

Teatro y Ceremonia: algunos apuntes sobre las exequias barrocas

VICTORIA SOTO CABA

En el *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, Francesco Milizia definió la voz «catafalco» como «un mausoleo efímero para pompa fúnebre», definición clara de lo que, desde el siglo xvi, significaba tal término, pero añadía además el siguiente comentario:

«Catafalco es una fúnebre gratitud para un difunto merecedor. Debe servir pues para un compendio de sus principales acciones expresadas con claridad, para excitar el dolor y la tristeza por su pérdida. No caprichos, ni bromas de oro, plata y de brillos, ni otras frivolidades. Unidad y simplicidad. Una pompa fúnebre no es una fiesta teatral, no admite exageraciones, jactancia y mucho menos falsedad»¹.

El texto resulta de lo más significativo para comprender la trayectoria final de un género decorativo caracterizado, durante todo el barroco, por la grandilocuencia y la retórica. Ambos rasgos, presentes todavía en los aparatos escenográficos de la segunda mitad del siglo xviii, serán el blanco de las críticas que, como la citada, reclaman un carácter más austero para las celebraciones y sus decorados.

Milizia vuelve a formular, en su obra *Del Teatro*, un ataque a las fantasías desbordadas de ciertos arquitectos escenógrafos de la época, pero en este caso el teórico va más allá de calificar los escenarios efímeros de *frivolezze* o *jattanza* al escribir que éstos son producto de artistas que

«... hanno... abbandonato il fondamento dell'arte, si sono dati alla bizzarria, sfoggiando fantasticamente ne'piu grande ghiribizzi, trabiccoli, centinamenti, tritumi, trafori, e in ogni sorta di stranezza...»².

¹ BASSANO, 1797, tomo II, pág. 170.

² *Trattato Completo, Formale e Materiale Del Teatro*, Venecia, 1794 (ed. facsimil de Forni Editore, Bologna), cap. X, pág. 70.

Sin embargo, no son las críticas a las escenografías tardobarrocas el aspecto que nos interesa destacar en este trabajo, sino la relación entre ceremonia y teatro, dos nociones que Milizia parece definir por separado —y por primera vez— al asegurar que «una pompa fúnebre no es una fiesta teatral». La frase merece interés pues refleja una división neta entre dos palabras, «ceremonia» y «teatro» que, durante siglos, estuvieron unidas y en el XVIII adquieren el valor de categorías autónomas al responder a fenómenos cada vez más dispares, tanto artísticos como literarios. Pero también la afirmación del teórico manifiesta que todavía, en su época, la escenografía prestaba un evidente sentido teatral a cualquier acto festivo o celebrativo. Fiesta y teatro estaban todavía en conexión a pesar de que las «actuaciones teatrales» residían ya en un marco muy preciso y no respondían al esquema de la fiesta.

Algunos trabajos intentan señalar el error de aplicar indiscriminadamente una óptica teatral, que en realidad es nuestra concepción del teatro, a acontecimientos tan diversos como son los eventos festivos de los siglos XVI y XVII³, sin embargo es indudable que existió una relación muy estrecha, una identificación que ha originado mucha historia acerca de la «teatralidad de una cultura» y en torno a los «evidentes rasgos teatrales del barroco»⁴. Fue, quizá, en la ceremonia de exequias, en las pompas fúnebres de príncipes, reyes y altos dignatarios donde tal identificación aparece de forma clara y explícita, donde la celebración asume datos teatrales y donde las categorías de fiesta y teatro se diluyen y se integran para convertirse en un único espectáculo, en aquella fiesta teatral repudiada por Milizia y, sobre todo, por la nueva sensibilidad que, sobre la muerte, se gesta en la segunda mitad del siglo XVIII.

En el ámbito cortesano del barroco, la pompa fúnebre fue la trayectoria final de un fasto que reivindicaba la legitimidad política e histórica del difunto, pero también la continuidad de su poder, fuera príncipe, rey o pontífice. Los funerales reales tomaron un papel de particular relevancia puesto que manifestaban visual y conceptualmente una política que había sido afirmada ya en los nacimientos y bodas, en los recibimientos o entra-

³ En el intento por delimitar dos categorías distintas, «fiesta» y «teatro», destaquemos el artículo de Ferdinando TAVIANI, «La festa recisa, o il teatro (La "Sciomachie" di Rabelais, e note)», *Biblioteca Teatrale. Riviste trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, n.º 15-16, 1976, págs. 16-48; también el profesor DIEZ BORQUE analiza los puntos de encuentro y las fronteras de los espacios en «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco Español», *Teatro y Fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, ed. del Serbal, 1986, págs. 11-40.

⁴ Entre los trabajos más conocidos cfr. Emilio OROZCO, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, 1969; *Manierismo y Barroco*, Madrid, 1975, así como J.A. MARAVALL, *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975.

das, en todos los actos solemnes o festivos, públicos o privados. Era el eslabón que abría y daba paso a un nuevo ritmo de vida y que, a través del fasto, permitía continuar la propagación de un soporte ideológico, originando unas mismas manifestaciones culturales para un mismo espectáculo, aquel que afirmaba un mismo sistema político, social y religioso. Los mensajes fueron similares tanto si se trataba de la entrada victoriosa de un rey, como de su muerte y su funeral. Todo ello era una fiesta, un instrumento de ostentación y la proyección de un poder⁵.

En España, al igual que en otros países, un tipo de fuentes, principalmente impresas, permiten conocer las peculiaridades del gran esplendor de los funerales regios. Se trata de las denominadas *Relaciones*, crónicas que narran las honras y exequias celebradas por las distintas ciudades e instituciones y que describen con suma atención los aparatos y decorados ficticios. Éstos eran levantados con gran esfuerzo económico cada vez que se requería una demostración de exequias, acto que respondía más a una pragmática soberana que a una voluntad sincera de duelo. Por regla general, las exequias se celebraban al cabo de varios meses de enterrado el monarca, tiempo que permitía un amplio desarrollo para los preparativos artísticos y los trabajos escenográficos.

El lugar del acto fúnebre, casi siempre la iglesia, debía quedar completamente transformado. Puede decirse que la escenografía como disciplina, culminará su propio objetivo artístico al transformar el interior del templo en una verdadera escena, en un auténtico teatro, término que, durante el barroco, adquiere una significación mucho más amplia que la que hoy en día le adjudicamos. Si nos atenemos al *Diccionario de Autoridades*, teatro era el sitio o paraje «en que se juntaba el Pueblo a ver algún espectáculo o función», el «curso de los que asistían» o, en sentido metafórico, «alguna cosa expuesta a la estimación o censura universal». Como señala el profesor Don Julián Gallego, al referirse al título de «Teatro» en los libros del Siglo de Oro, la palabra representaba, por extensión, «toda plataforma erigida para cualquier celebración política, litúrgica o incluso penal»⁶. En este sentido, las metáforas en torno al «gran teatro del mundo» asumen muy bien esa amplitud de significaciones con una dimensión que aúna la magnificencia de una época como escenario de una cultura⁷.

⁵ Véase el Catálogo de la Exposición *Florenia y La Toscana de los Medicis en la Europa del Quinientos, El poder y el espacio. La Escena del Príncipe*, s.a., s.l.

⁶ Julián GALLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1972, pág. 82.

⁷ Sobre este tema en particular véase el artículo de Silvia CARANDINI, «Roma, Gran Teatro del Mundo. Festa e società nel XVII secolo», *Ricerche di Storia dell'Arte*, nº 1-2, 1976, págs. 71 y ss.

El decorado levantado en las parentaciones reales no sólo ofrece una representación iconográfica de la imagen monárquica, sino que propone una dimensión simbólica nueva y distinta para el templo. Las *Relaciones sobre Honras* son testigos de esa transformación. Con ampuloso estilo oratorio, metafórico y culterano, característico de este género literario, la exaltación al rey se desarrolla en torno a una serie de tópicos, cuyas sutiles variaciones responden a los intereses y a los propios cambios políticos operados en la evolución histórica. La apología y la propaganda dinástica se traduce igualmente en la descripción del catafalco y de todo el decorado efímero. En algunas ocasiones, las crónicas presentan estampas grabadas de aquellos aparatos y, en menor medida, insertan planos para situar la distribución y la colocación del público. Las *Relaciones*, pues, son eco de la mutación operada en el interior de la iglesia al relatar además toda la trayectoria del acto fúnebre. Por un lado, las vísperas y vigili-
as; misas, música y coros; oraciones y sermones, todo un conjunto de gestos y actuaciones «teatrales» que la propia Iglesia asumía en su liturgia. Por otro, el protocolo y la ceremonia, al señalar el papel de los altos estamentos invitados que, por su disposición y colocación «según la etiqueta», determinaba un escenario especial para la representación fúnebre. En definitiva, toda una serie de «piezas» que desarrollaban la función dentro de un nuevo marco, efímero y provisional.

De la misma manera que sería erróneo considerar la escenografía como un ente visual completamente aislado del texto de la representación dramática, es necesario plantearse la relación existente entre la decoración efímera y la literatura de las *Relaciones* al margen de la credibilidad que tal prosa panegírica pueda tener.

Las *Relaciones* son además de la clave interpretativa del aparato efímero, el texto de una representación que invita a imaginar el marco escénico de aquélla.

Si nos detenemos en los mismos encabezamientos de estos libros encontramos ya un cercano aire con la representación teatral: *Llantos Imperiales de Melpomene Regia...*, *Teatro Augusto de el Amor y de el Dolor...*, *El Sol eclipsado antes de llegar a su Zenit...*, *España llorosa sobre la funesta Pyra...*, *Pantheon de el Sol, Machina Sepulchral...*, *Gemidos de la Lealtad, Triumphos de la Gratiitud...*, *Minerva llorosa a impulsos de la Razón...*, *Llanto de la Fama...*, etc. títulos que en nada están alejados con los que encabezan la producción dramática de la época y que son comunes a toda literatura laudatoria de carácter fúnebre. Hipérbole o exageración son las constantes de las descripciones de honras de la segunda mitad del siglo xvii y de la primera mitad del xviii. Sin embargo, no es únicamente el estilo de la prosa la característica que permite vislumbrar una afinidad entre los dos géneros literarios.

«...fue el lugar y Religioso Theatro en donde se celebró la solemne acción fúnebre...»

Los autores de estas narraciones califican al templo como el teatro que ensañaba la *vanitas* barroca al colectivo de fieles y que avisaba que «entrando en aquel funesto teatro se contristarían, porque en él se representaba la muerte». Bialostocki ya señaló que los funerales barrocos «no fueron más que representaciones ostentadamente dinámicas y decorativas de la *vanitas*⁸, sin embargo aquellas pompas tuvieron un marco y un objetivo muy preciso: la iglesia y el público; de ahí que los cronistas utilicen todo tipo de sinónimos para expresar un mismo fin: demostración doliente, religioso y fúnebre teatro, representación, argumento... palabras que dejan clara la vertiente escénica de las exequias.

