

Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos

Adita Allo Manero

El estudio del arte efímero ha comenzado a dar sus primeros resultados dentro del panorama de las ceremonias hispanoamericanas a través del análisis de los aparatos artísticos de carácter provisional que eran construidos para estos fines¹.

El propósito de este trabajo consistirá en plantear el problema de la reutilización de antiguas estructuras ya realizadas en casos anteriores, bien a través de la erección de las mismas máquinas arquitectónicas, bien a través de la copia de trazas diseñadas en ocasiones precedentes. En el mundo hispanoamericano la influencia del foco sevillano fue decisiva al respecto. Este problema será ejemplificado mediante el análisis de los túmulos de Margarita de Austria y Felipe III en Lima y los de Luis XIV y Luis I en México.

El estudio y discusión sobre este aspecto hace que se pueda cuestionar el carácter de «experimentalismo» y «vanguardia artística» con que se vienen enjuiciando sin demasiado fundamento la arquitectura provisional.

Lima

Los estudios realizados en torno al arte limeño de los siglos XVI y XVII han dejado bastante asentada la relación y dependencia existente con respecto a modelos andaluces. Durante el primer tercio del siglo XVII estas relaciones fueron, al parecer especialmente manifiestas, circunscribiéndose notablemente al ámbito sevillano. No cabe la menor duda de que a ello contribuyeron decisivamente el gran éxodo de artistas sevillanos, especialmen-

te escultores y entalladores, que se vieron atraídos por la capital del Virreinato del Perú, así como el elevado número de obras que eran encargadas a los distintos talleres sevillanos para su posterior envío a Lima.

Mientras en la pintura triunfaba el rafaelismo tardío de los italianos Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alezio, y en escultura se seguían los patrones y formas de la generación de Juan Martínez Montañés, en arquitectura se asiste a una época de transición. Muerto Francisco Becerra en 1605, el gran arquitecto del bajo Renacimiento en el Perú, le sustituyen hombres como Juan Martínez de Arzona o José de la Sida, pertenecientes cronológicamente a su generación artística; son artistas de amplia formación clásica, manieristas fieles a las normas del bajo Renacimiento. Será su sucesor, Pedro de Noguera, formado en talleres sevillanos, el que enlace la tradición del siglo XVI con la primera etapa del Barroco limeño.

Es en este ámbito artístico del primer tercio del siglo XVII en Lima, al que siguiendo la terminología de Chueca Goitia deberíamos llamar «protobarroco», donde se llevaron a cabo dos extraordinarias obras de arquitectura provisional, los túmulos de Margarita de Austria en 1612 y de Felipe III en 1621. Ambos son buenos exponentes de la problemática que caracteriza a toda esta generación artística, desde la influencia directa de grabados y obras realizadas en la península concretamente en el foco sevillano, a la lectura e interpretación dada a las mismas de acuerdo a la formación peculiar de cada uno de estos artistas.

¹ Sin pretender una bibliografía exhaustiva sobre el tema hay que destacar los estudios siguientes:

DE LA MAZA, FRANCISCO: *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. México 1946.

BERLÍN, H. y LUJÁN MUÑOZ, J.: *Los túmulos funerarios en Guatemala*. Academia de Geografía e Historia de Guatemala 1983.

ABELLA, J. J.: *Los túmulos de Carlos V en el mundo hispánico*. (Tesis de licenciatura inédita. Valladolid, 1975).

SEBASTIÁN, SANTIAGO: *El túmulo de Carlos V*. En «Homenaje a Justino Fernández». México, U.A.N.M., 1977.

A.A.V.V.: *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Hispanoamérica*. Seminario de la Universidad Internacional MENÉNDEZ PELAYO. (Sevilla, octubre 1985. Dirigido por José María DÍAZ BORQUE.

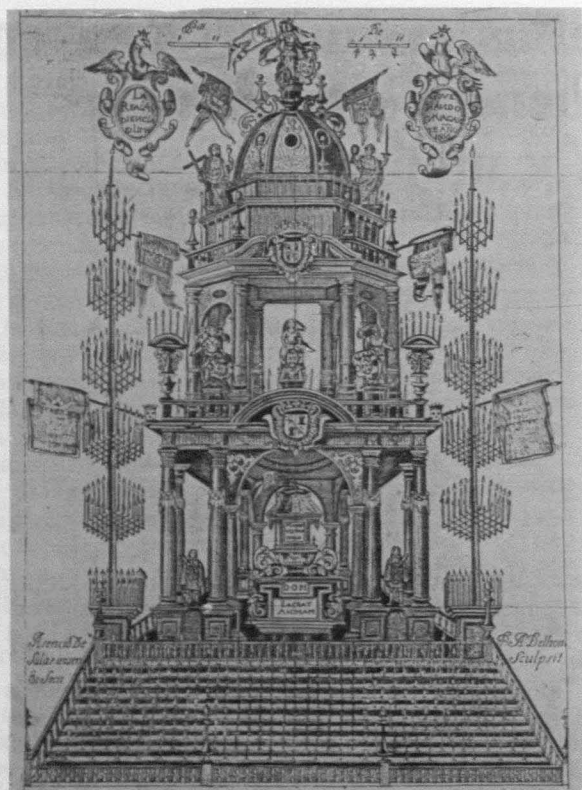


Fig. 1. Túmulo de Felipe IV en Lima. 1666.

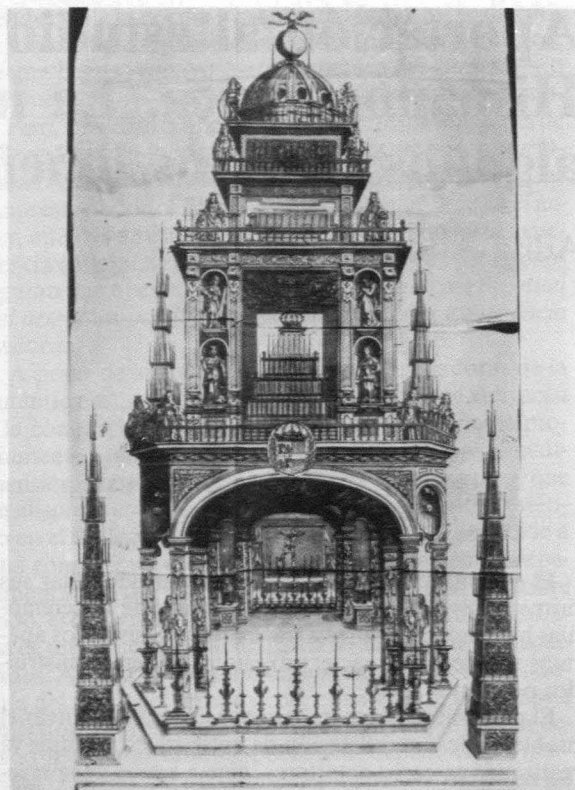


Fig. 2. Túmulo de Mariana de Austria en Lima. 1697.

Ahora bien, los túmulos de Margarita de Austria y de Felipe III no fueron los únicos que recibieron una influencia directa de obras sevillanas del mismo género. El arranque de la tradición en la construcción de túmulos funerarios en Lima se inicia, según nuestras noticias, con el realizado para la celebración de las exequias de Carlos V el 12 de noviembre de 1559. Esta construcción fue supervisada por el entonces virrey del Perú D. Andrés Hurtado de Mendoza, II Marqués de Cañete, y la descripción que de él se posee² demuestra que fue una trasposición del túmulo que, con motivo de las exequias de la princesa Dña. María Manuela de Portugal, fue erigido en la catedral de Sevilla en agosto de 1545. Esta dependencia de las celebraciones fúnebres sevillanas en la realización del aparato artístico erigido en las exequias reales limeñas se mantiene hasta las de Isabel de Borbón en 1644, coincidiendo curiosamente con la decadencia de la grandiosidad que hasta entonces había caracterizado los túmulos sevillanos.

No cabe la menor duda de que Lima, desde mediados del siglo XVII y a partir de las honras de Felipe IV en 1667, supo recrear en sus túmulos funerarios estructuras propias que nada tenían que ver ni con las soluciones adoptadas en Sevilla o Granada, ni incluso con las

operadas en la corte madrileña, entendida ésta como centro de vanguardia en obras de arquitectura provisional desde el último tercio del siglo XVII. Buena muestra de ello son los túmulos limeños de Felipe IV de Asencio de Salas (Fig. 1) o los trazados por el fraile mercedario Cristobal Caballero para las honras de Mariana de Austria (Fig. 2) y de Carlos II (Fig. 3).

Desde luego esta independencia constructiva no impidió que se dieran casos de reutilización o copia en la traza de algunas estructuras funerarias, como así lo pueden evidenciar los túmulos de Francisco Farnesio trazado por Manuel Sánchez en 1728 (Fig. 4) siguiendo el de Luis I de Diego de Reynalte en 1725 (Fig. 5); el de Carlos III en 1789 (Fig. 6) reaprovechando el de Isabel de Farnesio de 1768 (Fig. 7), el cual, a su vez siguió al trazado por Bejarano para Bárbara de Portugal en 1759 (Fig. 8), o incluso el de la reina M.^a Josefa de Austria que en 1763 reinterpretaba el trazado en 1667 por Felipe IV (Fig. 9).

Hay que pensar que, en definitiva, este problema de la reutilización de estructuras arquitectónicas de túmulos anteriores o la copia de trazas ya realizadas en otras celebraciones, en las que se incorporaban simples variantes de ornamentación arquitectónica adventicia o se ope-

² TORRE REVELLO, José: *La crónica de las exequias de Carlos V en la Ciudad de los Reyes*. En «Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas», Año X, T. XIV. Buenos Aires 1932.

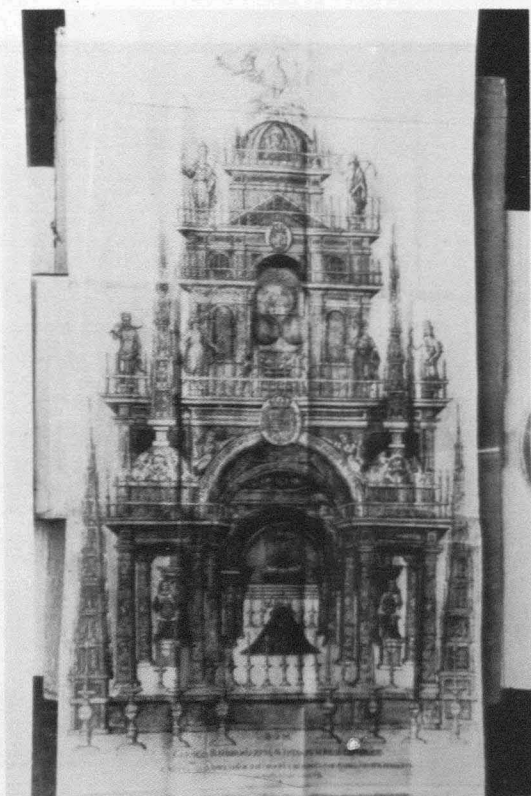


Fig. 3. Túmulo de Carlos II en Lima. 1701.

