

PRÓLOGO

PALACIO DE INJUSTICIA (TEMAS DE HOY) DE JOAQUÍN NAVARRO 1998

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO

Prologar es más difícil que epilogar. Incluso para el autor de la obra. Generalmente, los prólogos sobran. Casi todos suelen ser inanes, convencionales, aburridos o pretenciosos. Prologar un libro de otro implica la temeridad de adelantarse a su razón. Para ofuscarla con vapores de incienso o para diluirla en divagación. Ni la amistad disculpa el riesgo de introducir al entendimiento de otra razón que, pese a las concomitancias de sensibilidad y percepción, en este caso evidentes, no deja de ser un producto objetivado del talento ajeno. Que, si logra expresar algún tipo de sentimiento inefable, debe ser comprendido y admirado, sin mediaciones, como se hace con las obras de arte.

Por eso no ha sido la íntima y cabal amistad con el autor, sino la viva emoción moral y estética que me ha producido la rápida lectura de su libro, lo que me impulsó a escribir incontinenti este espontáneo prólogo de fantasía a una obra fantástica.

Por conocer muy bien lo relatado en el libro, y haberlo visto y vivido desde la misma trinchera que el autor, tal vez yo no sea el más indicado para hablar de la sinceridad y la exactitud del relato. Pero justamente por eso, porque no podía tener curiosidad por saber lo que ya sabía, por enterarme de lo que objetivamente dice el libro, toda mi atención y toda mi capacidad de percepción se centraron, sin proponérmelo, en el modo de decir y de contar el autor esos previsibles y dramáticos episodios españoles que han puesto al desnudo las miserias de la justicia legal. He visto en ellos, más que leído, la historia universal de la injusticia.

No es lo que dice y denuncia el autor lo que produce, para mí, el fascinante atractivo de su obra. Tampoco creo que lo sea, para toda persona sensible, lo que tiene de normalidad en su explícita oposición radical y en su crítica implacable a la justicia del príncipe. Ni siquiera lo será, para un espíritu científico, la incondicionada entrega del autor a la verdad que permanentemente sacrifica el sistema, en aras del más pequeño bienestar de los altos tribunales y del mayor poder político de sus patronos.

El famoso juez Navarro encuentra y transmite la medida de su humanidad y de su talento, como creador de una obra literaria, en la forma plástica de representar, con un retablo palaciego de los altos dignatarios de la justicia, de por sí insignificantes, el drama histórico de la injusticia del príncipe. Los personajes retratados, sin facciones ni perfiles individualizados, pasarán y se olvidarán. Pero sus inicuas acciones y el modo servil de cometerlas permanecerán. Es la ley de todos los sistemas, pasados o presentes, que hacen depender la promoción de los funcionarios judiciales del favor o de la confianza del poder político.

El texto de Joaquín Navarro, como buen libro de historia coetánea, siendo de palpitable actualidad es, sin embargo, in temporal. Y ahí, en esa rara abstracción de los sentimientos y pasiones personales, en ese elegante distanciamiento de la circunstancia, encuentro yo el secreto del gran humanismo renacentista y de la fascinación que aún nos causan sus inmortales obras de arte.

Joaquín Navarro ha concebido y redactado su libro literalmente al fresco y al temple, sin pastas untosas ni barniz lustroso. Se limita a narrar tranquilamente el triunfo, en estrados, de la mentira sobre la verdad, como si estuviera decorando los muros interiores del Palacio de Justicia de Madrid, al modo de aquellos dos artistas del realismo crítico, Cosme Tura y Del Cossa, hijos de zapatero y de albañil, cuando pintaron al duque Borso saliendo del Templo de la Justicia de Ferrara para partir de caza.