Las catedrales de las ciudades, las iglesias de las villas, la capillas de colegios e instituciones reales, los teatros de las Universidades fueron los lugares más idóneos para estos actos luctuosos. Un ejemplo, entre tantos, fue el de la corporación municipal mallorquina que, para las honras de Carlos II, no encontró «digno competente Teatro, de la Augusta Trágica Representación que esperaba verse» que su catedral gótica⁹. En otro caso, el de la Universidad de Zaragoza, se sigue la tradición de celebrar los sufrágios en su propio teatro universitario, con motivo de la muerte de la primera reina difunta de la dinastía Borbón, María Luisa Gabriela de Saboya (1714). El autor de la *Relación* señala que este teatro universitario «nunca consiguió más el fin de su erección, que en esta pompa»¹⁰, pues como años más tarde se menciona, con ocasión de las honras de Felipe V (1746), en él se podía «por su disposición de Tribuna, y grada, acomodar mayor concurso»¹¹.

«...supo el arte desmentir estos defectos, reduciéndolos con buen orden...»

Los autores de las *Relaciones*, ampulosos y reiterativos hasta la saciedad, pormenorizaron todos los detalles de las arquitecturas levantadas en

⁸ Jan BIALOSTOCKI, *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Ariel, 1973, págs. 187 y ss.

⁹ *Real Pompa Funeral, que a las Augustas Cenizas, y Amables Memorias de el Católico Rey... D. Carlos Segundo...* En el Reyno de Mallorca... de el Año 1700... En Mallorca... Año de 1701.

¹⁰ Blas Antonio DE NASARRE, *Funeral hecho a la Gloriosa Memoria de la Reyna... María Luisa Gabriela de Saboya. Por la Universidad y Estudio General de Zaragoza...* En Zaragoza... Año de 1714... pág. 10.

¹¹ Manuel Vicente ARAMBURU DE LA CRUZ, *Minerva llorosa a Impulsos de la Razón, y la*

las naves y distintas partes del templo, aunque es el t mulo el elemento más considerado por sus dimensiones y espectacularidad. Antes de cualquier digresión sobre el aparato efímero, los cronistas no olvidan hacer alguna referencia al decoro artístico de la iglesia o a sus características arquitectónicas. En este sentido, predominan las alabanzas a las excelencias del edificio. Todos los templos son suntuosos y capaces para albergar la función y la gran estructura del t mulo, como la catedral de Barcelona –«Templo sino el Mayor, uno de los más grandes y autori ados de España. Fábrica verdaderamente Real y de pensamientos grandes...»¹²– o la de Granada, siempre descrita en las *Relaciones sobre exequias que realizaba la ciudad* «para que con mayor facilidad se comprenda el adorno instalado en ella». Así, José Mena, cronista de las exequias de Carlos II en la Real Capilla granadina, relata la historia de la fábrica –«arquitectura que el tiempo dispensa sus injurias»– para resaltar su puerta, «adornada de maravillosa arquitectura mosaica» o su magnífico retablo, «de arquitectura compuesta... del insigne Artífice Philipo de Borgoña...»¹³.

A pesar de las excelencias artísticas de las iglesias o catedrales, el asunto de la celebración necesitaba de otro tipo de decoro, por ello «este día quedó oculto para no embarazar la mayor atención, no permitiendo, ni aún la luces al Sol..., vistiendo de luto la más recóndita Valdosa...»¹⁴. Las crónicas adjudican a los artífices del decorado la necesaria cubrición. El artista «desmintió sus paredes con preciosas, si bien melancólicas telas, que descendían de la c pula a besar el enlutado pavimento». Esta era exactamente una de las finalidades de la utilización escenográfica: «desmentir» y tapar la arquitectura real.

Se plantea, pues, un problema involucrado en la «crítica» artística del momento. Dentro de la farragosa prosa de las *Relaciones* se manifiesta el ataque o la aceptación de los distintos estilos arquitectónicos, de manera que en esta literatura, cronológicamente muy amplia, se perfila una reflexión más del pensamiento arquitectónico del barroco. Pese a las fuertes dosis de subjetividad que entrañan estos libros, el posible debate no se

Lealtad. Reales Exequias, con que la Universidad y Estudio General de Zaragoza... lamenta la muerte de... Phelipe V... Año de 1747... En Zaragoza..., pág. 35.

¹² Francisco GARRIG , *Panegyrico Funeral, en las exequias de... Doña Mariana de Austria... que celebró la excelentissima ciudad de Barcelona...* Con licencia en Barcelona... por Thomas Lorient Impresor.

¹³ Josep MENA Y MEDRADO, *Reales Exequias por la Catolica Magestad de... Don Carlos II...* que dedica la Muy Noble, muy Nombrada, muy Leal y Gran Ciudad de Granada... en los días tres y cuatro de Diziembre de 1700.

¹⁴ *Oficios Funerales, con que dio señas de sentimiento en la muerte de la Reyna... Maria Luisa de Orleans, La Venerable Orden Tercera de Penitencia...* en esta Imperial y Coronada Villa de Madrid... Con licencia. En Madrid: Por Juan GARCÍA INFANZÓN, pág. 7.

dirige tanto a lo efímero, fruto de los cánones artísticos del momento, como a la alabanza o a la crítica que se establece en los distintos comentarios del edificio o de las iglesias elegidas para la función.

No siempre el interior del templo era «desmentido» con lutos y tapiques. Muchas veces se dejaba al descubierto ciertas partes, retablos, capillas etc... Es significativo lo que nos dice la *Relación* de las exequias de Fernando VI a instancias de la Hermandad del Refugio en Madrid, el año de 1760. El lugar fue la iglesia de San Antonio de los Alemanes y quedó toda cubierta de bayetas y colgaduras: el atrio, el pórtico y el pavimento. Se levantaron tribunas para los músicos e invitados, pero «dessaudo essenta la magnífica Pintura del Templo, que por tan preciosa, no pareció correspondiente cubrirla»¹⁵.

Si bien casi siempre son loas a la iglesia elegida, en algunas crónicas encontramos una sincera crítica arquitectónica. Es muy revelador seguir la trayectoria a la iglesia de Santiago de los Españoles, donde la embajada y súbditos celebraban exequias por todos los monarcas hispanos. En este caso, la *Relaciones* indican las pequeñas dimensiones de la iglesia, un aspecto que los cronistas señalaban para estimar, por un fenómeno de contraposición, la magnitud de proporciones del adorno efímero. Así esta iglesia no contaba con una disposición clara, «es pequeña, y no tanto por la estrechez del sitio, quanto por la disposición de su fábrica que da poca comodidad» para levantar el túmulo¹⁶. Se trataba de una iglesia gótica cuya fachada principal daba a la Sapienzia y la otra a la plaza Navonna. Si partimos de la descripción que Pérez de Rúa realizó en el libro de honras de Felipe IV (1666), momento de máximo desarrollo artístico barroco, la iglesia de Santiago es considerada como «arquitectura antigua y desproporcionada». No obstante, el cronista salva añadidos posteriores de ciertas capillas «de bien ordenada fábrica y de excelentes mármoles»¹⁷. No serán tan benévolo los sucesivos comentarios. En 1724 y 1746, honras de Luis I y Felipe V, coincidiendo con las realizaciones del barroco clasicista, la iglesia responde al «tosco orden gótico» y «aunque es de piedra no tiene hermosura alguna»¹⁸; más duras fueron las frases impresas en el libro de exequias de Carlos III (1789): «templo por su construcción el más

¹⁵ *Relación de las Magníficas Exequias que celebró por el rey... Don Fernando Sexto... La Santa Hermandad del Refugio y Piedad de esta corte... En Madrid... Año de 1760, sin pagar.*

¹⁶ Antonio PÉREZ DE RÚA, *Funeral hecho en Roma en la Yglesia de Santiago de los Españoles a 18. de Diciembre de 1665... A la gloriosa Memoria... de D. Felipe Quarto el Grande... En Roma, pág. 35.*

¹⁷ *Ibidem*, pág. 31.

¹⁸ *Relación de las Reales exequias hechas en Roma a la Magestad Católica del Rey N.S. Don Phelipe V... En Roma... MDCCXLVI.*

desacomodado, feo y quasi bárbaro. No es de ningún orden de Arquitectura: ningún miembro corresponde a otro: no se descubre en él la menor proporción arquitectónica...»¹⁹. En una época en que los resultados de las ideas neoclásicas han quedado plasmados en la producción arquitectónica de toda Europa, habría que pensar que el ataque no iba dirigido tanto al estilo «tosco» del gótico como a la mala representación que la «Nación Española» tenía en Roma.

Para evitar una imagen pobre en una demostración, cuya intención era tributar honores póstumos al difunto a la vez que adular al más alto estamento de la pirámide social, la escenografía prestaba su auténtica circunstancia «provisional y transitoria» que, en pocos días, transformaba las superficies de la iglesia en «un nuevo, hermoso y magnífico templo». No hay pudor alguno en estas fuentes a la hora de declarar la verdadera condición «imitativa» de los trabajos realizados: «siendo las pilastras de la iglesia... de forma gótica, para cubrir su rústica y antigua estructura se hicieron otras tantas pilastras de madera, que las hermoseaban»²⁰. Condición que jamás desmerecía con respecto a la realidad y que podía engañar al espectador sobre la verdadera naturaleza de sus materiales, equívoco que se convierte en tópico de la crónica, como el siguiente comentario acerca del aparato fúnebre en la catedral de Toledo por Luis I (1724): «Se esmeró en su dibujo tan valiente, y tan equivocado, que era difícil distinguir a la vista quales eran los que abultava el lienço, ò quales los que pintó la tabla»²¹.

Pintura, tapices y toda clase de ornamentos suntuarios intervienen para favorecer el equívoco: mármoles y jaspes, oro y plata brillaban en los armazones hechos de madera, en los lienzos, en los estucos y modelos de pasta. De madera se erigía el túmulo, se cubrían pilares y se tapaban «imperfecciones». La pintura se ocupaba de mutar este material deleznable por otro aparentemente «noble y magnífico»: daba vida a las figuras corpóreas del túmulo, a las grandes acciones del difunto en las telas y lienzos que de aquél colgaban, declinándose para hacer coherente el programa iconográfico con toda una literatura adjunta, emblemas, empresas y jeroglíficos principalmente, dispersados por todo el ámbito del templo²².

¹⁹ *Relación de las exequias que celebraron los Españoles en su Yglesia de Santiago en Roma a la Memoria del Rey Carlos III...* En Roma, MDCCLXXXIX, pág. V.

²⁰ *Relación de las Exequias que a la Magestad del Rey Católico D. Fernando VI se hicieron en la Real Yglesia de Santiago de los Españoles en Roma...* Con licencia en Roma, MDCCLX, pág. XXXI.

²¹ *Pantheon de el Sol, Machina Sepulchral. Demostración Luctuosa que la Imperial Toledo Executó Llorosa, construyó Liberal y ofreció Amante a las Memorias, sepultadas nunca de el Joven Príncipe Nuestro Señor, y rey Don Luis Fernando...* En Toledo. Año de 1724...

²² Sobre esta producción, véase el citado libro de Julián GÁLLEGO.