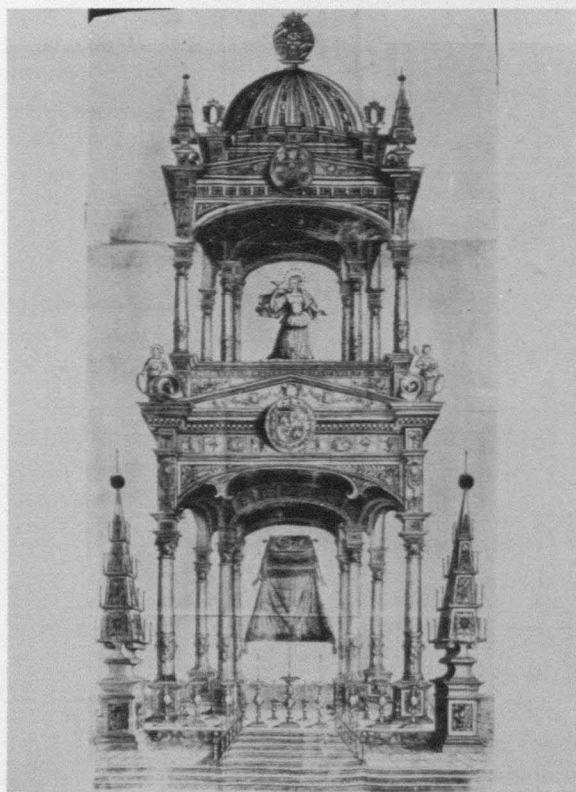


Fig. 4. Túmulo de Francisco Farnesio en Lima. 1728.

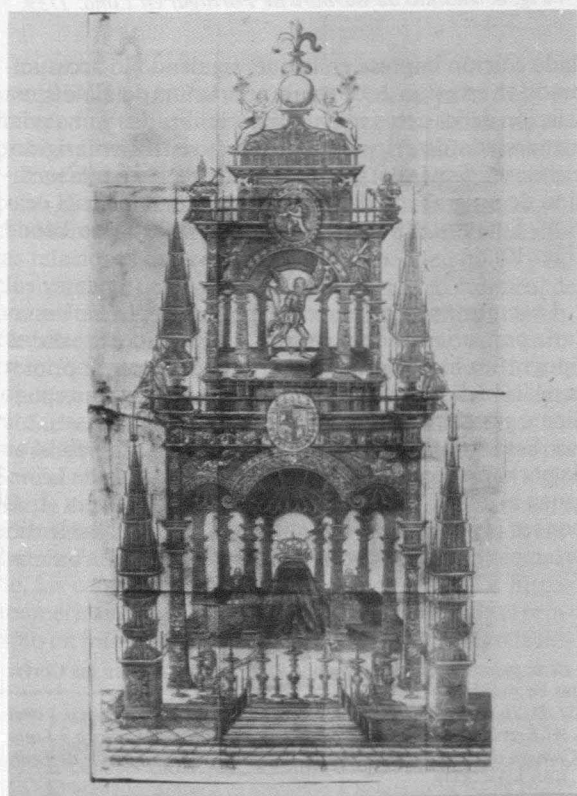


Fig. 5. Túmulo de Luis I en Lima. 1725.

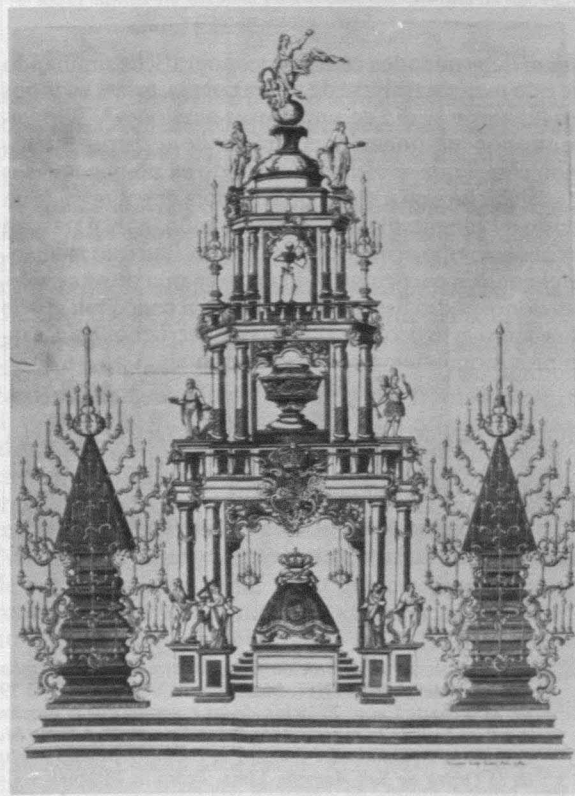


Fig. 6. Túmulo de Carlos III en Lima. 1789.

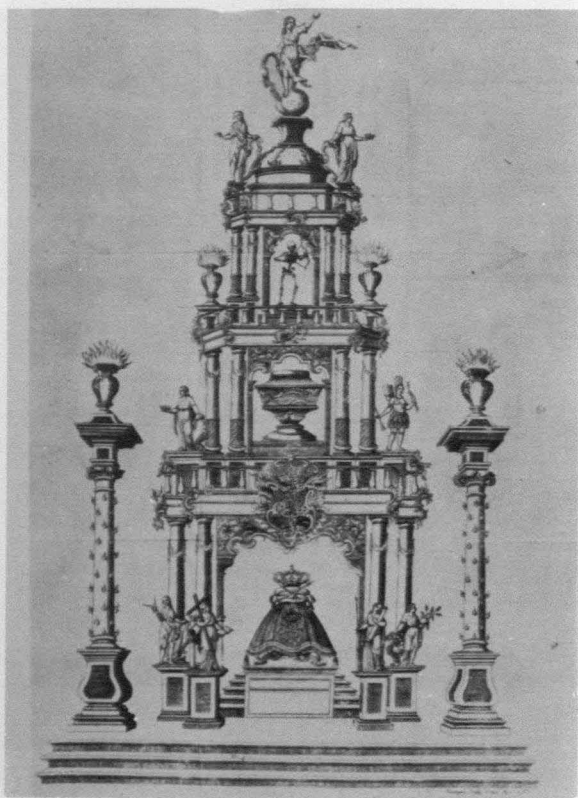


Fig. 7. Túmulo de Isabel de Farnesio en Lima. 1768.

raban determinados cambios iconográficos simulando de esta manera tratarse de nuevas obras, existe en todos los lugares y se dió en numerosas ocasiones³. Ello hace que nos cuestionemos el carácter de «experimentalismo» con el que se viene enjuiciando en no pocos casos la arquitectura provisional, haciéndola depositaria de un grado de vanguardia que, en mi opinión, nunca tuvo, ni en su desarrollo ni incluso en su origen. Tan sólo mediante el análisis particularizado de cada una de estas celebraciones podrá llegarse en el futuro al conocimiento de un género artístico que si de algo deberíamos calificarlo provisionalmente es de «ceremonial».

HONRAS DE MARGARITA DE AUSTRIA EN LIMA

EL LIBRO. Estudio bibliográfico.

La celebración de las honras de la reina Margarita de Austria en Lima fue objeto de una extraordinaria y cui-

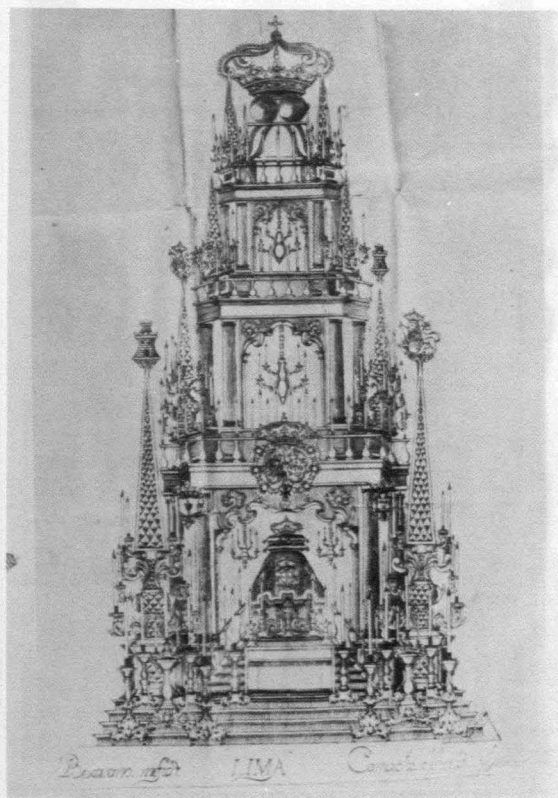


Fig. 8. Túmulo de Bárbara de Portugal en Lima. 1759.

dada edición impresa en la que, siguiendo lo acostumbrado en este tipo de obras, se aporta una detalladísima relación de los actos ceremoniales realizados y una pormenorizada descripción del aparato artístico erigido, viéndose además notablemente enriquecida por la inclusión de un grabado de túmulo construido para la ocasión. Su autor fue el fraile agustino Martín de León⁴ (Fig. 10).

La importancia de esta obra impresa es preciso destacarla por varias razones. Además de su evidente calidad tipográfica hay que considerar que se trata de la primera relación de exequias reales acompañada del correspondiente grabado del túmulo de que se tiene noticia en Lima. Esta constatación bibliográfica aparece corroborada por el propio autor de la relación Fr. Martín de León, quien al hablar de la estampa del túmulo, afirma «que por ser la primera que a esta forma de estampar le dio principio en este Reyno no fue posible sacarse con ma-

³ ALLO MANERO, A.: *Tradición ritual y formal en las exequias reales de la primera mitad del siglo XVIII*. En «El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII». Madrid-Aranjuez 27-29 Abril 1987. (Actas en prensa).

⁴ Fr. MARTÍN DE LEÓN: *Relación de las exequias que el excelentísimo Sr. D. Juan de Mendoza y Luna Marqués de Montesclaros Virrei del Peru hizo en la muerte de la Reina Nuestra Sra. Doña Margarita. Al Excelentísimo Señor Don Juan Hurtado de Mendoza y Luna Duque del Infantado del Consejo de Estado y Gentil Hombre de la Cámara de Su Majestad. Por el Presentado fray Martín de León de la Orden de San Agustín*. Lima, Pedro de Merchán y Calderón. Año MDCXIII.

Esta obra aparece recogida en José Toribio MEDINA: *La Imprenta en Lima (1584-1824)*. Santiago de Chile 1904; n.º 56. PALAU Y DULCET, Antonio: *Manual del librero hispanoamericano*. Madrid, 1948; n.º 135, 427.

