

## EL «JUICIO PARTICULAR DE FELIPE IV» DE LA CATEDRAL DE BADAJOZ

*María Teresa Terrón Reynolds*

Nuestro estudio se basa en el «Juicio Particular de Felipe IV», obra que se encuentra ubicada en la Sala del Tesoro de la Catedral de Badajoz, bastante ignorada a pesar de su excelente calidad artística. Es un cuadro de pequeñas dimensiones que contiene, sin embargo, un importante mensaje simbólico-iconográfico; por otra parte, nos muestra el dominio técnico de un artista plenamente capacitado.

Nada sabemos de su procedencia, ni de su posible autor, y no presenta firma ni fecha alguna (Fig. 1).

Realizado al óleo sobre lámina de cobre, mide 41 x 32,5 cms., y en él apreciamos tres niveles significativos: Cielo, Tierra e Infierno superponiéndose y dando ocasión a la representación de tres grupos de personajes. En la parte superior la Trinidad, la Virgen y dos Santos intercediendo por el Rey, rodeados de coros angélicos y grupos de santos, entre los que distinguimos a S. Ignacio, S. Francisco Javier, Santa Bárbara y Santa Teresa, sobre el fondo de una gran masa nubosa. En el nivel terrenal, el rey Felipe IV, al que se sobrepone una corona, flanqueado por un ángel y el demonio, constituyendo una psicomaquia. También aparece la muerte, en forma de esqueleto que dirige su lanza amenazante hacia el rey. El paisaje de fondo nos muestra una ciudad de grandes edificios y monumentos grandiosos, con perspectivas bien trazadas. En las afueras se desarrolla un banquete cortesano. El suelo que pisan nuestros personajes se abre para dejarnos ver varias bocas infernales, hacia las que los demonios arrastran los cuerpos de los condenados. Una naturaleza muerta minuciosamente trabajada completa el conjunto.

Nuestro cuadro entra de lleno en la tradición moralista de la España del Siglo de Oro, preocupada por la formación de sus príncipes, de la que nos habla Menéndez Pidal<sup>1</sup>: «un punto sustancial de la concepción contrarreformista fue la idea del príncipe cristiano. El príncipe era la encarnación de la autoridad, y por consiguiente el alma de la sociedad». Ejemplo de ello es la abundante literatura dedicada al tema (Ribadeneyra, Juan de Mariana, Quevedo, Saavedra Fajardo y muchos más dedicaron sus escritos a resaltar esta idea), en numerosas ocasiones, en forma de tratados

<sup>1</sup> MENENDEZ PIDAL, Ramón: «La España de Felipe IV», *Historia de España*, Tomo XXV, Madrid 1982, pág.583.

emblemáticos. Con frecuencia las formas artísticas se embeben durante el Barroco de este sentido moralizante. Es el caso de ejemplos señeros de la Historia del Arte, como el magistral cuadro de Velázquez «Las Hilanderas», el cual es interpretado por Santiago Sebastián como una «fábula con el fin de advertir al príncipe, su rey y señor, de los vicios que debe evitar, especialmente, la adulación, la soberbia y el pecado carnal»<sup>2</sup>.

Hay que entender este tipo de manifestaciones en el ámbito espiritualista del siglo, preocupado por la salvación del alma, y la inexorabilidad de la muerte. Las advertencias sobre la brevedad de la vida son múltiples tanto desde las letras como de las Bellas Artes, en esta España conceptista y culterana, amante de la literatura jeroglífica y de los mensajes transmitidos a través de signos comprensibles para los iniciados.