Grandes tapices escondían muros, puertas y ventanas, un dosel flotante, generalmente bajo la cúpula del crucero, coronaba el fúnebre mausoleo, y bayetas y alfombras tapizaban todo el pavimento; de la misma manera se enlutaban tribunas y bancos —«fue preciso vestirla de luto, para que luciese más»— para que no se advirtiera ni un resquicio de luz. Ésta quedaba bien distribuida a base de hachas, velas y bujías que tenuemente, sobre candelabros y cornucopias, resaltaban las partes que más interesaban, los dorados de las cornisas, los verdes, azules y morados de estas «envolturas» arquitectónicas, las banderas, armiños y gasas que pendían de los tapices, etc.... Pero la acumulación de luz, a base de cera, se centraba en torno al túmulo con el fin de que quedara perfectamente visible a los espectadores. La transformación en algunos casos afectaba al pórtico y fachada del edificio y, como si de un cartel anunciador se tratara, su decoración invitaba al público «a ver lo que había de nuevo en la Yglesia» y «que advirtiese con dignidad a los que pasaban por la calle la augusta función que se celebraba dentro».

«...confundían con la diversión a la congoja...»

La novedad era la causa de esta espectación que hacía de la iglesia un verdadero lugar escénico. El cambio radical de la arquitectura, su contenido iconográfico junto con la exposición de adornos suntuosos —etro y corona en el túmulo, como insignias de la majestad; telas ricas y bordadas; en los altares joyas, cruces de materiales nobles y piedras preciosas... —declaraban el momento de máximo esplendor del templo. El decorado convertía la iglesia en «un compuesto de bien ordenadas obscuridades, y resplandores, que entristeciendo agradaban, y agradando entristecían»²³.

La insistencia en tratar de conjugar las dos impresiones —«juntamente lo triste con lo magnífico»— hay que ponerla en relación con la importancia que adquieren los sentidos, sobre todo la vista, en las manifestaciones culturales del Barroco: «hizo a los ojos tan agradable la tristeza...», «solamente la vista podía gozar de sus perfecciones...».

Por otro lado, la oscuridad de las naves de la iglesia por las bayetas, tapices y doseles —«la oscuridad de los lutos y clausura de las ventanas, sin más luz que la que dan dos Achones»— daba pie a que los autores exageraran aún más las identificaciones con el templo: «un pavoroso y

²³ Juan Gaspar DE CAÑAS Y TRUXILLO, *Exequias en Roma a la Magestad Católica del Rey Nuestro Señor D. Luis Primero...* En Roma... MDCCXXV, pág. XIX.

triste tribunal», «una negra noche de dolor...», «un lucimiento melancólico...» La alternancia en la utilización del oro y del negro engañaba, «confundían con la diversión a la congoja». Pero este equívoco, que es otra cualidad inherente de la escenografía de las arquitecturas efímeras, era un juego necesario para unir los polos opuestos, lo «melancólico» del motivo con lo «agradable» del arte: «para que lo melancólico y triste del aparato no atemorizase, avía también lo festivo y alegre con tan peregrino enlace, que embelesaba al mirarle»²⁴.

Agrado y tristeza eran dos sensaciones que el cronista debía de justificar, pues el costoso decorado estaba motivado por un sentimiento exigido de aflicción, suceso que debía celebrarse con la máxima pompa y magnificencia.

La conjunción de conceptos dispares tiene un reflejo paralelo en la propia «lección» iconográfica que propagaban las funciones fúnebres. No hay que olvidar que la misma distribución de ornamentos macabros, esqueletos en el túmulo y tibias y calaveras por todo el entorno de los muros, se articulaba con estatuas de las Virtudes, mensajes paradigmáticos pertenecientes al género emblemático, exaltadas inscripciones al monarca y a sus hechos históricos. La *vanitas* barroca era la representación de dos polos opuestos: la vida y la muerte, como también lo fueron estas funciones, la exaltación de la vida de un monarca ya difunto²⁵.

Si los mismos cronistas son conscientes del fenómeno de la integración de las artes –definido muy bien por el profesor D. Antonio Bonet como «summas visuales»²⁶– al relatar las distintas intervenciones de las denominadas artes «liberales» y «mecánicas», no olvidan reflejar la tan mencionada literatura emblemática, fundamental pasaje para la compren-

²⁴ En *Relación de las Reales Exequias hechas en Roma a la Magestad Católica del Rey N.S. Don Phelipe V...* op. cit.

²⁵ BIALOSTOCKI comenta la diferenciación de los tres grupos de símbolos que estableció Bergström en su trabajo sobre la naturaleza muerta, símbolos que tienen una perfecta correspondencia con los que hallamos en las descripciones de las pompas fúnebres: símbolos de la mortalidad humana (esencialmente la representación del esqueleto, del reloj de arena, etc...); símbolos de la resurrección de la vida eterna (quedan inscritos en el programa con una serie de yuxtaposiciones religiosas y mitológicas y con carácter alegórico) y, por último, los símbolos de la existencia terrenal. Estos son divididos en tres tipos: la *vita contemplativa* al que pertenecen la literatura, las ciencias y las artes (es decir, el aparato escenográfico), la *vita practica* o las joyas que aluden a la riqueza y al poder (las denominadas «insignias de la majestad»: cetro, corona y espada) y la *vita voluptuaria* o toda clase de objetos relacionados con los placeres sensuales (en donde sólo nos arriesgamos a incluir la música y coros, incluidos en el ceremonial litúrgico), cfr. Jan BIALOSTOCKI, op. cit., pág. 198.

²⁶ cfr. Antonio BONET CORREA, «La fiesta barroca como práctica del poder», *Diwan*, nº 5/6, Zaragoza, septiembre, 1979, págs. 53–85. Ver además, del mismo autor, «Arquitecturas efímeras. Ornatos y Máscaras» en *Teatro y Fiesta en el Barroco*, op. cit., págs. 41–70.

sión del contenido de este escenario y cuya importancia estaba bien patente al quedar impresa casi siempre en los libros estudiados²⁷. El carácter teatral estaba también originado por esa unión entre la representación «muda y congelada» de las figuras y del «rasgo de los pinceles» y los mensajes proclamados en las poesías, lemas e inscripciones.

«...Llenaron de tanta Magestad aquel Teatro, que pareció se transmutaba de Funeral en ostentoso Teatro de la Grandeza y Gloria del Difunto...»

«Está muy lejos del deber a los muertos el ser modestos con ellos...» escribió el padre Menestrier en su *Tratado Des Decorations Funebres* al referirse a las honras de los grandes príncipes²⁸. La frase cuajó como un dogma y fue proclamada de muy diversas formas por los panegiristas. Para Juan de Vera Tassis, autor de una de las *Relaciones* más afortunadas del siglo XVII, las pompas fúnebres quedaban justificadas por la «venerable Antigüedad, pues aún en la muerte han de tener distinción los Príncipes y Varones Ilustres, que supieron en vida coronarse de virtudes, proezas y méritos»²⁹. Las justificaciones se acompañan con reiterativas citas en torno a los mausoleos y monumentos que en la Antigüedad se levantaron por los grandes héroes, citas obligadas en todos los libros sobre honras. «A la gloriosa posteridad de los difuntos» se levantaron las pirámides, los mausoleos griegos y los arcos romanos. Se recurre a los clásicos y a la Biblia, no sólo como autorización histórica de la pompa sino para calificar al túmulo de «Mausoleo de Artemisa» o de «Templo de Salomón».

No hay que olvidar que la representación aclamaba a un soberano difunto que entraba en un nuevo reino; el túmulo es calificado con apelativos de «trono», pues «se daba asiento a la Magestad difunta», «regio Alcázar», «Panteón del Cielo» etc... Se trataba también del último triunfo del difunto; como señala una de las crónicas sobre las exequias de María Luisa de Borbón en la Encarnación, la ceremonia de despedida debía ser tan magnificente como la del recibimiento: «a la entrada Triunfal en la Cor-

²⁷ La literatura de empresas y emblemas entra dentro de lo que Maravall denominó «la idea de lo inacabado», característica de las producciones culturales del barroco en las que se requiere al espectador un esfuerzo por colaborar y descifrar el mensaje; véase «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca» en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972.

²⁸ P.C.F. MENESTRIER, *Des Decorations Funebres*, Paris, MDCCLXXXII, pág. 38.

²⁹ JUAN DE VERA TASSIS Y VILLARROEL, *Noticias Historiales de la enfermedad, muerte y exequias de la esclarecida Reyna de España Doña María Luisa de Orleans...* En Madrid... Año de 1690, pág. 131.

te, que tan grande fue, y tanto en la demostración a las naciones, y si como se executó aquella grandeza, y obstentación, es debido obsequio, y última demostración, que no executada, fuera muy reparable Triunfo a los Vivos y Triunfo a los Muertos»³⁰. De igual manera, la narración de las exequias por Luis I en Toledo recuerda la estancia del joven rey en la ciudad y el recibimiento que se le tributó, mencionando las escenografías erigidas en las calles para contrastar con el tûmulo y decorado del templo «que lo representaba difunto»³¹. Un siglo después, con motivo de las honras de Carlos III, uno de los cronistas continua la misma disertación barroca: «en la muerte nace su triunfo, les tributamos honra en la sepultura para significar que desde los sepulcros da principio la manifestación de su gloria»³².

Frases muy comunes relacionadas con la complejidad iconográfica del tûmulo son referidas en numerosas ocasiones como una muestra permanente del valor dado a la imagen, ya que «aún cuando no se entienden, recrean y admiran a la vista, aplaudiendo los ojos lo mismo que no percibe el entendimiento...» a diferencia de otros «Artefactos mecánicos... sino se entienden, causan hastío y ni se admiran ni aún se miran...»³³.

En 1700 el tûmulo que se levantó en la ciudad de Barcelona por el último Habsburgo «representaba a Carlos muerto, le aclamava la Poesía glorificado e inmortal: tanto es el poder del poético Numen...»³⁴. Comentarios acerca del postrero culto al monarca se justifica con el discurso tûpico de las virtudes obradas en vida por el difunto. Se levantaba así «un tûmulo que podía equivocarse con el templo... templo de Cathólica Virtud»³⁵. El resto del decorado también es motivo de alusiones relacionadas y comparativas con el tûmulo, pues éste es considerado como la «idea» primordial. La representación escénica abarcaba todo el templo y aunque «la idea del Tûmulo, no fue más que hazer un solo Hieroglífico, constante de muchos, engazados en dependida continuidad con el todo: Este representaba la

³⁰ Juan Manuel DE LA PARRA, *Exequias Reales, celebradas en el Real Convento de la Encarnación de esta Corte. Origen de los tûmulos que se hallan en las Sagradas Letras...* Año de 1689, pág. 3.

³¹ En la *Relación* citada de *Pantheón de el Sol, Machina Sepulchral*.

³² Pedro GARCÍA DIEGO, *Finezas de el Dolor, Veneración y Fidelidad, Demostradas en la Relación de las Solemnísimas Honras, que la M.N.S. Leal Ciudad de Santander consagró a... el Señor Rey D. Carlos III*, sin paginar.

³³ Miguel MONREAL, *Teatro Augusto de el Amor, y de el Dolor, en las Reales Exequias; que celebró a el Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo... la siempre augusta Ciudad de Zaragoza...* En Zaragoza... Año de 1701, pág. 295.

