

## EL ESTUDIO DE LAS EXEQUIAS REALES DE LA MONARQUÍA HISPANA: SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

M.<sup>a</sup> ADELAIDA ALLO MANERO\*  
JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE\*\*

### Resumen

*El artículo pretende ofrecer una aproximación a la metodología y fuentes de estudio empleadas para analizar las decoraciones fúnebres de las exequias reales españolas celebradas durante el Antiguo Régimen, así como mostrar el actual nivel de conocimiento que poseemos sobre sus aspectos más significativos desde el punto de vista artístico. Para ello, y en primer lugar, se presentan las líneas de investigación utilizadas para su estudio, en las que además se precisan y señalan sus principales contribuciones científicas. A continuación se expone una sucinta síntesis en torno a los problemas más destacados que se relacionan con temas tales como el libro de exequias reales, la organización administrativa y artística de estas ceremonias, las tipologías arquitectónicas que sirvieron para definir los túmulos construidos y el importante y variado repertorio de imágenes simbólicas que configuraron sus elocuentes programas iconográficos.*

*We present an approximation to the methodology and to the sources used to the study the funerary ornaments of the real Spanish funeral obsequies, celebrated during the Ancient Regime. Also we show the present knowledge level that we have on their more important aspect from the artistic point of view. To do it, firstly, the research works is presented for its investigation, in which its main scientific contributions are indicated and determined exactly. Bellow a brief synthesis is exposed on the most outstanding problems related to subjects as the real obsequies book, the administrative and artistic organization on these ceremonies, the architectural typologies that were used to define the built tombs, and the important and varied range of symbolic images that form their significant iconographic programmes.*

\* \* \* \* \*

### 1. La ceremonia y sus decoraciones fúnebres

Las exequias u honras fúnebres por las personas reales constituyen una de las partes más significativas del protocolo ceremonial funerario de la monarquía hispana durante el Antiguo Régimen. Dicho protocolo contaba con una primera fase privada, configurada por los actos relacio-

---

\* Profesora Titular en Biblioteconomía y Documentación. Investiga en arquitectura provisional, iconografía y conservación y restauración de documentos.

\*\* Catedrático de Historia del Arte. Investiga en iconografía, metrología y arquitectura.

nados con el tratamiento del cuerpo del fallecido —cristiana muerte, exposición del cuerpo, traslado y entierro—, y con otra posterior, pública, en la que se desarrollaban las ceremonias relacionadas con su alma; es decir, las de carácter espiritual, centradas en la celebración de un novenario y de un oficio de difuntos. Eran las exequias reales que, a diferencia de la fase primera del protocolo, como queda dicho, tenían carácter público, pues fueron celebradas no sólo por el sucesor y toda la corte, sino por todos los súbditos de la Corona. Su desarrollo tenía lugar tras uno o dos meses después del fallecimiento, durante dos días consecutivos; en el primero, y siempre por la tarde, se solemnizaban las «vísperas de difuntos», mientras que, al día siguiente, se celebraban tres misas de pontifical: la de la Virgen María, la del Espíritu Santo y la más solemne, la de *Requiem*, a la que se asistía por invitación y en la que se predicaba el sermón fúnebre elogiando las virtudes más destacadas del personaje real, finalizando con la absolución del simulacro de tumba colocado en el túmulo<sup>1</sup>.

Las exequias reales tenían carácter obligatorio y, por lo tanto, contaban con una normativa legislativa expresa que, llegado el caso, se materializaba a través de cartas reales enviadas por el monarca ordenando su celebración. Dicha obligación afectaba a toda la jurisdicción administrativa, civil y religiosa, de la monarquía hispana, traspasando incluso los límites geográficos de los reinos peninsulares y alcanzando los pertenecientes a los estados de Italia, Flandes e Indias: ciudades con asiento en Cortes, Audiencias, Diputaciones, Tribunales de la Inquisición, Ordenes Militares y otras instituciones de real patronato (catedrales, capillas, universidades, hospitales, etc.).