Allí está, decorando el Palacio de Schifanoia en tres escenarios de un mismo mural, la representación artística de lo que Navarro llama cortésmente «la justicia que complace al príncipe». A la derecha, glosadores de derecho romano cubren la espalda del duque a su salida del Templo de la Justicia. El canonista más anciano le despide con parsimoniosa y solemne gratitud por las sentencias que el príncipe, ignorante del latín, porta en su mano derecha. A respetuosa distancia, un humanista lo mira de frente, sin temor ni esperanza, mientras sostiene a una viuda que, fuera ya del edículo, hace humilde ademán de entregar al duque la solicitud de justicia redactada por el valeroso letrado. Pero un edecán salta presuroso para cortarle el paso. Y por el otro lado se le acercan entrelazados sus dos jóvenes favoritos, vestidos con medias de seda y lujosas túnicas adamascadas, apretadas en la cintura para que vuelen sus plisadas y acartonadas minifaldas.

A la izquierda, un grupo de expertos jinetes rodean al príncipe. Todos montan, con elegancia clásica y larguísimas espuelas, en sus caballos lujosamente enjaezados. Un palafrenero arrodillado se afana en la tarea. Los perros husmean al pie de los caballos. Y el majestuoso Borso, para no molestar al halcón ya posado en su antebrazo, extiende con quieta energía su mano derecha, libre de papeles engorrosos, dando la orden de partida al nervioso guía que no sabe hacer volver a su cabalgadura, sin encabritarla, para encabezar la marcha de la brillante cabalgata.

Finalmente, la expedición de cetrería se aleja por arriba, hacia el horizonte, después de pasar delante de los obreros que están iniciando la construcción de un techado de madera. Mientras tres de ellos continúan imperturbablemente absortos en su trabajo, el cuarto, más joven y atildado, llama la atención de la comitiva con saludos y aspavientos afeminados, impropios de su clase.

A pesar de la calidad de esta pintura, tan bella como dura, su composición en tres perspectivas le impide transmitir, en una sola emoción, la acerba crítica que contiene a la concepción del mundo que la inspira. La justicia que complace al príncipe deja fuera de su protección a viudas, huérfanos y obreros.

En la composición de su libro, Navarro no incurre en ese error de dispersión de la perspectiva que Leonardo da Vinci reprochó a las narraciones de los muralistas del Quattrocento. Para evitar la visión casuística de los males tratados en su texto, sin caer en la parcialidad de toda monografía, y para impedir que unos puedan ser considerados como causantes de los otros, como si el vicio estuviera en los genes judiciales, el autor compone su obra como aconsejaba aquel genial hijo de notario.

Una sola perspectiva para toda la serie de escenas de Injusticia y un solo punto de vista, a la altura del lector, para todo el escenario. Navarro ha logrado conjugar así, con meras letras impresas y sin efectismos de estilo literario, sentimientos encontrados de repugnancia a lo retratado y de amor a la verdad sacrificada; de melancolía por la degradación de sus compañeros y de confiado entusiasmo por la falta de miedo en sus amigos; de esa tristeza y de esa alegría que sólo podemos sentir de modo simultáneo y confuso en las emociones estéticas de la sinfonía musical o de la sincronía pictórica en una gran composición. El autor confiesa la dificultad de la síntesis sentimental al adoptar la divisa quattrocentista: «Sin esperanza y sin miedo.»

La unidad de perspectiva ha sido lograda, sin artificio, porque el complicado problema de la Injusticia frente a la Justicia, tan difícil de plantear en términos de objetividad científica, ha sido deliberadamente identificado por Navarro, en la esfera penal y procesal, con la sencilla cuestión de la mentira frente a la verdad en los hechos justificables.

