

*Karl Heinz Burmeister\**

## “La Justicia” de 1559 de Pieter Brueghel el Viejo

Recibido: 3 de junio de 2008. Aprobado: 6 de octubre de 2008<sup>1</sup>

### RESUMEN

Este texto analiza e interpreta detalladamente “la Justicia”, un dibujo de 1559 de Pieter Brueghel, *el Viejo*. Con esta interpretación, el autor pretende reconstruir el sistema judicial de la época y la importancia que tienen las obras de arte para la historia del derecho.

**Palabras clave:** Justicia, condena, tortura, corte de justicia, historia del derecho, arte y derecho.

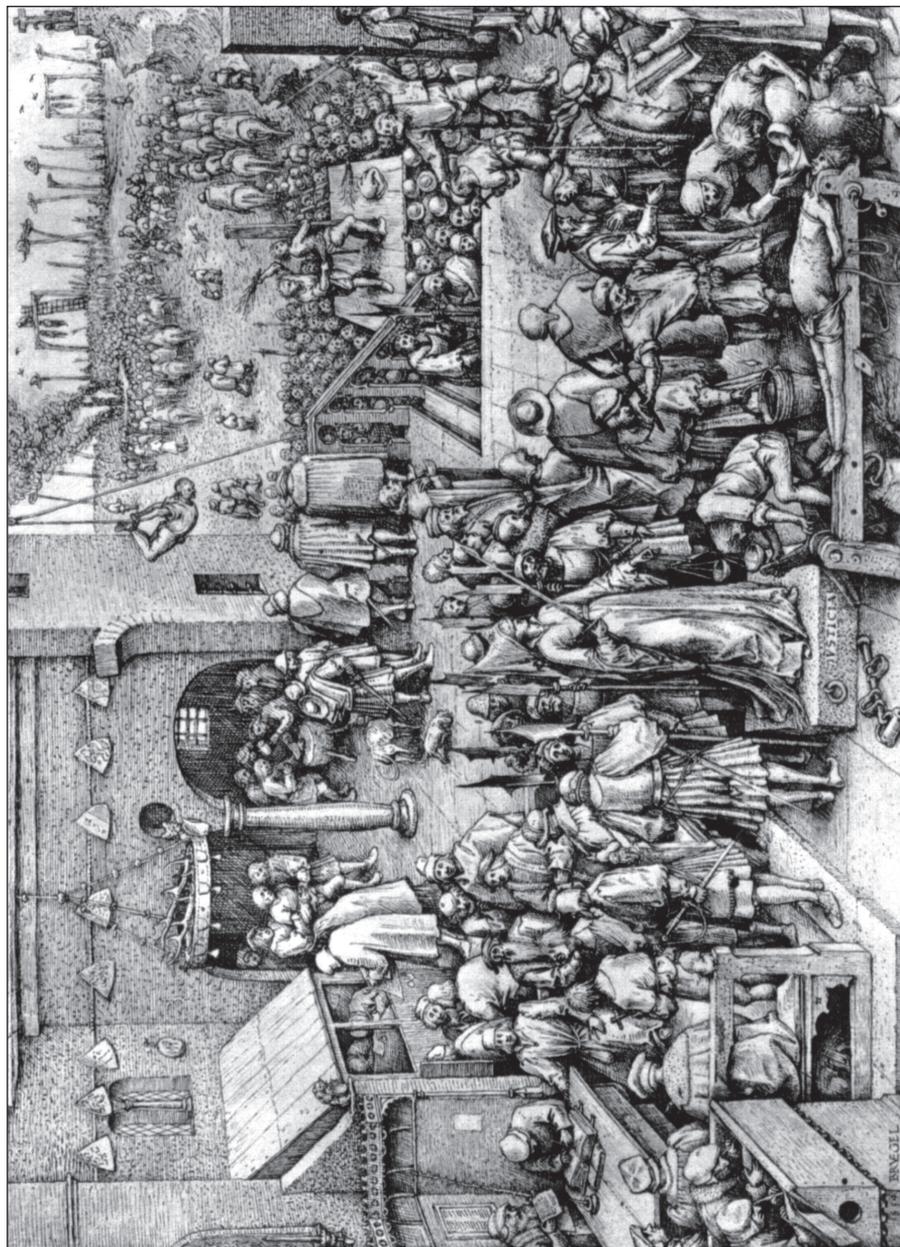
### ABSTRACT

This paper analyzes and interprets “Justice”, a drawing by Pieter Brueghel, *the Elder*, made in 1559. In this interpretation, the author attempts to reconstruct the judicial system of the era and the importance that works of art have in the history of law.

**Keywords:** Justice, sentencing, torture, court, history of law.

\* Profesor emérito. Profesor de Historia del Derecho en la Universidad de St. Gallen en Suiza (1995-2002). Profesor de Historia del Derecho y Epistemología de la Universidad de Zurich en Suiza (1974-2002). Profesor de la Universidad de Innsbruck en Austria (1975-1976). Profesor de la Universidad de Saarbrücken en Alemania (1976). Director del Archivo Histórico (*Landesarchiv*) de Vorarlberg en Austria (1971-2001). Doctorado superior (*Habilitation* centroeuropea) obtenida en 1974. Doctor en Historia (1971) y Doctor en Derecho (1979). Entre 1959 y 2002, ha publicado 647 obras científicas. Panorama: Marquardt, Bernd y Niederstätter, Alois (Eds.), *Das Recht im kulturgeschichtlichen Wandel, Festschrift für Karl Heinz Burmeister zur Emeritierung*, Constanza, Universitätsverlag Konstanz, 2002, pp. 553-601.

<sup>1</sup> Traducción del manuscrito alemán: Camila Bordamalo y Jesús Gualdrón, Bogotá, 2009.



"La Justicia" de Pieter Bruegel el Viejo de 1559<sup>2</sup>

2. Lugar: Bibliothèque Royale, Cabinet Estampes, Bruselas.

Figuras pictóricas y literarias fueron en épocas de inexistencia de la escritura un medio para familiarizar a un público más amplio con cuestiones jurídicas. El historiador del derecho de St. Gallen, Hans Fehr (1874-1961), ilustró en dos obras fundamentales, *El derecho en los cuadros* (1923)<sup>3</sup> y *La poesía en el derecho* (1936)<sup>4</sup>, el enorme significado de la herencia de esta naturaleza transmitida para la historia del derecho. En la investigación y la enseñanza, la interpretación de las pinturas ha tenido hasta hoy su posición sólida, de modo que puede ser sugestivo acercarse un poco más metódicamente a este fenómeno del derecho en los cuadros, de la mano de un ejemplo particular como *La Justicia* de Brueghel.

Pieter Brueghel, uno de los viejos pintores holandeses más significativos, tronco de una famosa familia flamenca de pintores, creó, partiendo de las grotescas representaciones de Hieronymus Bosch (aprox. 1450-1516)<sup>5</sup>, cuadros de costumbres con un significado proverbial o educativo-moralista, en las que intentó reproducir escenas de la vida cotidiana con la máxima perfección y fidelidad posibles. Se le vio en la sucesión de los creadores de libros de horas medievales y de tapices<sup>6</sup>. Nació en Breda en 1525, en 1551 fue aceptado como maestro en el gremio de los pintores de la *Lukas-Gilde* en Amberes, viajó por Italia de 1552 a 1554, regresó a Amberes donde trabajó para el editor y grabador Hieronymus Cock (aprox. 1510-1570). Aquí surgió desde 1557 la serie continua de sus pinturas fechadas y firmadas, a las que pertenece *La Justicia* de 1559. En 1562, Brueghel emigró a Bruselas, donde murió en 1569 y fue enterrado en la iglesia Nuestra Señora de la Capilla<sup>7</sup>. La creación de Brueghel se dio en la época del comienzo de la represión brutal de las libertades estamentales de la Holanda calvinista por el centralismo católico español, que condujo en 1648 a la división del país.