³⁴ Josep ROCABERTI, *Lágrimas Amantes de la Excelentissima Ciudad de Barcelona con que agradecida... Demuestra Su Amor... a las memorias de... Carlos II...* Barcelona... Año de 1701, pág. 94.

³⁵ *Ibidem*, pág. 76.

Vida, la Muerte, el Sepulcro y la piadosamente creída salvación de la Reyna... los demás pensamientos acompañaban al principal...»³⁶.

Para los autores que escribieron las *Relaciones*, la representación tenía siempre una intención claramente aleccionadora, exponer las «prendas de nuestro Difunto Rey... que acordasen a los vivos sus exemplos»³⁷. En una fecha tan tardía como 1789, las exequias por Carlos III en algunas ciudades arrastran todavía este resorte barroco: «... no hubo cosa en el túmulo, que mudamente no predicara moralidades... la idea, el aparato, la pintura, todo figuraba a la muerte, todo era una patética exortación que avisaba a quantos lo miraban... era una Escuela, donde sin voces se enseñaban verdades y se reprochaban vicios...»³⁸.

«...se dexaba ver de todos los que concurrieron en el Teatro...»

Junto a esta visión de las *Relaciones*, puramente literaria y metafórica, hay otra serie de aspectos que nos indican el evidente carácter teatral del templo. En primer lugar, la distribución y disposición que adquiere la iglesia para la celebración fúnebre. En ella el túmulo o catafalco se convierte en punto referencial. Colocado, por regla general, en el medio del crucero, bajo la cúpula, focalizaba completamente la función litúrgica. La estructura efímera pasa a ser el escenario sacro que en otras representaciones es patrimonio exclusivo del altar mayor, dado que en su interior se instalaba un altar o varios para la celebración de la misa, algo que no sólo señalan las *Relaciones* sino que fueron normas estipuladas por la etiqueta palatina cuando las exequias se realizaban en Madrid y las sufragaba la Corte: «Dentro del túmulo, en las quatro esquinas se ponen asientos para los obispos que dizen los responsos y para los diáconos que los asisten...»³⁹.

³⁶ Jorge DE PINTO, *Llantos Imperiales de Melpomene Regia. Lloro la muerte de la Inclita Reyna y Señora Doña María Ana de Austria, madre de Don Carlos II...* En Madrid...

³⁷ *Descripción de las Exequias, que el Real Colegio de San Phelipe, y de Santiago de la Universidad de Alcalá... celebró por Fernando VI...* Madrid... MDCCLXI.

³⁸ En la *Relación* citada de Pedro GARCÍA DIEGO, sin paginar.

³⁹ *Ceremonial para la celebración de Honras en sufragio en Señores Reyes, Reinas, Príncipes jurados y Soberanos y príncipes extrangeros, 1711*. Archivo General de Palacio (A.G.P.), Sección Histórica, caja 78, leg. 8. Dentro de la invariabilidad de la etiqueta a lo largo de los siglos XVII y XVIII en cuestión de honras fúnebres, hemos elegido este manuscrito de 1711 por dos razones. Más de once copias manifiestan que fue seguido hasta la cuarta década del siglo XVIII (de 1746 es la última copia, fecha de las exequias de Felipe V) y normalizó las ceremonias de la segunda mitad. Los expedientes señalan que fue copiado del ceremonial de los últimos Habsburgo al tener que celebrarse las primeras grandes honras por los Borbones en Madrid: las del Delfín, hijo de Luis XIV y padre de Felipe V, fallecido en 1711.

La integración del personal eclesiástico en el catafalco implica unas nuevas connotaciones con el entramado ritual de la ceremonia. El túmulo tapaba la zona de la capilla mayor para proyectar al centro del crucero el fundamento esencial de la función y ser así el foco de atención y punto de mira desde todas las zonas de la iglesia, donde la distribución de los asistentes contará también con una repartición estricta y marcada por la regulación cortesana.

Las etiquetas palatinas ofrecen las normas ornamentales de la celebración y coinciden con los planos conservados que marcan la transformación y la distribución realizadas en las honras madrileñas de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII, en las iglesias de la Encarnación y de San Jerónimo el Real⁴⁰. Para empezar, las etiquetas señalaban la supresión de elementos que pudieran interferir la colocación del túmulo: «Quítese la Rexa de la Capilla Mayor para dar lugar...» ya que cualquier paramento que limitara la zona del altar mayor carecía de sentido. Ante los gráficos se puede observar que esta zona se prolonga hacia el catafalco, pues éste se ha elevado al mismo nivel de altura, fenómeno corriente en los túmulos, casi siempre erigidos sobre una alta plataforma o sucesión de zócalos o tarimas.

Por otra parte, las normas no olvidan la decorosa cubrición de las paredes de la iglesia: «Cuélguese de la Capilla Mayor telas de oro, damascos y terciopelos... Cuerpo de la iglesia, suelos y bancos hasta la puerta de paño negro...». La calidad de las «colgaduras» iba paralela a la jerarquización de las distintas partes del templo. Tal jerarquización era mantenida en la distribución de los concurrentes. Mientras que la desplazada capilla mayor era la zona reservada al clero oficiante, las capillas del crucero se convertían en tribunas espectadoras más cercanas al túmulo; la del Evangelio para el Rey y su familia, en el caso de que asistieran, Grandes de España y criados de la Casa Real, y la de la Epístola para embajadores, prelados y capellanes de honor.

⁴⁰ Dos dibujos de los planos de la iglesia de la Encarnación y de San Jerónimo con los «lugares en función de Honras», nº 2.661 y nº 2.662, A.G.P., Sección Planos. Firmados por Teodoro Ardemans, uno de ellos con fecha de 1712. Ardemans fue el encargado del túmulo y de la decoración de las exequias que por el Delfín de Francia se celebraron en el Convento de la Encarnación en 1711. En realidad, no hace más que aplicar la misma distribución presentada en el grabado del plano de la relación impresa que se hizo por las honras de María Luisa de Borbón en 1689 en la misma iglesia, que a su vez coincide con el plano impreso del libro de las honras por Felipe IV en el mismo convento, el año de 1666. Ardemans fue también el artífice de la decoración que un año más tarde se levantó por el segundo Delfín y su esposa en la iglesia del convento de San Jerónimo, siguiendo idéntico esquema al utilizado en la Iglesia de la Encarnación.

La radical transformación de funciones no sólo afectaba al crucero, sino también a la nave central. Tal y como puede observarse por los gráficos la ceremonia discurre en una zona bien delimitada. Según las etiquetas se estipulaba un sitio específico y acotado para la clase política, puesto que en caso de «reales exequias» en Madrid todo el cuerpo del Estado estaba obligado a asistir. En tal caso, la nave central era recorrida paralelamente por unas vallas longitudinales que conformaban las tribunas de los diferentes miembros de los Consejos⁴¹.

Es decir, la distribución de gran parte de los invitados quedaba totalmente limitada mediante un cerco de madera, levantado en el sentido longitudinal de la iglesia y marcando, por tanto, una dirección única hacia el túmulo. Esta zona ocupaba, pues, toda la gran nave de la iglesia hasta el límite con el crucero. En algunos gráficos se indica que la altura de las vallas era de cuatro pies, una altura que restringía aún más ese lugar de la ceremonia estrictamente político, a la vez que servía de obstáculo físico ante la entrada y presencia del pueblo y curiosos. Las vallas servían también para encuadrar un amplio pasillo a lo largo de la nave, cuya finalidad está también relacionada con el sentido procesional del acto. Los miembros de los distintos Consejos entrarían en solemne procesión para sentarse a los márgenes interiores de todo el vallado, en doble hilera de bancos. Las vallas, decorosamente enlutadas acotaba la posible dispersión visual, ayudadas por la cubrición de tapices y bayetas negras en las naves, capillas laterales, muros, columnas o pilastras, dirigiendo las miradas hacia la fúnebre máquina que, aún en su lejanía, se levantaba a una altura prodigiosa ante los más alejados del núcleo de la ceremonia. Toda la atención la reclamaba «el espacioso Teatro del Crucero».

Al igual que en Madrid, en el resto de las ciudades se producía una centralización semejante en torno al lugar donde se levantaba el túmulo, bien en el crucero, en una capilla lateral o en el medio de la nave central. En muchas iglesias y catedrales el coro y las rejas impedían una perfecta instalación del catafalco, pero fuera cual fuera el lugar escogido la más exacta etiqueta se ocupaba de ordenar «los asientos del Real Acuerdo, Santa Inquisición y Ciudad». Así, todos los cronistas de las exequias granadinas nos relatan la disposición de tablados «a un lado y a otro de las Rejas del Crucero... el de la mano derecha para el Real Acuerdo, y sus Ministros, y para el Santo Tribunal de la Inquisición: y el de la mano

⁴¹ «El cuerpo de la Yglesia de la rexa á fuera está zerrado con vallas desviadas de la puerta principal veinte pies y de las paredes tres pies y las puertas de estas vallas tienen los porteros de Cámara y dentro de ellas se ponen los vancos para los Consejos en que se sienten por sus procedencias...» *Ceremonial para la celebración de honras...*, A.G.P., Sec. Hist., caja 78, leg. 8.

izquierda para el cabildo de la Ciudad, y su corregidor, y uno y otro enteramente vallado, y con la disposición de lugares, preeminencias, alfombrados, bayetas y demás circunstancias, que para Tribunales del tal representación, y en tal día, pide la ocasión, y dispone la costumbre...»⁴².

Si la nueva disposición del templo con sus bancos y tribunas se revela como una de las partes principales del marco escénico –la de los espectadores– hay que seguir las imaginativas frases de los textos panegíricos para no dudar del carácter teatral presentado en el aparato decorativo, esencialmente en el túmulo-altar de los oficios fúnebres, es decir, la escena.

La estructura central que formaba parte del programa diseñado para la exaltación monárquica, se presenta, como ya se ha dicho, parangonada con otras figuras por parte de los ampulosos autores. La que más cabe destacar va a ser la que identifique el túmulo con un templo, por dos razones; porque en su altar evolucionaban los actos religiosos y en segundo lugar, porque así se resalta precisamente la idiosincrasia divina de la monarquía, que «por su santidad... pudo parecer más digna de obsequios que de obsequias, más benemérita de cultos que de llantos»⁴³.

El túmulo iluminaba la oscuridad del acto y del templo. Su luz era pretexto para todo tipo de metáforas: Volcán, Etna y Vesubio, Ocaso del Sol, Pyra de Afectos, Babel de Antorchas, Pirámide de Resplandor... otros sinónimos utilizados para identificar la falsa construcción del catafalco. Entre ellos será el «Sol» la imagen literaria preferida para las digresiones laudatorias en torno al difunto. Las luces del túmulo iluminaban la oscuridad del templo como los rayos solares lo hacían en el orbe hispano, al igual que el soberano que con su virtuoso ejemplo iluminaba los corazones de sus vasallos. Durante las últimas décadas del siglo XVII la representación del rey-sol en la iconografía se encontraba ya muy establecida y será en muchos casos la base argumental de este tipo de celebraciones. Daba lugar a que se inflara de un contenido claramente cosmográfico: cielo, estrellas, eclipse se suman a la terminología fúnebre. Numerosos son los ejemplos que comparan las luces con las estrellas, el templo con la noche, la bóveda con el cielo, las lámparas con la luna, los incienso con el ara y, por último, el túmulo con un sol eclipsado, con el empíreo o con cualquiera de las figuras citadas.