Todas las escenas pintadas en el libro (desde las de un poderoso editor sin escrúpulos en la administración del dinero ajeno a las de un jefe del Gobierno y sus ministros disponiendo de las vidas, las famas y los fondos públicos o privados; desde las de la terca persecución de fiscales honestos, la perseverante recusación del juez íntegro imputado de conspirar con sus amigos para delinquir, la protección y promoción de los magistrados corruptos o las escuchas de los servicios secretos del Estado a la intimidad de las vidas privadas y la negación de auxilio a la justicia en los crímenes de la autoridad; desde las de castigo a los insumisos y presos de ETA a las de permanente maniobra fraudulenta de la jurisdicción militar y demás jerarquías judiciales en la vida de los procesos políticos) han sido escrupulosamente descritas por Navarro, no como actos meramente ilegales, cometidos por error, ignorancia o iniquidad, sino como productos deliberados de la pura mentira, como fundamento fáctico de las decisiones que, sin mentir, estigmatizarían a los patronos de la justicia.

Podemos preguntarnos con razón si es o no lícita esta reducción de la justicia penal y procesal a la Verdad. Navarro no lo hace expresamente. La justicia-legal, única de la que trata el libro, es cosa bien distinta de la justicia-virtud. Una persona legal puede ser una persona injusta. Y una persona verdaderamente justa tiene que ser a veces ilegal. Se puede ser verdadero e injusto. Aunque difícilmente, y al mismo tiempo, justo y falaz. Pero éste es un problema de índole moral que no está planteado en el libro. Lo que invita a reflexión, viendo los impresionantes interiores dibujados en el texto, es una cuestión de índole jurídica.

Si la justicia penal no se reduce a la Verdad, ¿qué debemos pedir a un buen juez?; ¿que sea justo o que sea veraz?; ¿que falle en conciencia o que se atenga ciegamente a las consecuencias legales de la verdad del hecho investigado? Donde rige el sistema del precedente judicial, lo que se espera del juez penal es que sea justo. Pero aquí lo más y mejor que se puede esperar de un juez es que sea legal. Es más fácil ser un buen juez aquí que allí.

Entre nosotros no se puede decir en rigor que los jueces pueden ser justos o injustos. Eso sólo se puede predicar de las leyes que aplican. Las leyes sí son justas o injustas.

Pero nuestros jueces sólo pueden ser correctos o incorrectos y para ser correctos necesitan cumplir dos condiciones: ser veraces en la estimación de los hechos, con posibilidad de errar pero no de mentir (como buenos detectives o rigurosos científicos), y ser legales en la estimación de sus consecuencias, lo que implica un perfecto conocimiento del derecho penal. Correcto y derecho son dos sinónimos del mismo apego a la justicia de la verdad.

Lo que Navarro nos hace contemplar, desde esa única perspectiva leonardesca que nos hace confundir, en este caso, la Justicia con la Verdad, no es que un sistema sin separación de poderes, como el nuestro, no pueda producir jueces y fiscales correctos, pero sí que, en los juicios penales contra miembros del poder político o de su círculo de apoyo, ese juez correcto no podrá actuar con independencia en su juzgado o en su sala, ni ocupar cargos de responsabilidad en la organización judicial. Y que si no pierde su carrera es por la protección social que le da el escándalo. Para disminuir esa protección, los medios de comunicación afines al poder difaman por sistema a los jueces y fiscales correctos.

Pero el mérito principal de esta composición sobre el Palacio de Injusticia no está tanto en esa singular perspectiva, que le ha permitido dar unidad argumental a una gran serie de narraciones independientes, como en el punto de mira elegido para pintar tan colosal fresco. Un punto de observación que le permite presentar el espectáculo a la altura de los ojos del lector, sin necesidad de rebajar la línea del horizonte mayestático que da sentido político a la composición. Es el truco de Leonardo en La última cena. Poner a todos los actores en estrado o, más bien, en un teatrillo de guiñol. Situar la acción en un teatral interior.

Leonardo, sin embargo, no cumple en ese soberbio Cenáculo su propia preceptiva. Ciertamente, la composición unificada está situada casi al nivel del ojo del espectador. Pero como no ha pintado el escalón del basamento elevado sobre el que reposa la mesa, y ésta ocupa el primer plano de lo pintado, la composición parece estar metida en un nicho abierto y a punto de resbalar a los pies del espectador. La línea del suelo no es la que está en lo pintado, sino la que el espectador pisa. No se ve lo mismo una pintura de lienzo o tabla de caballete que una de mural.