A pesar de esta obligatoriedad, recogida en el protocolo, y de las indicaciones expresas dictadas desde la Corte, correspondía a los respectivos patrocinadores establecer el grado de suntuosidad de la ceremonia, el cuál se veía reflejado en la mayor o menor grandiosidad de los aparatos fúnebres. En este sentido, fueron siempre las ciudades, es decir, los ayuntamientos, además de la propia Corte, las instituciones más destacadas. Así pues, para fijar el gasto ceremonial había factores delimitativos muy importantes, como, por ejemplo, los de carácter protocolario, es decir, la distinta consideración concedida en la época a las diferentes personas reales —rey, reina, príncipe jurado, princesa e infantes—, cuyo reflejo podía apreciarse en la cantidad de cera encargada, en la calidad

---

<sup>1</sup> Para la configuración y evolución de la etiqueta funeraria de los reyes de España, vid. VARELA, Javier, *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la Monarquía Española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990, especialmente pp. 15-107.

del paño de brocado para cubrir el simulacro de tumba, en la decoración heráldica, e incluso en la misma altura de los túmulos arquitectónicos. También tenían su influencia, como ya se ha apuntado, factores de carácter político, es decir, órdenes directas del poder real recomendando recortes presupuestarios o aconsejando, por el contrario, aumentar la suntuosidad de la ceremonia<sup>2</sup>.

Las contribuciones artísticas realizadas para estos deslumbrantes y efímeros aparatos fúnebres se centraron, básicamente, en la construcción de un grandioso túmulo arquitectónico y en la realización de un importante conjunto de imágenes simbólicas que, en forma de esculturas y pinturas, sirvieron tanto de adorno del túmulo como del resto del espacio celebrativo, por lo común el interior de un templo. Grandes colgaduras de luto y una innumerable cantidad de luminaria terminaron por conformar estos escenarios fúnebres.

La primera introducción de tales manifestaciones artísticas en unas exequias reales se encuentra estrechamente vinculada a la instauración de la Casa de Austria al frente de la monarquía hispana, siendo utilizadas como un novedoso y deliberado ejercicio de promoción dinástica. Este importante medio de propaganda política no pasó inadvertido a los monarcas de otras cortes europeas, que pronto lo incorporaron a la celebración de sus respectivas exequias reales<sup>3</sup>.

No cabe la menor duda de que estas decoraciones artísticas fueron numerosas y, en ocasiones, muy importantes; su estudio ha pasado a configurar uno de los capítulos más sobresalientes del arte efímero español. Sin embargo, y más allá de la valoración artística que hoy les pudiéramos conceder, cabe preguntarse si éste fue realmente su mayor logro. Para contestar con cierta precisión a este interrogante no se debería olvidar que las decoraciones fúnebres, al igual que otras manifestaciones del arte efímero, forman parte de un arte circunstancial nacido en el seno de las monarquías absolutistas para servir ante todo de propaganda política y religiosa, en el que la función del artista estuvo encaminada a valerse, principalmente, del recurso de la persuasión. Ante este nuevo tipo de retos, nuestros más destacados arquitectos y pintores tuvieron que ofrecer ideas geniales, ejecuciones perfectas con las que «maravillar» al espectador de tales eventos, atrayendo sus sentidos y dirigiendo su voluntad

---

<sup>2</sup> La problemática en torno al ámbito ceremonial y a la categoría celebrativa de las exequias reales de la Casa de Austria ha sido tratada por ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «El marco legal de las exequias reales», en *Las exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, (tesis doctoral, ed. microfichas), Universidad de Zaragoza, 1992, pp. 29-40.

<sup>3</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «Origen, desarrollo y significado de las decoraciones fúnebres. La aportación española», *Ephialte*. Lecturas de Historia del Arte, n.º 1. Vitoria, 1989, pp. 87-104.

hacia los contenidos programáticos establecidos por el poder<sup>4</sup>. La existencia de toda una serie de recursos, como la retórica y sus instrumentos, el colosalismo de las construcciones, la simulación de sus ricos y nobles materiales, el valor efectista de la luz, etc., posibilitaron tan fascinante empresa de simulada verosimilitud e intencionada metamorfosis.

Analizar y valorar estas manifestaciones artísticas resulta una tarea tan compleja como endiabladamente sugerente y cautivadora, pero de lo que ya no cabe la menor duda es que su estudio requiere una metodología integradora capaz de satisfacer respuestas relacionadas no sólo sobre el quién y el cómo de sus aportaciones, sino también con el porqué y el para qué de las mismas.

