



**HAL**  
open science

¿De viri illustribus o de viri sanctis? La imagen de los preladados en la Corte de Felipe IV : uso, funciones y actitudes ante la representación de los príncipes de la Iglesia

Eduardo Lamas-Delgado

► To cite this version:

Eduardo Lamas-Delgado. ¿De viri illustribus o de viri sanctis? La imagen de los preladados en la Corte de Felipe IV : uso, funciones y actitudes ante la representación de los príncipes de la Iglesia. Las artes y la arquitectura del poder, Sep 2012, Castellón de la Plana, España. hal-01696349

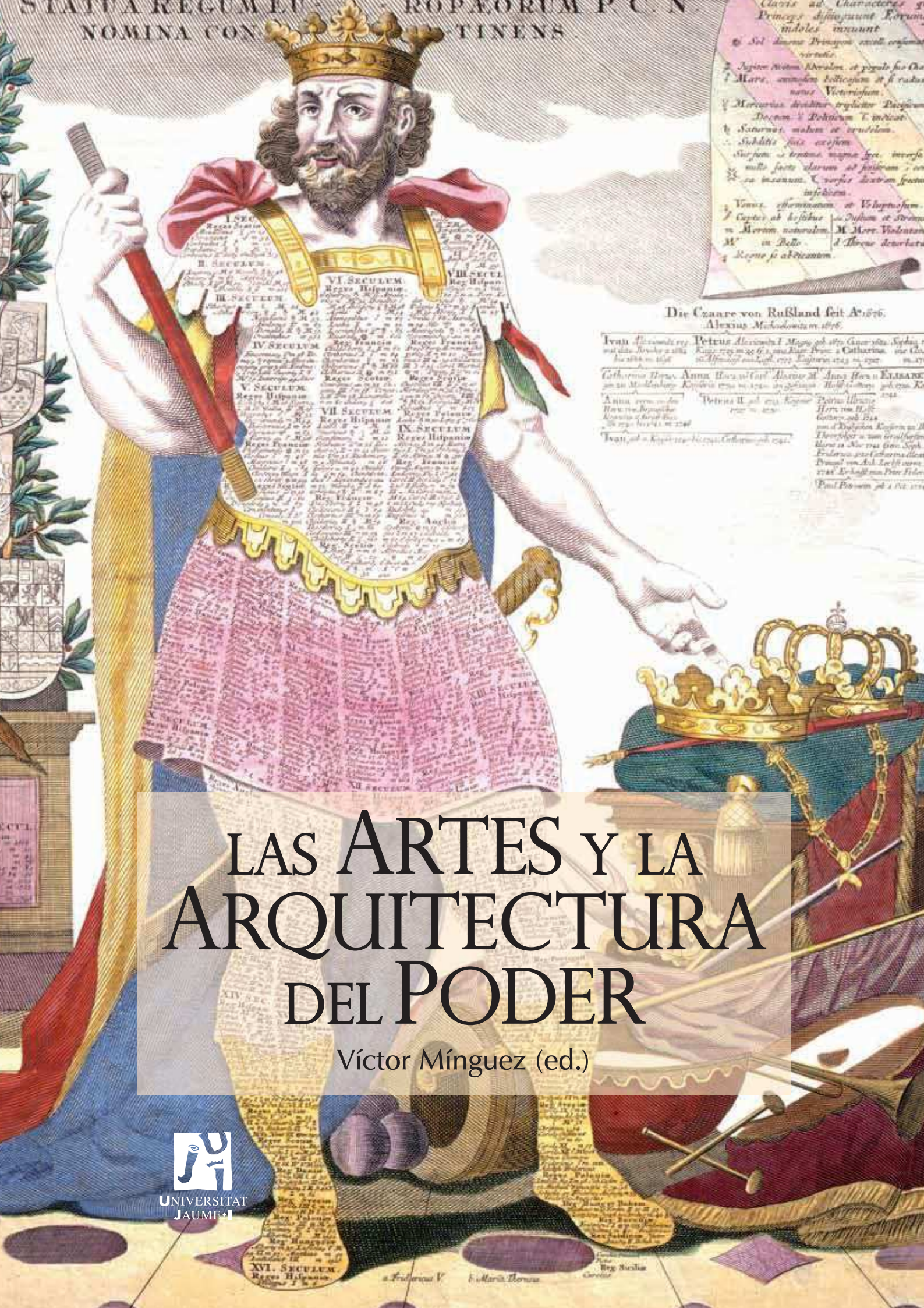
**HAL Id: hal-01696349**

**<https://hal.science/hal-01696349>**

Submitted on 1 Feb 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



STATI REGU...  
NOMINA CON... TINENS

Clavis ad Characteres...  
Principes distinguunt...  
Sol dicitur...  
Sagittae...  
Mare...  
Mercurius...  
Saturnus...  
Sabbatis...  
Veneris...  
Cyprius...  
M...  
Regis...  
Die Czare von Russland seit A. 1766.  
Alexius Michailowitsch 1766.

# LAS ARTES Y LA ARQUITECTURA DEL PODER

Víctor Mínguez (ed.)



UNIVERSITAT JAUME I

# ¿De viri illustribus o de viri sanctis? *La imagen de los prelados en la Corte de Felipe IV: uso, funciones y actitudes ante la representación de los príncipes de la Iglesia*

EDUARDO LAMAS DELGADO

**Resumen:** El mecenazgo artístico de los prelados españoles del siglo XVII estuvo marcado por la oposición entre el boato que pedía la dignidad de su función y la austeridad impuesta por su celo religioso, y estas contradicciones se hicieron particularmente manifiestas en el género del retrato. Durante el reinado de Felipe IV, la caída de Olivares supuso una ascensión política para algunos de estos eclesiásticos gracias a su prestigio de administradores austeros y su sólida formación universitaria. Entre estos personajes se destacaron los prelados Don Baltasar de Moscoso y Sandoval (1589-1665) y Don Diego de Arce y Reinoso (1587-1665), cuyos retratos los muestran como altos dignatarios de la Iglesia y de la Monarquía.

Pero estos hombres, que reunieron un enorme poder, fueron también admirados por su fama de santidad, hasta tal punto que tras su muerte sus vidas fueron objeto de verdaderos relatos hagiográficos que se inscribían en una campaña propagandística para defender su causa en un eventual proceso de beatificación. Sus retratos, aparentes representaciones del poder que ostentaban, no fueron en modo alguno ajenos a esta propaganda a la vez política y religiosa.

Durante los siglos XVI y XVII floreció toda una tradición de biografías de hombres famosos por su piedad. Así, fueron muy numerosas las vidas de religiosos escritas entonces,

tanto las de simples frailes como las de grandes prelados que se destacaron por su virtud. En estas biografías, cuyo objetivo era difundir las vidas de los candidatos a una eventual beatificación, es frecuente la referencia a una efigie del personaje, a su retrato, que para los allegados tenía por supuesto un valor recordatorio, pero que era también un método eficaz para difundir sus virtudes condensadas en imágenes, tal y como ha podido ser estudiado en casos célebres concretos, como el del Padre Simón de Rojas (1552-1624)<sup>1</sup> o el del Padre Simón (1578-1612)<sup>2</sup>. Sin embargo, tal y como Portús demuestra en un sugerente artículo, otra constante en este tipo de biografías es el rechazo sistemático al retrato por parte de los religiosos<sup>3</sup>. Los eclesiásticos más devotos y estrictos consideraban la práctica del retrato como un gesto de vanidad, hasta tal punto que este rechazo se convirtió en una de las señales por las que se podía reconocer al hombre virtuoso<sup>4</sup>.