*La Justicia* se entregó doblemente. Por un lado, un dibujo a pluma en pardo grisoso de 224 x 295 mm, firmado y fechado abajo a la izquierda como "1559 BRVEGEL" por el dibujante, conservado en la Biblioteca Real de Alberto I en Bruselas, y por otro, en un grabado de 223 x 287 mm, atribuido al grabador Philipp Galle y publicado por Hieronymus Cock. Nuestra observación, en contrasentido al grabado en cobre impreso, tomó como base el boceto conservado.

La obra completa de Brueghel siempre ha sido internacionalmente un objeto de estudio de las Bellas Artes. Como muestra representativa de otros muchos, sea mencionado aquí el catálogo de exposiciones *Brueghel, Une dynastie de peintres* (1980)<sup>8</sup>. Numerosos autores se han ocupado especialmente de *La Justicia*, sobretodo, Karl Tolnai

<sup>3</sup> Fehr, Hans, *Das Recht im Bilde*, Erlenbach, Múnich y Leipzig, 1923.

<sup>4</sup> Fehr, Hans, *Die Dichtung im Recht*, Berna, Francke, 1936.

<sup>5</sup> Al respecto: Marijnissen, Roger H., *Hieronymus Bosch, Das vollständige Werk*, Weinheim, VCH, 1988.

<sup>6</sup> Read, Herbert et al. (Eds.), *DuMont's Künstler-Lexikon*, Colonia, DuMont, 1991, p. 78.

<sup>7</sup> Schutt-Kehm, Elke, *Pieter Bruegels d. Ä. "Kampf des Karnevals gegen die Fasten" als Quelle volkskundlicher Forschung*, Fráncfort del Meno, Lang, 1983, pp. 9-12.

<sup>8</sup> Smet, Robert de (Ed.), *Bruegel, Une dynastie de peintres*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1980.

(1925)<sup>9</sup>, L. Huygenbaeart (1933)<sup>10</sup>, Jan Gerrit van Gelder y Jan Borms (1939)<sup>11</sup>, Adriaan Jacob Barnauw (1947)<sup>12</sup>, Arthur H. Klein (1963)<sup>13</sup>, Louis Lebeer (1969)<sup>14</sup>, A. W. Meij (1980)<sup>15</sup>, Pierre Francastel (1995)<sup>16</sup> y, últimamente, Christine Hartmann (1999)<sup>17</sup>. A nuestra interpretación tiene que preceder aquí una descripción más detallada del cuadro, la cual debe serlo puesto que hasta ahora la mayoría de ellas no ha estado libre de errores y equivocaciones o tiende a pasar por alto detalles esenciales. Precisamente es en la interpretación del cuadro que la exigencia al historiador del derecho es mayor, dado que éste está en capacidad de reconocer e interpretar algunos detalles más claramente que lo que le es posible al historiador del arte.

Brueghel construyó el cuadro de tal forma que pudo expresar toda la variedad de la historia del derecho. En el centro se hallan el derecho penal y el procesal, pero también están contenidos elementos del derecho público y del derecho civil. En primer plano se ubican el interior de un ayuntamiento como sede de la corte penal, de una prisión (insinuada por ventanas enrejadas y por la presentación de un preso fuera de la celda), de una cámara de torturas y de una notaría; la mitad la ocupa la entrada al ayuntamiento: la escena de la ejecución sobre una terraza se extiende hasta la multitud que observa agolpada ante la casa un azotamiento sobre el cadalso, mientras al mismo tiempo una comisión de la corte presencia un balanceo. Directamente frente a la explanada de la entrada del ayuntamiento se alza en el fondo el patíbulo, erigido por fuera de la ciudad. Brueghel reúne en su cuadro escenas que confluyen espacial y temporalmente: la exhibición de un preso, la torturas para obtener confesiones, el llamado día del juicio con la proclamación de la sentencia, la ejecución de diferentes castigos físicos y penas de muerte, la elaboración de un acta notarial y otras más. La mayoría de las escenas, sin embargo, se mezclan; en el primer plano están separadas por grupos de lansquenets (*Landsknechte*), es decir, mercenarios alemanes, que forman un muro y las separan así unas de otras.

Hasta ahora la descripción más detallada y confiable de nuestro cuadro ha sido proporcionada por van Gelder y Borms<sup>18</sup>, a los que me uno ampliamente, aunque con algunos recortes y, donde fue necesario, también con correcciones. La personificación alegórica de la justicia se encuentra abajo, en la mitad del cuadro, como una fornida figura de mujer con indumentaria medieval sobre una gran roca de cuatro puntas. Sus atributos son la espada en la mano derecha, el símbolo de la justicia vindicativa; en la

<sup>9</sup> En alemán: Tolnai, Karl, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Múnich, Piper, 1925. En inglés: Tolnay, Charles de, *The Drawings of Pieter Bruegel the Elder*, Londres, The Twin Editions, 1952.

<sup>10</sup> Huygenbaeart, L., "La justice vue par Bruegel", en *La Métropole*, Amberes, 11 de junio de 1933.

<sup>11</sup> Gelder, Jan Gerrit van y Borms, Jan, "Bruegels zeven Deugden en zeven Hoofdzonden", en *Beeldende Kunst* 25, Amsterdam, De Spieghel, 1939, pp. 30-33.

<sup>12</sup> Barnouw, Adriaan Jacob, *The Fantasy of Pieter Bruegel*, Nueva York, Lear, 1947.

<sup>13</sup> Klein, H. Arthur, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder, Reproducing 64 engravings and a woodcut after designs by Peter Bruegel the Elder*, Nueva York, Dover Publications, 1963.

<sup>14</sup> Lebeer, Louis, *Catalogue raisonné des estampes de Bruegel l'ancien*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1969.

<sup>15</sup> Meij, A. W., "Dessins de Pierre Bruegel l'Ancien", en Smet, Robert de (Ed.), *Bruegel, Une dynastie de peintres*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1980, pp. 73-101.

<sup>16</sup> Francastel, Pierre, *Bruegel*, París, Hazan, 1995.

<sup>17</sup> Hartmann, Christine, "Unruhe in der Stadt, De gerechtigheid von Pieter Bruegel dem Älteren", en Meier-Dallach, Hans-Peter (Ed.), *900 Jahre Zukunft, Augenblicke der Ewigkeit, Zeitschwellen am Bodensee*, Lindenberg, Kunstverlag Fink, 1999, pp. 114-122.

<sup>18</sup> Gelder y Borms, *Bruegels zeven Deugden en zeven Hoofdzonden*, op. cit.

mano izquierda, la balanza con la aguja equilibrada, símbolo de la imparcialidad, la consideración del pro y el contra a favor de un equilibrio justo; finalmente la venda en los ojos, el símbolo de la indivisibilidad de la justicia. Sobre la piedra, a la que está remachado un anillo de hierro, leemos el título del cuadro *Justicia*. Frente a la piedra yacen en el piso unas cadenas pesadas con un candado en forma de rollo. Alrededor de la justicia hay una guardia de ocho lansquenetes con alabardas que representan el brazo fuerte de la ley.