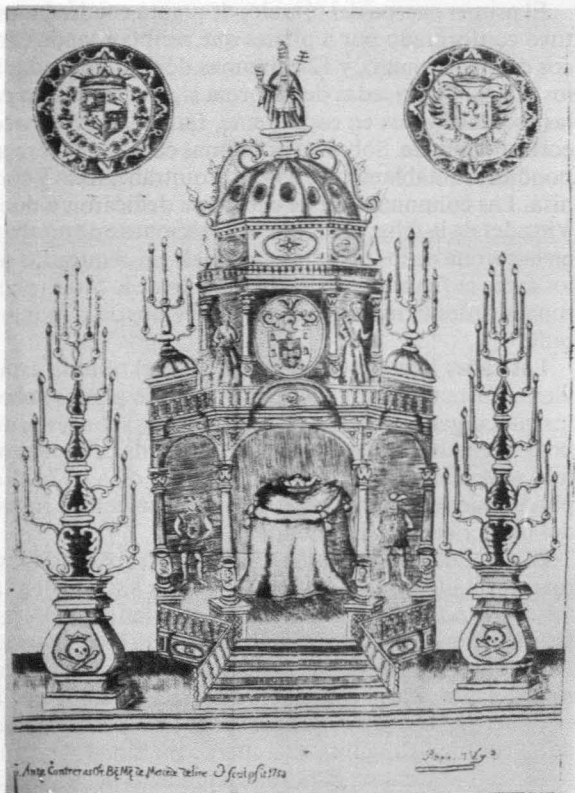


Fig. 9. Túmulo de María Josefa de Austria en Lima. 1763.



Fig. 10. Frontispicio del libro de exequias de Margarita de Austria en Lima. 1612.

yor perfección⁵. Por otra parte, y como ya ha sido señalado⁶, esta obra fue el primer ejemplar salido de imprentas limeñas en el que figura un grabado firmado.

En este sentido hay que subrayar el papel que desempeñó Hispanoamérica con respecto a la península. No cabe la menor duda de que este género histórico-literario, las relaciones de exequias reales, dependen única y exclusivamente de una cuestión puramente económica, de una voluntad expresa por parte de las instituciones encargadas de la celebración de sumar un gasto más, el correspondiente a la impresión del libro, a la larga lista de los ocasionados por la puesta en escena de todo el aparato. Parecería obvio pensar que en España, centros como Madrid durante los siglos XVII y XVIII, o la propia Sevilla durante el siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, hubieran realizado estas empresas tipográficas, y la realidad es muy distinta. Al parecer, tan sólo a la ciudad de Zaragoza le cupo tal honor. Muy por el contrario, las capitales de los dos primeros virreynatos hispanoamericanos, México y Lima, ofrecieron desde el principio un interés considerable por imprimir estas relacio-

nes fúnebres ofreciendo incluso actualmente una cronología prácticamente completa de sus exequias reales. Así pues, con la obra de fr. Martín de León se inició este género literario en Lima.

A pesar de la importancia de esta extraña obrita, existen algunos errores referentes a la autoría del grabador que conviene aclarar. Tanto PALAU como MEDINA afirman que la lámina del túmulo está dibujada por Martínez de Arzona y grabada por fr. Martín de León, autor tan solo de la relación. Este equívoco sólo puede explicarse pensando que el ejemplar consultado por ambos carecería del grabado del túmulo y del frontispicio del libro, y que su información sobre la autoría de la traza arquitectónica fue extraída simplemente del texto. Recientemente ha sido clarificado este error. Ricardo Estrabidis, probablemente ante un ejemplar que contara con el frontispicio de la obra, aclaró que el grabador fue Francisco Bejarano, religioso calzado de los eremitanos de San Agustín en Lima⁷ dado que efectivamente así consta en el pie del frontispicio: «Franciscus debexarano Augustiniensis scudebat, anno 1612 Lima». No obs-

⁵ FR. MARTÍN DE LEÓN: *ops. cit.* fol. 4 v.

⁶ TORIBIO MEDINA, José: *ops. cit.*, n.º 56.

⁷ ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo: *El grabado colonial en Lima*. En «Anuario de Estudios Americanos», XLI, (1984), pp. 253 y ss.

El grabado también es atribuido a Bejarano en Elena PAEZ: *Repertorio de grabados Españoles*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1981 n.º 237. No obstante afirma tratarse del túmulo erigido en Lima a JUAN MENDOZA Y LUNA, con lo cual se deduce el desconocimiento directo de la lámina. Este error procede de CEÁN BERMÚDEZ, A.: *Diccionario de los profesores de Bellas Artes en España*. Madrid 1800.

tante, el mencionado autor afirma no haber podido localizar un ejemplar que contara con la lámina del túmulo. Además de los cuatro ejemplares recogidos por José SIMÓN DIAZ, actualmente al parecer incompletos⁸, ha sido posible finalmente localizar uno más que todavía conserva la extraordinaria lámina grabada del túmulo construido, que será objeto de este estudio⁹.

El encargo y sus preparativos

La reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, murió en El Escorial el día 3 de octubre de 1611. A pesar de que los comunicados oficiales sobre el suceso debieron perderse, según afirma fr. Martín de León, en Lima se tenía conocimiento de la noticia a través del correo ordinario precedente de Madrid y Sevilla vía Brasil y Buenos Aires.

El 9 de septiembre de 1612, el virrey del Perú, D. Juan de Mendoza y Luna recibió una carta de la Real Audiencia de México en la que se confirmaba la celebración de suntuosas exequias en aquella ciudad. Aunque el virrey consideró que para proceder a organizar las exequias en Lima se debía esperar la llegada del encargo oficial desde Madrid, ordenó que los «maestros de arquitectura» hiciesen plantas para el túmulo. Eligió a del maestro mayor de obras del reino Juan Martínez de Arzona, «que sin comparación se aventajó a las demás», señalándose como obrador el propio palacio real. Igualmente fueron señalados comisarios para supervisar las obras del túmulo, recayendo estos cargos en el doctor Alberto de Acuña, oidor de la Audiencia, y en Cristóbal de Ulloa, factor.

El día 25 de octubre de 1612, un año después de la muerte de la reina, recibía el virrey la carta Oficial de Felipe III comunicando la noticia y encargando la celebración de exequias reales. La obra de construcción del túmulo ya estaba bastante adelantada, concluyéndose definitivamente todo el grandioso aparato artístico el 15 de noviembre de 1612.

El Túmulo (Fig. 11)

En el crucero de la catedral se elevó el grandioso túmulo, una artificiosa tramoya realizada en lo fundamental con lienzo y madera pintada imitando mármol pardo. Su estructural se correspondía con la de un templete de dos cuerpos con superposición canónica de órdenes, dórico y jónico, y un remate cupulado. Tuvo una planta cuadrada de 9 varas de lado (7,5 m.) y una altura de, aproximadamente, 21 varas (17,5 m.). Flanquearon los laterales del túmulo dos alas o cuerpos arquitectónicos a manera de «calles» de la misma altura que el primer cuerpo del túmulo y de 14 varas de longitud cada una (11,70 m.).

El primer cuerpo del túmulo, de planta cuadrada, estuvo conformado por 4 pilares que recibían sendos arcos de medio punto, y 12 columnas dóricas adosadas a los pilares y colocadas de la forma siguiente: cuatro en las esquinas y dos en cada frente, flanqueando el arco correspondiente. Sobre las columnas cargaba el correspondiente entablamento, con su arquivolta, friso y cornisa. Las columnas de este cuerpo se dedicaron a doce Virtudes de la reina mediante inscripciones que rezaban en la corona de los distintos capiteles. En el intradós de los arcos se figuraron representaciones de la Muerte coronada ante distintos escudos de los reinos de la monarquía.

Las calles laterales que flanqueaban el túmulo estuvieron formadas cada una por un par de pilares sobre los que cargaba un arco de medio punto y, sobre éste, un potente entablamento. De esta manera cada calle presentaba dos vanos libres, uno adintelado y otro en medio punto, queriendo prolongar perspectivamente el frente del primer cuerpo del túmulo.

El segundo cuerpo, también de planta cuadrada, estuvo formado por 12 columnas jónicas situadas en la misma disposición que las del cuerpo inferior, sobre las que cargaba el correspondiente entablamento, cuyo friso se adornó con hojas de laurel «conforme al orden jónico», y un frontón triangular quebrado. Flanquearon este cuerpo, cuatro elevadas eolípiles situadas al plomo de las columnas angulares del cuerpo inferior. En el centro de este cuerpo se dispuso el simulacro de la tumba real. Las 12 columnas fueron dedicadas a otras tantas Virtudes de la reina mediante inscripciones. Arrimadas a las columnas se dispusieron 16 figuras de bulto, de tamaño mayor que el natural, representando a mujeres del Antiguo Testamento, cuyas virtudes se ponían en relación con las de la reina. Remataba este cuerpo una balaustrada situada detrás del frontispicio, en cuyos ángulos y sobre pedestales figuraron cuatro estatuas de bulto que representaban 4 santas Margaritas.

Finalmente, la estructura se remató mediante una gran cúpula con una linterna que ostentaba en su cúspide una calavera coronada.

Un gran aparato simbólico fue situado en los frentes de las dos calles arquitectónicas, compuesto de gran número de representaciones alegóricas y jeroglíficas.

El interés primordial que ofrece el análisis de este túmulo limeño se fundamenta en considerar que su traza, realizada por Juan Martínez de Arzona, se encuentra inspirada directamente en el túmulo erigido en Sevilla para las exequias de Felipe II en 1598. Este túmulo sevillano, trazado por Juan de Oviedo el Mozo, ha sido objeto de algunos estudios¹⁰, los cuáles, basándose en el extraordinario texto del licenciado Gerónimo Collado¹¹, han

⁸ SIMÓN DIAZ, José: *Bibliografía de la literatura hispánica s.v.* «M. de León».

⁹ Citado por BARTOLOMÉ GALLARDO, José: *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros raros y curiosos*. Madrid 1866, vol. III, n.º 2684. El ejemplar consultado se encuentra en Madrid, Biblioteca del Congreso de los Diputados, sig. S-3561.

¹⁰ *Los túmulos de Felipe II y Margarita de Austria en la catedral de Sevilla*. En «Archivo Hispalense», 180, (1976), pp. 149-176. LLEO CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Sevilla 1979, p. 138.

¹¹ COLLADO, Jerónimo: *Descripción del Túmulo y Relación de las Exequias que hizo la ciudad de Sevilla en la muerte del Rey D. Felipe II. Por el Licenciado...* (ed. Sociedad Bibliófilos Andaluces. Sevilla 1869).

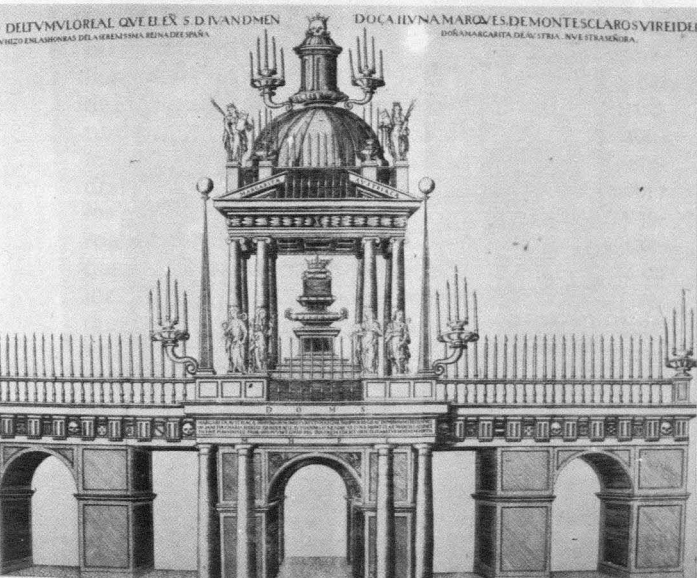


Fig. 11. Túmulo de Margarita de Austria en Lima. 1612.