Este inconveniente lo evita Ghirlandaio, no sólo dibujando en perspectiva lineal todo el basamento o estrado donde se apoya la acción de La Cena, sino sentando incluso de espaldas uno de los apóstoles a este lado de la mesa, para dar perspectiva aérea a los cuerpos presentados de frente y distanciar al espectador de la acción principal. Pero ese efecto lo consigue Leonardo por su maestría en el color y el movimiento. El ritmo de alejamiento o de acercamiento de los cuatro grupitos de apóstoles al centro de la mesa, presentados de escorzo, permite dejar sólo a Cristo de cara al espectador. Leonardo es tan superior en todo lo que hace que su Cenáculo seguirá siendo La última cena que se retiene.

En el libro de Navarro no existe el riesgo de que el lector vea lo que pasa en la justicia como una acción, lejana o intimista, que tiene lugar en un mundo cerrado del que él no forma parte. Finos hilos dorados, como los de un guiñol, sujetan por arriba a los muñecos judiciales que los poderes políticos y económicos manejan a distancia. Sin la corrupción sistemática de los patronos sería inimaginable la de los funcionarios judiciales. Y lo que cuenta Navarro del mundo de la Alta Justicia no es diferente, salvo en la mayor mezquindad que origina el menor poder, de lo que sucede en el mundo de la Alta Política y la Alta Finanza, que es donde se condiciona la vida cotidiana de los gobernados.

La composición del libro nos da una visión impresionista de la injusticia servicial que reina en la cabeza -por señalar un sitio visible aunque no pensante- del sistema judicial. La impresión pesimista de la narración inicial (dedicada al Consejo del Poder Judicial y a su Libro Blanco de la Justicia, a la presidencia de la Sala II del Supremo y a la Audiencia Nacional, es decir, al sistema de reparto del botín) queda de sobra aliviada con las divertidas anécdotas profesionales de los actores que danzan al son del poder en los altos tribunales.

Pero donde el libro de Navarro alcanza su mayor fuerza expresiva, donde comunica la vibrante emoción de sus encontrados y vivos sentimientos, es en la narración de las escenas que describen la progresión judicial de la mentira, la traición, la ignorancia, la envidia y la calumnia (Sogecable, fiscales leales, recusación de un juez correcto, traición de otro juez incorrecto, causa especial) y en las violentas escenas finales que retratan la regresión de la justicia a la dureza de la Edad Media, por la maldad, el rencor, el miedo, el infantilismo y la suspicacia de la política represiva en asuntos relacionados con la esfera militar (presos de ETA, insumisos, jurisdicción militar, seguridad del Estado).

Tanta es la fuerza plástica de los sentimientos retratados en la segunda mitad de este libro, y tan concretos son los personajes togados que en esos episodios arrinconan y machacan a la Verdad con el arma del rumor maledicente y la solemne calumnia, que la narración de Navarro nos lleva directamente, como si él mismo la estuviera viendo, a la más genial representación pictórica del repudio de la Verdad. Me refiero, claro está, a la Alegoría de la Calumnia pintada por Botticelli (hoy en los Uffizi) siguiendo en lo esencial la descripción que hizo Luciano de un cuadro de Apeles, el más grande de los pintores de la antigüedad.

Sentado en estrados, a la derecha de una gran Cámara Real de Justicia, un alto magistrado con orejas de asno y gesto de abatida resignación se inclina hacia adelante y extiende su mano, con fatigada elegancia, hacia el abogado de la Calumnia, vestido de negros jirones, para que haga la acusación calumniosa. De pie sobre el estrado y a cada lado del magistrado, la Sospecha y la Ignorancia, dos mujeres, se retuercen en escorzo hacia la cabeza juzgadora, para levantarle las orejas y susurrarle por cada oído lo que ellas saben aconsejar. A este trío lo respalda la tradición cultural del Estado, con sus esculturas de poder y de gloria.