Una obra descollante en este sentido y con gran repercusión en la época fue el *Theatro Moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos, con el Enchiridion de Epicteto*. Su autor, el ilustrador holandés Otto van Vaenius, escogió para su libro textos horacianos de gran relieve en la moral estoico-epicúrea con fines educativos<sup>3</sup>. Dedicó una serie de emblemas al tiempo y otra a la muerte. De ellos destacaremos algunos de claro mensaje moralizante; así, el emblema 89 se enuncia así: «Nada hay eterno bajo el sol»; el 94: «Vivamos de manera que no temamos la muerte»; el 95: «Cuide el viejo de la fábrica de su sepulcro, y no de su palacio»; 96: «La hora de morir es incierta»; 97: «Con la muerte todo se acaba»; 98: «La muerte a todos iguala»; 100: «El camino de la muerte es común a todos»; 101: «La muerte es inexorable»; 102: «Advertid que somos polvo»; 103: «La muerte es la última línea de las cosas»; etc.

Otro libro fundamental para comprender el espíritu de la época, y que nos puede dar luces a la hora de enfrentarnos a obras como la que analizamos, es *La diferencia entre lo Temporal y Eterno*, del padre jesuita Juan Eusebio Nieremberg. Dividido en cinco libros, se organiza como una contraposición, comentada y ampliamente ejemplificada, de la vanidad de las cosas terrenas y del Supremo valor de lo eterno. La incidencia en pregonar los horrores del Infierno que merecen los pecadores se plasma en imágenes verdaderamente evocadoras. El desprecio de lo mundanal debe basarse en que en el alma humana no debe quedar lugar más que para amar a Dios, pero también en que «juntándose la privación de los bienes del Cielo, con la condenación a los tormentos del Infierno, no sé como ay quien guste desta vida, y no tiembale de lo que le puede suceder»<sup>4</sup>.

En el aspecto meramente artístico, el «Juicio Particular de Felipe IV» destaca por su minuciosa factura y agradable colorido. Muestra su relación con la escuela madrileña, con las *vanitas* de las que fue maestro indiscutible Antonio de Pereda.

<sup>2</sup> SEBASTIAN, Santiago: «Nueva lectura de las Hilanderas. La Emblemática como clave de su interpretación», Revista *Fragmentos*, nº 1, Madrid, 1984, p. 49.

<sup>3</sup> SEBASTIAN, Santiago: «Theatro Moral de la Vida Humana, de Otto Vaenius. Lectura y Significado de los Emblemas». *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIV, Zaragoza, 1983, p. 7 y ss.

<sup>4</sup> NIEREMBERG, J.E.: *Obras Christianas. De la diferencia entre lo Temporal y lo Eterno*, Sevilla, 1986, p. 151.



Figura 1. Juicio Particular de Felipe IV. Catedral de Badajoz.



Figura 2. El caballero cristiano y su combate. Grabado de Urs Craft, en la ed. alemana del *Enquirdion* (Basilea 1520).

En ellas refleja «su devoción a los flamencos, su gusto por el detalle concreto»<sup>5</sup>.

Pérez Sánchez las define como «las composiciones de este género en las que la alusión moral es explícita. Las Vanitas, con su evidente llamada a la inanidad de las cosas del mundo, a la caducidad de la belleza y al irremediable triunfo de la muerte, son obra de lectura, a veces compleja, pero en modo alguno secreta»<sup>6</sup>. Será notable el uso de objetos cotidianos con sentido alegórico. La belleza de las formas concretas, plásticamente representadas, constituye una paradoja en cuanto a su función de servir como ejemplo de la brevedad y futilidad de lo terreno.

Las «naturalezas muertas» cobran gran importancia en la corte de Felipe IV. Desarrolladas con profusión ya desde el primer tercio del Siglo por Crescenzi y Juan Labrador<sup>7</sup> alcanzan con Antonio de Pereda (1611-1678) la plenitud barroca. Ejemplos magistrales de *vanitas* saldrán de sus pinceles. Así el espléndido del Kunsthistorisches Museum de Viena, y el famoso del «Sueño del Caballero». Valdés Leal (1622-1690) en Sevilla, nos dejó los Jeroglíficos del Tiempo y de la Muerte del Hospital de la Caridad «tan conocido que pueden perfectamente considerarse las obras maestras del género de vanitas»<sup>8</sup>.