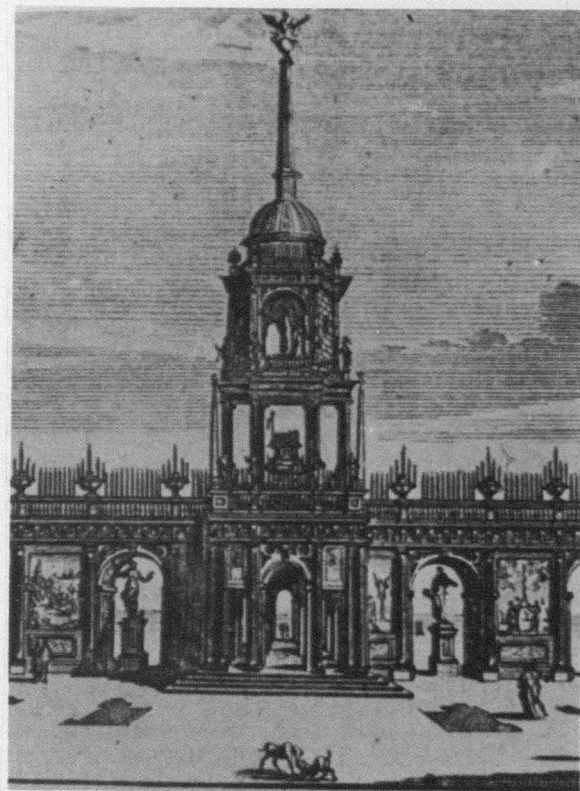


Fig. 12. Túmulo de Felipe II en Sevilla. 1598.

hecho hincapié en el análisis arquitectónico de esta obra que se proyectó como un trasunto formal y simbólico del monasterio de El Escorial y más concretamente de su iglesia (Fig. 12).

La celebración de las exequias de Felipe II en Sevilla no llegó a gozar de una relación impresa que dejara memoria de los actos y del aparato artístico erigido. Ello se debió sin duda a razones de índole económico dado que, pocos días antes de la celebración, en una reunión del cabildo ciudadano, uno de los comisarios de los preparativos apuntaba que sería necesaria la extraordinaria cantidad de 500 ducados para imprimir un libro sobre el acto¹². No obstante, sí que se llegó a realizar un grabado con el alzado del túmulo que se encargó al escultor, ensamblador y arquitecto Diego López Bueno.

La suntuosidad y grandeza del túmulo construido así como las novedades estructurales que presentó todo el aparato fueron sin duda la causa del éxito y reconocimiento de que gozó en su momento. Consecuentemente

puede pensarse que el grabado de Diego López Bueno tuvo una difusión y acogida muy amplias y, en este sentido, el ámbito hispanoamericano tuvo conocimiento del mismo rápidamente.

No creo necesario insistir en el papel que desarrolló el libro impreso, las láminas grabadas o las propias trazas en el continuo intercambio artístico que existía entre España e Hispanoamérica¹³. Y en este sentido, como cabe suponer, las relaciones impresas en las que se dejaba constancia del aparato artístico realizado mediante la inclusión de grabados que los representaban, tuvieron una importancia decisiva. La extraordinaria riqueza gráfica de alguna de ellas, auténticos paradigmas en su género, sirvieron frecuentemente de modelos en el mundo hispanoamericano. Sirva como ejemplo una deliciosa relación manuscrita realizada para narrar las exequias de Luis I en Bogotá¹⁴ en cuya portada (Fig. 13) se copió el frontispicio de una de las obras maestras de este género de la literatura, la correspondiente a las hon-

¹² V. PÉREZ ESCOLANO: *ops. cit.*, p. 158.

¹³ TORRES REVELLO, José: *Tratados de Arquitectura utilizados en Hispanoamérica (ss. XVI-XVIII)*. En «Revista interamericana de Bibliografía», VI, I, (1956).

¹⁴ Madrid, Biblioteca Nacional, Mss 2943. Es una relación manuscrita de 133 fols. y 3 hoj. de guarda, (290 × 200 mm.). Encuadernación en terciopelo rojo, de la época. Foliación a pluma. Presenta dos dibujos pintados a la aguada: la portada y el túmulo.



Fig. 13. Frontispicio de la relación manuscrita de las exequias de Luis I en Bogotá. 1726.



Fig. 14. Frontispicio del libro de exequias de Felipe IV en el Real Convento de la Encarnación de Madrid. 1665.

ras fúnebres realizadas por Felipe IV en el Real convento de la Encarnación de Madrid, descrita por Pedro Rodríguez del Monforte y con grabados de Pedro de Villafraña (Fig. 14).

Ahora bien, para el caso que nos ocupa, existen noticias documentales que respaldan la presencia del grabado de López Bueno en tierras hispanoamericanas. El 21 de junio de 1605, en Sevilla, Diego López Bueno otorgaba poder al arquitecto mejicano Juan Armero para que recogiera del capitán García de Cuedro, que iba a zarpas rumbo a México, 200 ejemplares de su grabado, 100 pegados y amoldados de diez en diez y otros 100 en forma de libro. Armero se los había solicitado desde México para después venderlos y se comprometía a enviar el dinero obtenido de la venta a López Bueno a través del registro real¹⁵.

El conocimiento del túmulo sevillano de Felipe II en Lima se encuentra refrendado por palabras del propio fr. Martín de León. Al exaltar el resultado final de la grandiosa obra del túmulo afirma tratarse de «la fábrica de mayor majestad que en estos Reynos se ha visto... que los mismos maestros del arte podían deponer de lo más que en otros Reynos se ha hecho, y confiesan que, este

es el primero después del túmulo que hizo la Ilustrísima ciudad de Sevilla al monarca Cathólico». No es preciso elucubrar sobre cuál fuera la vía de transmisión que facilitó a Martínez de Arzona el conocimiento o incluso posesión de dicha lámina, no obstante es fácil suponer que si alguno de los artistas de la capital del Virreinato podía conocerla, éste era el arquitecto y maestro mayor de obras reales. Por otra parte, creo necesario hacer constar que D. Juan de Mendoza y Luna, antes de ser virrey del Perú lo había sido de Nueva España durante los años 1603-1607, fechas en las que llegó esa importantísima remesa de láminas. Y que, desde luego, si bien son conocidos los continuos envíos de los libros de exequias que se realizaban en los virreinos a los monarcas hispanos a través del Consejo de Indias, también es verdad que se procedía a la inversa, es decir, Hispanoamericana siempre contó con una fiel información del procedimiento y forma que habían tenido las exequias reales en centros tan fundamentales como Madrid y Sevilla. Finalmente no está demás tener presente que los primeros destinatarios de estas relaciones impresas eran, naturalmente, los cargos más elevados de la actividad político-administrativa y religiosa de los virreinos.

¹⁵ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *El escultor y arquitecto Diego López Bueno*. En «Calvario», XIV, (1953), p.8.

La simple observación del túmulo de Margarita de Austria en Lima plantea dos aspectos que lo delatan y que inmediatamente lo circunscriben al ámbito de la tipología de los aparatos fúnebres sevillanos. Estos son: las calles arquitectónicas que flanquean lateralmente el túmulo y la colocación del simulacro de tumba en el segundo cuerpo, en alto, dejando el primero de libre acceso y de comunicación entre el altar mayor y el coro de la catedral. Efectivamente, estas calles fúnebres ya habían hecho su presencia en los aparatos fúnebres sevillanos en 1539, en las exequias de la emperatriz Isabel de Portugal. Naturalmente no se inició como una estructura arquitectónica. En principio se trataba simplemente de una delimitación de la nave del crucero de la catedral mediante paños de luto y candeleros; paños sobre los que se colocaban pinturas de carácter alegórico y jeroglífico. Igualmente, aparecieron en 1545, en las exequias de Dña. María Manuela de Portugal, en 1558 en los de Carlos V, insinuándose en este último caso un tratamiento arquitectónico, el cual se dió de forma efectiva y concluyente en las exequias de Felipe II. Igualmente, la colocación de la tumba en alto para crear estructuras abiertas en el primer piso, será una constante en los túmulos sevillanos desde 1545-1665, así como en otros dependientes de la égida sevillana.

Por otro lado, la estructura arquitectónica del túmulo limeño es preciso clasificarla dentro de la tipología de los túmulos denominados como «templete-torre». Esta tipología, que ya aparece bastante extendida en 1598 en distintos centros de la península para la celebración de las exequias de Felipe II (Zaragoza, Murcia, Toledo, o Salamanca), tiene sin embargo su origen y desarrollo más amplio en Sevilla durante el siglo XVI.

Ahora bien, nuestro túmulo limeño, además de seguir esta estructura tipología concreta, presenta una serie de analogías morfológicas muy precisas con respecto a su correspondiente sevillano. En primer lugar, puede observarse la intención de recrear en su primera planta un cuerpo mural con columnas adosadas: un segundo cuerpo adintelado y abierto formado por columnas sustentando entablamento y un frontón triangular partido. Al igual que en Sevilla, este segundo cuerpo se encuentra flanqueado en sus cuatro ángulos por cuatro elevados obeliscos rematados por bolas, las conocidas eolípilas divulgadas por Serlio¹⁶. Puede constatarse también la superposición canónica de órdenes arquitectónicos o la utilización de la balaustrada como nexo de unión entre cuerpos. En Sevilla, el friso del establamiento del segundo cuerpo se adornó con hojas de laurel, al igual que en el caso limeño, reservando el friso del primer cuerpo a

sendo epitafios conmemorativos en ambos casos. Al igual que en Sevilla, toda la apariencia de la fábrica imitó un mármol pardo. Y aunque hay que pensar que la estructura arquitectónica condiciona en gran medida la ubicación de la decoración en bulto, no parece casual la colocación de las 16 esculturas del segundo cuerpo o las 4 del remate. Por último y aunque actualmente pueda parecer arbitrario, hay que recalcar la identidad que existe en el aparato montado para el simulacro de tumba, foco de máxima atención y preocupación en el cuidado de su atavío para los hombres de la época. Sobre la gradería se eleva un altar que recoge una gran urna de apariencia ya barroca, en la que reposa la tumba en alto sobre la gradería y cubriendo el conjunto con un gran paño de brocado que llegaba hasta el pavimento del piso correspondiente.

Sin embargo, a pesar de todas estas evidentes analogías, la estructura del túmulo de Juan Martínez de Arzona constituye una simplificación de la traza de Juan de Oviedo. El frente del primer cuerpo del túmulo sevillano tenía tres ingresos, un gran arco de medio punto central flanqueado por dos vanos adintelados de menor anchura, correspondiéndose con el triple hueco serliano. El Lima, los ingresos adintelados son suprimidos restando solo el central de medio punto. Este primer planteamiento condicionó claramente el número de columnas por frente y, consecuentemente el ritmo compositivo entre soportes, intercolumnios e ingresos. Igualmente, el segundo cuerpo del túmulo sevillano presentaba una planta en cruz griega con pares de columnas jónicas en sus cuatro frentes y acusado quebramiento de entablamento. Arzona, conservando el orden, traza una planta cuadrada con tres columnas por esquina y, por ello, con entablamentos rectos. Finalmente, y en ambos casos, toda la obra se cubrió mediante una cúpula con linterna, aunque coronada con distintos remates simbólicos. También ha podido comprobarse que ambos arquitectos utilizan un sentido canónico de los órdenes arquitectónicos procedentes de fuentes muy distintas. Mientras Juan de Oviedo se presenta en este sentido seguidor de los cánones propuestos por Vignola, Juan Martínez de Arzona hace gala de preferencias de clara raíz vitruviana, empleando un canon de siete módulos para el orden dórico y de ocho para el jónico.

