literatura política catalana del siglo XIV: Francesc Eiximenis (ca. 1330-1409)», en *La Justice au Moyen Age (sanction o impunité)*, Aix-en-Provence-Marsella, 1986, p. 259 s.

71. Cfr. *supra*, n. 52.

72. De la traducción catalana del tratado aristotélico y de su circulación nos hablan A. RUBIÓ I LLUCH, «Joan I humanista i el primer període de l'humanisme català», *Estudis Universitaris Catalans*, 10 (1917-18), p. 90; J. M. ROCA, «Joan I d'Aragó», *Memoorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 11 (1929), p. 103-105 y J. RUBIÓ, *El renacimiento en la literatura catalana*, Historia General de las literaturas hispánicas, vol. III, Barcelona, 1953, p. 793. Desde un punto de vista más amplio, C. MARCHESI, *L'Etica Nicomachea nella tradizione latina medievale*, Messina, 1904.

73. Cfr. *De Officiis*, lib. II, cap. 6 y 29; lib. III, cap. 6. *De Civitate Dei*, IV, 4; XIX, 21. CCL, XLVII, p. 101-102 y XLVIII, p. 687-689. El propio Eiximenis reconoce, mediante citas directas a éstos y otros fragmentos, las bases de su pensamiento. Como otros autores me-

dievales, se inclina por la autoridad antes que por la originalidad.

74. EIXIMENIS, *Regiment de la cosa pública...*, p. 81. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*. lib. I, 2. Posiblemente Eiximenis también recogió del estagirita un concepto aristotracático de la Justicia que reserva su uso y dominio a las oligarquías urbanas. Cfr. E. MEIKSINS WOOD y N. WOOD, *Class Ideology & Ancient Political Theory*, Oxford, 1978, p. 237 s.

75. *Regiment de la cosa pública...*, p. 60-66. Cfr. *De Civitate Dei*, XIX, 12-14; CCL, XLVII, p. 675-682.

76. *Doctrina Compendiosa...*, p. 36. Cfr. PELÁEZ, «Justicia e impunidad...», p. 261-262.

77. *Ibid.*, p. 29-35. En diversos pasajes, san Agustín declara que el fundamento de la Justicia es el culto a Dios y que no existe en la ciudad que no le honra y ama. *De Civitate Dei*, XIV, 28 y XIX, 22-24; CCL, XLVIII, p. 451-52 y 689-696. La relación amor-justicia en la doctrina del Padre de la Iglesia es analizada por H. X. ARQUILLERRE, *L'augustinisme politique. Essai sur la formation des théories politiques au Moyen Age*, París, 1955, p. 38 s.

78. Este es, por ejemplo, el caso de las sentencias que dicen: «In quo enim iudicio iudicaveritis,

iudicabimini» (Mateo 7, 2); «Non putes iudicium advenire et pupilli» (Deuteronomio 24, 17); «Veritatem et iudicium pacis iudicate» (Zacarías 8, 16); «Iudicate populum in iusticia et pauperes in iudicio» (Isaías 11, 4).

79. Así sucede con los versículos, «Nolite iudicare secundum faciem sed iustum iudicium iudicate» (Juan 7, 24) y «Beati qui custodiant iudicium et faciunt iusticiam in omni tempore» (Salmo 106, 3), ambos citados en el capítulo dedicado a la misericordia de la *Doctrina Compendiosa...*, p. 58.

80. *Speculum*, F. WEIHRICH (ed.), CSEL, XII. En relación con esta obra, D. de BRYNE, «S. Agustín reviseur de la Bible; le problème du *Speculum*», *Miscellanea Agostiniana*, 2 (1931), p. 599-602; G. de PLINVAL, «Un oeuvre apocryphe de saint Augustin: *Le Speculum quis ignorat*» en *Agustinus Magister. Congrès International Augustinien*. París, 1955, vol. I, p. 187-192 e íd. «Divergences au sujet du *Speculum* pseudo-agustinien», *Recherches Augustiniennes*, 3 (1965), p. 207-208.

81. Marcos 12, 17 (CSEL XII, 26, p. 177); Lucas 3, 14 (CSEL XII, 27, p. 180); Zacarías 8, 16 (CSEL XII, 17, p. 85); Lucas 6, 38 (CSEL XII, 27, p. 181); Jeremías 2, 35 (CSEL XII, 20, p. 95); Oseas 10, 12

(CSEL XII, 11, p. 79); Isaías 11, 4 (CSEL XII, 19, p. 89); Pablo, Romanos II, 1 (CSEL XII, 30, p. 201).

82. CSEL XII, p. 4-5.

83. G. M. BERTINI, «*Soliloquia* e lo *Speculum peccatoris* dello pseudo Agostino in catalano», en *Homenaje a Antoni Rubió i Lluch*, vol. III, Barcelona, 1936, p. 233-263.