Sin embargo, este rechazo no solo manifestaba el deseo de evitar cualquier forma de vanidad, sino también del temor de que los retratos acabasen convirtiéndose en objeto de culto y terminasen provocando una denuncia ante la Inquisición<sup>5</sup>. Esto acabó ocurriendo en México en 1653, cuando el tribunal de la Inquisición de aquella ciudad ordenó requisar todos los retratos del antiguo obispo de Puebla de los Ángeles, don Juan de Palafox (1600-1659). En efecto, tras el Concilio de Trento, la Iglesia se decidió a controlar severamente el acceso a la santidad; el papa Urbano VIII había prohibido que se diese culto a cualquier persona sin la autorización de Roma. Con mayor razón, los cultos desautorizados habían de evitarse cuando se trataba de un personaje vivo, y esto «aun quando tuviesse opinión constante de santidad», que era una de las condiciones impuestas por Roma<sup>6</sup>.

De entre las biografías de hombres virtuosos y sus retratos vamos a destacar aquí las dedicadas a varios prelados de la segunda mitad del reinado de Felipe IV en los que a su condición de jerarcas eclesiásticos se añadía la fama de santidad. Pero a diferencia de humildes frailes y monjas, ellos fueron príncipes de la Iglesia, para quienes la existencia de un retrato podía justificarse ya *per se*. Sin embargo, todos compartían una misma sensibilidad religiosa, conservadora, austera y de un cierto integrista, cuya principal manifestación fue

- 
1. de Carlos Varona, María Cruz, «Imagen y hagiografía en el Madrid del siglo XVII: la difusión del culto al padre Simón de Rojas», *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Madrid, 2006, pp. 327-346.
  2. Falomir Faus, Miguel, «Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619», *Locus amoenus*, 4, 1998-1999, pp. 171-183.
  3. Portús Pérez, Javier, «Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 1999, 54, I, pp. 169-188.
  4. En un reciente estudio, la historiadora D. Bodart señala cómo este culto a la virtud de la modestia fue también propia a los reyes españoles; cuando el retrato ecuestre de Tacca de Felipe III llegó a Madrid en 1616, el embajador florentino notó que el rey «combatía en su alma la modestia de no dejarse ver en público, pues S.M. tenía un gran desprecio por estos signos externos de honor». Ver: Bodart, Diane H., *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, 2011, p. 415.
  5. Portús Pérez, Javier, *op. cit.*, 1999, p. 181.
  6. González Rosende, Pedro Antonio, *Vida del Ilustrísimo... Señor Don Juan de Palafox y Mendoza... Obispo de la Puebla de los Angeles*, Madrid, 1762, p. 317.

su oposición al boato y con él al retrato. El gesto humilde de rechazo al retrato, considerado entonces como atributo de príncipes, tenía como principal objetivo el acercar el personaje en cuestión a los modelos de santidad establecidos entonces. El retrato es algo que «muchos Príncipes usan, y varones grandes, sin escrúpulo alguno en la conciencia», nos dice Fray Antonio de Lorea, biógrafo del obispo Fray Pedro de Tapia, «a quien», no obstante su condición de prelado, «según su humildad, ninguno se atrevía pedirle se dexase retratar»<sup>7</sup>.

### *Retratos «al robo»*

Portús ha mostrado también cómo, a pesar del persistente rechazo al retrato por parte de los santos varones en la época, existía una verdadera demanda de retratos por parte de los allegados a estos religiosos, los cuales se pintaron o grabaron a su pesar. Los retratos se hacían entonces a escondidas de los interesados, que se resistían cuando se les pedía que se dejaran retratar. A menudo, los devotos comitentes contrataban a un artista para realizar un bosquejo rápido en presencia del santo varón sin que éste se diese cuenta. Este tipo de retratos no consentidos se conocían entonces como «retratos al robo». O en todo caso así los llama el obispo Palafox, quien fue víctima de uno durante su estancia en México. El propio Palafox relata así su caso: «con ser tan ordinario retratarse los Prelados, jamás consentí que me retratasen en las Indias; pero lo haría estando yo en público, divertido en otras cosas (y a esto llaman los pintores con mucha propiedad copiar al robo, pues llevaban los pinceles las facciones ajenas contra la voluntad de su dueño legítimo)»<sup>8</sup>. En una carta escrita en 1659, poco antes de morir, Palafox nos dice en qué ocasión y en qué circunstancias se hizo su retrato «al robo»: «Para retratarme algunos que lo deseaban, lo hicieron estando presidiendo en la Audiencia Real, sin que yo lo supiese, y un Pintor a las espaldas de unos procuradores estuvo haciendo el dibuxo y de aquel retrato sacaron los demás, y no ay cosa que yo aborrezca como mi retrato»<sup>9</sup>.

Los retratos «al robo» más célebres de la época fueron los del Padre Simón de Rojas (1552-1624), personaje conocidísimo en la Corte. Este fraile trinitario, que fue maestro de Felipe IV y de sus hermanos, y más tarde confesor de la reina Isabel de Borbón (1602-1644)<sup>10</sup>, gozó de gran fama de santidad durante el primer tercio del siglo. Rojas se resistió durante toda su vida a hacerse retratar, por lo que la reina Margarita (1584-1611), que le

---

7. Lorea, Fray Antonio de, *El siervo de Dios, Ilustrmo. y Revermo. D. Fr. Pedro de Tapia, de la orden de predicadores, obispo de Segovia, de Sigüenza y de Córdoba, y arzobispo de Sevilla, religioso penitente, doctor esclarecido, apostolico prelado, padre de pobres. Istoria de su apostólica vida, y prodigiosa muerte*, Madrid, 1676, p. 252.

8. Fernández Gracia, Ricardo, «Consideraciones sobre la riqueza iconográfica de don Juan de Palafox», *Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, 2001, p. 410.

9. Archivo de los Carmelitas Descalzos de Corella. A-IV-I. Carta del obispo Palafox a don Antonio de Ulloa en 14 de julio de 1659. Copia de Fray Antonio de los Reyes. Citada en: Fernández Gracia, Ricardo, *op. cit.*, 2001, p. 411.

10. Sobre este personaje, véase: Aliaga Asensio, Pedro, *San Simón de Rojas. Un santo en la Corte de Felipe III y Felipe IV*, Madrid, 2009.

era muy devota, envió al pintor Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608) a retratarle oculto tras una cortina<sup>11</sup>. Sin embargo, el trinitario se percató de ello, y no lo dejó hacer. Años más tarde, en septiembre de 1624, el Cardenal-Infante (1609-1641) llevó a cabo un segundo intento de obtener su retrato, enviando al pintor Juan de la Cruz a retratarlo a escondidas<sup>12</sup>. De la Cruz lo intentó desde uno de los ángulos del claustro del convento, mientras Rojas estaba entretenido con otros frailes, pero en esta ocasión también logró evitarlo.

El obispo de Plasencia e Inquisidor general don Diego de Arce y Reynoso ofreció siempre el mismo tipo de resistencia:

Portose siempre el Siervo de Dios tan cauto en este recelo, que aviendose intentado diferentes vezes [hacer su retrato] (rescatandose artifice diestro, que le siguió en muchas funciones publicas) no pudo aprovechar el cuydado, porque conociendolo sin duda, turbaba la atencion, y el pulso, con artificioso desassosiego, y descomponia las lineas, y perfiles, que en la contextura de la simetria, debieran assegurar el acierto en la semejança. Con esta modestia ennobleció aquella sentencia de Agesilao, que proximo a la muerte, previno a sus amigos que no dedicassen trofeo alguno a su memoria; porque juzgaba por el mejor monumento, lo que hubiesse obrado bien, como lo contrario detestable, y poco concerniente a la fama, y a la gloria, aunque se le levantassen gran numero de Estatuas (invencion mas de la lisonja, que honor de los merecimientos)<sup>13</sup>.