D. Diego Angulo explicaba que, el margen de las concomitancias que puedan establecerse entre las plantas de la catedral de Jaen y la de Lima quien conoce ambas no puede afirmar que una se parece a la otra. Igualmente podemos concluir pensando respecto al túmulo trazado por Juan Martínez de Arzona. Si bien es un hecho

¹⁶ La influencia ejercida por Serlio en la arquitectura provisional fue decisiva. La propuesta de templo (Lám. LX) que ofrece en su libro IV de Arquitectura sirvió de inspiración al gran arco triunfal erigido por la nación española en la entrada de Felipe II en Amberes en 1549. Igualmente, Hernán Ruiz II dejó claras muestras de la utilización de la obra del boloñés en su traza para el túmulo de Carlos V en Sevilla: traza que, en definitiva se convirtió en la plataforma de arranque de toda una serie de túmulos posteriores en los que la superposición canónica de órdenes, el remate cupulado, la utilización de la balaustrada como nexo de unión entre cuerpos y la inclusión de los cuatro obeliscos monumentales, constituirán constantes formales de expresión arquitectónica; su influencia fue clara en los túmulos sevillanos posteriores, así como en los dependientes de la égida sevillana, y desde luego en el ámbito hispanoamericano. Incluso en la decoración monumental puede registrarse la influencia de esta traza, como bien lo atestigua la deliciosa Fuente de los Levies, actualmente en uno de los patios de la Casa de los Pinelo en Sevilla, atribuida a Juan de Oviedo.

que su fuente de inspiración se encontró en el grabado de López Bueno, Arrona supo recrear una estructura, a costa de un proceso de simplificación, ofreciendo unas formas que, en definitiva, eran parte de su elenco personal, como lo puede acreditar el cuerpo inferior de su traza para la fachada del Perdón en la catedral limeña (1626-1636), en estrecha relación con el segundo cuerpo del túmulo de la reina Margarita. Obsérvese también como, dentro de las reducidísimas posibilidades de ornamentación adventicia que ofrecía la estructura del túmulo diseñada por él, recurrió sin embargo a un motivo de gran arraigo en la arquitectura limeña, la claroscurista decoración de «almohadillado» que la presenta en el frente del zócalo de arranque del segundo cuerpo; decoración, que aunque muy asociada a Francisco Becerra permaneció vigorosa durante todo el primer tercio del siglo XVII.

Formas y estructuras, por otra parte, muy comunes a toda esta generación del llamado «protobarroco» de carácter purista que, fundamentalmente en el mundo del ensamblaje se impusieron como norma directriz en el diseño la rigidez arquitectónica y la armonía geométrica de líneas, entre la que se incluye la obra del propio Diego López abueno¹⁷, una de cuyas mejores obras de mazonería de retablos se encuentra, actualmente, en la catedral de Lima, el retablo de San Juan Bautista (1607), cuyo primer cuerpo anticipó sin duda el cuerpo inferior de la fachada del Perdón, guardando al mismo tiempo una gran relación con el segundo cuerpo del túmulo de Martínez de Arrona.

HONRAS DE FELIPE III EN LIMA

Fuentes de Estudio

PALAU y MEDINA, en sus respectivos estudios bibliográficos¹⁸, dieron a conocer la existencia de una relación manuscrita realizada por el fraile agustino Fernando de Valverde sobre las exequias de Felipe III en Lima D. Enrique MARCO DORTA fue el primero en localizar esta relación y publicar el extraordinario dibujo del túmulo erigido en Lima para las exequias de Felipe III en 1621¹⁹ (Fig. 15).

El carácter de esta relación manuscrita corresponde al tipo de información que era enviada desde las distintas ciudades de los virreinos hispanoamericanos al Consejo de Indias para ponerle en antecedentes de la forma en que se había resuelto una celebración determinada. Naturalmente éste era el procedimiento al que se recurría cuando no se llevaba a cabo una relación impresa

del acontecimiento, motivado en más de una ocasión, no tanto por falta de medios económicos cuanto por los rápidos cambios de los nombramientos de los virreyes tras la muerte de un monarca. En este sentido no hay que olvidar la figura del virrey como supuesto «superintendente» al que se debe toda la grandeza y espíritu de la celebración. En este caso, el virrey D. Francisco de Borja, príncipe de Esquilache, no ostentaba ya el cargo cuando fueron organizadas estas exequias pues había partido hacia España y se esperaba al nuevo virrey, el Marqués de Guadalcazar, que todavía lo era de Nueva España, y cuya entrada triunfal en Lima sí que fue ocasión de una extraordinaria obra impresa.

El encargo y sus preparativos

Siguiendo la relación²⁰ de fr. Francisco de Valverde se sabe que las notificaciones oficiales sobre la muerte del rey y el encargo de celebrar honras fúnebres llegaron a Lima el día 8 de octubre de 1621. Las cédulas reales fueron leídas en el Real Acuerdo ante los oidores de la Audiencia, fiscal, jueces oficiales y miembros del Tribunal de Cuentas, fater, veedor y tesorero, ocupando la presidencia el oidor más antiguo por vacante del virrey.

Inmediatamente se acordaron las determinaciones de carácter ceremonial acostumbrados en estas ocasiones: comunicación de la noticia a otros estamentos, lutos, toque de campanas, etc. Respecto al túmulo fueron nombrados comisarios el oidor Diego Nuñez Morquecho y el fater Cristóbal de Ulloa. Siguiendo la normativa acostumbrada en este tipo de reuniones se plantearon dos cuestiones. La primera referente al coste de los gastos que ocasionaría la fabricación del túmulo, cera y lutos, planteando la posibilidad de tomar como ejemplo lo realizado en 1612 por la reina o bien realizar estas honras con mayor suntuosidad. En segundo lugar se debatió sobre el sistema de financiación de los gastos necesarios, proponiéndose también el sistema seguido en 1612 en que fueron utilizados fondos de «penas de cámara», partida de la que, entre otros salían los salarios de los ministros y oficiales reales.

Todos parecieron estar de acuerdo en celebrar las honras con mayor suntuosidad de las de la reina dado que ahora se trataba del caso del monarca. No obstante, las propuestas realizadas con respecto a la forma de hacer el túmulo estuvieron encaminadas a recortar en lo posible el gasto. Y así, en consecuencia, se acordó que los comisarios del túmulo ordenaran hacer distintas plantas y diseños para aprobar en Acuerdo General cuál sería la más conveniente, decidiéndose por la que tuviera mayor apariencia por menos costo. También se determinó que, una vez elegido el diseño se hiciera pregón pú-

¹⁷ PALOMERO PARAMO, J.: *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla 1983, pp. 434-472.

¹⁸ PALAU, A.: *ops. cit.*, n.º 349.224.

MEDINA, J. T.: *ops. cit.* n.º 103.

¹⁹ MARCO DORTA, Enrique: *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano. Estudios y Documentos*. C.S.I.C., Escuela de Estudios Hispanoamericanos, I; doc. 61, lám. 36.

²⁰ Archivo General de Indias, leg. «LIMA 97». Es una copia sacada de los Libros de Acuerdos de la Real Audiencia, de 9-octubre-1621, firmada por el secretario JOSEPH DE CACERES ULLOA en 6-abril-1622.

blico para su fabricación rematándose a la baja. Y, finalmente, se aprobó que, dentro de las condiciones del concierto para la fabricación del túmulo, se determinase que, una vez finalizada la ceremonia y desmontada la obra, todos los restos quedarían en posesión del artífice con lo cuál contrata económica que se hiciera con él podía quedar notablemente disminuida.

Respecto al sistema de financiación del aparato se acordó que los fondos debían ser tomados de la Real Hacienda, con cargo de extraerlos de causas judiciales mediante penas y condenas que tenía pendientes de resolución la Real Audiencia. No faltó quien propuso una reducción del gasto. El fater, D. Cristobal de Ulloa, alegó el ejemplo del propio monarca Felipe IV, que había mandado recortar notablemente los gastos de las exequias de su padre en la corte a costa de suprimir el luto de todos los miembros de su Real Casa. En consecuencia propuso que no fueran costeados con fondos reales los lutos de los ministros cuyos salarios provenían de la Real Hacienda; también planteó que el costo del túmulo corriera por cuenta de los propios de la ciudad de Lima, imitando así la costumbre seguida en todas las ciudades españolas; finalmente sugirió celebrar las honras en la iglesia del convento de Nuestra Señora de las Mercedes, cuyo espacio era más reducido que el de la catedral y por ello también lo sería el aparato artístico construido. No obstante estas proposiciones no cuajaron pues todavía no había llegado el momento de reducir estos gastos de tipo ceremonial que, sólo a finales del siglo XVIII, conocieron importantes recortes, entonces por propia iniciativa real.

La traza

D. Enrique MARCO DORTA ya planteó en su día el problema relacionado con la autoría de la traza de esta obra. Este problema derivaba del desacuerdo entre la firma del dibujo del túmulo y el texto de Valverde. Mientras que en uno de los pedestales del dibujo se lee «Luis Ortiz Inbentor». Valverde afirma que se escogió una traza hecha por «Francisco de Noguera» y que se remató en «Francisco Ortiz insigne arquitecto».

Si bien es verdad que sólo la revisión del contrato de la obra podrá aclarar este equívoco, considero necesaria algunas precisiones. En primer lugar habría que tener en cuenta un hecho, en mi opinión concluyente: la firma del dibujo del túmulo. Cuando en este tipo de trazas aparece la denominación «inventor» o sus derivados, la alusión al tracista es clara; tan sólo pueden ofrecer dudas aquellas en las que aparece el término «pinxit» o «delineavit» que aunque en la mayor parte de los casos también designa al tracista, han podido constatarse casos en los que con ello se alude al artista que realizó el dibujo o modelo que posteriormente era entregado al grabador para abrir la lámina.

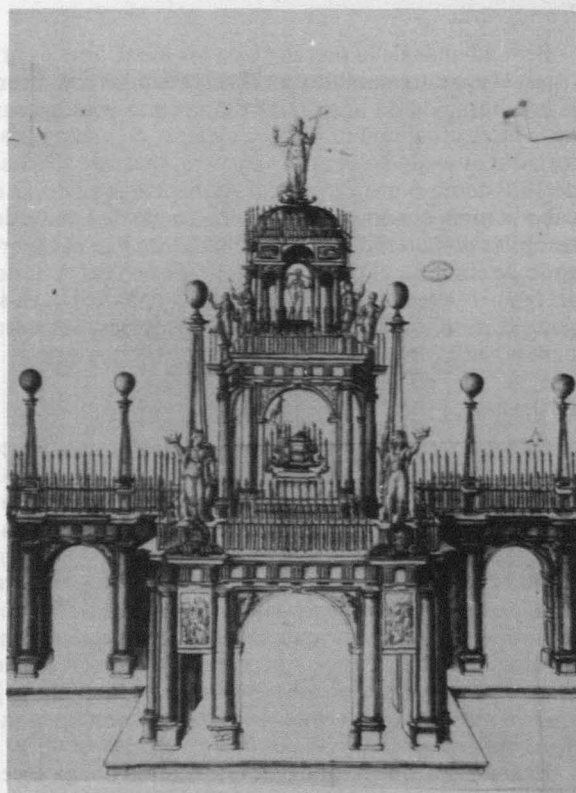


Fig. 15. Túmulo de Felipe III en Lima. 1621.