Alrededor de la justicia se suceden diferentes representaciones de la praxis de la jurisdicción penal, como se aplicaba en la época de Pieter Brueghel: una escena del juicio, una de la tortura, así como diferentes escenas de ejecuciones<sup>19</sup>.

Abajo a la izquierda se realiza una reunión de la corte, que representa el llamado día del juicio. En medio del banquillo de los jurados, adornado góticamente, el juez, ante la mesa judicial y sosteniendo en la mano la vara de la justicia, da lectura a la sentencia, de la cual el escribano de la corte levanta acta en un grueso libro de tapa metálica.

En muchas reseñas del cuadro la vara ha sido descrita erróneamente. Se creía poder reconocer en la vara espinosa un instrumento de martirio que debía animar a la confesión<sup>20</sup>. O se habla de dos representantes de la justicia que portan las largas varas llenas de púas como símbolo de su autoridad<sup>21</sup>. Por lo general se usaba como bastón del juez una varita natural de avellano en la que los nudos de las ramas eran visibles.

Sobre los bancos están sentados siete jurados, cuyos vestidos los identifican al igual que al juez como pertenecientes al patriciado gobernante. Lo mismo indican los ocho escudos colgados en la pared. También el perro que duerme tranquilo debajo del banco representa un símbolo de estatus aristócrata, tal como los demás perros presentes en el ayuntamiento. Como las cornamentas de ciervo en la lámpara, los perros indican el derecho exclusivo de la nobleza a la caza, pues desde siglos se solían unir a los placeres de la cacería no sólo a las sesiones políticas de la Dieta imperial o regional, sino también a los procesos judiciales.

El acusado está atado en posición inclinada y es vigilado por un peón de la corte frente a la mesa del juez, al tiempo que sostiene en la mano un crucifijo, símbolo de la condena a muerte. A la derecha, junto al acusado, hay un testigo cuya triste expresión de la cara indica a las claras que su declaración no pudo ayudar. Cinco espectadores detrás del banco de los jurados simbolizan al pueblo, a los llamados circunstantes, y con ello al público, cuya expresión es aún más débil. Dos personas en guardapolvos, evidentemente padre e hijo, tal vez familiares o vecinos del acusado, escuchan llenos de compasión el fallo incomprensible para ellos. Junto a ellos discuten otros dos espectadores, gesticulando con las manos, los pros y los contras de la decisión. Un quinto espectador lee un cartel de los que eran usados por la autoridad para dar a conocer su normatividad legal; pudo haber contenido también una información sobre el caso

<sup>19</sup> Respecto al derecho penal de la modernidad temprana: Baldauf, Dieter, *Die Folter; Eine deutsche Rechtsgeschichte*, Colonia, Böhlau Verlag, 2004. Rüping, Hinrich, *Grundriss der Strafrechtsgeschichte*, 5ª Ed., Múnich, Beck Verlag, 2007. Schmidt, Eberhard, *Einführung in die Geschichte der deutschen Strafrechtspflege*, 3ª Ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.

<sup>20</sup> Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, op. cit., p. 232.

<sup>21</sup> Roberts-Jones, Françoise y Roberts-Jones, Françoise, *Pieter Bruegel der Ältere*, Múnich, Hirmer, 1997, p. 198.

concreto: el nombre del acusado y el contenido de la acusación. Muchos intérpretes sienten que sobre el tribunal flota una atmósfera de cotidianidad. Sobretudo en el juez se puede reconocer una cierta reacción, cuando durante la lectura de la sentencia dirige una mirada penetrante, en absoluto tranquila, al acusado.

La escena de la tortura muestra al acusado en el banco de tortura, en el llamado “caballo”. Lo que Brueghel pinta aquí coincide ampliamente con el texto del código penal válido en ese entonces, con el *Enchiridion Rerum Criminalium* promulgado en 1554 o con el Manual de Derecho Penal, que compiló Joost de Damhouder (1507-1581)<sup>22</sup>. Cito literalmente:

*Debe desnudarse al paciente (así dice el texto holandés), atarle las dos manos a la espalda, acostarlo en un banco angosto, más angosto que su cuerpo, con la espalda hacia abajo y el estómago hacia arriba (sólo las partes vergonzosas deben cubrirse con un pañuelo de lino o un pantalón), el dedo gordo de cada pie (en el cuadro son los tobillos) deben atarse con una soga, para que el cuerpo pueda estirarse con instrumentos parecidos a un piñón, a una ruedita o a un bastoncillo; así se le introduce una pequeña brida en la boca (aquí en el cuadro un embudo) y se le echa agua fría en su boca y cuerpo hasta que el cuerpo esté hinchado, y esto con la frecuencia y la duración que el juez y sus jurados crean que su cuerpo puede soportar sin gran peligro.*

Naturalmente aquí no se trata, como se puede leer ocasionalmente, del método de tortura *Schwedentrunk* (bebida sueca), usado comúnmente desde la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), en el que se le embutía purín\* al torturado. La ley prescribe agua fría; en la práctica se usaba de vez en cuando agua bendita, porque se creía que los demonios inducían al acusado a dar falsos testimonios y se pretendía exorcizarlos con ella. Uno de los torturadores vertía gota a gota grasa de tocino caliente sobre la víctima, una práctica descrita también en la famosa comedia de Bredero, *De Spaensche Brabander* (El brabante español) de 1618<sup>23</sup>. Aquí no debe pasarse por alto que otro torturador tiene listo un cubo de agua para detener posibles heridas por las quemaduras. El juez era el responsable de la salud del acusado.

La vela encendida debió servir para calentar la grasa, pero, sobre todo, es testimonio de que la escena de la tortura no ocurrió a cielo abierto, sino en un calabozo pobremente alumbrado. Sólo estaban presentes el juez, algunos miembros de la comisión del círculo de los jurados y el escribano; el público estaba excluido. El Sacro Emperador Romano Maximiliano I (1493-1519) concedió a numerosas cortes el privilegio de torturar a puerta cerrada. El juez, de nuevo reconocible por la vara, le dicta al escribano sus preguntas, que, según la ley, debían formularse de antemano. Aparentemente los dos jurados no tienen la misma opinión, pues discuten con movimientos evidentes de las manos. El motivo de la discusión podría ser que la tortura sólo está autorizada en caso fundado de sospecha y ante la existencia de los indicios correspondientes.

<sup>22</sup> Damhouder, Joost de, *Praxis rerum criminalium*, 1554. Al respecto: Feenstra, R., “Damhouder, Joos de”, en Stolleis Michael, *Juristen, Ein biographisches Lexikon, Von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Múnich, Beck Verlag, 1995, p.152 y ss.

\* *Nota de la traductora*. El purín es un líquido muy contaminante, formado por las orinas de los animales y lo que rezuma del estiércol.

<sup>23</sup> Bredero, Gerbrand, *De Spaensche Brabander*, 1618.

La escena de la tortura contiene algunas señales que nos indican que deberíamos evitar caer en una precipitada interpretación sin matices. En efecto, la escasez de público es compensada con un elevado deber del juez de velar por la salud del acusado. Se alista agua para aliviar las quemaduras. También son posibles las opiniones diferentes y las discusiones.