Santiago Sebastián, siguiendo a Bialostocki, afirma que el carácter didáctico de la vanitas del S. XVII es aprovechado para propósitos morales y que puede enlazarse con las manifestaciones literarias de la época que inciden en el tema del desengaño<sup>9</sup>.

No hay que descartar, por otra parte, la posible relación formal de nuestra obra con las características propias de la escenografía teatral contemporánea, y en concreto con una manifestación considerada genuinamente española: el auto sacramental, del que fue maestro indudable Calderón de la Barca<sup>10</sup>. El auto sacramental recoge la tradición medieval de las representaciones de hechos bíblicos. Así, «vienen a ser unas comedias espirituales, interpoladas con diversos entremeses, harto estrafalarios, para sazonar y alegrar la seriedad del drama. Son representados en público en unos tablados que levantan en la calle»<sup>11</sup>. El sentido didáctico es evidente: se pretendía acercar al pueblo las verdades de la revelación cristiana, y ensalzar el sacramento de la Eucaristía. Se convierten en representaciones fijadas para una fecha concreta, el día del Corpus Christi.

La especialidad de su tema se refleja también en su técnica teatral ya que se representaban en tablados al aire libre, a los que se adosaban dos (después cuatro) carros móviles provistos de escenografías corpóreas<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> ANGULO IÑIGUEZ, D. y PEREZ SANCHEZ, A.E.: «Pintura madrileña del segundo tercio del S. XVII». *Historia de la Pintura Española*, C.S.I.C. Madrid 1983, p. 153.

<sup>6</sup> PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura Española de Bodegones y Floreros. De 1600 a Goya*. Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo del Prado. Noviembre 1983-Enero 1984. Madrid, 1983, p. 13.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>9</sup> SEBASTIAN, Santiago: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, p. 95.

<sup>10</sup> PARKER, ALEXANDER, A.: *Los Autos Sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, 1983, p. 83.

<sup>11</sup> RUIZ LAGOS, M.: «Técnica escenográfica en el Teatro Simbólico Barroco». *Revista Goya* n.º 169-171, Madrid, 1982, p. 83.

<sup>12</sup> SIRERA, José L.: *El teatro en el S. XVII. Ciclo de Calderón*, Madrid, 1982, P. 75.

A vista del público se situaba el tablado, entre 20 o 30 metros, y, en segundo plano, los carros cubiertos con colgaduras de motivos florales y coloristas. En determinado momento el texto impondría una visión alegórica por lo que se descorría la parte anterior cubierta<sup>13</sup>.

En relación a nuestro cuadro, pensamos que su disposición pudo estar influida por este tipo de escenografía. Basamos nuestra opinión en la curiosa distribución de elementos en planos sucesivos, y es de notar la frontalidad de éstos, claramente destinados a ser vistos por el espectador.

Si queremos intentar definir la relación que une la obra que comentamos con la corriente cultural del Siglo de Oro, en la globalidad de sus diversos aspectos, debemos analizar detenidamente los objetos y personajes que aparecen en él. Como ya hemos indicado, se combinan tres niveles: celestial, terreno e infernal, en definitiva lo divino y lo humano. Por otra parte es claro el mensaje cristiano en cuanto al juicio del alma, entre el bien y el mal, significado en este caso por el rey. La distribución de los personajes muestra una composición medida y pensada, equilibrándose los diversos elementos. La figura del rey es el punto central, en ambos sentidos, horizontal y vertical.

Comenzando por la zona superior, vemos cinco agrupaciones de personajes, distribuidos en forma de aspa; dos coros angélicos y dos grupos de santos rodean a la Santísima Trinidad acompañada de la Virgen y S. Juan, intercediendo por el alma del monarca, en similar disposición a la que presenta la Déesis griega, y que vemos también en un cuadro de Andrés Deleito, pintor del que sabemos según los datos que nos proporcionan Ponz y Ceán Bermúdez<sup>14</sup> que trabajaba en Madrid hacia 1680 y que pintó juntamente con José de Sarabia dos lienzos del claustro de los franciscanos de Segovia, con la vida del Santo Fundador. Para Pérez Sánchez, sus Vanidades presentan algunas analogías con el estilo de Pereda, lo que ha hecho pensar que hubiera sido su discípulo<sup>15</sup>. La obra en que aparece el tema de la mediación de la Virgen y S. Juan en el Juicio Final es una *Vanitas* de propiedad particular madrileña, que aparece en el Catálogo de la Exposición de Bodegones y Floreros con el nº 73<sup>16</sup>.