En segundo lugar habría que enjuiciar el crédito de textos como el de Valverde, relaciones que por no ser revisadas no deben ser consideradas demasiado fiables. Puede observarse cómo, en este caso, el autor de esta relación desconoce los nombres correctos de los artistas que menciona, pues habla de Francisco de Noguera (Pedro) y de Francisco Ortiz (Luis Ortiz de Vargas). También se debería tener en cuenta que Luis Ortiz de Vargas debía poseer cierta reputación en el diseño y construcción de este tipo de obras efímeras, pues se sabe que en 1622, con motivo de la entrada triunfal del nuevo virrey, se dispuso un arco cuya traza y construcción corrió a cargo de este maestro, al que le fueron pagados por su trabajo 600 pesos²¹.

Por último sí podemos ofrecer como concluyente una aportación que pasó inadvertida a D. Enrique MARCO. La realización de la obra del túmulo corrió por cuenta de Luis Ortiz de Vargas según se deduce de un pago de 4.000 pesos por la manufactura del túmulo y maderas²², frente a los 13.767 pesos gastados para costear toda la celebración.

²¹ VARGAS UGARTE, Rubén: *Ensayo de un diccionario de artífices de la América Meridional*. Burgos 1968, p. 228 (nota 1).

²² A.G.I., Leg. «LIMA 97». «Relación de los gastos ocasionados por las exequias de Felipe III», firmada por el fater y enviada al Consejo de Indias. consta también un pago de 180 pesos más por las escaeras que colocó a ambos lados del túmulo y que realizó posteriormente a la firma de su obligación y concierto.

Iconografía.

Pero además de la presencia de los mencionados artistas, el aparato montado para estas exequias contó con la colaboración de una de las figuras más prestigiosas de la intelectualidad residente en Lima, el jurista e historiador Juan de Solorzano y Pereyra, presente allí desde 1610 como oidor de la Real Audiencia para llevar a cabo la tarea encomendada por el Conde de Lemos de recopilar el material de derecho indiano. Fue el encargado de elaborar el programa iconográfico del aparato así como el autor de las inscripciones y epitafios que ostentó el túmulo cuya autoría, según Valverde, «bastará para acreditarles».

El túmulo

La estructura que fue diseñada para el túmulo de Felipe III siguió la tipología que Martínez de Arzona había inaugurado en Lima nueve años antes, pues se trataba de un túmulo «templete-torre» de planta cuadrada, con tres cuerpos de perímetro decreciente, superposición de órdenes arquitectónicos y remate cupulado. A manera de telón fueron construidas las ya tradicionales «calles» arquitectónicas, flanqueando el túmulo lateralmente. Este túmulo fue de proporciones ligeramente mayores que el anterior; tuvo una altura de 23 varas y, en planta, 11 varas de lado, mientras que las calles tuvieron una longitud de 21 varas.

El análisis arquitectónico de este túmulo obliga necesariamente a valorarlo como continuador de la estructura erigida nueve años antes para las exequias de la reina Margarita de Austria, ahora bien, esta obra ofrece una serie de características y peculiaridades más próximas al espíritu del lenguaje barroco que el túmulo de Martínez de Arzona.

La rigidez del entablamiento del primer cuerpo del túmulo de 1612 desaparece en el de 1621 al ser quebrado drásticamente mediante el avance del mismo en los tramos de las calles laterales, subrayando esta sensación de discontinuidad el remate de ambos tramos con frontones curvos de volutas, de fuerte claroscuro. Esta misma voluntad se opera en el entablamiento de las calles arquitectónicas, realizando un destacado resalte del mismo sobre las columnas que flanquean los arcos. El carácter de continuidad que proporcionaba la balastrada de remate en las calles del túmulo de 1612 y que contribuía a remarcar el sentido horizontal y estático de la composición se ve alterado en el de 1621 al colocar los eolípiles sobre pedestales al plomo de las columnas. De esta forma se quiebra totalmente el ritmo horizontal y continuo ante el marcado efecto ascensional del eje columna-obelisco. También puede constatar un lenguaje distinto en la utilización de la columna en el primer cuerpo de ambos túmulos. En los dos casos, la columna ha perdido su valor funcional de sustentación, no obstante el va-

lor ornamental que adquieren se encuentra expresado con un lenguaje más barroco en el túmulo de 1621.

Desde un punto de vista estructural, el equilibrio e identidad que Martínez de Arzona había empleado en el primer cuerpo del túmulo al utilizar el mismo tramo compositivo (arco entre pilares) en los cuatro frentes del mismo y luego proyectarlo en las calles, en el túmulo de Felipe III queda roto y alterado de forma drástica. En este túmulo de 1621 los frentes anterior y posterior (dintel-arco-dintel) son distintos de los laterales (arco), y, debido al tramo compositivo utilizado en los frentes principales, la solución de enlace entre la calle y el túmulo plantea una constraída sucesión de tramo abierto (lateral del frente del túmulo) y paramento mural (calle arquitectónica).

Además de estos planteamiento morfológicos y estructurales²³, también existen otros característicos de la generación del protobarroco limeño, tan ligada en todo al foco sevillano. Los frontoncillos rotos y curvados son muy similares a los realizados en la sillería de la catedral de Lima, obra de Pedro de Noguera y Luis Ortiz de Vargas, comenzada en 1624. Y desde luego, tanto, este tipo de frontón como los acusados quebramientos de entablamentos o la superposición de órdenes arquitectónicos, son connotaciones constantes en las obras de ensamblaje del círculo sevillano de Juan de Oviedo el Mozo, Juan Martínez Montañés y Diego López Bueno.

Finalmente, sólo restaría preguntarse el grado de dependencia que este túmulo limeño hubiera podido tener respecto del que en 1611 había sido trazado por Juan de Oviedo en Sevilla para las honras de Margarita de Austria. Este túmulo pretendió ser una rememoración del de Felipe II y, a pesar de no existir una relación pormenorizada del mismo, se sabe que tuvo tres cuerpos que se organizaron conforme a la superposición de los órdenes jónico, corintio y compuesto, remate cupulado y en la cúspide, una gran imagen del Angel Custodio. Sin duda, esta obra fue conocida por Pedro de Noguera y por Luis Ortiz de Vargas, cuya presencia en Sevilla en esas fecha parece segura. Tanto este hecho como su seguro conocimiento del grabado de Diego López Bueno quizás puedan ayudar a explicar la realización de la misma tipología trazada por Martínez de Arzona en 1612 pero con tres cuerpos arquitectónicos y un remate constituido por una gran imagen alegórica en bulto y no el tradicional obelisco coronado por una figura simbólica, tan característico de los túmulos sevillanos anteriores (Carlos V; obeliscos + águila; Isabel de Valois: obelisco + esfera coronada; Felipe II; obelisco + fénix). Igualmente, el proyecto del frente del primer cuerpo basado en un triple hueco serliano se encuentra más próximo al sistema adoptado en los túmulos sevillanos (1598, 1611) que a la simplificación que de ello había establecido en Lima Juan Martínez de Arzona.

²³ La falta de alusiones a las medidas de las columnas de los distintos cuerpos, así como la carencia de una descripción de los fustes de las mismas, hace imposible un enjuiciamiento sobre las proporciones y cánones de ordenes arquitectónicos utilizados en este túmulo.

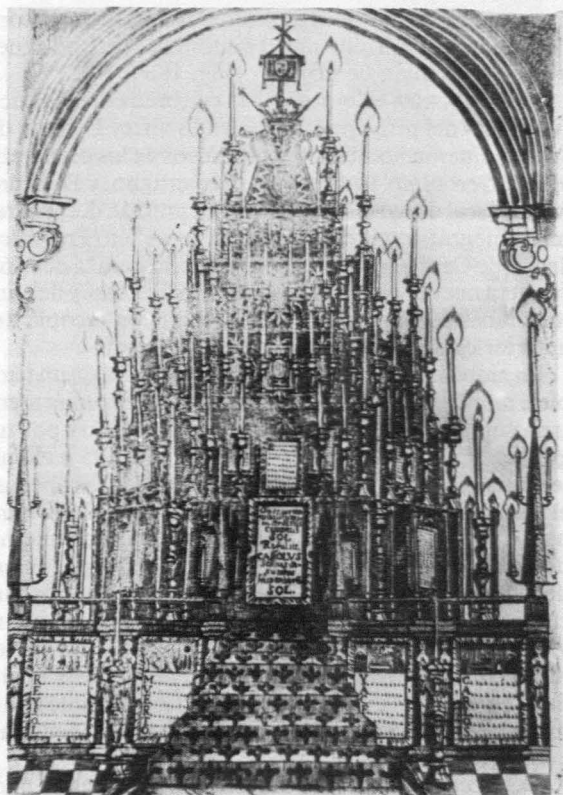


Fig. 16. Túmulo de Carlos II en México. 1701.

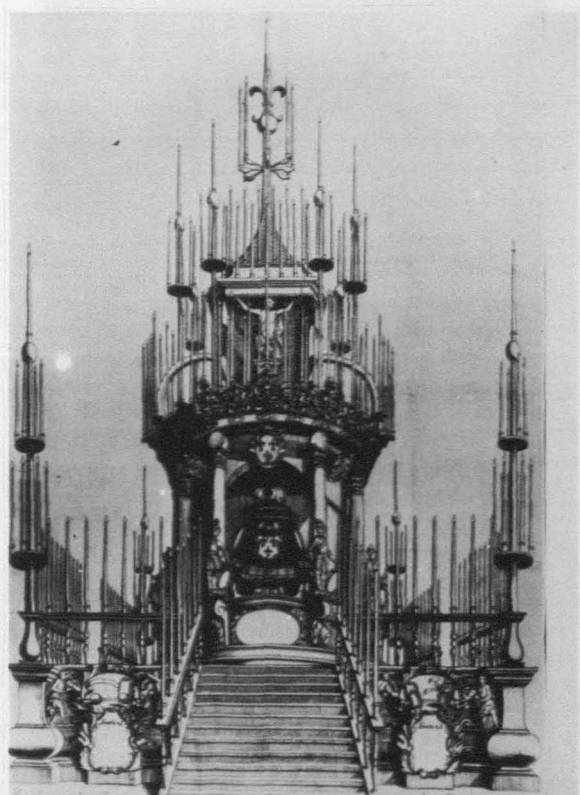


Fig. 17. Túmulo de Luis XIV en México. 1717.

México

México, capital del virreinato de la Nueva España, tampoco escapó a la problemática analizada anteriormente en el caso de Lima, referente a la reutilización de estructuras de túmulos, a la copia de trazas ya erigidas en ocasiones precedentes y a la influencia en éstas obras del mismo género realizadas en la península.