Otro tanto ocurrió con el cardenal Baltasar Moscoso, quien también hubo de sufrir que lo retratasen «al robo», como decía Palafox. Su capellán Andrés Passano de Haro, uno de sus biógrafos, al hablar de su modestia ejemplar, señala «el cuidado con que se recataua de que no se hiziesen retratos suyos. Y assi los que hizo dibujar la obligación, y afecto de algunos Criados, y hechuras, fueron tan poco parecidos, que apenas dauan alguna seña del original»<sup>14</sup>. En el caso de Moscoso, el rechazo a hacerse retratar pudo haber sido inspirado en parte por el ejemplo del Padre Simón de Rojas, al que Moscoso frecuentó desde muy joven<sup>15</sup>.

### *La iconografía de los prelados Arce, Moscoso y Tapia*

Los obispos Arce y Reinoso, Moscoso y Tapia formaban parte de las clientelas que habían sido dejadas de lado por el clan del conde-duque Olivares. El cambio de poder que se produjo en la Corte de Madrid a su caída, aunque no se produjo de inmediato, tuvo como

---

11. Aliaga Asensio, Pedro, *op. cit.*, 2009, p. 25.

12. *Ibidem*, p. 79. Es posible que se trate del miniaturista llamado Juan de la Cruz, activo en Madrid en 1628. Ver: Domínguez Bordona, J., *Diccionario de iluminadores españoles*, Madrid, 1957.

13. Giraldo, Juan Manuel, 1675, p. 333.

14. Passano de Haro, Andrés, *op. cit.*, 1670, p. 339.

15. Los biógrafos de ambos relatan una anécdota sobre la aceptación del obispado de Jaén. Ver: Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §125-149 y Aliaga Asensio, Pedro, *op. cit.*, 2009, p. 57.

consecuencia la ascensión de la facción política más conservadora, a la que ellos pertenecían, que se presentaba a sí misma como la única capaz de regenerar el gobierno y poner fin a los abusos denunciados por los enemigos del valido<sup>16</sup>. Así, Felipe IV depositó su confianza en estos eclesiásticos famosos por su integridad pero también por su celo religioso, ya que la tolerancia de Olivares hacia los judíos había sido interpretada como uno de los desencadenantes de la crisis de 1640<sup>17</sup>.

El obispo de Plasencia e Inquisidor general Diego de Arce y Reynoso (1587-1665) ocupó elevados puestos en la administración: en el Consejo de Castilla, en la Chancillería de Valladolid y en la Audiencia de Sevilla<sup>18</sup>. Había recibido una sólida formación jurídica en Salamanca y en los Colegios Mayores de Plasencia y Cuenca, lo que le permitió un puesto en el Consejo de Castilla bajo Olivares, pero debido a su oposición a una reforma fiscal propuesta por el valido se decide enviarlo a Milán para alejarlo de la Corte, hasta que, según su biógrafo, la reina Isabel de Borbón interviene en su favor y consigue que se le nombre obispo de Tuy, y más tarde obispo de Ávila y de Plasencia, una de las sedes más ricas de España. Tras la caída del valido, Felipe IV lo llama de nuevo a la Corte para nombrarlo Inquisidor general, coincidiendo con el relevo de las élites en el poder<sup>19</sup>.

Diego de Arce y Reinoso fue una de las figuras mayor peso político de la segunda mitad del reinado de Felipe IV, quien admiraba su austeridad y su rigor y sobre el que tuvo una gran influencia moral<sup>20</sup>. A pesar de su condición de obispo de Plasencia, Arce estuvo muy ligado a la Corte debido a sus numerosos cargos en el gobierno de la Monarquía: además de Inquisidor general, Arce era miembro del Consejo de Estado, y su biógrafo Giraldo nos dice incluso que Felipe IV quiso hacerlo primer ministro a la muerte de Don Luis de Haro (1598-1661). Llevó a cabo una recuperación del Santo Tribunal, cuyo poder político había sido limitado durante el gobierno de Olivares<sup>21</sup>. Fue poco dado a un culto mundano de las artes, a diferencia de los prelados romanos de su tiempo, pero Arce reunió en cambio una rica y abundante biblioteca, cuyo inventario ha sido conservado<sup>22</sup>.

La otra gran figura eclesiástica de la segunda mitad del reinado fue también un amigo de Tapia y de Palafox: se trata del cardenal y arzobispo de Toledo Baltasar de Moscoso y

---

16. Puyol Buil, Carlos, *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV. Los procesos de Jerónimo de Villanueva y las monjas de San Plácido (1628-1660)*, Madrid, 1993, pp. 294-295.

17. Puyol Buil, Carlos, *op. cit.*, 1993, p. 340

18. La biografía completa más reciente publicada sobre Arce en: Puyol Buil, Carlos, *op. cit.*, 1993, pp. 336-340. Véase también: Muñoz Gallardo, Juan Antonio, «Biografía de D. Diego de Arce y Reinoso, obispo de Plasencia», *Revista de Estudios Extremeños*, XXVIII, 3, 1972, pp. 297-307; Mendoza García, Isabel, *El Inquisidor general don Diego de Arce y Reynoso*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997.

19. Mendoza García, Isabel, *op. cit.*, 1997, pp. 77 y 81.

20. Mendoza García, Isabel, *op. cit.*, 1997, pp. 185-189.

21. Puyol Buil, Carlos, *op. cit.*, 1993, p. 50.

22. Villaseñor Rodríguez, Isabel, «El catálogo de la biblioteca, 'que en castellano se llama librería', de don Diego de Arce y Reinoso», *Revista general de información y documentación*, 1993, 3/2, pp. 251-259.

Sandoval (1589-1665)<sup>23</sup>. Canciller mayor de Castilla y miembro del Consejo de Estado y de la Junta universal de la Monarquía, a menudo se olvida la fama que gozaba entre sus contemporáneos de hombre santo. Tras una completa formación universitaria, el inicio de su carrera fue rápido y brillante gracias a la protección e influencia del clan de los Sandoval al que pertenecía<sup>24</sup>, pero la nueva coyuntura política nacida en 1621 debió de influir en el hecho de que permaneciese casi treinta años en la diócesis de Jaén para la que fue nombrado en 1619. En 1646, el nuevo cambio de coyuntura tuvo que ver en su nombramiento a la sede más importante del reino, así como a su designación como para los altos puestos de su administración, pero no lo fueron menos su fama de hombre íntegro y su prestigio moral que el rey admiraba en él.

El dominico Fray Pedro de Tapia (1582-1657), que como Moscoso procedía también de la clientela de los Sandoval, desarrolló su carrera eclesiástica en la segunda mitad del reinado, alcanzando los obispados de Segovia, Sigüenza y Córdoba y finalmente el arzobispado de Sevilla en 1652<sup>25</sup>. Era un amigo de Moscoso y de Juan de Palafox<sup>26</sup>, y un próximo de Arce y Reinoso, con quien había colaborado en el proceso contra Jerónimo de Villanueva, antigua mano derecha de Olivares, que fue el símbolo del cambio de clientelas en la Corte<sup>27</sup>. Con ellos compartía su religiosidad austera, llena de penitencias y enemiga de todo boato, por lo que tampoco consintió que se le retratase.