Esta imagen parece también estar inspirada en los Ejercicios Espirituales de S. Ignacio de Loyola: «mirar... lo que hacen el ángel y Nuestra Señora, es a saber, el ángel haciendo su officio de legado, y Nuestra Señora humillándose y haciendo gracias a la divina majestad»...<sup>17</sup>. La incidencia de este motivo iconográfico de la Virgen como intercesora ante el Tribunal Divino ha sido frecuente en el arte occidental ya desde el medievo, y llega a ejemplos tan hermosos como el del entierro del Conde de Orgaz, del Greco.

Si pasamos al nivel intermedio, centrado en la representación terrenal, encontramos al monarca situado entre el bien y el mal, simbolizados por el ángel y el demonio que lo escoltan. Esta representación iconográfica recuerda la que muestra al *Miles Christi* en la edición alemana del *Enchiridión* de Erasmo (1520); esta obra era

<sup>13</sup> RUIZ LAGOS, M.: *Op. cit.*, p. 84.

<sup>14</sup> PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Op. cit.*, p. 205.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura Española de Bodegones y Floreros*, p. 113.

<sup>17</sup> IGNACIO DE LOYOLA: *Ejercicios Espirituales*, Obras Completas, B.A.C., Madrid, 1963, p. 221.

un manual de vida cristiana que presentaba la vida del cristiano como «una continua guerra, la cual se lleva a cabo contra los enemigos del alma: mundo, demonio y carne»<sup>18</sup>. (Fig. 2).

Creemos que dichos enemigos pueden estar presentes de una y otra forma en nuestra obra, el demonio aparece en un tipo iconográfico que lo asimila a Pan, dios mitológico de los pastores de la Arcadia; es decir, con patas de cabra, torso de hombre y cuernos en la cabeza, tal y como aparece en el emblema LXXII de Alciato<sup>19</sup>, en el que se presenta como símbolo de la lujuria. La ciudad (seguramente el Madrid de los Austrias) que vemos al fondo del cuadro, difuminados sus contornos por el efecto de profundidad, debe aludir al mundo y sus vanidades. Hay que considerar que la corte de Madrid nace como tal para «satisfacer las necesidades de la Casa Real y de una privilegiada élite cortesana»<sup>20</sup>, que olvidaba los problemas de la sociedad agobiada por los reveses militares y la crisis económica<sup>21</sup>. En cuanto a la carne, puede entreverse una alusión a ella en el ángulo extremo del fondo, donde bellas mujeres ataviadas con hermosos vestidos asisten a un banquete cortesano. Banquete que presenta cierta similitud con el figurado en el lienzo «El Arbol de la Vida», de Ignacio de Rís, pintado en 1653 para la capilla de la Concepción de la Catedral de Segovia, alusivo a «la futura e incierta hora de la muerte»<sup>22</sup>.

En lo que a la figura del rey se refiere, vemos cómo sobre él aparece una corona suspendida en el aire (Fig. 3). En la obra de Saavedra Fajardo *Idea de un Príncipe político-christiano*, la corona es motivo para un emblema, y se explica que es una «circunferencia sin centro de reposo, símbolo de un perpetuo movimiento de cuidados»<sup>23</sup>, y manifiesta las dificultades y peligros a que está sujeto el que ha de gobernar a todos: «sus fatigas han de ser descanso del pueblo: su peligro seguridad y su desvelo sueño».