El contenido de la mayoría de las otras escenas lo constituye la ejecución de castigos. En la mitad del cuadro, a la derecha, tiene lugar una decapitación. Sin duda alguna, ésta no se lleva a cabo en el ayuntamiento, sino frente a él, delante de todo el mundo. La composición del cuadro no admitía aquí ninguna otra solución. Sin embargo, algunos espectadores de la escena de fustigación se voltearon y observan la decapitación. El verdugo blande su espada para cortarle la cabeza al condenado. Normalmente la decapitación, así como la flagelación representada, se realizaban sobre el cadalso. La arena acumulada debía absorber la sangre. El condenado sostiene un crucifijo en la mano; ante él, un eclesiástico lo exhorta al arrepentimiento. Pertenece al ritual encomendarle a Dios el alma del malhechor. El juez y los jurados están presentes y siguen la ejecución. Al extremo derecho se halla un médico, reconocible por la botella que sostiene; él interviene si la ejecución sale mal y el acusado sólo es herido, lo que usualmente conduce a su indulto. Según otra interpretación, la botella contiene un último trago para fortalecer al condenado, al que por lo general precede también la última comida.

También aquí confluyen la severidad y la clemencia del derecho. Las ideas religiosas adquieren un significado. El delincuente debe arrepentirse y reconciliarse con Dios. La comida y la bebida del verdugo intensifican la disposición a la reconciliación. Cuando la ejecución fracasa, se ve en ello una señal de Dios y el derecho usa su clemencia.

Mientras en Alemania la *Constitutio Criminalis Carolina* de 1532<sup>24</sup>, el código penal del Emperador Carlos V (1519-1556), suprimió completamente la herejía como delito, en los Países Bajos una ordenanza de Carlos V de 1550 incluyó otra vez la persecución de los herejes.

En la mitad del cuadro, en el trasfondo, se ejecutan dos formas de castigo corporal, y en los dos casos están presentes jurados delegados: la amputación de la mano sobre el banco de carnicería con cuchillo de matarife y porra. El condenado es conducido –a la izquierda de la columna– por dos mandaderos de la corte hacia el banco de carnicería. La amputación de la mano era la condena para los perjurados, los fulleros, por el corrimiento de señales fronterizas o por el uso de pesos y medidas falsas<sup>25</sup>, pero apenas sí para los ladrones<sup>26</sup>. Según los dichos populares de Alemania y de los Países Bajos, los ladrones eran carne de horca. No obstante, los códigos imperiales alemanes ya conocían desde el siglo XII la amputación de la mano por robos graves, así como también el Corán lo prescribe y todavía hoy se practica en el derecho islámico. Brueghel no muestra aquí ninguna clemencia; uno podía, sin embargo, escaparse de esa condena ofreciendo,

<sup>24</sup> *Constitutio Criminalis Carolina, Peinlich Halssgericht, des allerdurchleuchtigsten grossmächtigsten unüberwindlichsten Keyser Carols dess Fünfften und dess Heyligen Römischen Reichs peinlich Gerichts Ordnung, auff den Reichsstägen zu Augspurg und Regenspurg, in Jaren dreissig und zwey und dreyszig gehalten, auffgericht und beschlossen, Fráncfort del Meno, Johannem Schmidt 1577.*

<sup>25</sup> Véase Gelder y Borns, *Bruegels zeven Deugden en zeven Hoofdzonden*, op. cit., p. 100.

<sup>26</sup> Según Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, op. cit., p. 232.

además de una penitencia, una mano de metal precioso; todavía hoy se conserva un ejemplar en Fumes, una ciudad de la provincia de Flandes occidental<sup>27</sup>.

La estrapada, vuelta en el tormento de mancuera\*, era un castigo militar extendido<sup>28</sup>. En nuestro cuadro, ésta gana un significado especial por la presencia de numerosos mercenarios. En parte se quiso ver también en la estrapada otra escena de tortura<sup>29</sup>, pero la ejecución en público y la falta de un protocolo hablan en contra.

Otro castigo corporal está representado en el centro, a la derecha, por la flagelación. El delincuente está desnudo y atado a un poste sobre una tarima rodeada apretadamente por espectadores, mientras es golpeado con dos azotes por un verdugo. Hay un azote de reemplazo sobre la tarima, y al lado yacen las ropas del malhechor. Además, se puede reconocer el preparativo, es decir, la conducción al banco de carnicería<sup>30</sup>, pero podría tratarse también de un simple arresto. Las horcas lejanas, las ruedas y una quema completan la imagen.

Queda, resumiendo, por hacer la afirmación de que en el cuadro también se extraña algo perceptible, con lo que lo ausente se convierte en cierto modo en su contenido. La primera pregunta que se formula tiene que ver con el lugar del acontecimiento. El ayuntamiento descrito por Brueghel podría estar en cualquier lugar, pero sin ninguna duda se trata aquí de Amberes<sup>31</sup>. Es evidente sobretodo porque faltan referencias a una soberanía judicial señorial. Falta la habitual águila imperial. Brueghel no olvidó ese símbolo de soberanía ni siquiera en su *Masacre de los inocentes*, ahí llama la atención el águila imperial en la oficina local de aduanas, en la que se hace el censo. También podrían haberse esperado símbolos de soberanía españoles, por ejemplo las Columnas de Hércules con el lema *Plus Ultra*. Pero todo eso falta. La soberanía de la justicia no se deriva del Emperador o del Rey, emana sólo de la ciudad; también el Emperador y el Rey deben buscar su derecho aquí. Amberes, con 135.000 habitantes, es la ciudad comercial más grande de Europa.

La defensa contra una dominación extranjera, reconocida crecientemente como peligrosa, corresponde a la acentuación del propio poder absoluto. El poder radica en Amberes en una oligarquía, el gobierno de la minoría, los comerciantes organizados en el patriciado. Sus escudos en el ayuntamiento reemplazan un símbolo de soberanía del principado territorial. La realización del bien común está en manos de ese patriciado que nombra al juez y a los jurados, que dispone de la movilización de los lansquenets y empleados.

El manejo de la justicia, la ejecución infalible del derecho penal, se convierte en un reto del momento. En efecto, una metrópoli del comercio como Amberes tenía que

<sup>27</sup> Véase: Gelder y Borms, *Bruegels zeven Deugden en zeven Hoofdzonden*, p. 100, Observ. 2.

\* *Nota de la traductora*. Tortura que consistía en elevar a un criminal a lo alto de una viga de madera con las manos atadas a la espalda por medio de una cuerda que sostenía al mismo tiempo el cuerpo. Después se le dejaba caer con velocidad hasta poca distancia del suelo con lo cual se dislocaban todos los miembros de su cuerpo, especialmente, los hombros y los brazos.

<sup>28</sup> Gelder y Borms, *Bruegels zeven Deugden en zeven Hoofdzonden*, op. cit., p. 100. Meij, *Dessins de Pierre Bruegel l'Ancien*, op. cit.

<sup>29</sup> Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, op. cit., p. 232.

<sup>30</sup> Así: Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, op. cit., p. 232.

<sup>31</sup> Respecto a la ciudad de Amberes: Murray, John Joseph, *Antwerp in the Age of Plantin and Brueghel*, Norman, University of Oklahoma Press, 1970.

desarrollar una estela inmensa que fortaleciera la creciente inmigración en la ciudad. Los precios, en especial los de los víveres, subieron enormemente. Los ricos eran cada vez más ricos y les pagaban a los campesinos que producían en los alrededores los precios que éstos exigieran. La consecuencia fue una criminalidad creciente: muchos habitantes se convirtieron en ladrones porque no podían seguir pagando el precio del pan. La realización del bien común exigía una legislación penal represiva, como a primera vista se observa en el cuadro.