A la luz de estas consideraciones generales, presentamos en este trabajo y en primer lugar, una apretada síntesis en torno a los estudios sobre exequias reales, para ofrecer a continuación un breve resumen de las conclusiones extraídas de nuestros propios trabajos sobre el tema.

## 2. Metodología y fuentes de estudio

### 2.1. Líneas de investigación y bibliografía especializada

En 1896, Augusto Danvila Jaldero realizaba una de las primeras aportaciones al estudio de las exequias reales españolas al proponer la autoría artística de un magnífico dibujo anónimo que representa uno de nuestros más importantes túmulos Barrocos. Desde aquella fecha y hasta la actualidad, han sido muchas las contribuciones que se han realizado sobre este tema, si bien no todas han tenido los mismos objetivos de estudio y, en consecuencia, la misma metodología de trabajo. Pero de cualquier manera, la madurez científica que se posee en la actualidad gracias a todas ellas permite afirmar con bastante convicción que se trata de la ceremonia más representativa y mejor conocida del arte efímero español.

En el año 2000, con motivo de las jornadas celebradas en Burgos sobre *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, tuvimos ocasión de presentar un estado de la cuestión en torno a las exequias reales de la Casa de Austria y el arte efímero español, en el que intentamos precisar cómo se había estudiado la producción artística originada para la celebración de estas ceremonias, quiénes habían sido sus autores, qué factores pro-

---

<sup>4</sup> La teorización del Arte Efímero como *meraviglia* fue realizada temprana y brillantemente por FAGIOLO, Maurizio y Silvia CARANDINI, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 229-239.



Fig. 1. Nave Victoria de las exequias de Carlos V en Bruselas, 1558.

piciaron estos estudios, así como las cuestiones que han quedado fijadas y las que permanecen menos conocidas. La publicación de estas jornadas incluyó una exhaustiva bibliografía sobre arte efímero español en la que, asimismo, se tuvieron en cuenta los estudios sobre exequias reales de la Casa de Borbón<sup>5</sup>. Por esta razón, y para una mayor profundización en estos aspectos metodológicos y bibliográficos, remitimos al lector al mencionado trabajo, pasando a concretar simplemente en esta ocasión las tres corrientes o líneas de investigación detectadas en el estudio de las exequias reales, que hemos dado en denominar: estudios descriptivos y documentales, estudios de arquitectura provisional y estudios iconográficos<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. María Luisa Lobato y Bernardo J. García (coords.), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 293-377.

<sup>6</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «Las exequias reales de la Casa de Austria y el Arte Efímero Español: estado de la cuestión», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. María Luisa Lobato y Bernardo J. García (coords.), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 117-135.

— *Estudios descriptivos y documentales*

En esta primera línea de investigación cabe incluir un importante grupo de estudios que han tenido, por regla general, dos objetivos muy concretos: por un lado, la mera descripción de las decoraciones fúnebres como parte del relato de unos actos ceremoniales determinados, y esto se ha hecho a partir de la transcripción, resumen o comentario de sus correspondientes fuentes documentales; mientras que, por el otro, el interés ha quedado centrado en el atribucionismo artístico, es decir, en documentar la participación de determinados artistas como responsables de las decoraciones fúnebres (túmulo y su pintura, decoración figurada, adornos de la iglesia, etc.). El análisis cuantitativo de toda esta producción bibliográfica revela la primacía de los estudios que han fijado su atención en el aspecto ceremonial y protocolario, siguiendo, en este sentido, la corriente ya iniciada a principios del siglo XX sobre protocolo y etiqueta de la Casa de Austria.

Aunque estos estudios se iniciaron en 1875 y siguen vigentes en la actualidad, el 80% de los mismos concluyen en torno a 1970, no existiendo a partir de entonces una producción bibliográfica significativa. Entre los autores de tales trabajos figuran archiveros y bibliotecarios, cronistas, eruditos y, en menor medida, profesorado universitario.