Una vez fallecidos, estos tres prelados fueron objeto de una serie de biografías apologéticas donde casi se les elevaba a la condición de santos<sup>28</sup>. En ellas aparecieron sus efigies realizadas a partir de sus retratos «robados» de que fueron objeto, completadas con una serie de atributos que ayudaban a transmitir de manera visual el mismo mensaje que las biografías ofrecían por escrito. En 1668, el jesuita Alonso de Andrade publica una primera biografía del cardenal Moscoso, donde se refiere a él como «santo prelado», epígono de san Ambrosio e «idea del perfecto prelado»<sup>29</sup>. Le seguirán de cerca las de su capellán Andrés Passano de

---

23. Para Moscoso, véase: Vincent-Cassy, Cécile, « Los santos re-fundadores. El caso de Arjona (Jaén) en el siglo XVII », Delpéch, François (ed.), *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVI et XVII siècles)*, Madrid, 2008, pp. 193-211; del Moral Martínez, Diego y del Moral de la Vega, José, «Don Baltasar Moscoso y Sandoval, el Cardenal de Santa Potenciana, personaje clave en el desarrollo cultural de Jaén durante la primera parte del siglo XVII », *Boletín del Instituto de Estudios Jiennenses*, 184, 2003, 119-142.

24. Era sobrino del duque de Lerma (1553-1625) y sobrino-nieto del cardenal don Bernardo Sandoval y Rojas (1546-1618).

25. Sobre este personaje, ver: Rupérez Aljamano, María Nieves, «Fray Pedro de Tapia, mentor del convento de San Esteban en Salamanca », *Archivo Español de Arte*, 2008, n° 312, pp. 84-92.

26. Lorea, Fray Antonio de, *op. cit.*, 1676, p. 42.

27. Puyol Buil, Carlos, *op. cit.*, 1993, p. 342.

28. Sobre el caso del cardenal Moscoso, véase: Vincent-Cassy, Cécile, *op. cit.*, 2008, p. 201.

29. Andrade, Alonso de, *Idea del perfecto prelado en la vida del Eminentísimo Cardenal Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas*, Madrid, 1668.



Haro, que lo llama *exemplar eterno de prelados*, publicada en Toledo en 1670<sup>30</sup>, y la del carmelita Antonio de Jesús María, que data ya de 1680<sup>31</sup>. En 1675, José Manuel Giraldo publica una biografía del Inquisidor Don Diego de Arce<sup>32</sup>, y al año siguiente, el mínimo Fray Antonio de Lorea publicaba la de Tapia, con el subtítulo de *Istoria de su apostólica vida y prodigiosa muerte*, y donde no se escatiman elogios a sus virtudes cristianas llamándosele «Santo Pastor», «Santo Prelado» y «Santo Arzobispo»<sup>33</sup>.

En la biografía del Inquisidor Arce aparece una estampa abierta por el grabador Diego de Obregón (f.1658-1699) a partir de un dibujo del pintor Francisco Rizi (1614-1685) realizado en vida del modelo, según reza una inscripción: *ad vivu delineavit*<sup>34</sup> (fig. I). El dibujo se concibió como un estudio preparatorio para el retrato que Rizi pintó después de su muerte, según veremos. En la estampa figura en un medallón el busto del retratado, con un informe en la mano derecha, donde se puede leer: «Ex<sup>mo</sup> Señ». Obregón lo ornó con el escudo del obispo y con el de la Inquisición, acompañados de once figuras de angelotes portadores de los atributos de los méritos y virtudes del retratado: la espada, la balanza y el olivo de la justicia inquisitorial, un libro abierto y el birrete de doctor simbolizando su sabiduría, la tiara, el báculo y la cruz pectoral de su condición de obispo, la cruz de Alcántara de que fue caballero, la palma por su victoria sobre los vicios, y el crucifijo y el cáliz con una hostia consagrada, por su fe.

Además de incluir las estampas con sus efigies, estas biografías relatan las más de las veces las anécdotas que acompañaron la realización de los retratos sobre las que estas se basan. Giraldo, el biógrafo de Arce, nos informa de que el retrato de Rizi se concibió en un principio para formar parte de una galería de retratos de inquisidores para las nuevas casas del Consejo de la Inquisición, que Arce había hecho reconstruir<sup>35</sup>. Esta serie debía figurar «en una sala del mismo Consejo, inmediata a la de los Estrados», y para poder realizar las efigies de los inquisidores anteriores se proponía «la posibilidad de copiarlas de las que se hallarian en las Iglesias donde fueron Prelados».

Sin embargo, Arce «desbarato mañosamente la idea [...], en cuya consecuencia nunca dio lugar a que le retratasen». No obstante, Francisco Rizi, que se encontraba entre sus

30. Passano de Haro, Andrés, *Exemplar eterno de prelados, impresso en el corazon y execvtado en la vida, y acciones del Em.<sup>mo</sup> Señor Don Baltasar de Moscoso y Sandoval, presbítero cardenal de la Santa Iglesia de Roma, del titvlo de Santa Crvz en Iervsalen, obispo de Iaen, arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, Canciller Mayor de Castilla, del Consejo de Estado de Sv Magestad, y de la Ivnta del Gobierno de esta Católica Monarquía*, Toledo, 1670.

31. Jesús María, Antonio de, *D. Baltasar de Moscoso, i Sandoval, Presbytero Cardenal de la S.I.R. del titulo de Santa Cruz en Ierusalem, Arzobispo de Toledo, primado de las Españas, canceller maior de Castilla, del Consejo de Estado, i Iunta del Gobierno Universal de Monarquía*, Madrid, 1680.

32. Giraldo, José Manuel, *Vida y heroycos hechos del Exmo. y Vé. Señor Don Diego de Arce Reynoso, Obispo de Tvy, de Avila y Plasencia, Inqvisidor general y del Consejo de Estado*, Madrid, 1675.

33. Lorea, Fray Antonio de, *op. cit.*, 1676, p. 237

34. Diego de Obregón según Francisco Rizi, *Retrato de Diego de Arce y Reinoso*, grabado calcográfico; 270 x 180 mm; inscripciones: «VERDADERO/RETRATO. deel Ex<sup>mo</sup> y Ve/nerable Señor/ D. Diego de Arçe/ Reynoso, Obispo/ Ynqvisidor/ General»; «D. F.<sup>co</sup> Rizi ad vivu delineavit/D. Di<sup>o</sup> de Obregon, ornavit, y exculpisit».

35. Giraldo, José Manuel, *op. cit.*, 1675, p. 332.

allegados, le pidió permiso para hacerlo. A lo que Arce «se le nego con el desconuelo de los criados, que le avian puesto en aquel aliento»<sup>36</sup>.

De este modo, Rizi no tuvo ocasión de pintar el retrato hasta después de la muerte del obispo, que tuvo lugar en 1665. Hoy en localización desconocida, el cuadro tan solo se conoce a través de una copia de menor calidad aún en propiedad de los descendientes del Inquisidor, y que no puede considerarse de la mano de Rizi<sup>37</sup>. Esta copia parece ser el cuadro que fue vendido en 1894 por el VII conde de la Torre Arce, don Juan de Morales Arce (1844-1894), descendiente del Inquisidor<sup>38</sup>. Se trata de un típico ejemplo de retrato oficial que sigue el modelo establecido por Llorente para los retratos de la regente Mariana de Austria<sup>39</sup>. Arce aparece representado en el desempeño de su cargo jefe del Consejo de la Suprema. La silla en que está sentado es un distintivo del rango del personaje. Tras él aparece un cortinaje y a sus pies un almohadón, ambos confeccionados en terciopelo rojo, nuevos atributos de un *status* elevado. Otro elemento del cuadro que nos habla de la función política ejercida por Inquisidor es el memorial que lleva plegado en su mano izquierda, un nuevo atributo del poder.