El filósofo del derecho Rudolf von Jhering (1818-1892) hizo las siguientes observaciones fundamentales sobre la figura alegórica de la justicia en su famoso ensayo *Der Kampf ums Recht* (La lucha por el derecho) de 1872<sup>32</sup>:

*La espada sin la balanza es el poder desnudo, la balanza sin la espada es la impotencia del derecho. Las dos van juntas, y el Estado de derecho perfecto sólo reina dónde la fuerza con la que la justicia blande la espada es igual a la destreza con la que mantiene la balanza.*

Parece que también para Brueghel la realización de una justicia imparcial como esa está en primer plano. Como posteriormente el filósofo prusiano Immanuel Kant (1724-1804), Brueghel defiende una teoría penal absoluta, es decir, sin finalidad. Se condena sólo por el deseo de justicia. “Incluso si la sociedad burguesa se disolviera con el acuerdo de todos sus miembros [...]”, dice Kant, “hasta el último asesino que se encontrara en la cárcel debería ser ajusticiado”<sup>33</sup>.

Claro que la leyenda escrita debajo del cuadro de Pieter Bruegel contradice esto: *Scopus legis est aut ut eum quem punit emendet aut poena eius ceteros meliores reddet aut sublati malis ceteri securiores vivant* (el objetivo de la ley es o que el castigado mejore o que por medio del castigo otros se intimiden o que, así, por medio de la represión de los malhechores, los demás puedan vivir más seguros). Aquí se formulan, por supuesto, fines penales especial y generalmente preventivos.

De forma muy similar, el reformador Philipp Melanchthon (1497-1560) formuló como razones del castigo en su comentario sobre la Ética de Aristóteles que el culpable mejore o que se lo elimine para preservar la paz jurídica y se disuada a todos los demás. La influencia del erasmiano Melanchthon no es sorprendente, en tanto la clase dirigente en Amberes practicaba un moderado calvinismo; estaba determinada por Erasmo y rechazaba cualquier fundamentalismo.

En la interpretación del cuadro debe considerarse que se abordan dos círculos diferentes de observadores, por una parte, artistas y amigos de artistas, por otra, sociólogos, penalistas o políticos. Brueghel no trabajó solo, por el contrario, construyó con su editor Hieronymus Cock la empresa gráfica más exitosa del siglo XVI. Amberes era en ese entonces el centro líder de la imprenta gráfica y de libros; la empresa Brueghel y Cock vendió sus productos, hasta las luchas iconoclastas calvinistas de 1566, a círculos cultos de coleccionistas en Alemania, Italia, Francia y España. Los grabados en cobre

<sup>32</sup> Jhering, Rudolf von, *Der Kampf ums Recht*, 2ª Ed., Viena, Manz, 1872.

<sup>33</sup> Kant, Immanuel, *La metafísica de las costumbres*, 4ª Ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2005 (Título original en alemán: *Die Metaphysik der Sitten*, Riga, 1797). Exactamente en: *Rechtslehre, Allgemeine Anmerkung, Straf- und Begnadigungsrecht*.

de Brueghel se hicieron famosos gracias a Cock y consolidaron su fama internacional; Brueghel, a su vez, pudo usarlos como plataforma para sus ideas satíricas y críticas de la sociedad. Con su cuadro, Brueghel entregó en un primer momento sólo un boceto para un grabado en cobre, el cual sería procesado luego para la venta. Si bien a Brueghel le gustaba, por una parte, expresar una crítica de la sociedad, su ambición era también vender su producto. La propagación de la necesidad de una ejecución represiva de la pena pudo haber sido, por ello, del todo compatible con elementos de crítica social. Bajo esa interpretación superficial, bajo ese título, el cuadro se puede vender; la existencia de una edición del grabado muestra también una necesidad de difusión y venta.

Philippe y Françoise Roberts-Jones evalúan la imagen como un inventario de las existencias de la justicia de aquel entonces desde la tortura hasta la pena de muerte<sup>34</sup>. Aparentemente, los documentos jurídicos de la época como la *Constitutio Criminalis Carolina* de 1532 y la *Praxis rerum criminalium* del jurista Joost Damhouder de 1554, documentan la visión de conjunto de Brueghel. *La Justicia* “subraya la necesidad de avanzar con todas las fuerzas contra las irregularidades”, y “en consonancia con su época, en Brueghel la justicia aparece como muy represiva”. Sin embargo, Roberts-Jones presentan también la tesis del Monte Calvario: uno se acuerda –tal vez sin razón– de la subida al Monte Calvario, sobre todo porque el Gólgota se perfila en la esquina, arriba a la derecha.

En cambio, en 1952 Charles de Tolnay presentó la tesis *del mundo al revés*<sup>35</sup>, pero en 1996 Hans Mielke se articuló en contra<sup>36</sup>. Otra tesis es la de Klein de la sátira o parodia del orden jurídico en los Países Bajos de esta época<sup>37</sup>. Quisiera ver en el cuadro, cuando uno lo aprecia con ojos modernos, un “festival de sadismo”; y él piensa en una sentencia de Madame Rolland, *Oh justicia, cuántos delitos se cometen en tu nombre*. Pero Klein limita otra vez; esta interpretación es muy simplificadora; es más bien un resumen serio de prácticas sociales espantosas pero no condenables. Contra el sadismo ya habla la tesis formulada por Barnouw y adoptada por Klein: *No one takes pleasure in the scene*. Pues, según Adriaan Jacob Barnouw<sup>38</sup>, ninguna época se ha visto a sí misma como inhumana o espantosa en la práctica de la justicia; esa crítica viene siempre sólo de una pequeña minoría. Así como hoy. Una época futura sentirá seguramente asco de los métodos actuales de ejecución en los Estados Unidos, de la silla eléctrica, la cámara de gas o la inyección letal.

Un aspecto trascendental del derecho penal, la reconciliación con Dios, el dolor se reconcilia con Dios, la víctima Jesús en la cruz se convierte en la salvación, los castigos no son crueldad no cristiana, sino, como dijo el reformador alemán Martín Lutero, *bondad vanidosa*: la autoridad la constituyen, según Melanchthon en su comentario sobre la ética de Aristóteles, *Dei minister ultor ad iram*, los sirvientes y vengadores de Dios. Crucifijos en el pronunciamiento de la sentencia y la decapitación. Sacerdotes que bendicen en la ejecución.

<sup>34</sup> Roberts-Jones, Philippe y Roberts-Jones, Françoise, *Pieter Bruegel der Ältere*, Múnich, Hirmer, 1997, p. 198.

<sup>35</sup> Tolnay, Charles de, *The Drawings of Pieter Bruegel the Elder*, Londres, The Twin Editions, 1952.

<sup>36</sup> Mielke, Hans, *Pieter Bruegel, Die Zeichnungen*, Turnhout, Brepols, 1996.

<sup>37</sup> Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, op. cit., p. 231.

<sup>38</sup> Barnouw, *The Fantasy of Pieter Bruegel*, op. cit.

Según Barnouw<sup>39</sup>, la cruz de Cristo sobre la desconsolada escena significa que la justicia practicada aquí es aprobada por Dios como juez supremo. El fin no es la venganza, sino la rehabilitación y la protección de la sociedad.

Hasta aquí hemos hablado detalladamente de la espada. Pero, ¿qué hay de la balanza? La mayoría de los intérpretes del cuadro sólo ve la espada, el poder desnudo. Se habla de la cruel precisión de la ejecución de la pena, de crueldades en nombre de la justicia, se percibe el cuadro como chocante, a la justicia como represiva y despiadada, no se practica la justicia sino la injusticia, se cree, incluso, poder reconocer signos de sadismo. “En todo el cuadro no se representa a nadie a quien se le reconozca su derecho, saque provecho de la decisión de la justicia o a quien la jurisdicción proteja de un mundo injusto”.