⁴² *Sacrificio a Dios Inmortal, Regia Parentación y Magestuosas Exequias*, que.. consagra... a El Primero Luis Rey de las Españas... que celebró... la Santa Iglesia Cathedral, Metropolitana, y Apostólica de Granada, en cuyo nombre se consagra esta Descripción al Rey N.S., pág. 14.

⁴³ Miguel MONREAL, *Imperiales Exequias, que en la muerte de la Señora... Doña Mariana de Austria* celebró la Imperial Ciudad de Zaragoza... Año 1696.

Es evidente la importancia concedida a estas estructuras por la detallada descripción que los autores dan de ellas, su insistencia sobre su altura y medidas, en varas o pies, hacían que se distinguieran por su elevación, sin olvidar las exageraciones propias del texto, y se caracterizaran en reducir el ámbito del templo dejándole «comprimido al efecto de abrazar la Regia Joya, que ilustraba su centro».

Si la efímera transformación de la iglesia y las alusiones de los textos nos hablan de la espectacularidad y la teatralidad que producían las ceremonias fúnebres, hay que tener en cuenta, sin embargo, un último aspecto fundamental para entender lo que el profesor D. Emilio Orozco denominó como «el general sentido de teatralización del templo»⁴⁴. Se refiere al efecto escénico y a la dirección psicológica que provocaban en el público los interminables y copiosos discursos lanzados por el orador de turno. Desde el púlpito —normalmente situado en una de las paredes de la nave central más próxima al crucero, convirtiéndose en un elemento más de la centralización de este teatro— la elocuencia y la oratoria invitaban a que se meditara sobre la propia muerte y lo que allí se representaba⁴⁵: «... esos tristes objetos que tenemos a la vista, esos velos de la muerte, ese lúgubre canto, esos blandones fúnebres, todo este aparato de luto y tristeza, que inspira al alma un secreto horror, ¿no nos acuerda bastante nuestra propia nada?...»⁴⁶.

El monólogo, oración o sermón, integrado en los libros sobre honras, explica muchas veces el argumento iconográfico de las instalaciones ficticias para transmitir las loas al soberano. La representación escénica dejaba de ser muda. El orador planteaba una lectura más a los maravillados concurrentes del espectáculo, en términos muy semejantes a los parangones mencionados.

La masa popular tomaba un papel importante en la ceremonia, siempre deseosa de ver la novedad introducida en la iglesia. El gentío iletrado no era ajeno a las imágenes tan difundidas de la cultura barroca y sus celebraciones, como tampoco lo era de las transformaciones que desde

⁴⁴ Emilio OROZCO, «Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante. (Notas de una introducción al Barroco)», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, F.U.E., nº 2-3, 1980, págs. 171-188.

⁴⁵ Vovelle resalta el papel jugado por Bossuet en las honras francesas del Grand Siècle, como el contrapunto literario de las tumbas y monumentos funerarios y como pieza esencial del ceremonial que convertía el acto público en un «verdadero ejercicio de simulación», cfr. Michel VOVELLE, *Mourir autrefois. Attitudes collectives devant la mort au XVII^e et XVIII^e siècle*, Paris. Gallimard, 1974, pág. 67.

⁴⁶ *Oración Fúnebre de los Señores Fernando VI y María de Portugal, Rey y Reyna de España...* En Madrid... Año de 1760, pág. 2.

un punto de vista formal ofrecía el templo. Sin embargo, se ha dicho que las exequias eran motivo para dar el máximo esplendor al templo y que los elementos nobles y suntuarios (incluidos en ellos las joyas, cruces, blandones de plata, costosas telas, etc.) acompañaban para realzar el decorado. Era este lujo la más afín similitud del poder y la mayor indentificación con la grandeza —no olvidemos que la principal riqueza del pasado barroco estaba constituida, según lo demuestran los inventarios de palacio, por los tapices, alfombras y telas... después, claro está, de los lienzos y pinturas—, y el que provocaba la admiración del pueblo al que se le permitía entrar a la iglesia «para la expectación común» y «para que se satisficiera la curiosidad de muchos».

Junto con el lujo y el gusto por lo macabro, el pueblo era el mejor receptor de la representación fúnebre al aceptar esa tercera dimensión imaginaria de la escenografía y al confundir, como «aseguran» los cronistas, la realidad con la ilusoria transformación simbólica y formal del templo.

Los textos y las crónicas de las *Relaciones* reflejan que, durante el barroco, la ceremonia fúnebre fue más que nada una fiesta teatral. Su carácter festivo y escénico se mantuvo en tanto en cuanto la escenografía cumplió su cometido teatral, transformando la forma y función de las distintas partes de la iglesia en un marco espacial, literario e irreal.

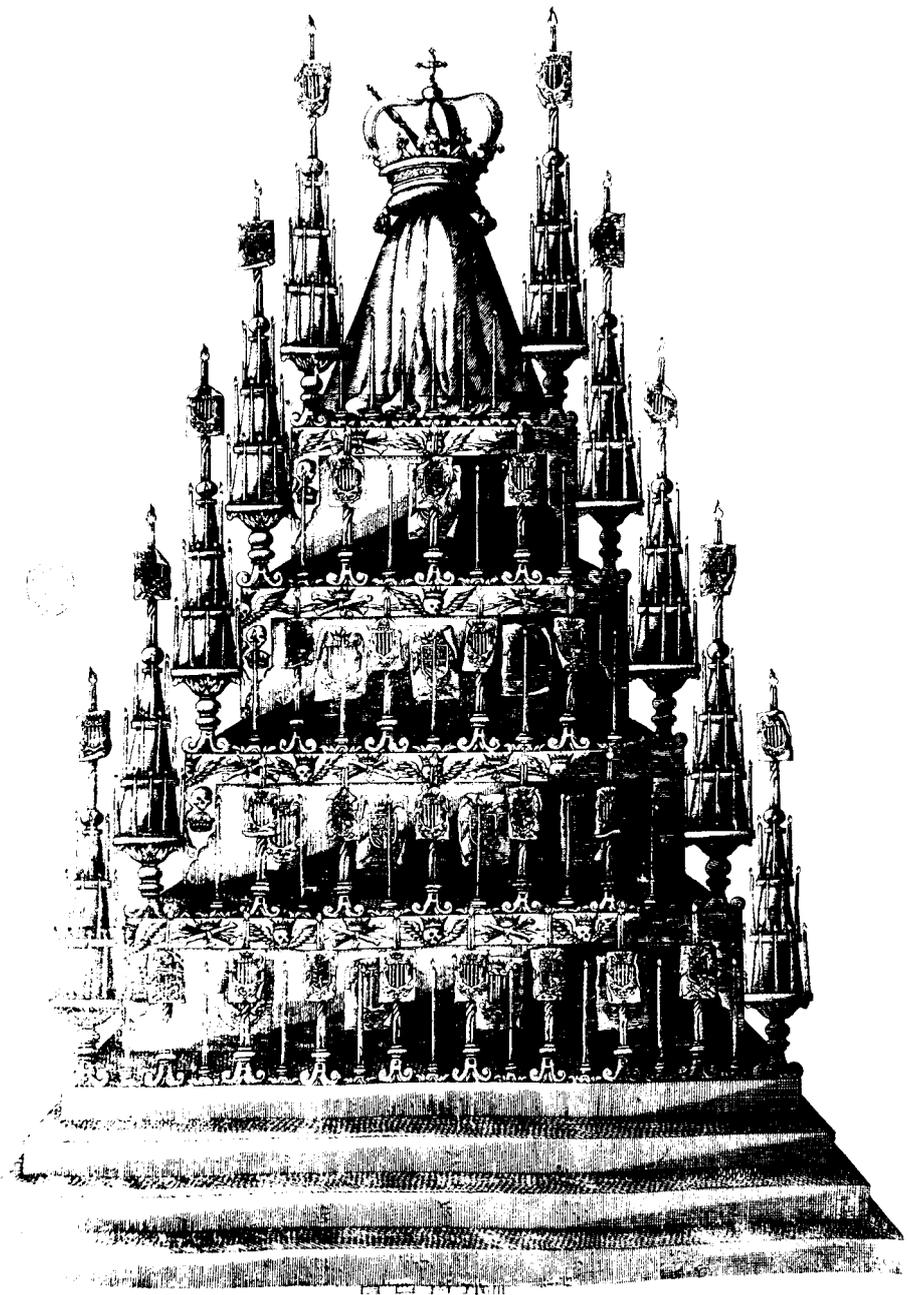


Fig. 1. *Túmulo levantado para las honras de Carlos II en Mallorca, Año de 1700.*

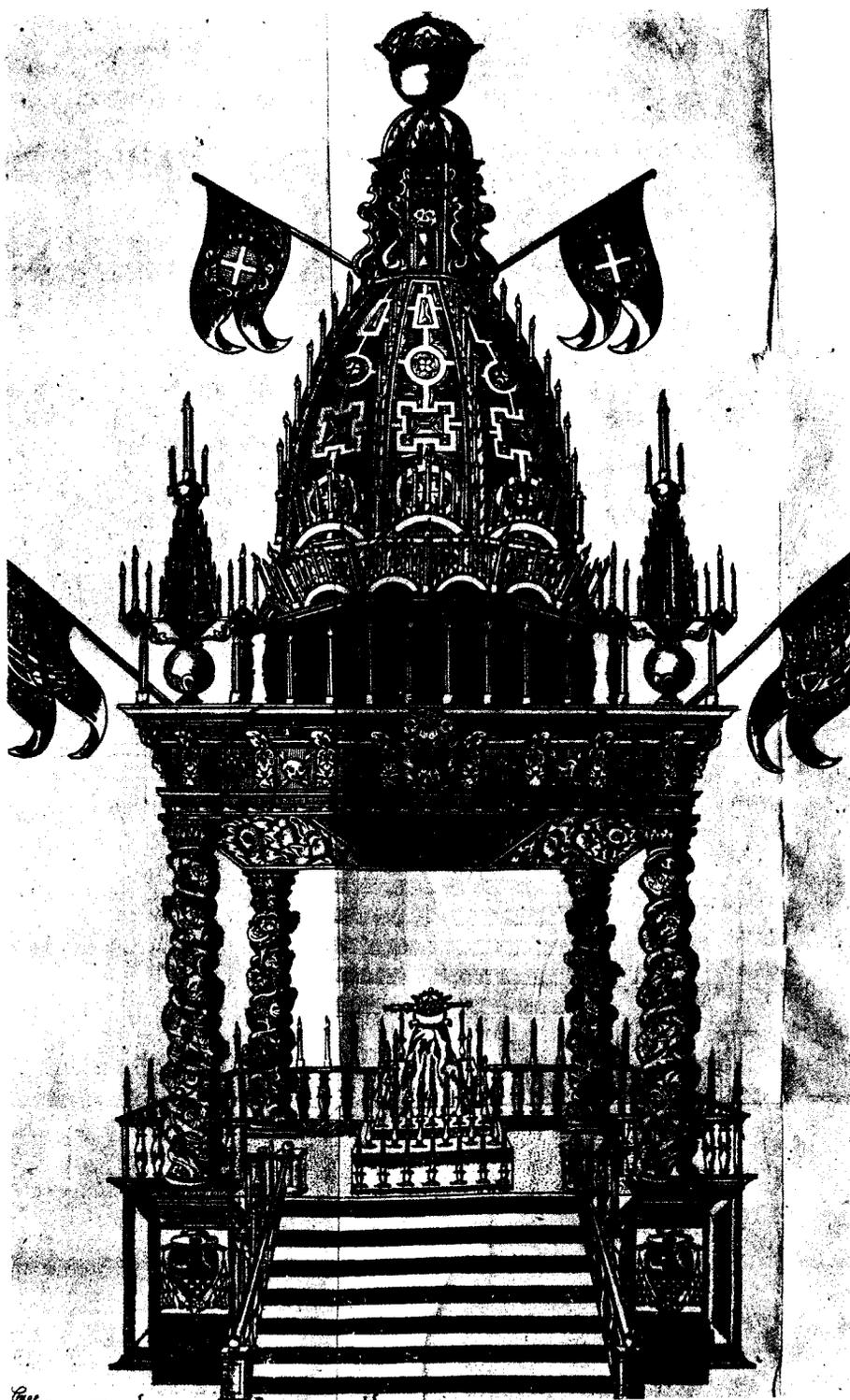


Fig. 2. *Túmulo de las exequias celebradas de la Universidad de Zaragoza, el año de 1714, por la reina María Luisa Gabriela de Saboya, trazado por Francisco Plano.*