Al pie del estrado, el acusador de mirada penetrante levanta su brazo izquierdo jurando con la mano extendida que dirá la verdad. La Calumnia, una mujer hermosa, intenta adelantarse a las dos que la preceden como testigos de la acusación. Su movimiento es tan violento que una de ellas, la Traición, tiene que defenderse, con su antebrazo y codo levantados, para no ser atropellada. La otra, la Envidia, es una mujer de belleza virginal que porta, en su mano izquierda, la antorcha encendida que prenderá el rencor del magistrado. Con la otra mano arrastra por el suelo, tirándole de los cabellos, al pobre calumniado, un joven desnudo con las manos juntas, en beata actitud de súplica al cielo.

Arrastrando los pies, con la cabeza vuelta hacia atrás, y a la cola del grupo calumniador, una mujer vestida de luto y embozada en un manto negro expresa el Arrepentimiento a la última mujer que figura en la escena completamente separada de la procesión. Esta última mujer es la Verdad. Plena de espiritual hermosura, completamente desnuda, marginada de la acción, la Verdad levanta su mirada y su dedo índice al cielo, indiferente al juicio de los demás y a la mirada lacrimosa del Arrepentimiento.

En el cuadro de Apeles, según la descripción de Luciano, figuraba otra mujer junto a la Calumnia representando al Engaño. Botticelli la ha suprimido. Probablemente porque está ya representada dentro de la Traición, y porque habría impedido el amplio movimiento de la Calumnia dentro del espacio marcado para la composición.

No sé si Joaquín Navarro conoce este duro cuadro de Botticelli, donde nadie lucha, como él, por el derecho. El calumniado y la Verdad se resignan al triunfo judicial de la mentira. En esto se diferencia el cuadro italiano de la historia española contada por Navarro. Pero es él quien le pone nombres y apellidos españoles a los personajes de Botticelli. Basta leer la recusación de Gómez de Liaño y la causa especial para que el lector identifique sin dificultad a la Ignorancia y la Sospecha que soplan al instructor de cada proceso, a la Calumnia que se precipita hacia el estrado, a la Traición que tiene miedo de ser atropellada, a la Envidia que enciende el Rencor, al calumniado arrastrado por los suelos a manos de la Envidia, al abogado denunciador, perjuro de mirada penetrante y alma de mendigo asalariado, al Arrepentimiento que lloriquea su flaqueza y a la Verdad que permanece indiferente a la difamación.

Otras personas retratadas por Navarro, y especialmente Una mujer extraordinaria, no están eternizadas en la pintura de Botticelli. Me refiero a la habitual presencia en los procesos sociales de difamación de otros prototipos humanos que también son objeto de persecución y discriminación. Son los amores, los familiares y las amistades de los calumniados. Sobre todo cuando tienen una personalidad destacada como, en este caso, la del padre, la mujer amada y los amigos del calumniado. El autor del libro incluido. Este pequeño grupo sí ha luchado por el derecho a la verdad. Y aunque no ha podido obtener aún la reparación del daño causado por las calumnias, ha impedido al menos que la fiscal fuera derelicta, como la mujer de otro célebre cuadro de Botticelli, y que el juez perdiera la confianza de la opinión pública.

En las épocas de represión o consenso, lo primero que sufre es la Verdad y la libertad de expresada. Navarro la expresa. Pero una parte de ella, la más grave, de forma implícita. No sería posible entender la incorrección judicial que Navarro denuncia a lo largo de su libro (GAL, Filesa, Cesid, ETA, insumisos y jurisdicción militar) sin la corrupción concreta y personal de las altas jerarquías del Estado, del Gobierno y de los grandes medios de comunicación.