Los ganadores de la justicia distributiva son en el derecho penal prioritariamente la sociedad y su necesidad de seguridad. Hacia aquella se inclina la balanza en primera línea. Pero también oscila entre lo justo y lo injusto. En primer lugar, es válida una ley escrita, ejemplarmente formulada en los Países Bajos por Filips Wielant<sup>40</sup> y Joost Damhouder y por la *Constitutio Criminalis Carolina* germánica de 1532, con base en la ciencia penal del norte de Italia. Detrás del juez que lee el juicio cuelga de la pared un mandato imperial. El juez está determinado por la ley; no procede por capricho. Tampoco dicta sentencia de manera unilateral, sino que está atado a la sentencia de los siete jurados. Los dos, el juez y jurado, están sujetos además a su juramento que los obliga a una decisión justa. Las declaraciones del acusado son protocoladas durante la tortura; éste tiene que confirmarlas después, cuando aquella haya pasado. El uso de la tortura presupone indicios que configuran una sospecha fundada. En la escena de la tortura vemos que dos de los jurados pertenecientes a la comisión no comparten la misma opinión y discuten entre ellos. También por fuera de la barra vemos a dos hombres trenzados en una discusión; uno de ellos enumera argumentos con los dedos. También aquí la balanza está en acción. Delante de la caseta del notario hay una pareja de casados concentrada en el texto de un contrato legalizado. Evidentemente ellos también sacan provecho de la justicia, cuyos notarios les formularon a las partes un tratado equilibrado, que además es depositado en el ayuntamiento por cuestiones de seguridad. Así que no es que la justicia efectiva no estuviera presente.

Si, a pesar de todo, predomina la impresión de que la justicia se imparte despiadadamente, hay que estar conciente del hecho de que con la justicia sólo se representa una de siete virtudes cardinales. Una de ellas es la caridad, el amor al prójimo: aquí se alimenta a los hambrientos, se les da de beber a los sedientos, se viste a los friolentos, se consuela a los presos en el bloque, se entierra a los muertos. Aquí predomina, siguiendo las pautas de la caridad, la misericordia. El pensamiento guía del cuadro reza:

*Espera que aquello que le suceda a los otros también a ti te suceda; cuando sólo tengas presente los sentimientos del hombre que pide ayuda en medio de la desgracia, apenas entonces –y no antes– estarás dispuesto a ayudar.*

<sup>39</sup> Barnouw, *The Fantasy of Pieter Brueghel*, op. cit.

<sup>40</sup> Al respecto: Opsommer, R., “Wielant, Filips”, en Stolleis Michael, *Juristen, Ein biographisches Lexikon, Von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, München, Beck Verlag, 1995, pp. 652 ss.

No había lugar en la justicia para la misericordia pretendida en el ámbito de la caridad; pues su fin es garantizar la seguridad pública por medio de la disuasión. Por lo demás, era común a la tradición de los cuadros sobre la justicia representarla mediante objetos relativos a la ejecución de la pena. Así, por ejemplo, en la cámara de jurados en el ayuntamiento de Ámsterdam colgaba un cuadro, en cuyo centro la justicia estaba representada por la espada y la balanza, rodeada de muerte, cadenas, hachas, varas y herramientas de tortura.

Se intentó también desde mucho antes ver el cuadro de Brueghel como una acusación personal del artista contra la modalidad de ejecución de las penas dominante en aquel entonces:

- Vela encendida
- Venda para los ojos
- Expresión vacía de muchas caras
- Ropa anticuada
- Indiferencia de los actores
- Preguntas y observaciones.

Respecto a las personas, se puede destacar lo siguiente:

1. Justicia: aparece como la secularización de san Miguel por influencia del humanismo, con una expresión facial seria por desacuerdo con los acontecimientos. Se podría ir aún más lejos: está parada sobre la “piedra azul”, sobre la que normalmente tienen lugar las ejecuciones. ¿La justicia debe ser ejecutada también por sus fracasos?
2. Otros notarios y escribanos de la corte de justicia que no tienen que ver directamente con el proceso en curso, ellos expiden documentos, eventualmente certificaciones en el campo de la jurisdicción voluntaria. Llama la atención la actitud de todos los escribanos, que trabajan totalmente indiferentes en sus libros.
3. El segundo notario de la corte, toma la confesión mientras tortura en presencia de una comisión de tres asesores (eventualmente el juez y dos asesores).
4. Hay una comisión del juez y dos asesores, que están presentes en la tortura. El juez le dicta al escribano; los asesores que están a su lado evidentemente no comparten la misma opinión y discuten.
5. Brueghel presenta el acusado durante la tortura que precede a la sesión de la corte. Está sobre el banco extensor de madera, que un verdugo tensa en el momento. Con un embudo se le da un líquido al torturado, puede ser una variedad local de la tortura. Se observa algo similar en otra escena (véase, numerales 7 y 8). Es posible que la vela encendida se use también para la tortura.
6. Se pueden reconocer verdugos en diferentes actividades. El verdugo con el cubo de agua está preparado para refrescar al acusado para una pausa; la ley prevé que durante la tortura haya una asistencia médica. Según Klein<sup>41</sup>, algunos críticos ven

<sup>41</sup> Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, op. cit., p. 231.

- en la administración del agua un acto de compasión; pero en contra de ello habla, como bien lo ve Klein, la cantidad de agua y el vientre hinchado: se trata de una tortura con agua. Sin embargo, también el momento de refrescamiento está ahí (el verdugo listo con el cubo).
7. El acusado es torturado mediante el balanceo. Si una tortura no conducía al resultado deseado, se podía practicar una segunda tortura.
  8. Una comisión integrada por un juez y dos asesores sigue la tortura. Una comisión judicial debe estar presente en todas las torturas.
  9. El juez y todos los asesores están presentes en la ejecución del acusado.
  10. Durante la ejecución (decapitación), el primer condenado esta de rodillas ante al verdugo. El sostiene –como consuelo espiritual– un crucifijo en la mano.
  11. El primer verdugo con una espada en alto tiene que cortar la cabeza de un solo golpe. La ejecución es pública, el pueblo espera en la escalera y en la plaza del ayuntamiento, pero es mantenido a distancia por un funcionario de la corte.
  12. El cirujano, reconocible por la botella, debe intervenir en caso de que en la ejecución o en la tortura se produzca alguna clase de herida que deba tratarse de inmediato.
  13. Un funcionario de la corte, retiene al pueblo.
  14. El segundo verdugo en la ejecución de la condena de la flagelación, trabaja con dos azotes. Hay uno de repuesto sobre la tarima. En ella, hay una columna sencilla que sirve como picota, a la que está amarrado el acusado. En el piso de la tarima yace un atado de ropas (los vestidos del acusado).
  15. Brueghel muestra el segundo condenado durante el castigo de flagelación.
  16. Los funcionarios de la corte de justicia protegen la ejecución y también la tortura. Toda la instrucción previa es secreta.
  17. Además, se puede identificar el pueblo, es decir, los llamados presentes (*Umstand*). Originariamente, en la corte de justicia germánica, llamada *Thing*, la gente se sentaba toda y podía manifestar su aprobación o rechazo. En el siglo XVI, se han degradado a figurantes que no participan activamente en el proceso. Pero ellos son un elemento importante en la mediación ulterior de los fines del castigo citados antes (intimidación de los delincuentes potenciales). Llamam la atención las caras uniformes que, en su conjunto, expresan más rechazo que aprobación.
  18. El escribano de la corte de justicia tiene el juicio final en las manos, que fue escrito en la cámara de escribanos. Por lo regular, se le lee al pueblo desde arriba, a saber, desde el balcón (tal vez por la comisión Nr. 8).
  19. El sacerdote, a una distancia segura de la sangre, pronuncia una bendición<sup>42</sup>. Se reconoce en efecto una mano bendiciendo.