En la celebración de las exequias reales mexicanas del siglo XVII se adoptó la estructura de «templete-torre» de varios cuerpos arquitectónicos de perímetro decreciente, planta cuadrangular y, por lo general, remate piramidal o cupulado. Esta estructura genérica, con mayores o menores variantes, fue la de mayor arraigo durante los dos primeros tercios del siglo XVII en España en los distintos focos regionales, y dentro de la producción mexicana tenemos un claro ejemplo en el conocido túmulo de Felipe IV, obra de Pedro Ramírez²⁴ (Fig. 16). No hay que olvidar que ésta fue la fórmula operada en los grandes tabernáculos de la época, como así lo avallan las descripciones que tenemos de los realizados en las catedrales de Puebla y México en el siglo XVII²⁵.

Sin embargo, esta asentada tradición formal se vió alterada en las dos exequias que clausuraron el siglo, las de Mariana de Austria en 1696 y las de Carlos II en 1701, en las que fue erigida una elevada gradería rematada por un simulacro de tumba (Fig. 17).

Considero que la explicación de este simple recursos constructivo debe ser buscada en la intencionada y consecuente política de restricción de gastos en honras reales que de forma práctica y drástica quedó reflejada en la promulgación de una pragmática real sobre «lutos» en 1691²⁶. Esta voluntad expresa de reducción de gastos, que comenzó por la supresión de una de las cifras que alcanzaban cotas más altas entre las ocasionadas en estas celebraciones, pronto quedaría reflejada también en el aparato de una «moda», el que en numerosas ciudades de la península, entre otras la propia corte, se erigieran estas destacadas graderías como sustituto de los pasados túmulos arquitectónicos.

Así pues, y dentro de este clima con respecto a la celebración de las honras reales, se inició el siglo XVIII en

²⁴ El estudio arquitectónico e iconográfico de este túmulo fue parte del material presentado en ALLO MANERO, A.: *Estudio iconográfico y simbólico de las exequias de Felipe IV realizadas en España e Hispanoamérica*. (tesis de licenciatura inédita. Valencia 1981).

²⁵ ANGULO IÑIGUEZ, A.: *Historia del Arte Hispanoamericano* Salvat 1950: T.II, p. 864 y ss.

²⁶ ALLO MANERO, A.: (1987). Se estudia este problema a la luz de las disposiciones tomadas para la celebración de las exequias de Carlos II en la corte.

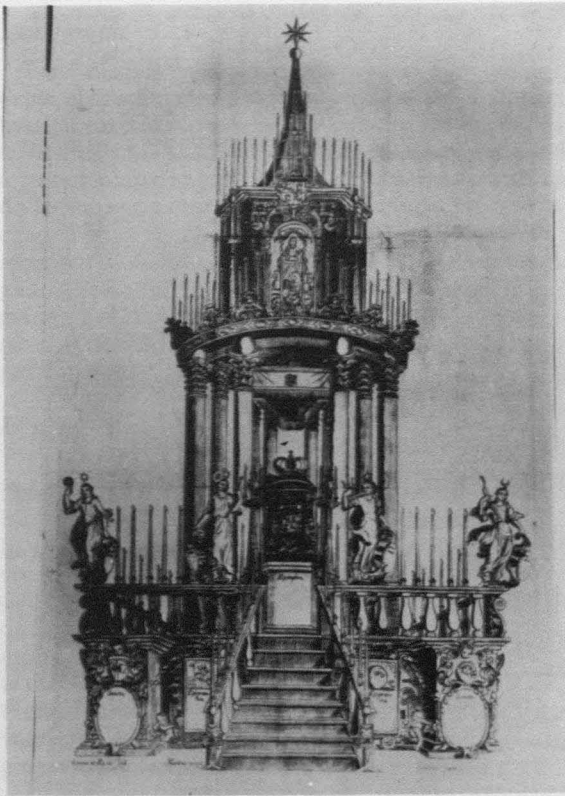


Fig. 18. Túmulo de Luis I en México. 1725.

México. Buena muestra de ello son las referencias que han quedado manifestadas en las propias relaciones impresas, relativas tanto al reparto de lutos como a la construcción de túmulos. Cuando los virreyes recibían las cartas oficiales comunicando la muerte de los monarcas y encargando la celebración de las honras correspondientes, se expresa y ordena claramente que, en lo que respecta a lutos se rijan por la cédula de 22 de marzo de 1693, y en lo relativo a túmulos se eviten y moderen los gastos en todo lo preciso.

Los túmulos de Luis XIV y de Luis I en Méjico

Las exequias de Luis XIV se celebraron siendo virrey de Nueva España D. Baltasar de Zúñiga Guzmán Soto Mayor y Mendoza, quien nombró por comisario de las mismas al oidor de la Real Audiencia D. Juan Diez de Bracamont, además de ser el autor de la relación que se imprimió sobre los actos, fue también el responsable del programa iconográfico del aparato. La espléndida lámi-

na grabada en la que se representa el túmulo erigido confirma que fue realizado por el pintor Nicolás Rodríguez y el escultor Juan de Rojas²⁷. (Fig. 18).

Las siguientes exequias reales celebradas en México fueron las del príncipe Luis I, siendo virrey D. Juan de Acuña. Fueron nombrados comisarios de los preparativos D. Gerónimo Soria, oidor más antiguo, y D. Pedro Malo, fiscal de la Audiencia. La elaboración del programa iconográfico corrió a cargo del presbítero Francisco Javier de Cárdenas. El túmulo realizado para la ocasión fue obra nuevamente del escultor Juan de Rojas y del pintor Francisco Martínez²⁸, y su inspiración o copia del anterior es demasiado obvia (Fig. 19).

En ambos casos se recurrió a la realización de un templete monóptero circular con una poderosa corona asentada sobre el orden arquitectónico y rematada por un gran basamento, asiento de una elevada aguja o chapitel. Atendiendo a las respectivas relaciones se sabe que el túmulo de Luis XIV estuvo conformado por 8 columnas corintias, ahora con fustes lisos, y un orden interno de 4 columnas corintias ahora con fustes lisos, y un orden interno de 4 columnas corintias en disposición circular que sustentaban el palio que cubría la tumba, sirviendo al mismo tiempo de apoyo al basamento del remate. Un estudio detallado de las proporciones y medidas de ambas obras invita a pensar en una posible reutilización de elementos, dada la coincidencia e identidad existente.

La elección de un orden arquitectónico concreto para la elevación de estos túmulos aparece justificada en algunos casos como el que ahora nos ocupa, atendiendo en lo fundamental al carácter del personaje al que eran dedicados. Es bien conocido como los teóricos del Renacimiento aprendieron de Vitruvio a considerar el estilizado orden corintio como el más delicado de los tres órdenes clásicos. La caracterización «virginal» que Vitruvio hizo de este orden y que Serlio más tarde proyectaría en sentido profano y cristiano, haciendo del orden corintio el más apto para personas que se habían destacado por su pureza, pronto dejó de ser tan restringida. El orden corintio rápidamente pasó a ser considerado como el más rico y más bello y, por tanto, digno de ser elegido para cualquier construcción de carácter arquitectónico. Scamozzi expresó eficazmente este significado extensivo del corintio así como su equivalencia con el orden compuesto o «venusto» en aquellas construcciones «que se suelen erigir en memoria de las cosas hechas en su beneficio y honor (del Príncipe) como los arcos triunfales y similares²⁹.

No cabe la menor duda de que, además de la asentada tradición que este orden tenía en la praxis arquitectónica dado el momento que nos ocupa, estos razonamientos teóricos anteriormente expuestos estuvieron pre-

²⁷ DIEZ DE BRACAMONT, Juan: *Especulo de Príncipes. Propuesto no menos al desengaño de caducas glorias que a la imitación de gloriosas virtudes*. México, Herederos Vda. Miguel Ribera (s.a.)

Lámina del túmulo (448 × 315 mm.): «Nicolaus Rodriguez pingit. Ioannes de Roxas fecit. Josephus Gonsales Exculpfit».

²⁸ DE VILLERIAS, José: *Llanto de las estrellas al ocaso del Sol anohecido en el Oriente. Solemnes exequias...*, México 1725.

Lámina del túmulo: «Ioannes de Roxas fecit. Martines Pingit. Sylverius sculpfit».

²⁹ FORSSMAN, Erik: *Dórico, Jónico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. MADRID, Xarait 1983. p. 166 y ss.

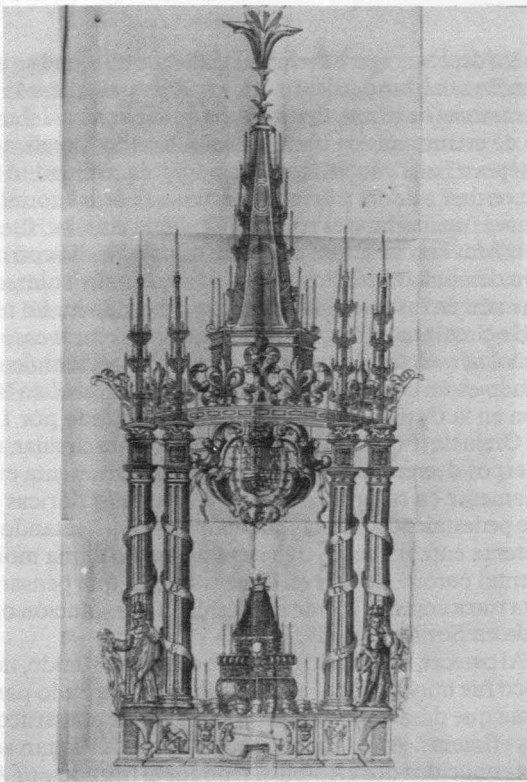


Fig. 19. Túmulo erigido por el Tribunal de Contratación de Indias para M.^a Luisa de Borbón en Sevilla. 1689.



Fig. 20. Túmulo de Isabel de Borbón en Granada. 1644.



Fig. 21. Túmulo de Felipe IV en Santiago de los españoles en Roma. 1665.

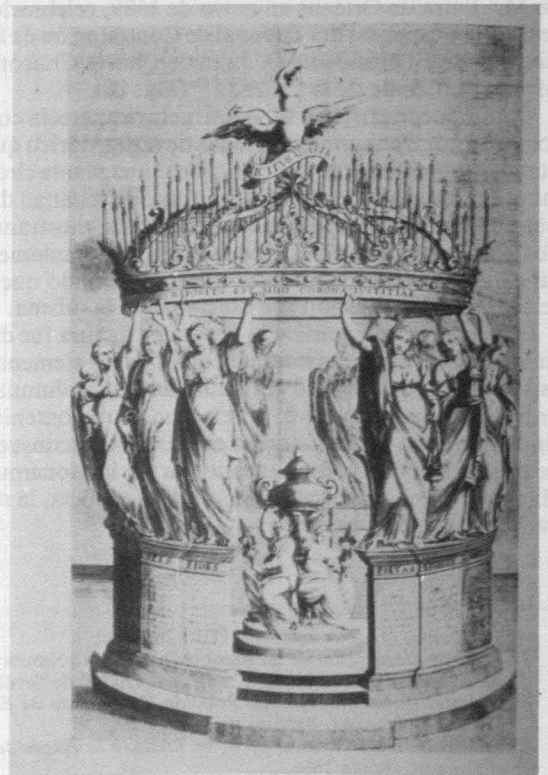


Fig. 22. Túmulo de Sitti Mani Gioerida, en Roma. 1627.

sentes en la elección del orden corintio en ambos túmulos mexicanos. De hecho así lo demuestran las palabras del propio VILLERIAS en su relación: «Eligiose pues para su estructura el orden Corinthio, no sólo porque entre los cinco de la arquitectura es el más hermoso y bien proporcionado sino también porque entre todos pareció el más propio de el asunto, como que representa la gentileza virginal»³⁰, haciendo eco del tratado de Vitruvio al que cita como fuente de autoridad.