Todo el mundo informado lo sabe. Pero nadie se atreve a decirlo expresamente. Salvo los artistas del humor y, de modo elíptico, algún periodista.

En todas las épocas de corrupción de las costumbres ha sucedido lo mismo. Incapaz de comprender la razón y el secreto de Estado, el pueblo culpa a la justicia de la impunidad de los crímenes políticos o de los políticos. Y, contra lo que podía esperarse, estima menos, y desprecia más, a la institución judicial que a las que la corrompen. Los magistrados, jueces y fiscales tienen en España menos prestigio que los políticos y los periodistas. Esta degradación ha sido muy rápida. Y la causa fundamental está en el comportamiento miserable de los altos tribunales en esos asuntos capitales analizados en el libro.

Aunque, bien pensado, el rebajamiento de la justicia al último grado en la escala de los prestigios institucionales tiene fácil explicación social. Es normal que se desprecie más a un subpoder corrupto que al poder corruptor, al empleado que delinque que al patrón beneficiado con el crimen de aquél. Y una justicia de patronazgo, como la española, siempre será un poder subordinado al de los patronos y, en consecuencia, un subpoder sin autoridad y sin prestigio social.

Aquí no ha bastado la mentira para sepultar la verdad. Ha sido necesario que el subpoder judicial se imponga, además, por la fuerza ejecutiva del poder político y militar. Tan fuerte es el sentimiento de la arbitrariedad judicial en favor de la inmunidad de los crímenes políticos y de políticos que, a pesar de todo lo mal hecho por los tribunales, para retrasar o impedir el buen fin de esos procesos judiciales, todavía se habla de indultos y de no mirar al pasado, desde la misma jefatura del Gobierno y desde los principales medios de información. No mirar al pasado supone la liquidación de la justicia, la destrucción de la balanza y de los platillos que sólo sopesan actos pretéritos y no preteridos.

En la primera mitad del siglo XIV, el culto Ambrosio Lorenzetti pintó monumentales frescos, en el Palacio Público de Siena, sobre las famosas alegorías del Buen y del Mal Gobierno. En el bueno la justicia es producto de la Sabiduría y causa de la Concordia. Pero en el Mal Gobierno, el Poder tira por tierra a la justicia, destruye la balanza y los platillos, y en su lugar pone a la Soberbia, con un yugo en la mano, para que cause la Discordia. La impresionante pintura ilustra las consecuencias que produce la destrucción de la balanza y los platillos: lanzas y soldados aprisionando y guardando presos. Manuel García Pelayo hizo una meritoria interpretación de las alegorías de Lorenzetti y luego sustituyó la balanza de la justicia por el yugo de la Soberbia, a causa de la razón de Estado, en el caso Rumasa.

Hoy, la justicia está por los suelos en las encuestas sociales. En los capítulos finales, referentes a los presos de ETA, a la jurisdicción militar y a los insumisos, el juez Navarro retira las últimas voladuras ideológicas de la justicia para mirar de cerca y de frente su grotesca cara, infantilmente Violenta, y el formidable aspecto de su porte guerrero. Esta vez su relato nos evoca una representación escultural de la justicia realizada en Rímini, durante la segunda mitad del siglo xv, por Agostino di Duccio, para el Templo Malatestiano.

Desgraciadamente ya no podemos contemplar aquella escultura. Los bombardeos de la última guerra mundial destruyeron aquel famoso templo, obra maestra del humanista Leon Battista Alberti. Allí estaba la Alegoría de la Justicia más extraña del Renacimiento. Una irritada y jovencísima doncella, cubierta de pies a cabeza con una agresiva armadura, blande amenazadoramente su descomunal cimitarra, levantada ya por su macizo brazo derecho para asestar el golpe mortal, a la vez que su brazo izquierdo sostiene con femenina ligereza la balanza, en forma de yugo, de la que penden dos pequeños platillos. El movimiento de su cuerpo, proyectándose sobre el espectador; la expresión de su imperativa cara, decidida a suprimir toda contrariedad; el cincelado de su coraza como piel de saurio, y la desproporción del colosal armamento daban a la representación de la justicia del príncipe el aspecto terrorífico que mejor respondía a la mujer retratada: diva Isotta de Rímini, tercera esposa de Sigismondo Pandulfo Malatesta y asesina de la segunda.