<sup>42</sup> Klein, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder*, op. cit., p. 232.

Respecto a la localización, se debe anotar lo siguiente: El lugar dominante es el ayuntamiento de la ciudad, en especial el ala donde está la corte. Las rejas en el fondo indican la cárcel. Son reconocibles también varias cámaras de escribanos con forma de literas, cuya techumbre podría ser un indicio de que la sesión de la corte (tal como estaba prescrito la mayoría de veces) tenía lugar a cielo abierto, por ejemplo, en el patio interior del ayuntamiento. Los escudos que cuelgan de las paredes indican los linajes dominantes del patriciado. También los perros son un símbolo del poder de sus dueños, según la lógica de la regalía de caza (se repite también en la lámpara con los cuernos de venado).

Respecto al factor tiempo, hay que ver que el tema central es el proceso contra un acusado en tres estadios:

1. estadio: la instrucción previa con la tortura o las torturas
2. estadio: el llamado día del juicio final o la corte del maleficio
3. estadio: la ejecución.

También al fondo del cuadro se desarrollan otras escenas que corresponden a otras épocas; por ejemplo, arriba, a la derecha, el transporte de un condenado en una carreta halada por un burro hacia el lugar de ejecución fuera de la ciudad; la quema de un condenado sobre una tarima; diferentes estadios de colgamiento y enrodamiento. Los cuervos revolotean alrededor de las horcas y las ruedas; en el cuadro, arriba a la derecha, se ve una representación del Gólgota.

Al legado de cuadros se lo denominó *el lado amable de la historia jurídica centroeuropea*. Claro que en nuestro ejemplo no es tan fácil captar en el objeto una dimensión amable; y, sin embargo, incluso aquí, se manifiestan en detalles escondidos rasgos amables: por ejemplo, en el perro que duerme debajo del banco de los jurados, completamente indiferente a la batalla humana por el derecho.

En un sentido más amplio, los cuadros sobre la justicia tienen desde la Baja Edad Media su lugar fijo en los ayuntamientos y en las cortes. Ellos persiguen una meta didáctica, al mostrarles insistentemente a los jueces y jurados el discurso del derecho imparcial en el espíritu de la justicia de Dios. En correspondencia con la interpretación trascendental dominante del momento, según la cual, el derecho penal persigue la reparación del orden perturbado por el delito, esos cuadros estaban determinados religiosamente y escogieron su temática de cuestiones de la Biblia, como, por ejemplo, el juicio final o el juicio de Salomón. Con el Renacimiento y el humanismo empezó en el siglo XV la secularización, se recurrió a temas y modelos antiguos, entre otros, a representaciones alegóricas, en particular a las relativas a algunas de las virtudes cardinales y de los pecados capitales. Y así surgieron en un sentido estricto los cuadros sobre la justicia: representaciones alegóricas de la justicia. Y aquí se impuso como modelo la antigua *Aequitas*, la equidad: la mayoría de veces una figura de mujer, de pie con la balanza en la mano. Esa *Aequitas* era en realidad una diosa de la prosperidad, el ideal de un intercambio justo, a cuyos pies a menudo se encuentra amontonado metal precioso. Fueron la Edad Media y el Renacimiento los que la transformaron en una alegoría de la justicia. Con frecuencia son confrontados en los cuadros de la justicia las virtudes y el vicio, el bien y el mal.

Pieter Brueghel critica la justicia europea de la mitad del siglo XVI. Las expectativas que se cifran en la justicia no se cumplen. La justicia no es ninguna diosa antigua, ninguna representación intemporal del renacimiento. Trae un vestido envejecido que remite a la Edad Media. Nadie se vestía así en 1559. La justicia da la impresión de haberse cubierto de polvo. Se levanta sobre la piedra azul, que se usaba como picota o como cadalso. Así, evidentemente, se la pone en la picota, debe ser ejecutada. La venda en los ojos no la hace imparcial sino ciega ante todas las atrocidades que suceden en su nombre a su alrededor. La vela ardiente se interpreta en este mismo sentido y se relaciona con el dicho *aquí se puede buscar la justicia con linterna*.

## RESUMEN

El artículo contiene una interpretación del dibujo a pluma *Justitia* de Pieter Brueghel el Viejo, del año 1559. La figura alegórica de la justicia con la espada, la balanza y la venda en los ojos se erige en medio de un ayuntamiento, en el que tienen lugar diferentes acciones jurídicas. En el centro de la representación está el “vergonzoso” derecho penal con sus fines especiales y preventivos generales; pero también aborda el derecho procesal, el derecho civil y el derecho público, de modo que el cuadro se debe interpretar como una representación completa de la historia jurídica. En la época de la creación del cuadro, Amberes, con 135.000 habitantes, era la ciudad más grande de Europa y al mismo tiempo la ciudad marítima y comercial más importante. La riqueza estimuló la pobreza mediante el aumento constante de los precios y, simultáneamente, la criminalidad. El cuadro de Brueghel tiene como trasfondo una creciente necesidad de seguridad, tanto más cuanto el gobierno oligárquico acentuaba, por medio del Patriciado, los derechos de libertad de la ciudad con relación al gobierno central español y desató crecientemente conflictos confesionales, que desembocaron en la Guerra de los Ochenta Años (1568-1648).

## BIBLIOGRAFÍA

- Anzelewsky, Fedja (Ed.), *Pieter Bruegel der Ältere als Zeichner, Herkunft und Nachfolge, Eine Ausstellung des Kupferstichkabinetts Berlin*, 3ª Ed., Berlín, Ed. Mann, 1975.
- Baldauf, Dieter, *Die Folter, Eine deutsche Rechtsgeschichte*, Colonia, Böhlau Verlag, 2004.
- Barnouw, Adriaan Jacob, *The Fantasy of Pieter Bruegel*, Nueva York, Lear, 1947.
- Bastelaer René van, *Les estampes de Peter Bruegel l'Ancien*, Bruselas, G. Van Oest, 1908.
- Bastelaer, René van y de Loo, Georges Hulin, *Peter Bruegel l'ancien, son oeuvre et son temps Étude historique suivi des catalogues raisonnés de son oeuvre dessiné et gravé*, Bruselas, G. van Oest, 1907.
- Bevers, Holm, *Das Rathaus von Antwerpen (1561-1565), Architektur und Figurenprogramm*, Hildesheim, Zürich y Nueva York, Ed. Olms, 1985.
- Bredero, Gerbrand, *De Spaensche Brabander*, 1618.
- Cohen, Walter, "Bruegel, Pieter, d. Ä.", en Thieme, Ulrich, y Becker, Felix (Eds.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, tomo 5, Leipzig, Engelmann, 1911, pp. 100-102.
- Constitutio Criminalis Carolina, Peinlich Halsgericht, des allerdurchleuchtigsten grossmächtigsten unüberwindlichsten Keyser Carols dess Fünfften und dess Heyligen Römischen Reichs peinlich Gerichts Ordnung, auff den Reichsstägen zu Augspurg und Regenspurg, in Jaren dreissig und zwey und dreyssig gehalten, auffgericht und beschlossen*, Fráncfort del Meno, Johannem Schmidt 1577.
- Damhouder, Joost de, *Praxis rerum criminalium*, 1554.
- Erlor, Adalbert, "Gerechtigkeitsbilder", en Erlor, Adalbert y Kaufmann, Ekkehard (Eds.), *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, tomo 1, Berlín, Schmidt, 1971, pp. 1536-1539.
- Feenstra, R., "Damhouder, Joos de", en Stolleis Michael, *Juristen, Ein biographisches Lexikon, Von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Múnich, Beck Verlag, 1995, pp. 152 y ss.
- Fehr, Hans, *Das Recht im Bilde*, Erlenbach, Múnich y Leipzig, 1923.
- , *Die Dichtung im Recht*, Berna, Francke, 1936.
- Foote, Timothy, *The world of Bruegel, c. 1525-1569*, Nueva York, Time-Life Books, 1968.
- Francastel, Pierre, *Bruegel*, París, Hazan, 1995.