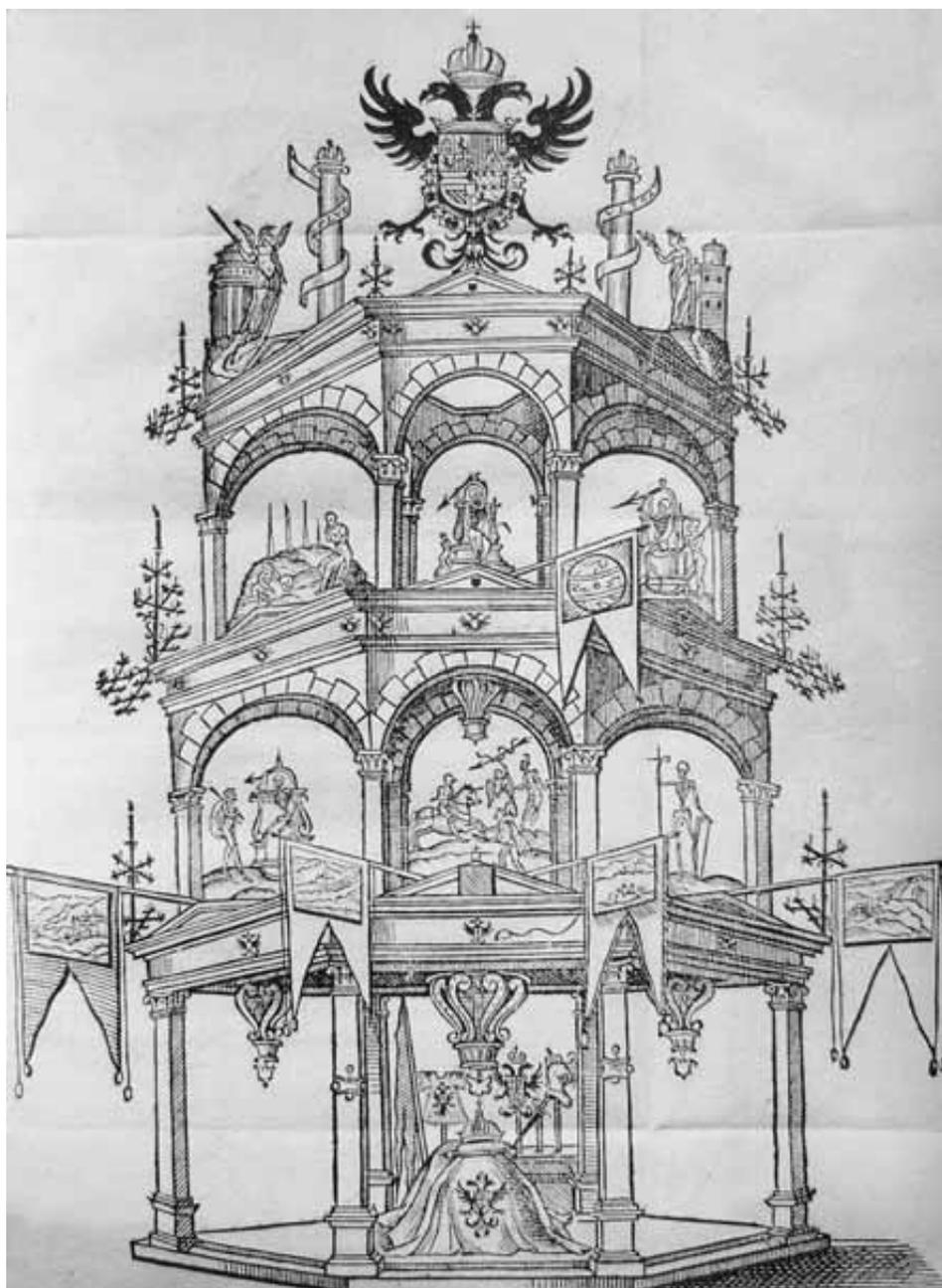
— *Estudios de arquitectura provisional*

La segunda línea de investigación se encuentra conformada por un grupo coherente y compacto de publicaciones, centradas en el estudio artístico de los aparatos fúnebres construidos. Porcentualmente, es la más significativa de las tres.

La mayoría tienen por objeto el análisis arquitectónico de los túmulos, abordando cuestiones puramente formales encaminadas a emitir una valoración artística de los mismos: estructura, ornamentación, filiación artística, etc. Excepcionalmente y debido a la gran ausencia de grabados, se han propuesto reconstrucciones hipotéticas de estas obras, basadas en sus correspondientes descripciones literarias. Además del análisis puramente formal, algunos autores han ofrecido en sus trabajos noticias documentales sobre los procesos de ejecución artística: sistemas de contratación y condiciones laborales, temporalidad, cuantías económicas, diversificación de las tareas artísticas, etc.