Igualmente se recurrió a Vitruvio, o a la tratadística que le siguió, en la modulación canónica elegida para la construcción del orden corintio, pues se realizó una columna corintia de 10 diámetros.

El recurso de colocar unas esferas o cilindros de sección circular sobre el ábaco de los capiteles corintios, considero que no tiene que ver tanto con el intento de recrear formas aparentemente caprichosas o fantásticas cuando con un intento de solución técnica dirigida a buscar un anclaje más eficaz a la forma circular de la corona del remate.

Con todo podría concluirse pensando que, a excepción del programa iconográfico y el número total de columnas, ambos túmulos fueron idénticos. Quizás pueda ser encontrada una buena explicación a este hecho en la política de reducción de gastos anteriormente expuesta y de la cual el propio Villerías se hace eco en su obra.

Ahora bien, esta curiosa y extraña tipología a la que se recurrió en México en 1717 y en 1724 tiene su fuente de inspiración directa en el túmulo erigido en Sevilla en el templo de San José para la celebración de las exequias de M.^a Luisa de Orleans en mayo de 1689, celebración realizada a expensas del Tribunal de Contratación de Indias siendo su presidente D. Juan de Chaves Chacón y Mendoza, Conde de la Calzada³¹ (Fig. 20).

Como puede observarse, su estructura aparecía conformada por 8 columnas estriadas de orden dórico que, aunque aparentemente podrían evocar una planta circular por el cariz que confiere la gran corona, estaban dispuestas sobre un zócalo de planta cuadrada, mostrando dos por frente. En esto estribó la diferencia fundamental con respecto a los túmulos mexicanos, dado que el resto de la composición fue exactamente la misma.

Obviamente, el significado de esta estructura fue distinto al de los túmulos mexicanos; todos los elementos estructurales del túmulo sevillano, zócalo, columnas-orden, corona, urna-nave, poseían un claro contenido simbólico cuyo conjunto quiso expresar el desconuelo de aquella hercúlea corona constituida por la Monarquía Hispana, ante la muerte de la Lis por excelencia, la reina M.^a Luisa de Orleans.

No desearía que los ejemplos de túmulos que se acaban de analizar pudieran inducir a pensar que nos encontramos ante una tipología habitual dentro del marco de estructuras de túmulos característicos realizados en época barroca. Nada más lejano de la realidad. A decir verdad, se debe afirmar que, a pesar de las connotaciones funenarias que presenta la planta circular, fueron contadas las ocasiones en que se recurrió a ella con motivo de diseñar túmulos funerarios y, en particular, menos aún en las que el diseño estuvo basado en un templete circular monóptero. Por lo que respecta al caso español tan sólo existe un ejemplo conocido: el túmulo realizado en 1644 para las honras de la reina Isabel de Borbón en la Capilla Real de Granada³², trazado por Luis de Orejuela (Fig. 21). Este túmulo, de planta circular, dos cuerpos decrecientes y remate cupulado, presenta efectivamente en su primer cuerpo 8 columnas dóricas sobre pedestales dispuestas circularmente, sustentando un potente entablamento que sirve de apoyo a una monumental corona de relieve. Quizás habría que pensar en esta traza como la fuente más cercana a la solución operada en Sevilla en 1689.

Al parecer, esta tipología que se viene analizando, tampoco fue muy habitual en el amplísimo y variado panorama que desarrolló Roma en este tipo de construcciones efímeras. A lo largo de todo el siglo XVII tan sólo son conocidos dos ejemplos. Uno fue el trazado por Antonio del Grande en 1665 para las honras que realizó la nación española por Felipe IV³³, cuya estructura, a pesar de no encontrarse tan cercana a los ejemplos españoles e hispanoamericanos, sí presentó un significado simbólico muy parecido (Fig. 22). El túmulo estuvo conformado por 10 columnas jónicas dispuestas circularmente sobre las que cargaba un entablamento y una balaustrada, sirviendo ésta última de apoyo a 8 grandes nervios en forma de «S» que sustentaban una gran corona. Su autor justifica ampliamente el significado simbólico de la estructura: la elección del orden jónico en base a postulados serlianos; su figura «esférica» por ser símbolo de la Eternidad; la forma de «mausoleo» por ser el más suntuoso sepulcro propio de los mayores monarcas; las columnas Virtudes por ser las que le habían servido de guía a la gloria y finalmente ésta, arriba, simbolizada por la gran corona.

El precedente inmediato del famoso túmulo de Felipe IV en Roma se encuentra en el también realizado en Roma, en Santa María in Aracoeli en 1627, para las honras de la esposa del famoso viajero del siglo XVII Pietro della Valle³⁴ (Fig. 23). En este túmulo, en el que aparece un fuerte componente de exotismo barroco, 12 imágenes en

³⁰ DE VILLERIAS, José: *ops. cit.*, FOL. 28 V.

³¹ Succinta Descripción de las Exequias a su reina a Señora Doña Maria Luisa de Borbón consagro el Regio Tribunal de la contratación de las Indias de esta Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla. Sevilla Juan Francisco de Blas, 1689.

³² SÁNCHEZ DE ESPEJO, Andrés: *Relación Historial de las Exequias, Tumulos y Pompa Funeral... en las Honras de la Reyna... Isabel de Borbón...*, Granada, Baltasar de Bolívar 1645.

³³ PÉREZ DE RUA, J.: *Funeral hecho en Roma en la Yglesia de Santiago de los Españoles... a la memoria del Rei Catholico... Felipe Quarto el Grande...* Roma 1666.

³⁴ DELLA VALLE, P.: *Funerali della Signora Sitti Manni Giogerida della Valle moglie di Pietro della Valle*. Roma 1627.

El estudio iconográfico de esta estructura no puede ser valorado sin tener presente uno de los dibujos más conocidos de H. GOLTZIUS: «aedificare super petram», Mateo, 7,24. (Fig. 23).

bulto alusivas a otras tantas Virtudes, apoyadas sobre un zócalo corrido de planta circular, soportaban mediante uno de sus brazos una grandiosa corona de «justicia» rematada por un símbolo de la resurrección.

Esta estructura que acabamos de constatar como una de las variantes de las tipologías de túmulos barrocos y que debería ser entendida como retardataria en el mundo hispanoamericano, contaba con toda una tradición anterior de la que habría que considerarla como colofón. Efectivamente, no debería olvidarse al respecto que ya Bramante había consagrado en el Tempietto de San Pietro in Montorio en Roma, la tipología de planta circular asociada a un significado funerario-triunfante. No

en valde, Juan de Arfe la eligió para sus famosísimas custodias de Segovia y Sevilla y, más tarde, Juan de Herrera la utilizó en su diseño para el tabernáculo del retablo mayor de San Lorenzo de El Escorial. En todas estas construcciones, el elemento arquitectónico, entendido en su sentido más amplio, se hace portador de un significado simbólico orientado a recordar el tema del Santo Sepulcro y Resurrección de Cristo. Evidentemente, está estructura de tan alto valor simbólico debió parecer lo suficientemente adecuada para que sirviera de referencia a los «sacrosantos sepulcros triunfantes efímeros de la realiza».

Los miembros de la familia Góngora, y en especial como pintores de retratos, eran la aristocracia esencialmente católica, a pesar de la creciente importancia que los protestantes (1711-1761), Anselmo (1719-1773) y Alberto (1721-1797) tuvieron en el desarrollo de la pintura española del siglo XVIII. La familia Góngora de Nuestra Señora de Irujo, en el País Vasco, fue la familia de los más sobresalientes pintores barrocos de extraordinario conocimiento de obras artísticas españolas — pinturas, esculturas, grabados, etc. — y de los más importantes documentos que se conserva para el estudio de la escultura barroca en la zona de Guipúzcoa, en las regiones vascas, de las que se forma un grupo de obras artísticas, como el retablo y el sepulcro por Juan Góngora y Góngora, que se relacionan íntimamente con el estudio de las esculturas de Juan de Arfe. Por las características de este grupo — obras dedicadas a la familia — es interesante volver a preguntarse sobre ellas. ¿Qué relación tiene este grupo de esculturas solamente el estudio de Juan de Arfe, y cómo se relaciona con el

resto de esculturas de escultores vascos en nuestro territorio de estudio, en parte trabajadas a través del taller de Arfe y en otras por las personas. Desde el punto de vista de la iconología de las obras, esta es una muestra clara de cómo, a través de Arfe, se resalta el tema del Santo Sepulcro y Resurrección de Cristo, un tema que se encuentra firmado por Góngora y Góngora. La obra que más se relaciona con el estudio de Arfe es el sepulcro de Juan de Arfe, en el que se resalta el tema del Santo Sepulcro y Resurrección de Cristo, un tema que se encuentra firmado por Góngora y Góngora.

Una muestra de esculturas de Juan de Arfe en el territorio de estudio, en parte trabajadas a través del taller de Arfe y en otras por las personas. Desde el punto de vista de la iconología de las obras, esta es una muestra clara de cómo, a través de Arfe, se resalta el tema del Santo Sepulcro y Resurrección de Cristo, un tema que se encuentra firmado por Góngora y Góngora. La obra que más se relaciona con el estudio de Arfe es el sepulcro de Juan de Arfe, en el que se resalta el tema del Santo Sepulcro y Resurrección de Cristo, un tema que se encuentra firmado por Góngora y Góngora.

1. Juan de Arfe, *Escultura barroca en el País Vasco*, Madrid, 1964, pp. 100-101. Véase también el estudio de Juan de Arfe en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, pp. 100-101.

2. Juan de Arfe, *Escultura barroca en el País Vasco*, Madrid, 1964, pp. 100-101. Véase también el estudio de Juan de Arfe en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, pp. 100-101.

3. Juan de Arfe, *Escultura barroca en el País Vasco*, Madrid, 1964, pp. 100-101. Véase también el estudio de Juan de Arfe en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, pp. 100-101.

4. Juan de Arfe, *Escultura barroca en el País Vasco*, Madrid, 1964, pp. 100-101. Véase también el estudio de Juan de Arfe en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, pp. 100-101.

5. Juan de Arfe, *Escultura barroca en el País Vasco*, Madrid, 1964, pp. 100-101. Véase también el estudio de Juan de Arfe en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, pp. 100-101.

6. Juan de Arfe, *Escultura barroca en el País Vasco*, Madrid, 1964, pp. 100-101. Véase también el estudio de Juan de Arfe en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, pp. 100-101.

7. Juan de Arfe, *Escultura barroca en el País Vasco*, Madrid, 1964, pp. 100-101. Véase también el estudio de Juan de Arfe en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1964, pp. 100-101.