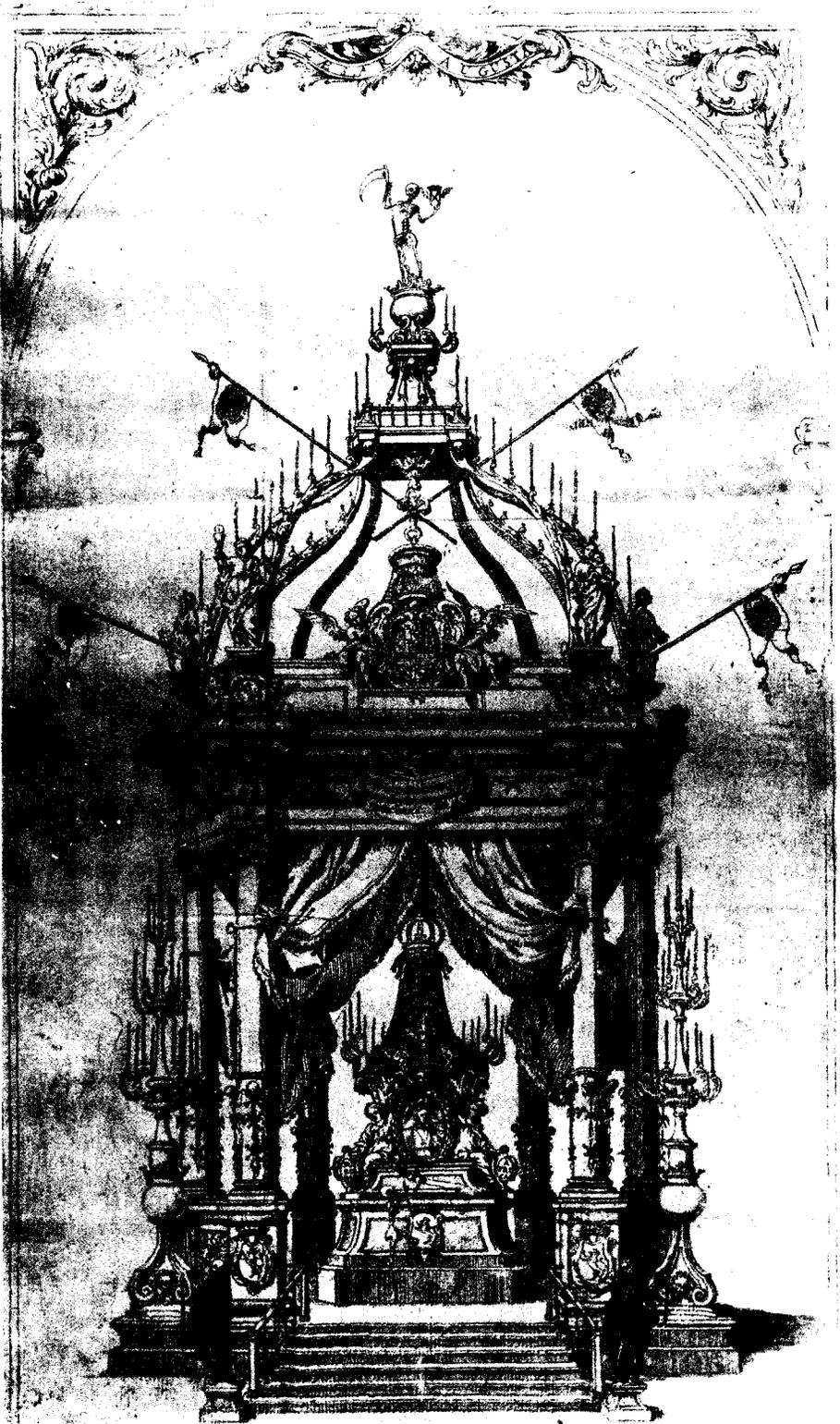
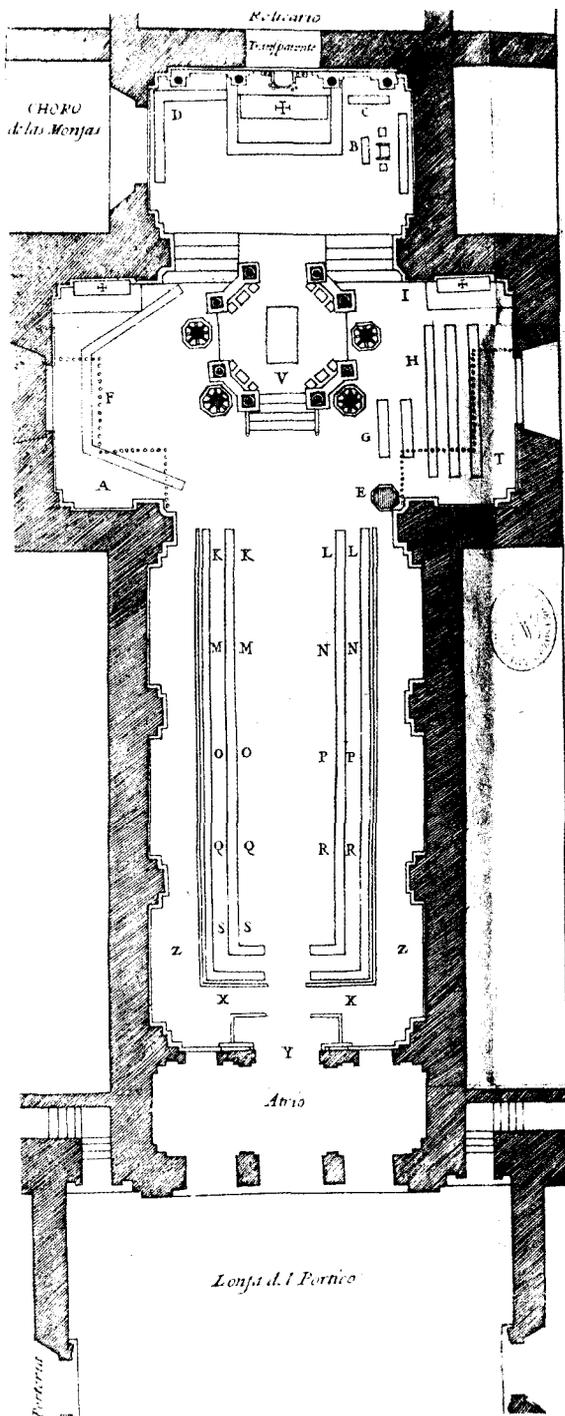


Fig. 3. Túmulo de las exequias que la ciudad de Zaragoza levantó por Carlos II (1700).



**PLANTA DE LA IGLESIA
DEL CONVENTO REAL DE LA
Encarnación y como esfuervieron en ella los
lugares de sus Magestades Prelados Embaxa-
jadores Grandes y Consejos para la honra
del Rey nro. Señor que aya gloria**

- A Tribuna donde esfuerto el Rey nro. S.
y la Señora Emperatriz. Era de sus
Magestades Señoras de honor y de sus
Magestades Señoras de honor y de sus
- B Silla del Cardinal que fura el oficio
- C Capellanas de su Magestad
- D Banco de los Obispos
- E Pulpito
- F Banco de los grandes y de tres Caballe-
ros criados de su Magestad
- G Banco y sitial de los Embaxadores
- H Banco de Confesores Capellanes de
honor y Predicadores de su Mag^t
- I Lugar de Mayor domos
- K Consejo Real
- L Consejo de Aragón
- M Consejo de Inquisicion
- N Consejo de Italia
- O Consejo de Flandes
- P Consejo de Indias
- Q Consejo de Ordenes
- R Consejo de Hacienda y Oidores de Ha-
cienda y Contaduria mayor de quantas
- S Consejo de Cruzada
- T Tribuna donde esfuerto la Capilla Real
- V Tumulo
- X Ballar de quatropies de alto
- Y Puerta de la Iglesia
- Z Sito donde entro lagente de mas de las
Ballar

Fig. 4. Plano y distribución de las honras celebradas en el Real Convento de la Encarnación de Madrid por el rey Felipe IV (1666).