Estos estudios presentan una clara evolución en la que pueden diferenciarse las siguientes etapas:

1941-1968: A pesar de las referencias bibliográficas que surgieron entre 1896-1933 para precisar la autoría artística y el destino ceremonial



*Fig. 2. Túmulo de Carlos V en Valladolid, 1558.*

de uno de nuestros más bellos túmulos Barrocos, los estudios de arquitectura provisional se iniciaron en España a principios de los años cuarenta, con aportaciones que ofrecen excelentes análisis formales sobre algunos túmulos renacentistas y barrocos de gran relevancia artística construidos para las exequias cortesanas, como los trabajos de M. Gómez Moreno o E. Rosenthal sobre el túmulo de Pedro de Machuca (Granada 1549), los de A. Bonet, G. Kubler y M. Toussaint sobre algunos túmulos carolinos, los de J. Camón Aznar y B. Pavón (Toledo 1611), D. Angulo (Méjico 1666) o Y. Bottineau (Corte 1665 y 1689).

1969-1990: El interés suscitado por el estudio de estas decoraciones fúnebres comenzó a dar sus primeros frutos en los años setenta, atrayendo la atención de investigadores españoles que, por primera vez, descubrieron sus posibilidades fuera del ámbito cortesano; entre otros destacan los trabajos de J. F. Esteban Lorente para los túmulos zaragozanos, o los de V. Pérez Escolano y V. Lleó Cañal para los construidos en Sevilla (1539-1611). El incremento bibliográfico en los años ochenta fue digno de mención, predominando los estudios artístico-documentales de carácter compilatorio y acentuado sabor local que, junto a los anteriores, permitieron configurar series más o menos completas de los túmulos construidos en los principales centros artísticos, con aportaciones como las realizadas por L. Pérez de Campo para la ciudad de Málaga (1550-1650), F. Moreno Cuadro (Córdoba 1611), V. Tovar (Corte 1611-1644), R. Ramos (Sevilla 1500-1550), H. Berlín y J. Luján (Guatemala siglos XVII y XVIII), S. Orso (Corte 1665), J. Ribera (Valladolid 1558), A. Morales (Sevilla 1558) o A. Allo (Salamanca 1665). Paralelamente surgió una corriente bibliográfica interesada por el tratamiento de problemáticas muy puntuales: el relacionado con el origen arquitectónico de sus estructuras, su nivel de experimentalismo, los modelos de mayor influencia, etc.

1990-2005. Por raro que parezca, los años noventa se han visto caracterizados por una extraña paradoja, puesto que han servido de marco para que convivan dos corrientes bibliográficas muy distintas: por un lado, han sido publicados importantes trabajos de carácter compilatorio, generalmente fruto de tesis doctorales, cuya ensayada metodología y abundantes aportaciones, han permitido contextualizar definitivamente la producción artística de las exequias reales españolas durante el Antiguo Régimen; es el caso de V. Soto para los catafalcos españoles del siglo XVIII, R. Ramos para los limeños de los siglos XVI y XVII, o S. Arbury y A. Allo para los túmulos españoles de los siglos XVI y XVII. Mientras que, por el otro, se viene fomentando una abundante bibliografía cuyos fines, prioritariamente divulgativos, excusan nuestra atención en este momento. En la actualidad, se cuenta con un catálogo razonado muy exhaustivo de los

túmulos españoles e hispanoamericanos de los siglos XVI, XVII y XVIII, en el que han quedado documentadas y perfiladas: sus autorías artísticas, sus tipologías arquitectónicas y su evolución estilística a lo largo del Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo, así como sus fuentes formales y simbólicas. Igualmente se ha determinado el marco legal que justifica el ámbito y la categoría celebrativa de estas ceremonias, así como el marco institucional en el que se inscriben las competencias de sus patrocinadores, la organización del aparato fúnebre, la procedencia y cuantificación del gasto originado, y el proceso de creación y ejecución artística.

— *Estudios iconográficos*

Aunque sus inicios se remontan a los años setenta, han sido los noventa la etapa que ha contemplado un incremento exponencial sobre este tipo de estudios a través de las numerosas actividades científicas organizadas por asociaciones y organismos relacionados por su interés hacia la emblemática.