Arce está sentado junto a su bufete cubierto de un tapete rojo donde aparecen bordadas sus armas coronadas del capelo episcopal<sup>40</sup>; sobre el tapete aparecen representada una serie de objetos que son otros tantos atributos de su condición: un reloj, una campanilla y una escribanía<sup>41</sup>. Según la empresa LVII de Saavedra Fajardo el reloj significa «la perfección y consonancia de su gobierno lograda por una política acertada al coordinar todos los elementos de la maquinaria estatal»<sup>42</sup>. La campanilla y la pluma y el tintero de la escribanía simbolizan sus actividades y deberes de juez y administrador. Según el ceremonial del Santo Oficio, durante las sesiones del Consejo de la Suprema, el Inquisidor general se sentaba en medio de la sala en una silla situada bajo un dosel, y delante de él se situaba un bufete vestido con un cobertor sobre el que se disponía una escribanía y una campanilla para dirigir las sesiones<sup>43</sup>. Así, el retrato de Rizi representaba al Inquisidor en el acto de ejecutar sus

---

36. Giraldo, José Manuel, *op. cit.*, 1675, pp. 332-333.

37. Anónimo según Francisco Rizi, *Retrato del Inquisidor general Diego de Arce y Reynoso*, óleo sobre lienzo, 187 x 144 cm. Madrid, colección particular. Agradecemos aquí la amabilidad de su propietario al permitirnos ver el cuadro.

38. Baillo de Porlier y Morales-Arce, Jaime, «Las Casas de Morales y Arce, condes de la Torre de Arce», *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, XI, 2008, p. 287. Según información facilitada por el actual propietario, se vendió el 29 de octubre de 1893 a Luis Torrón y Ortega, y fue adquirido más tarde por del Marqués de la Paz, en propiedad de cuya familia permanece aún. Sin embargo, otra noticia señala que el cuadro habría pertenecido a Juan José de Eguivar (1913-1972). Véase: Muñoz Gallardo, Juan Antonio, *op. cit.*, 1972, p. 297.

39. Llorente, Mercedes, «Imagen y autoridad en una Regencia: los retratos de Mariana de Austria y los límites del poder», *Studia histórica. Historia Moderna*, 28, 2006, pp. 211-238.

40. Para una descripción del escudo de Arce y Reynoso, ver: de Cotta y Márquez de Prado, Fernando, «Caballeros de la Villa de Zalamea de la Serena», *Revista Hidalguía*, 66, 1964, pp. 763-764.

41. Gómez Roán, M. Concepción, «Control ideológico y ritual: el ceremonial del Inquisidor general en un manuscrito de la segunda mitad del siglo XVII», *Revista de Estudios Políticos (Nueva época)*, 103, 1999, pp. 247-258.

42. Citado en: Llorente, Mercedes, *op. cit.*, 2006, p. 231.

43. Gómez Roán, M. Concepción, *op. cit.*, 1999, p. 251.

funciones y constituía así la imagen del poder que éste representaba, la del más alto tribunal de una de las instituciones más poderosas de la Monarquía: la Suprema Inquisición.

Girardo nos explica el modo en que Rizi logró la ejecución del retrato a partir de sus apuntes y de su memoria: «Consiguiose en fin despues de fallecido mucho tiempo, manejando los pinceles, y colores la memoria, con tan vivas especies, y tenaz aprehension, que pudo parecer (segun la propiedad) que infundían alma al Retrato, o que resucitaban al original. Graduose por uno de los mas realzados primores de Rizi, y por prodigio de las ansias de sus devotos».<sup>44</sup>

Girardo continúa indicando que Rizi pudo servirse también de un retrato que se localizó entonces dibujado por su compañero Carreño (1614-1685): «para que no quedasse escrupulo alguno, se hallo por rara ventura, un disseno en papel, hecho con lapiz, de la mano de Iuan Carreño Pintor de Camara, a diligencias mas afortunadas de un hombre curioso, con que se retoco». Este dibujo de Carreño, que quizá surja algún día, debió de ser también un apunte realizado ‘al robo’, quizá por encargo del rey, quien podría haberle encargado un retrato de su ministro que nunca llegó a concretarse debido a la oposición del prelado.

En la publicación de la biografía del obispo Fray Pedro de Tapia, en 1676, figura como frontispicio una estampa con el retrato del prelado abierta también por Pedro de Villafranca<sup>45</sup> (fig. 2). En el retrato, el obispo Tapia aparece de rodillas en actitud de oración ante su bufete. Está vestido con el hábito dominico, lo que subraya su humildad, aunque lleva en el pecho la cruz pectoral de los prelados. Sobre el bufete figura un crucifijo, unas disciplinas que nos hablan de su devoción y su ascetismo, una escribanía y un par de cartas que se refieren a sus obligaciones como administrador de su diócesis, y un par de libros en que se puede leer *Ciencia moralis* volúmenes I y 2. En la estampa el retrato figura adornado de un elaborado marco con los escudos del obispo, del Cabildo de Sevilla y de la Orden de Predicadores, y dos angelotes que sostienen los atributos de su dignidad, la cruz patriarcal y la mitra, así como sendas cartelas con máximas laudatorias<sup>46</sup>.

Este retrato se basó sin duda en el que se copió «al robo» una mujer aficionada a la pintura aprovechando una ceremonia pública en Sevilla; su biógrafo nos cuenta la anécdota con abundantes detalles: «una mujer que tenía destreza en pintar buscó la ocasión [de retratarlo]: y un día que había sermón en la Catedral, llevó todo lo necesario, y se puso junto a la reja del coro, en parte donde pudo hacer el retrato, que le sacó muy parecido.

---

44. Girardo, Juan Manuel, *op. cit.*, 1675, p. 333.

45. Villafranca, Pedro de, *Retrato de Fray Pedro de Tapia*, grabado calcográfico; inscripción: «P.<sup>o</sup> V.<sup>o</sup> franca scptor Regius ꝛ sculpsit Matriri a. 1675»; «EL. V. ILL. Y R. S. D. F. PEDRO DE TAPIA/ DE LA ORDEN DE PREDICADORES./ OBISPO DE SEGOVIA, SIGUENZA, CORDOVA Y ARCOBISPO/ de Sevilla. Religioso penitente, Doctor esclarecido, Apostolico/ Prelado, Padre de los Pobres, defensor acérrimo dela inmunidad Eclesiasti.<sup>ca</sup>/ Durmio en el Señor a 25. de Agosto de. 1657 a los 76. de su edad/ DEDICADA/ AL ILL.<sup>mo</sup> S.<sup>r</sup> DEAN Y CABILDO DELA S.<sup>a</sup> IGLESIA/ METROPOLITANA DE SEVILLA/ Por el Maestro F. Antonio de Lorea de la mesma Orden/ Coronista de las Provincias de España».

46. «Iustitia/ eius/ manet», y «Dispersit/ dedit/ pauperibus».

Copióle en un lienzo mayor»<sup>47</sup>. Una vez terminado el retrato de la pintora desconocida «se le llevaron para que le viese, diciendo el modo con que se había hecho. Al punto que le vio, le volvió las espaldas, y dijo a su Confesor: Vaya V.P. y rasgue ese lienzo al instante, y a esa mujer, ya que se ocupó en cosa que juzgó había de valer dinero, no se le defraude su esperanza. Denla 400 reales». El retrato debe fecharse entre 1652 y 1657, esto es, entre la llegada de Tapia a Sevilla y la fecha de su muerte. Aunque Tapia había dado orden a su confesor, Fray Antonio Lamadrid, para que el lienzo fuese destruido, éste no lo obedeció. Sucumbiendo a la insistencia del caballero de Tapia, el caballero de Santiago don Diego de Esquivel, le entregó a él el retrato. Éste lo conservó para sí hasta que lo cedió después a su hermano Raimundo, que fue mayordomo de Tapias. Este Raimundo de Esquivel, que poseía aún el retrato en su residencia de Vitoria en 1676, fue quien financió la publicación de la biografía<sup>48</sup>.