Idea similar presenta Sebastián de Covarrubias, en el emblema 16 de la Centuria I<sup>24</sup>:

«El Sabio Rey de todos es tenido  
Aca en la tierra, por divina cosa,  
Y son amor reverencial temido,  
El pueblo le obedece y el reposa:  
Rige su corazón esclarecido,  
Del sumo Dios, la mano poderosa,  
Y por su vigilancia, y su buen zelo,  
Corona eterna le dará en el cielo».

<sup>18</sup> LLOPART, Gabriel: «En torno a la Iconografía Renacentista del «Miles Christi», *Traza y Baza*, n.º 1, Palma de Mallorca, 1972, p. 67 y ss.

<sup>19</sup> ALCIATO: *Emblemas*, Edición a cargo de Santiago Sebastián, Madrid 1985, p. 108.

<sup>20</sup> BROWN, J. y ELLIOT, J.H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV*, Madrid, 1981, p. 40.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. VIII.

<sup>22</sup> SEBASTIAN, S.: *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, p. 123, reproduce el citado cuadro en la portada de este libro.

<sup>23</sup> SAAVEDRA FAJARDO, D.: *Idea de un Príncipe Político-Christiano*, Valencia, 1800, p. 174-5.

<sup>24</sup> COVARRUBIAS, Sebastián de: *Emblemas Morales*, (Madrid 1610), Edición de Madrid, 1978, Centuria I, Emblema 16.

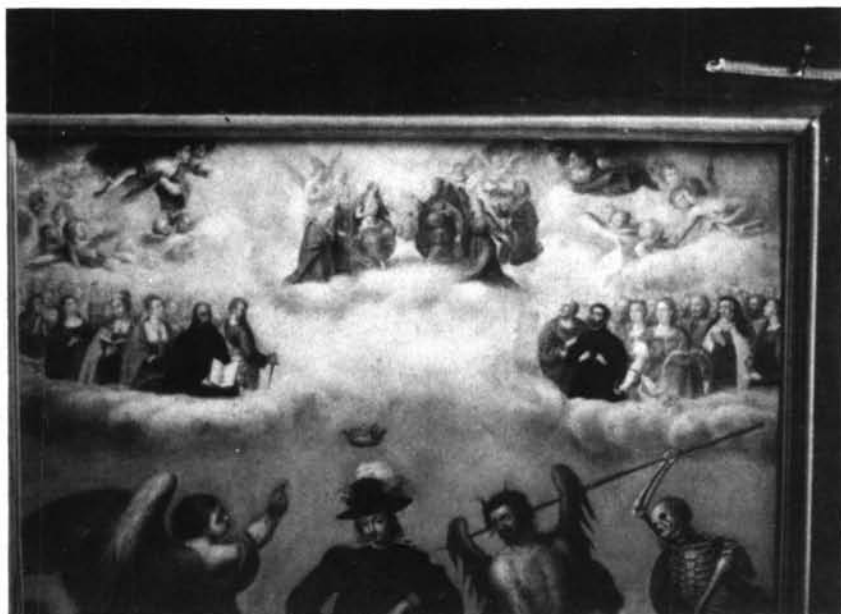


Figura 3: Juicio Particular de Felipe IV. Detalle.



Figura 4. J. Valdés Leal: Alegoría del Arrepentimiento. York. Art Gallery.

Pero también cabe una interpretación distinta. En la Vanitas de Valdés Leal titulada «Alegoría del arrepentimiento», de la Art Gallery de York, se representa a un caballero rezando y haciendo oración, mientras un ángel señala una corona luminosa sobre su cabeza, rodeada de la leyenda «Quia repromisit Deus». Pérez Sánchez<sup>25</sup> señala su procedencia de la Epístola de Santiago el Mayor: «Bienaventurado el varón que resiste la tentación, pues, una vez probado, recibirá la corona de vida que Dios ha prometido a los que le aman». (Fig. 4).