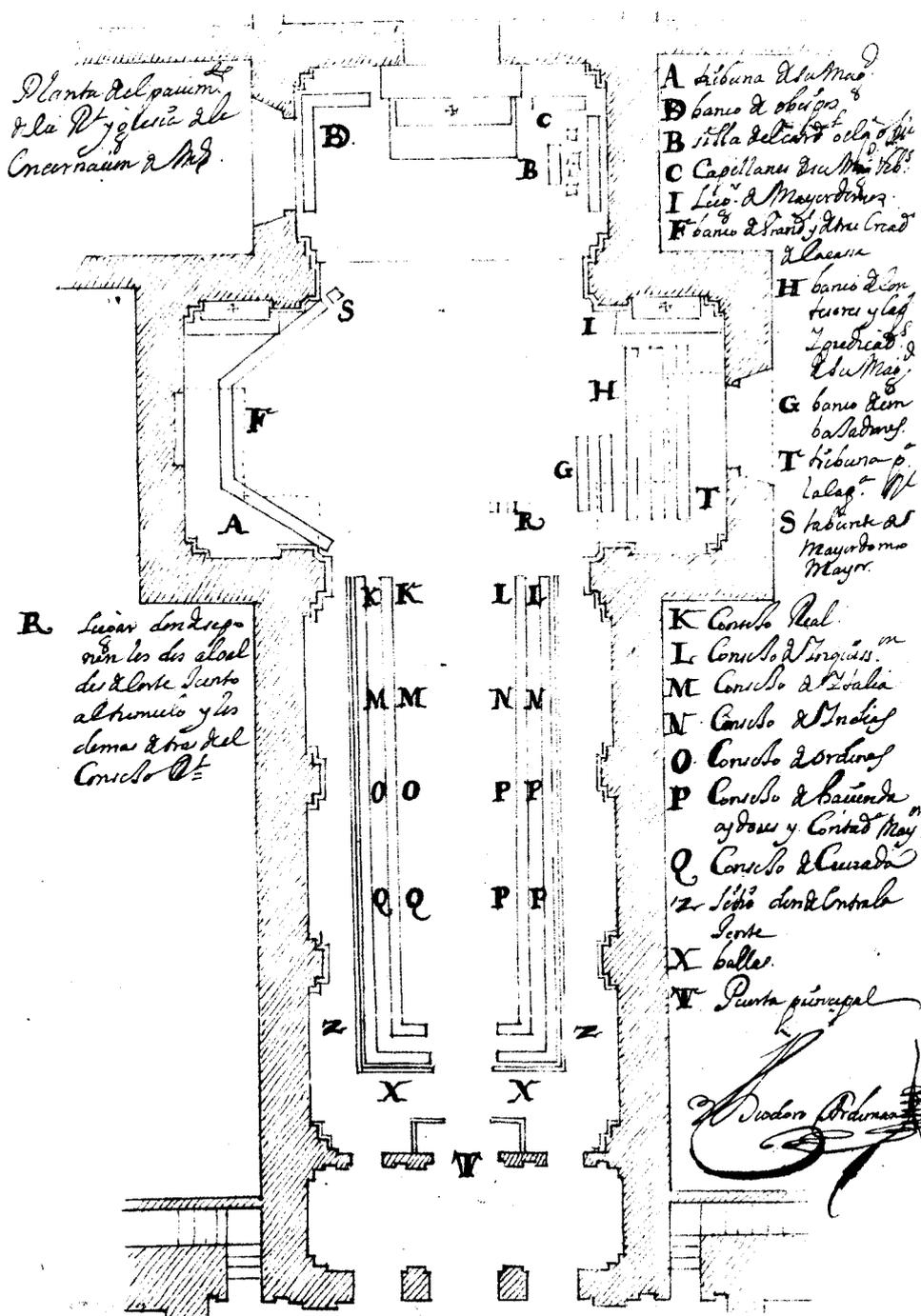
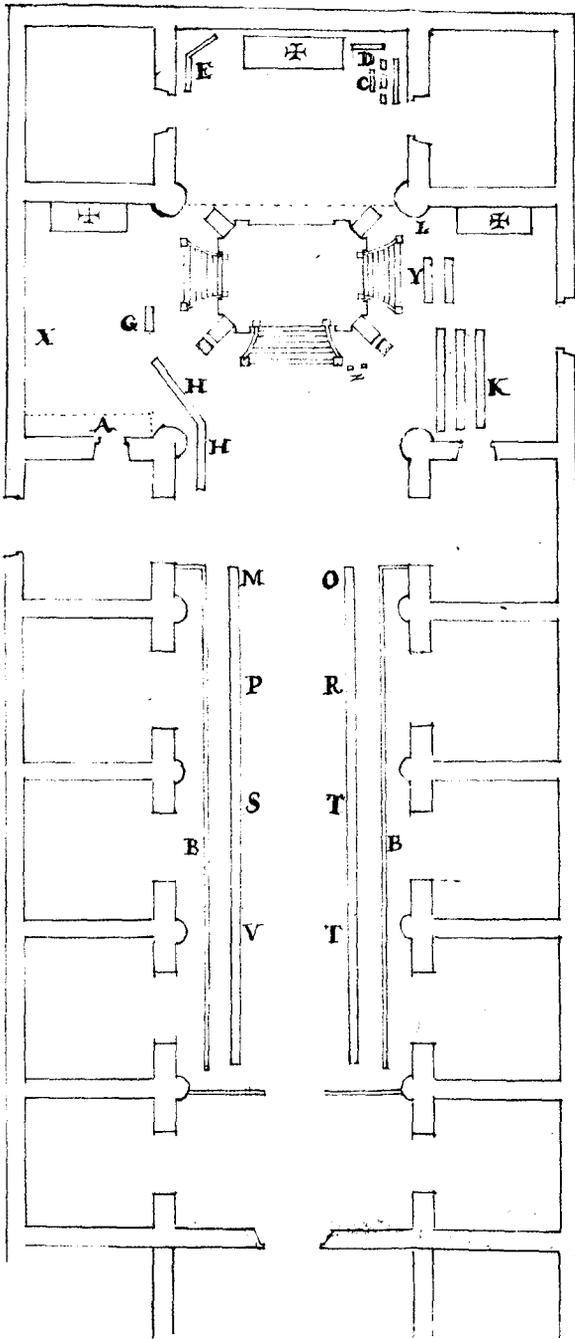


Fig. 5. Planta y distribución de la iglesia de la Encarnación de Madrid, realizado por Teodoro Ardeman con motivo de las exequias por el Delfin de Francia.



Planta de la Iglesia de san
 Jerónimo del Convento para las
 Exequias de los señores y señoras
 delín y del príncipe de Aquitania que
 celebrada en 16 de Agosto de
 este año de 1712.

- A Silla de su Magestad.
- C Silla del Rey y de su Magestad.
- D Capellania de San Jerónimo.
- E Banco de Sacerdotes.
- G Sacerdotes de Sacerdotes mayores.
- H Bancos de Sacerdotes.
- Y Bancos de Sacerdotes.
- K Bancos de los Capellanes de honor.
- M Convento Real.
- O Convento de Sacerdotes.
- P Convento de Sacerdotes.
- R Convento de Sacerdotes.
- S Convento de Sacerdotes.
- T Convento de Sacerdotes y Convento mayores.
- V Convento de Sacerdotes.
- X Lugar de la Capellania de Sacerdotes.
- L Lugar de la Capellania de Sacerdotes.
- X Lugar de la Capellania de Sacerdotes.
- B Bancos.

Teodoro Ardemans

Fig. 6. Planta y distribución de la iglesia del convento de los Jerónimos para las exequias por los Delfines de Francia, celebradas en 1712. Dibujo realizado por Teodoro Ardemans.

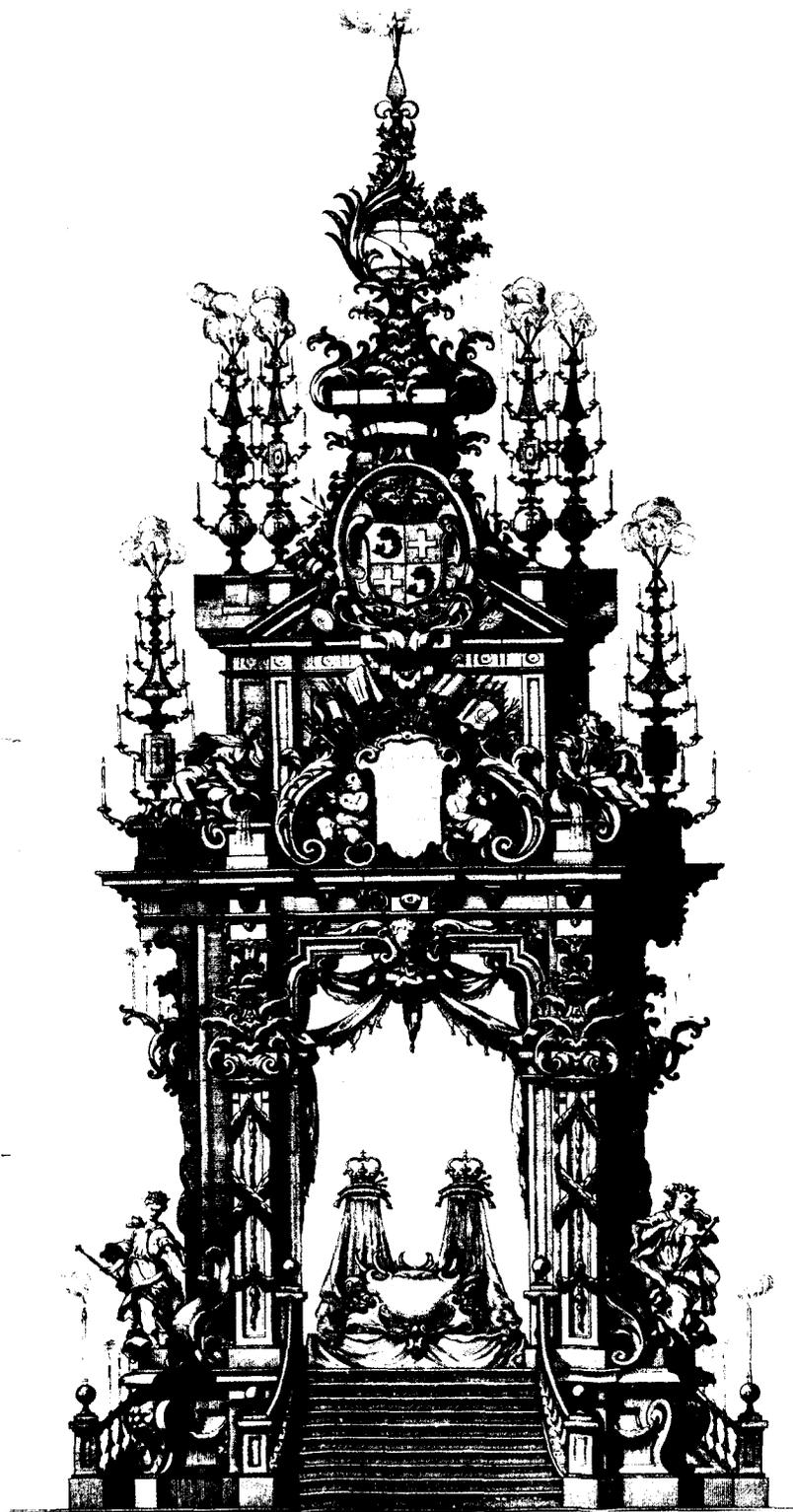


Fig. 7. Teodoro Ardemans, Arquitecto Mayor, fue el encargado de dirigir la construcción del *túmulo para las exequias por Luis y María Adelaida, Delfines de Francia*, en 1712.