El retrato del cardenal Moscoso también lo pintó a su muerte el pintor Francisco Rizi, sin duda también a partir de un apunte realizado «al robo», con encargo quizá de «tantos favorecidos, i Criados, como tenía [que deseaban] conseguir un Retrato suio»<sup>49</sup>. El que finalmente realizó al óleo sobre tabla para la serie icónica de los arzobispos de Toledo en la Sala capitular de la catedral<sup>50</sup> (fig. 3), le fue encargado en 1666 por el canónigo Obrero Mayor y tesorero de la Fábrica, don Pedro Inarra Yssasi, que también le encargó una réplica en lienzo para sí que hoy pertenece a la Diputación Provincial<sup>51</sup>. Como en buena parte de los retratos de la serie, el cardenal aparece vestido de pontifical, con el báculo en la mano izquierda y la mano derecha en actitud de bendecir. En el ángulo inferior izquierdo aparece su escudo.

No obstante, y a pesar de lo que afirman las biografías del Cardenal sobre su repugnancia a verse retratado, sabemos que Moscoso sí se hizo retratar durante el tiempo en que fue obispo de Jaén (1619-1646)<sup>52</sup>. Su retrato se encargó junto a una serie de otros de los obispos anteriores para completar una galería más antigua que decoraba el Palacio Episcopal<sup>53</sup>. Su retrato es uno de los de mayor calidad de la serie; Martínez Rojas propone fecharlo hacia 1645-1646, justo antes de su marcha a Toledo. Moscoso aparece en actitud de oración junto a un bufete donde reposa su birrete. Tiene las manos juntas delante del pecho y está

---

47. Lorea, Fray Antonio de, *op. cit.*, 1676, p. 252.

48. Lorea, Fray Antonio de, *op. cit.*, 1676, p. XVI y 252.

49. Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §2344.

50. Rizi, Francisco, *Retrato del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval*, óleo sobre tabla, 80 x 59 cm; inscripción: «D. BALTHASAR DE MOSCOSO ET SANDOVAL». Toledo, catedral. Para este retrato, ver: Sánchez Cantón, Francisco Javier, *Retratos de arzobispos de Toledo en la Sala Capitular de su Catedral*, Madrid [s. d.], p. 14; Angulo, Diego, «Francisco Rizi. Cuadros de tema profano», *Archivo Español de Arte*, 175, 1971, p. 382.

51. Rizi, Francisco, *Retrato del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval*, óleo sobre lienzo, 80 x 56 cm. Toledo, Diputación Provincial. Para este cuadro, véase: Pérez Sánchez, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, 1986, p. 257, n.º. 89.

52. Montijano Chica, Juan, *Historia de la diócesis de Jaén y sus obispos*, Jaén, 1986.

53. Martínez Rojas, Francisco Juan, «La galería de retratos de los obispos de Jaén», *Memoria ecclesiae*, xxx, 2007, p. 197.

vestido con el alba y con la muceta, bajo la que se ve colgar una cruz. En la esquina superior derecha del lienzo figura el escudo de los Moscoso, cuyo trazo, de menor calidad que el resto, hace pensar que haya sido añadido más tarde. Tras él, en una ventana, figura la imagen de devoción de la Virgen de la Capilla, cuyo culto sostuvo activamente. Como en los otros cuadros de la serie, el retrato aparece rodeado de un marco fingido, y bajo él figura una amplia inscripción que ocupa un tercio de la superficie del lienzo con una breve biografía del personaje<sup>54</sup>.

A estos retratos se deben añadir los que aparecen en sus biografías. El retrato grabado que figura en la de Passano de Haro publicada en 1670 fue realizado por Pedro de Villafranca y Malagón (ca. 1615-1684) a partir de un dibujo de Rizi sin localizar<sup>55</sup> (fig. 4). Aquí Rizi ha representado a Moscoso de manera análoga a la que empleó para el retrato de Arce. Moscoso aparece sentado en su silla delante de una pesada cortina, y próximo a un bufete donde descansa un secreter. Sobre éste figura una imagen de devoción de Nuestra Señora del Pópulo encima de la que brilla la cruz de Jerusalén que hace referencia a su título de cardenal de la basílica romana de esa advocación. En su mano izquierda lleva una petición donde puede leerse la inscripción «Em.º Señor/ Los Pobres», en clara alusión a su piedad hacia los más desfavorecidos y las frecuentes distribuciones de limosnas descritas por sus biógrafos, mientras la mano derecha presenta el gesto de bendecir. Moscoso está vestido con el alba y la muceta, bajo la que cuelga su cruz pectoral. Ya calvo, aparece claramente más envejecido que en el retrato de Jaén, casi veinte años más antiguo.

El dibujo de Rizi se volvió a utilizar para la efigie funeraria de la tumba del cardenal instalada a los pies de la capilla de la Descensión de la catedral de Toledo. Se trata de un medallón en bronce obra del orfebre florentino Virgilio Fanelli (ca. 1600-1678) donde el perfil del cardenal aparece en el sentido que tuvo en el dibujo, esto es, a la inversa de lo que nos muestran los grabados. Esta obra, realizada junto al platero Salinas, se fecha en 1669-1670<sup>56</sup>.

El retrato de Moscoso dibujado por Rizi, donde el cardenal aparece vestido con el alba y la muceta aún hubo de ser empleado en una última ocasión por Gregorio Fosman (1653-

54. La inscripción reza lo siguiente: «D<sup>n</sup>. Bathasat de Moscoso y Sandoval, de Ill<sup>ma</sup> familia, Rector de la Univ./ de Salam<sup>ca</sup>. Collegial maior de el Collegio de Oviedo, Canónigo, Arced./ de Guadalaj.<sup>a</sup> y Dean de Toledo, Obpo de Jaen y Presbytero Carden<sup>l</sup>/ Favoreció mucho la virtud y letras, en su tiempo se abrió el sepulchro/ de S.<sup>a</sup> Potenciana y se descubrió el santuario de Arjona. Fundó el/ conv.<sup>to</sup> de Capuchinos, celebró synodo y prosiguió la obra de la Cathe./ Por mandato superior admitió el Arzobispado de Toledo».

55. Pedro de Villafranca según Francisco Rizi, *Retrato de Baltasar Moscoso y Sandoval*, grabado calcográfico, 1670; inscripciones: EL EMIÑ. S. BALTASAR/ DE MOSCOSO Y SANDOVAL/ Presbytero Cardenal de la S.<sup>a</sup>/ Iglesia de Roma del titulo de/ Santa Cruz/ en Ierusalen./ ARCOBISPO DE TOLEDO,/ PRIMADO DE LAS ESPAÑAS,/ Canciller Mayor de Castilla/ del Consejo de Estado y de/ la junta del Gobierno/ de esta Católica Monarquía./ Obiit Anno 1665./ Etatis suae 77.»; «Franciscus Ricci Pictor Regius delineauit./ P<sup>o</sup>. a Villafranca sculptor Regius. Sculp. Matriti 1670». Sobre este grabado, véase: Angulo, Diego, *op. cit.*, 1971, p. 382.

56. Sobre este monumento, ver: Estella, Margarita M., «Incógnitas de la Historia del Arte: el orante de bronce de Enrique de Peralta en Burgos», *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 490-491.

1713) para realizar en 1679 otra estampa con el retrato del cardenal<sup>57</sup>. No es imposible que este grabado estuviese destinado en un primer momento a la biografía del carmelita Antonio de Jesús María publicada en 1680, donde finalmente se publicó otro grabado de Fosman con fecha de 1677 donde el cardenal figura en el seno de una composición alegórica al honor del Carmelo<sup>58</sup>.