La similitud de los gestos del ángel hace posible pensar en una posible relación significativa. El rey debe atender al cumplimiento de los preceptos cristianos, que para él adquieren una dimensión ampliada, además, por su responsabilidad como cabeza del Estado. Sin embargo, no parece que las tareas del gobierno pesaran mucho en el ánimo del monarca, aficionado al teatro, (y los placeres mundanos), y que para satisfacer sus gustos convirtió el Buen Retiro en escenario de espectáculos y obras teatrales, destacando entre ellas las de Calderón<sup>26</sup>. El ambiente disoluto de la Corte propicia el quebranto de la moral, y el que el Rey sucumbiera continuamente a las tentaciones carnales, como es reflejado por Marañón de un modo magistral en su trabajo sobre el Conde Duque de Olivares. Pero ello no supone que el rey no fuera continuamente reprendido por su conducta. Así lo hará Sor María de Agreda, religiosa que mantiene correspondencia con él durante largos años, aconsejándole y amonestándole. El epistolario del Rey muestra su contrición, pero casi inmediatamente, su caída en el pecado<sup>27</sup>. Pero no sólo se reprende al Rey de forma tan directa. Según S. Sebastián, el propio Velázquez se atreve a dar una lección moral al monarca con su cuadro «Las Hilanderas», donde se lleva a cabo una alegoría sobre los vicios y pecados del Príncipe, principalmente contra la lujuria y la soberbia, y tanto la fábula de «Palas y Aracne» como la de las «Sirenas» pueden ejemplificar lo que sucederá el poderoso que se deje tentar por ellas<sup>28</sup>.

Nos queda por ver en este grupo central de personajes al esqueleto que personifica la muerte. Es una representación que tiene ejemplos antiguos, ya desde las Danzas de la Muerte medievales; de un modo muy parecido a como lo vemos en el «Juicio Particular» lo encontramos en el emblema CLV de Alciato<sup>29</sup>.

Al lado del ángel y delimitando el espacio de un modo lateral, se deja ver un árbol. Podría pensarse que se trata de un elemento meramente referencial, pero González de Zárate analizando la obra de Saavedra Fajardo señala como en su Empresa LXX se habla del árbol como alegoría del Estado, señalando que la sucesión en el poder ha de ser única, no fraccionarse. Se refiere a Plinio, que consideraba la encina como imagen del gobernante que procura el bien público como protector de la ciudad<sup>30</sup>.

<sup>25</sup> PEREZ SANCHEZ: *Op. cit.*, p. 130.

<sup>26</sup> GALLEGU, Julián: *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, p. 93.

<sup>27</sup> MARAÑÓN, G.: *El Conde-Duque de Olivares (La pasión de mandar)*, Madrid, 1965, p. 234.

<sup>28</sup> SEBASTIAN, S.: «*Nueva lectura de las Hilanderas...*», p. 46.

<sup>29</sup> ALCIATO: *Op. cit.*, p. 197.

<sup>30</sup> GONZALEZ DE ZARATE, Jesús María: *Saavedra Fajardo y la Literatura Emblemática*, Separata de Traza y Baza n.º 10, Valencia, 1985, p. 121.



Otro elemento que parece tener un significado simbólico, aparte del meramente espacial, son los montes que apreciamos a lo lejos; según indica Zárate<sup>31</sup> son la imagen de los poderosos (asimilada a la del Príncipe) como ya se tuvo desde el profeta Ezequiel «Montes de Israel, escuchad la Palabra del Señor Dios» (Ez. 6,3). Horozco reflejará este concepto en su Emblema IV: la montaña es la imagen de los príncipes, pues su altura implica una elevación hacia Dios<sup>32</sup>. Covarrubias<sup>33</sup> muestra similar pensamiento en sus emblemas XVIII y XXIII de la Centuria II, identificando la montaña con los poderosos.

Completando el análisis de nuestra obra, pasamos al primer plano, que nos muestra, a través de una abertura en el suelo, la visión de los Infiernos a la izquierda y de una naturaleza muerta a la derecha.