84. Cfr. J. LEBRETON, «St. Augustin theologien de la Trinité. Son exégèse des theophanies», en *Miscelanea Agostiniana*, II, p. 821-836 y C. BOYER, «L'image de la Trinité, synthèse de la pensée agustinienne», *Gregorianum*, XXVII (1946), p. 173-219; 333-352.

85. Un estudio monográfico de la leyenda en H.-I. MARROU, «Saint Augustin et l'ange. Une légende médiévale», en *L'homme devant Dieu. Mélanges offerts au Père Henri de Lubac*, Moutain-Aubier (ed.), vol. II, 1964, p. 137-149.

tos políticos. El proceso de reforma institucional que tuvo lugar durante los dos últimos decenios del siglo xv ilustra el primer punto. A lo largo de estos años, el Consulado de Mar acometió una serie de cambios estructurales con el objetivo de consolidar y modernizar el organismo. En este sentido, sabemos que entre 1487 y 1495 se promulgaron una serie de nuevas ordenanzas relativas a la normativa aseguradora que imitaban las adoptadas unos años antes en Barcelona<sup>86</sup>.

Por otro lado, cabe tener en cuenta que por aquellas fechas Perpiñán, el centro urbano más importante del área norte de la Corona catalano-aragonesa, se encontraba temporalmente bajo dominio francés (1462-1493, con una breve interrupción de dos años, 1473-1475). Desde un primer momento la ocupación fue extremadamente dura. Luis XI hizo frente a la resistencia de buena parte de la nobleza y la burguesía locales, claramente favorables al partido aragonés, imponiendo un régimen autoritario y represivo. Sus draconianas instrucciones al gobernador Boffille de Juge en 1475 incluyeron desde la supresión de los *usatges* y privilegios de la ciudad hasta la expulsión de los opositores y la confiscación de sus bienes, así como la deposición del obispo y del clero afecto a los aragoneses<sup>87</sup>. La situación sólo cambió substancialmente con el ascenso al trono de Carlos VIII. Partidario de una política más conciliadora, el nuevo monarca francés dictó en 1487 una orden que permitía a los perpiñaneses seguir gobernándose de acuerdo con los usos y privilegios tradicionales, aunque no hubieran sido otorgados por el rey de Francia<sup>88</sup>. En la práctica, el decreto supuso la

plena rehabilitación de diferentes instituciones administrativas y judiciales de origen catalano-aragonés, entre las que se contaba el Consulado de Mar.

La alegoría de la Justicia representada en el retablo de la lonja de Perpiñán se corresponde, ya lo hemos apuntado, con las atribuciones legislativas y judiciales de los cónsules de mar. Dirigida no a un público mayoritario sino precisamente a los dirigentes de la institución comercial y a todos los mercaderes relacionados con ella, la composición manifiesta y recuerda los principios morales que deben observar los cónsules en el ejercicio de su cargo. Sin embargo, dadas las especiales circunstancias que rodearon la ejecución del retablo de Perpiñán, es muy posible que también se trate de una obra dotada con un fuerte carácter conmemorativo. Realizada tan sólo dos años después de la reinstauración de las formas de gobierno tradicionales y en medio de un proceso de reforma interna del propio organismo, la pintura puede interpretarse como una orgullosa manifestación de los dirigentes de un organismo autóctono y autónomo que regulaba buena parte de las operaciones comerciales desarrolladas en la capital rosellonesa. De esta forma, más allá del sentido cívico-moral evocado por la grandilocuente alegoría de la Justicia o de la propia vertiente devocional que se desprende de la imagen trinitaria o del milagroso episodio extraído de la leyenda de san Nicolás, nos hallamos ante una solemne proclamación icónica concebida para reivindicar y certificar los privilegios —casi diría sagrados— de una de las instituciones más emblemáticas de la ciudad.

86. Cfr. A. GARCIA I SANZ, «Ordinacions inèdites de Barcelona i Perpinyà sobre assegurances marítimes (segle xv)», *Estudis d'Història Medieval*, IV (1971), p. 129-130 y 130-140 y M. J. PELÁEZ, «El seguro marítimo en Perpignan y Barcelona: análisis histórico-jurídico de la institución en los siglos XIV y XVI», en *Actes du 106e Congrès des Sociétés Savantes* (Section de philologie et d'histoire jusqu'à 1610), París, 1983, p. 169-179.

87. J. CALMETTE, *La question du Roussillon sous Louis XI*, Tolosa, 1895; ídem, *Louis XI, Jean II et la révolution catalane (1461-1473)*, Tolosa, 1902; M. DURLIAT, *Histoire du Roussillon*, París, 1962, p. 72-73.

88. *Histoire de Perpignan...*, p. 81.