### Los retratos macabros

El obispo Palafox y el cardenal Moscoso también estuvieron ligados por lazos de amistad. Así, sabemos que la primera edición de la biografía de Palafox fue sufragada por el cardenal<sup>59</sup>. Ambos compartieron el mismo capellán, el sacerdote y pintor aragonés Pedro García Ferrer (1583-1660)<sup>60</sup>. Palafox lo había llevado consigo a México con el fin de encargarle de las empresas artísticas realizadas durante su pontificado en Puebla, entre las que destaca su intervención en el retablo mayor de la catedral, donde lo hizo figurar como pastor en la *Adoración de los pastores*, obra fechada en 1649<sup>61</sup>. A la muerte de Palafox, García Ferrer pasó al servicio del cardenal Moscoso, quien también le encargó algunas obras para la catedral de Toledo<sup>62</sup>. Sin embargo, aquí nos detendremos solo en dos encargos muy particulares y muy similares que García Ferrer recibió de cada uno de ellos. Se trata de dos pinturas desaparecidas, que tan solo conocemos por las referencias dadas por dos de sus biógrafos.

González de Rosende nos presenta el de Palafox a través de una curiosa anécdota narrada para ilustrar la actitud ejemplar del prelado al despreciar su imagen retratada. El episodio tiene lugar durante una visita de Palafox al convento de Santa Inés de Montepulciano, en Puebla, donde una de las monjas tenía un retrato suyo en miniatura, que pidió ver. La monja se lo entregó y él se lo llevó consigo pero con la promesa de devolverlo; adujo como excusa que el retrato había sido pintado demasiado deprisa sin conseguir el parecido, y que se lo llevaba para enmendarlo. El enmiendo lo encargó a García Ferrer, a quien pidió que borrara la parte de las manos y del rostro para pintar encima «una calavera i unas manos de

---

57. Gregorio Fosman según Francisco Rizi, *Retrato de Baltasar Moscoso y Sandoval*, grabado a buril y aguafuerte, 258 x 173 mm; inscripciones: E. P. C. ARCHI. TOLET. AETAT. VLTRA LXXXVI. ANN./ V. BALTHASAR DE MOSCOSO, ET SANDOVAL S. R.»; «Non Te Spectator poterit cognoscere Vultus;/ Sed TUA qui vidit, vel MEA qui relegit.»; «Gregorius Fosman faciebat Matriri Annon. 1679».

58. Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680.

59. Su autor el mínimo González de Rosende se la dedicó de manera póstuma, pues el Cardenal murió en 1665, el año anterior al que se dio a la imprenta. Ver: González de Rosende, Antonio, *Vida i virtudes del Illmo ... D. Iuan de Palafox i Mendoza de los consejos de su magestad ... obispo de la Puebla de los Angeles, i Arzobispo electo de México*, Madrid, 1666.

60. Para este artista, véase: Galí Boadella, Montserrat, *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Alcorisa, 1996.

61. Galí Boadella, Montserrat, «Juan de Palafox y el arte. Pintores, arquitectos y otros artífices al servicio de Juan de Palafox», *Palafox: Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, 2001, p. 373.

62. Revenga Domínguez, Paula, «Aportaciones a la vida y a la obra de Pedro García Ferrer», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 61, 1995, pp. 395-404.

esqueleto», y bajo este aspecto lo devolvió a la religiosa<sup>63</sup>. Desgraciadamente, esto es cuanto sabemos de este retrato.

Encontramos este mismo gusto macabro en el cardenal Moscoso, a quien García Ferrer debió de haberle contado el caso de Puebla. El cardenal le encargó hacia el final de su vida un retrato similar, donde esta vez García Ferrer había representado su cadáver en su ataúd. Conocemos la descripción que de él ofreció en 1680 el hermano carmelita Antonio de Jesús María:

tan presente traía [Moscoso] su muerte, [que] para radicar mas tan util Recuerdo en su Alma, hizo, que el Licenciado Pedro García Ferrer, de quien ia diximos, Capellán suio, i Pintor Insigne, le copiase, ò por mejor decir le inventase Muerto, vestido con el mesmo Ornamento morado, que tenia para enterrarse: procurando, que la viveza de la imaginación del Artifice, le representase tan propiamente en el Feretro, como havia de iacer en èl. Tengole delante, quando escribo, admirando, haver podido, quien miraba vivo à D. Baltasar, copiarle tan horrorosa, aunque dulcemente, difunto<sup>64</sup>.

El biógrafo fecha este macabro retrato en 1660, fecha de la muerte del pintor<sup>65</sup>.

Pero, ¿qué sentido podían tener este tipo de retratos? Antonio de Jesús María nos relata el uso que Moscoso daba al suyo:

en este lienzo se miraba como en un fidelissimo espejo, renovando tanto más primorosamente la Imagen de Dios, quanto se consideraba mas Derecho. *El que mira en un Cristal el semblante de su Nacimiento, al punto, que se aparta, del Espejo, se olvida de si mismo* (Santiago). Hallò D. Baltasar remedio contra este infeliz olvido. Quiso mirar, i contemplar el semblante de su Muerte, no el de su Natividad, i concibiéndose entre las cenizas de su Cadaver Feix, quantas veces se consideraba Muerto, no mirandose a vidrio azogado, sino a lienzo mustiamente colorido, tantas se reiteraba la Verdadera Vida<sup>66</sup>.

Esta misma idea aparecía en un retrato alegórico de Palafox de Francisco Camilo (1615-1673) concebido por González de Rosende, donde un espejo le devuelve el reflejo de una calavera<sup>67</sup>.

En un primer momento, Moscoso tenía su extraño retrato «en la alcoba donde dormía, para que las mudas voces de sus tintas lo despertasen a meditar su muerte<sup>68</sup>». Sin embargo, el cardenal tomó sus precauciones para que esta rareza no fuese malinterpretada; pues

---

63. González Rosende, Pedro Antonio, *op. cit.*, 1762, p. 313; Fernández Gracia, Ricardo, *op. cit.*, 2001, p. 411.

64. Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §2344.

65. «Se hizo cinco años antes de su muerte». Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §2345.

66. Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §2344.

67. Andrés González, Patricia, «Empresas y jeroglíficos de un retrato de Palafox», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 64, 1998, pp. 419-442; Fernández Gracia, Ricardo, «Alegoría y Emblemática en torno al retrato del virrey don Juan de Palafox», *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*, Madrid, 2000, p. 170; Fernández Gracia, Ricardo, *op. cit.*, 2001, p. 399-427.

68. Jesús María, Antonio de, *op. cit.*, 1680, §2346.

el biógrafo nos dice que «lo mantuvo después oculto temiendo se convirtiese en objeto venerado o en gesto de estimación, guardándolo en pieza retirada solo para sí.»

Los retratos macabros de Moscoso y Palafox se inscriben en el ambiente espiritual de la Escuela de Cristo, congregación a la que ambos pertenecían, y a cuyo desarrollo ambos contribuyeron activamente<sup>69</sup>. En efecto, esta afición a la rememoración de la muerte tenía su origen probable en los ritos organizados por esta asociación devota de clérigos y laicos procedentes de los estamentos superiores. Los miembros consagraban un culto particular al sacrificio de la Pasión, y para ello realizaban regularmente ejercicios espirituales en torno al recuerdo de la muerte donde cada semana se organizaba el velatorio ficticio de uno de los hermanos. Sabemos que al menos otro de sus miembros poseía un retrato similar a los de Palafox y Moscoso: una sortija con la efigie de un hombre amortajado, para recuerdo de la muerte<sup>70</sup>, y, de hecho, el propio pintor García Ferrer pertenecía a ella desde 1653, así como Diego Núñez y Gerónimo de Sossa, respectivamente primer mayordomo y limosnero del Cardenal Moscoso<sup>71</sup>.