La escultura terrible, aunque no fuera probablemente un retrato carnal de Isotta, se identifica a la perfección con los símbolos y gestos de su tiranía. Ignoro si algún crítico de arte se ha preocupado de estudiar el origen y el porqué de esta insólita escultura. Su autor, el florentino Duccio, era un especialista del relieve plano y de las figuras femeninas elegantes y dulces. Si no fuera por la prueba documental, nadie le hubiese atribuido esta maciza y cruel escultura exenta. En ella se ven las huellas de un discípulo de Donatello. Es evidente que la hizo por encargo y también, en mi opinión, según las directrices de su cliente.

Mi opinión se basa en el parecido que esta Justicia tiene con una medalla en relieve de Isotta (firmada por Mateo da Pasti, que era precisamente el director de obras del Templo Malatestiano) y con una pintura de San Miguel, hoy en el Louvre, debida al ferrarés favorito del duque Borso, Ercole de Roberti. La medalla, fechada en 1446, es anterior a la escultura de la Justicia. La pintura de San Miguel, inmediatamente posterior.

La medalla realza el perfil de una doncella con la inscripción: ISOTE-ARIMINENSI-FO RMA-ET -VIRTUTE-IT ALIE-DECOR. En el reverso, una colosal matrona sentada de frente en dos elefantes de grandes colmillos, colocados uno junto a otro pero en dirección opuesta. El manto y los pies de la mujer coronada llegan al suelo. Su armadura es como piel de saurio. Sobre su regazo, los brazos sostienen en el aire una inmensa columna que comienza a quebrarse. El elefante es emblema de la casa Malatesta. La similitud de detalles y de símbolos de fuerza con los de la Justicia son evidentes.

El San Miguel de Ercole de Roberti deriva clara y directamente de la Alegoría de la justicia de Agostino di Duccio. La escuela pictórica de Ferrara, iniciada por Cosme Tura, obedece a modales artísticos de un realismo caricatural muy alejado del refinado realismo idealista de los artistas florentinos. Y Rímini estaba bajo la influencia del gusto estético ferrarés. Agostino debió interpretar la alegoría de la justicia humana tan adecuadamente a este gusto que mereció ser considerada por Roberti como modelo para su San Miguel. Este arcángel, pisando y lanceando a un ángel insumiso, convertido en negro y pequeño demonio cornudo, suspende de su mano izquierda la liviana balanza de la Justicia Divina. La armadura de la Justicia humana y de la divina es exactamente la misma en la escultura y en la pintura. Y también la cara del joven San Miguel, más grotesca aún que la de Isotta, denota la determinación airada de la fuerza del Poder para abatir a los insumisos.

El libro de Joaquín Navarro me ha transportado al mundo de las imágenes y representaciones artísticas de la Justicia. Cuando empecé a escribir este prólogo sabía, por el poco tiempo del que disponía, que no podría hacer otra cosa que transmitir a los lectores las impresiones fantásticas que me causó su texto. He procurado hacerlo con la espontaneidad y la libre intromisión con que las imágenes plásticas de la Justicia iban interrumpiendo mi rápida lectura, en los momentos en que el texto las convocaba. De este modo creo haber conseguido que sea el propio autor quien ilustre artísticamente su obra con este prólogo. Y mi aportación ha consistido en prestarle estas descoloridas láminas artísticas. Las que tenía en la memoria.

ANTONIO GARCÍA TREVIJANO