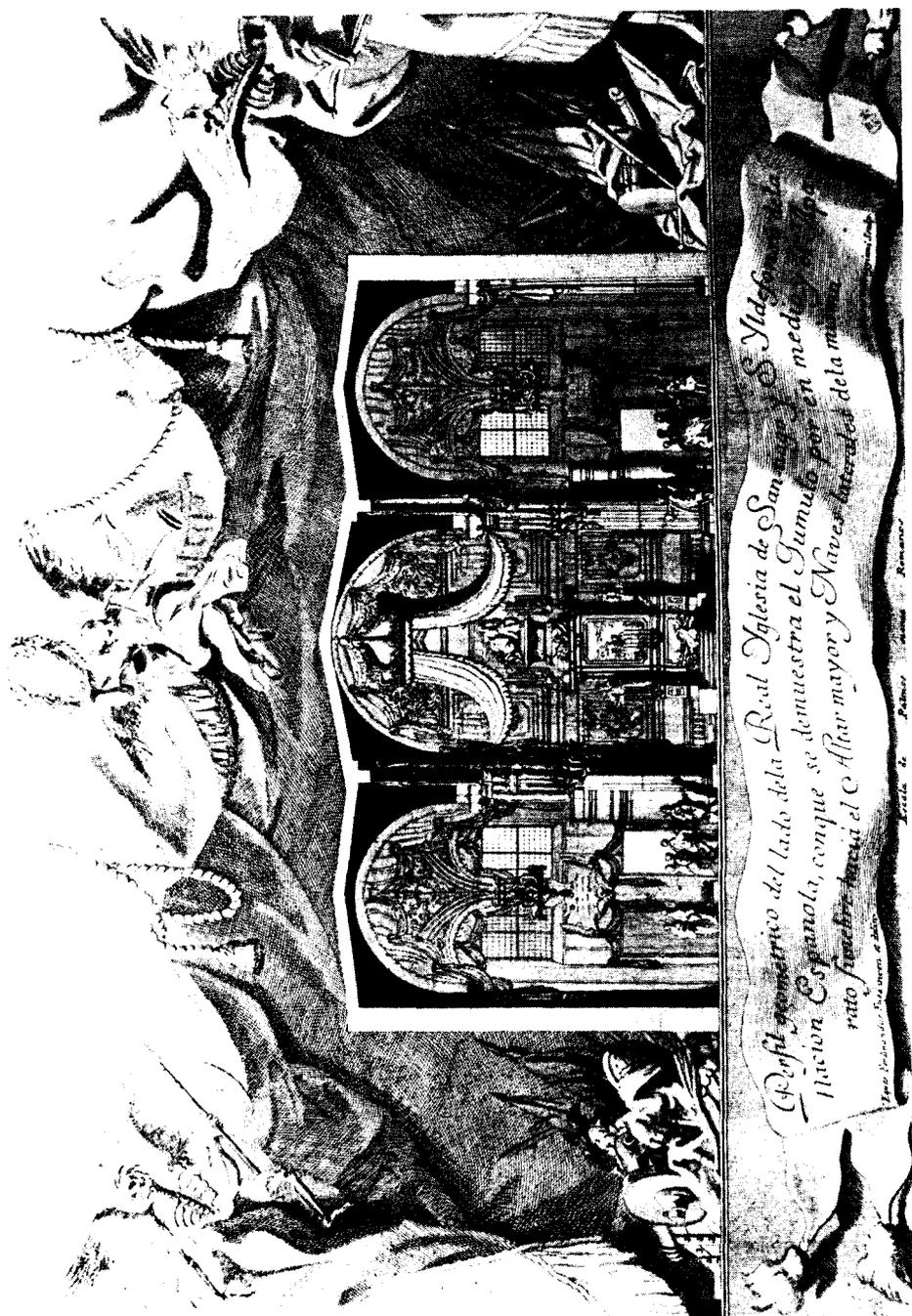


Fig. 8.- Catafalco y decoración de la iglesia de Santiago de los Españoles en las exequias por Felipe V (Roma, 1746).

Planta de la Real Iglesia de Santiago y S. Ildefonso de la Nación Española con la del Túmulo en medio y Pilares formados al redor de la misma

Fachada que mira à la Plaza Navona

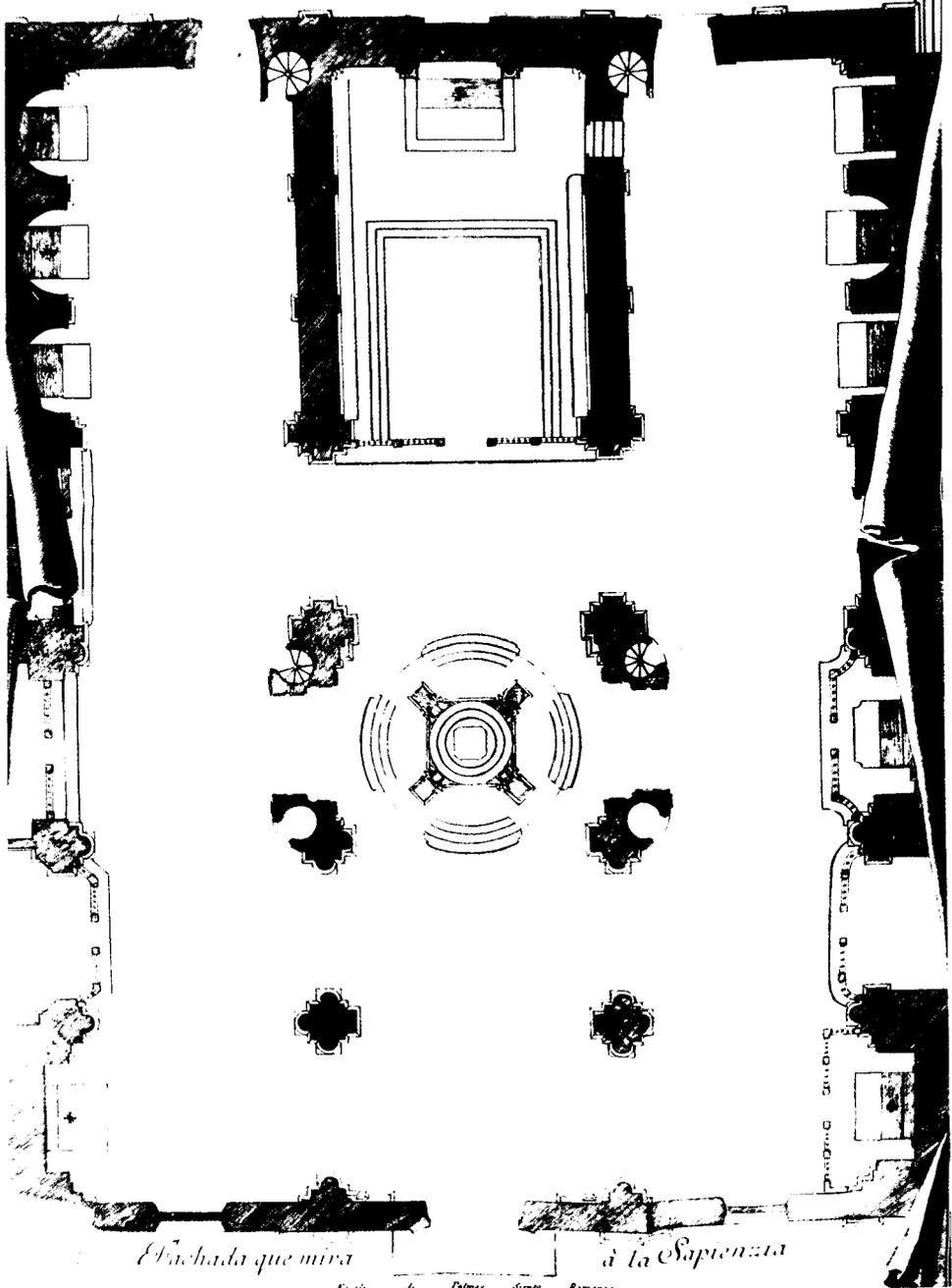


Fig. 9. Túmulo de las honras de Felipe V, a instancia de la embajada española en Roma, diseñado por Ferdinando Fuga. La planta indica el lugar donde se levantó el catafalco.

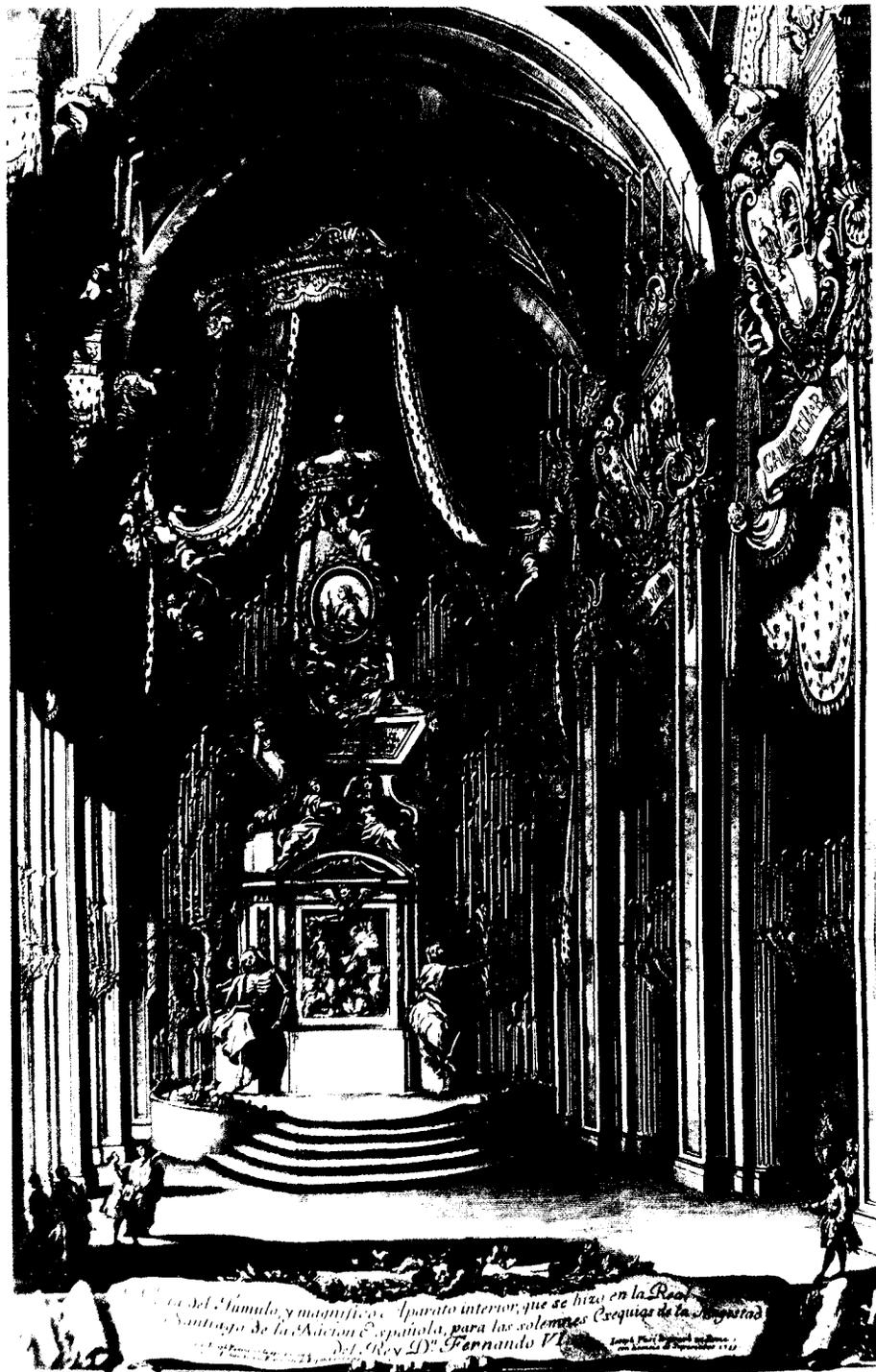


Fig. 10. Túmulo y decoración de la iglesia de Santiago de los Españoles de Roma en las exequias de Fernando VI, en 1759.