La primera Escuela de Cristo fue creada en Madrid en 1653, en el Hospital de los Italianos, a imitación de otras congregaciones similares que existían entonces en Nápoles y en Sicilia, y a partir de ella se crearon muchas otras en España y en América Latina, y una en Roma con eclesiásticos españoles<sup>72</sup>. Sus constituciones, redactadas por Palafox y aprobadas por Moscoso, indican que «deben ser los discípulos de tal Escuela varones apartados de los vicios, engaños y vanidades del siglo<sup>73</sup>». Así, parece claro que el encargo macabro del retrato imaginario del cadáver de Moscoso tuvo su origen en las devociones de este círculo piadoso y cortesano.

Estos son todos los retratos que hemos podido reunir de estos tres eclesiásticos que ocuparon algunas de las más importantes prelacías de la Monarquía en el siglo XVII. Con las imágenes que ofrecen sus retratos póstumos se pretendía poner de manifiesto las virtudes y las devociones que estos hombres santos cultivaron: el buen gobierno, la penitencia ascética y la caridad hacia los pobres, aquellas que aparecen ampliamente glosadas en sus biografías. Sus retratos, lejos de proceder de una iniciativa propia, en busca de la afirmación de su poder, fueron en realidad auspiciados por los miembros de sus clientelas, astros cuya la luz provenía de sus respectivos señores, y que tenían todo el interés en hacerlos brillar de su mejor luz. Tras su muerte, capellanes, familiares, criados, sobrinos, protegidos e incluso

---

69. Labarga García, Fermín, «Don Juan de Palafox y la Santa Escuela de Cristo», Fernández Gracia, Ricardo (ed.), *Varía palafoxiana. Doce estudios entorno a Don Juan de Palafox y Mendoza*, Pamplona, 2010, pp. 193-229.

70. *Noticia breve de la fundación y progresos de la Escuela de Christo Señor Nuestro, sita en el Hospital de los Italianos de esta Villa de Madrid*, Madrid, 1676, p. 22.

71. *Noticia...*, 1676, pp. 11-12.

72. Moreno Valero, Manuel, «La Escuela de Cristo: su vida, su organización y espiritualidad barroca», Buxó i Rei, María Jesús (ed.), *La religiosidad popular: hermandades, romerías y santuarios*, Barcelona, 1989, pp. 507-528.

73. *Constituciones de la Escuela de Christo nuestro Señor, que se tiene en el Hospital de los Italianos. Aprobadas por el Eminentísimo Señor Cardenal Arzobispo de Toledo. Con unos apuntamientos sobre su práctica, con la aprobación y explicación del Ilustrísimo Señor Obispo de Puebla de los Angeles, electo de Osmá*, Madrid, 1653, cap. 2.



los mismos pintores, podían aún aspirar a beneficiar de su prestigio pasado poniendo también de manifiesto sus virtudes y su fama de santos. Por ello fueron ellos mismos los que financiaron las publicaciones de sus biografías y los primeros interesados en reunir, fijar y hacer públicas sus vidas y sus heroicas hazañas. Indudablemente, tanto los cabildos de sus respectivas iglesias como sus familiares saldrían beneficiados si un eventual proceso de beatificación llegase a prosperar. Sus retratos no eran solo las aparentes representaciones del poder que habían ostentado, sino que también formaron parte de una propaganda que fue a la vez política y religiosa.

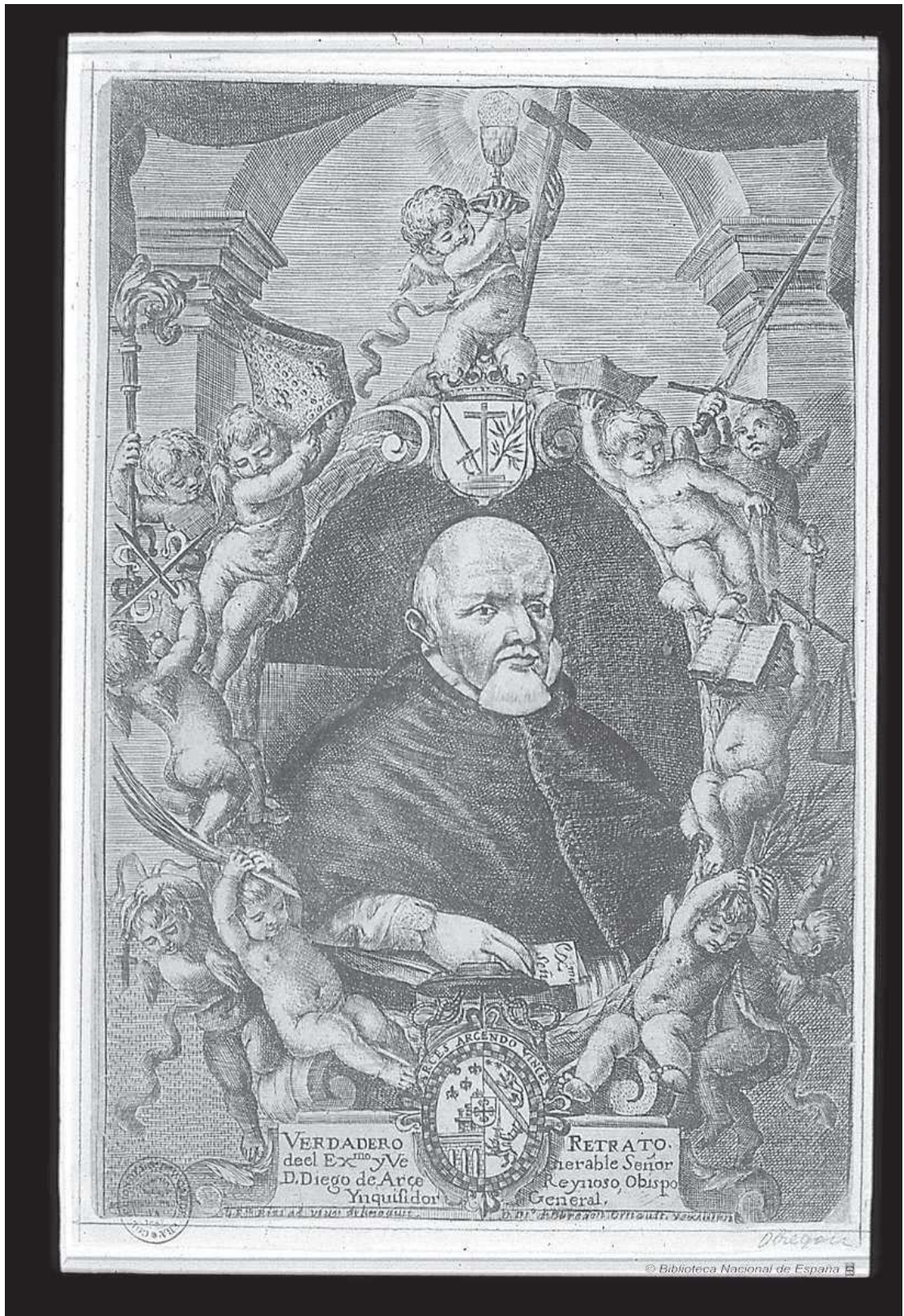


Fig. 1. Diego de Obregón según Francisco Rizi, *Retrato de Diego de Arce y Reinoso*, grabado calcográfico, 270 x 180 mm, 1675



Fig. 2. Pedro de Villafranca, Retrato de Fray Pedro de Tapia, grabado calcográfico, 1675



Fig. 3. Francisco Rizzi, *Retrato del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval*, óleo sobre lienzo, 80 x 56 cm, 1666. Toledo, Diputación Provincial



Fig. 4. Pedro de Villafranca según Francisco Rizi, *Retrato del cardenal Baltasar Moscoso y Sandoval*, grabado calcográfico, 1670