- Friedländer, Max J., *Pieter Bruegel*, Berlín, Propylaen-Verlag, 1921.
- , *Von Eyck bis Bruegel, Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*, Berlín, Bard, 1916.
- Gelder, Jan Gerrit van y Borms, Jan, “Bruegels zeven Deugden en zeven Hoofdzonden”, en *Beeldende Kunst* 25, Amsterdam, De Spieghel, 1939, pp. 30-33.
- Genaille, Robert, “La Montée au Calvaire de Bruegel l’Ancien”, en *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, Amberes, 1979, p. 143.
- Gibson, Walter S., *Bruegel*, Londres, Thames and Hudson, 1977.
- Glück, Gustav, *Das grosse Bruegel-Werk*, Viena, Anton Schroll & Co., 1951.
- Hagen, Rose-Marie y Hagen, Rainer, *Meisterwerke im Detail, Bildbefragungen*, tomo 3, Colonia, Taschen, 2000.
- Hartmann, Christine, “Unruhe in der Stadt, De gerechtigheid von Pieter Bruegel dem Älteren”, en Meier-Dallach, Hans-Peter (Ed.), *900 Jahre Zukunft, Augenblicke der Ewigkeit, Zeitschwellen am Bodensee*, Lindenberg, Kunstverlag Fink, 1999, pp. 114-122.
- Houtte, J. A. van, “Die niederländische Umwelt Pieter Bruegels”, en Simson, Otto von y Winner, Matthias (Eds.), *Pieter Bruegel und seine Welt*, Berlín, Ed. Mann, 1979, pp. 29-35.
- Huygenbaert, L., “La justice vue par Bruegel”, en *La Métropole*, Amberes, 11 de junio de 1933.
- Jhering, Rudolf von, *Der Kampf ums Recht*, 2ª Ed., Viena, Manz, 1872.
- Kant, Immanuel, *La metafísica de las costumbres*, 4ª Ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2005 (Título original en alemán: *Die Metaphysik der Sitten*, Riga, 1797).
- Klein, H. Arthur, *Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder, Reproducing 64 engravings and a woodcut after designs by Peter Bruegel the Elder*, Nueva York, Dover Publications, 1963.
- Köbler, Gerhard, *Bilder aus der deutschen Rechtsgeschichte, Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Múnich, Beck Verlag, 1988.
- Lebeer, Louis, *Catalogue raisonné des estampes de Bruegel l’ancien*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1969.
- Lederle, Ursula, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern*, Heidelberg, Universidad, 1937.
- Leyden Lucas van y Lavalleye Jacques, *Pieter Bruegel d. Ä., Das gesamte graphische Werk*, Viena y Múnich, Ed. Schroll, 1966.

- Marijnissen, Roger H., *Hieronymus Bosch, Das vollständige Werk*, Weinheim, VCH, 1988.
- Marijnissen, Roger H. y Seidel, Max (Eds.), *Bruegel*, Stuttgart, Belser, 1969.
- Marquardt, Bernd y Niederstätter, Alois (Eds.), *Das Recht im kulturgeschichtlichen Wandel, Festschrift für Karl Heinz Burmeister zur Emeritierung*, Constanza, Universitätsverlag Konstanz, 2002.
- Meier-Dallach, Hans-Peter (Ed.), *900 Jahre Zukunft, Augenblicke der Ewigkeit, Zeitschwellen am Bodensee*, Lindenberg, Kunstverlag Fink, 1999.
- Meij, A. W., “Dessins de Pierre Bruegel l’Ancien”, en Smet, Robert de (Ed.), *Bruegel, Une dynastie de peintres*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1980, pp. 73-101.
- Mielke, Hans, *Pieter Bruegel, Die Zeichnungen*, Turnhout, Brepols, 1996.
- Münz, Ludwig (Ed.), *Pieter Brueghel, Zeichnungen*, Colonia, Phaidon Verlag, 1962.
- Müller, Jürgen y Kaschek, Bertram (Eds.), *Pieter Bruegel invenit, Das Druckgraphische Werk*, Hamburgo, Hamburger Kunsthalle, 2001.
- Murray, John Joseph, *Antwerp in the Age of Plantin and Brueghel*, Norman, University of Oklahoma Press, 1970.
- Opsommer, R., “Wielant, Filips”, en Stolleis Michael, *Juristen, Ein biographisches Lexikon, Von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Múnich, Beck Verlag, 1995, pp. 652 ss.
- Read, Herbert et al. (Eds.), *DuMont’s Künstler-Lexikon*, Colonia, DuMont, 1991.
- Ridder, Juliaan de, “Gerechtigheidsaferelen in de 15de en de 16de eeuw, geschilderd voor schepenhuzen in Vlaanderen”, en *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, No. 25, Gent, 1979/1980, pp. 43-62.
- Roberts-Jones, Philippe y Roberts-Jones, Françoise, *Pieter Bruegel der Ältere*, Múnich, Hirner, 1997.
- Roosbroeck, Robert van, *Geschiedenis van Vlaanderen*, tomo 2, *Van de Habsburgse tot en met de Oostenrijkse tijd*, Hasselt, Heidelberg-Orbis, 1972.
- Rüping, Hinrich, *Grundriss der Strafrechtsgeschichte*, 5ª Ed., Múnich, Beck Verlag, 2007.
- Schmidt, Eberhard, *Einführung in die Geschichte der deutschen Strafrechtspflege*, 3ª Ed., Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.
- Schutt-Kehm, Elke, *Pieter Bruegels d. Ä. «Kampf des Karnevals gegen die Fasten» als Quelle volkskundlicher Forschung*, Fráncfort del Meno, Lang, 1983.
- , *Pieter Bruegel d. Ä., Leben und Werk*, Stuttgart y Zurich, Ed. Belsler, 1983.

- Simson, Otto von y Winner, Matthias (Eds.), *Pieter Bruegel und seine Welt*, Berlín, Ed. Mann, 1979.
- Smet, Robert de (Ed.), *Bruegel, Une dynastie de peintres*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1980.
- Stolleis Michael, *Juristen, Ein biographisches Lexikon, Von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Múnich, Beck Verlag, 1995.
- Theuwissen, Jan, "Volkskundliche Aspekte im Werke Pieter Bruegels", en Simson, Otto von y Winner, Matthias (Eds.), *Pieter Bruegel und seine Welt*, Berlín, Ed. Mann, 1979, pp. 175-185.
- Tolnai, Karl, *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*, Múnich, Piper, 1925.
- Tolnay, Charles de, *The Drawings of Pieter Bruegel the Elder*, Londres, The Twin Editions, 1952.