Una representación de cierta similitud con esta se ve en el Tríptico de Módena de El Greco, donde se muestra el infierno a manera de fauces que tragan a los condenados; iconografía frecuente en los Fresquistas del Monte Athos, que a su vez toma como modelo el Juicio Universal de la «Pequeña pasión» de Durero, como indica Frati<sup>34</sup>.

Los infiernos se representan como cuevas abismales de las que emerge el resplandor del fuego. Los pecadores son arrastrados hacia allí por los demonios y apreciamos el gesto patético de los condenados. Es una imagen que de nuevo nos lleva a S. Ignacio que en el Quinto Ejercicio recomienda: «el primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos, y las ánimas como en cuerpos ígneos. El segundo oír con las orejas llantos, alaridos, blasfemias contra Christo nuestro Señor, traer a la memoria las ánimas que están en el infierno, unas porque no creyeron el advenimiento; otras, creyendo, no obraron según sus mandamientos»<sup>35</sup>.

Hay que resaltar la curiosa disposición de estos infiernos, ya que se abren en un primer plano que se ofrece al espectador pero no a la vista del monarca, apoyado por encima de ellos. Para él, lo visible sería la naturaleza muerta que le es ofrecida por Satán, y que deja ver un conjunto de objetos muy bien tratados en su naturaleza plástica: una guitarra, el jarrón con flores, la máscara, un cofre repleto de oro y varios objetos suntuosos, constituyendo un tema de vanitas, de resonancias peredianas, concretamente el Sueño del Caballero (Figuras 5 y 6).

J. Gállego ve en el jarrón lleno de flores que se deshojan el signo de la fragilidad, y en los cofres llenos de oro y joyas la representación de las riquezas ilusorias<sup>36</sup>.

En cuanto al laúd y a la máscara, bien pudieron estar indicando la banalidad de una vida dedicada a los placeres sensuales, aunque en el ejemplo concreto del laúd cabe una interpretación más profunda. En términos generales, los instrumentos musicales de cuerda aluden en la emblemática a la armonía referida al Estado.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> COVARRUBIAS, Sebastián de: *Op. cit.*, Centuria II, emblemas XVIII y XXIII.

<sup>34</sup> FRATI, Tiziana: *La Obra Pictórica Completa de El Greco*. Barcelona, 1970, p. 90.

<sup>35</sup> IGNACIO DE LOYOLA: *Op. cit.*, p. 214.

<sup>36</sup> GALLEGO, J.: *Op. cit.*, p. 243.



Figura 5. Juicio Particular de Felipe IV. Detalle.



Figura 6. A. de Pereda: El Sueño del Caballero. (Detalle). Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Así lo refleja Saavedra Fajardo: «Esta arpa del reino resulta la majestad, la cual es una armonía nacida en las cuerdas del pueblo y aprobada del cielo; una representación del poder y un esplendor de la suprema jurisdicción... El Príncipe prudente temple las cuerdas así como están; y no las mude, si ya el tiempo y los accidentes no las descompusieren tanto, que desdigan del fin con que fueron constituidas»<sup>37</sup>. Alciato manifiesta una idea parecida en relación al laúd, «la política es similar a buena música pero si se rompe una sola cuerda no se alcanza el concierto deseado»<sup>38</sup>.

En conclusión, podemos decir que «El Juicio Particular de Felipe IV», constituye una muestra importante de un lenguaje que va más allá de lo puramente visual, cuyo amplio contenido semántico la convierte en soporte ideológico. Por otra parte, supera la categoría de *vanitas* para convertirse en una alegoría moralizante. Se pretende aconsejar al Rey para que atienda los deberes del Estado, comprometiéndose en su tarea como conviene también a la salvación de su alma. El amplio contenido ideológico y la cuidada realización formal del «Juicio Particular de Felipe IV» hacen que la consideremos como una muestra importante y valiosa del patrimonio pictórico extremeño que debe ser conocida y apreciada como se merece.

<sup>37</sup> GONZALEZ DE ZARATE, J. M<sup>a</sup>.: *Op. cit.*, p. 34.

<sup>38</sup> ALCIATO: Emblema X, *Op. cit.*, p. 40.