La revisión de esta producción bibliográfica permite diferenciar en la actualidad tres líneas de trabajo bien diferenciadas. La primera, y sin duda la más amplia, reúne trabajos basados en la descripción y análisis iconográfico de las composiciones simbólicas ejecutadas para estos aparatos fúnebres: el estudio de variantes, sus fuentes de inspiración y la definición de los mensajes doctrinales e ideológicos constituyen a menudo sus objetivos prioritarios. Dentro de la misma merecen señalarse las aportaciones de Santiago Sebastián, Julián Gállego, J. F. Esteban, V. LLeó, C. Belda J. M. Morales, F. Revilla, V. Mínguez, R. Escalera, F. Rodríguez de la Flor, F. Moreno, S. Orso y A. Allo entre otros. La segunda, más restringida y minoritaria, parte de las composiciones simbólicas para abordar el tratamiento iconográfico que reciben temas concretos, como la imagen real, la vanitas, la muerte o la propia monarquía, tal y como se observa en los trabajos de F. Checa, R. López, P. Monteagudo, V. Mínguez, Y. Barriocanal o A. Allo. Y en la tercera se encuentran estudios, como los de A. Allo, E. Montaner o R. Pardo, que intentan explorar las conexiones entre las técnicas del discurso retórico y la configuración de los programas iconográficos, entendidos como conjuntos sistematizados de imágenes simbólicas cuya articulación queda sometida a una clave de lectura que ha de ser desvelada.

## 2.2. Fuentes de estudio

Las fuentes utilizadas para abordar el estudio de las exequias reales, y más concretamente el correspondiente a sus decoraciones fúnebres, han sido siempre de naturaleza documental, es decir, documentos textuales y gráficos, dado que son escasos y totalmente excepcionales los restos originales que han conseguido subsistir y llegar hasta nuestros días<sup>7</sup>.

Dentro de dichas fuentes cabe distinguir, básicamente, dos tipos completamente distintos, a los que por simplificar su alusión en este momento, denominaremos: libro de exequias y expediente de exequias. El primero constituye el resultado y resumen oficial de la ceremonia una vez finalizada, tratándose en definitiva de una crónica literaria impresa del acto, que pertenece al género denominado «relaciones de sucesos»<sup>8</sup>. Mientras que el segundo reúne el conjunto de documentos generados por los trámites administrativos realizados por la institución patrocinadora de las exequias para la gran puesta a punto, centrados tanto en la preparación y construcción de todo el aparato fúnebre, cuanto en la organización de los actos ceremoniales.

Es evidente el valor tan desigual que poseen ambos tipos de fuentes a la hora de abordar muchos análisis, resultando conveniente, siempre que sea posible, la consulta y cotejo de las dos para evitar riesgos interpretativos y contrarrestar en alguna medida la hipérbole y el sensacionalismo de las relaciones oficiales con la realidad que plasman los documentos archivísticos<sup>9</sup>.

Además de las fuentes mencionadas, existe otro tipo, asimismo de naturaleza documental, que podrían ser denominadas «complementa-

---

<sup>7</sup> En el archivo municipal de Pamplona se conserva una serie de jeroglíficos realizados para las exequias de Felipe V y Carlos III, reaprovechados para otras exequias reales; fueron estudiados por J. J. AZANZA LÓPEZ. Asimismo, en Florencia se conserva un importante conjunto de grisallas realizadas para las exequias reales de Felipe II y Margarita de Austria en la basílica de San Lorenzo. Ver el catálogo de la exposición *Glorias Efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Valladolid, 2000.

<sup>8</sup> *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8-10 de junio de 1995), Paris-Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne-Universidad de Alcalá, 1996.

<sup>9</sup> Son numerosas las tergiversaciones de la realidad que hemos podido constatar. La mayoría encubren problemas de protocolo acaecidos en plena ceremonia por falta de acuerdo entre invitados y asistentes a la ceremonia, como el sucedido en Zaragoza durante las exequias de Felipe II, que llegó a impedir la predicación del sermón fúnebre, mientras que en el libro se justificó el hecho «por una falta de tiempo». En otras ocasiones las afectadas son las propias decoraciones fúnebres, de las que siempre se ensalza su grandeza, suntuosidad, novedad e, incluso, su extraordinario costo económico, mientras que el estudio de las mismas, a la luz de los documentos de archivo, revela que se trató de simples casos de reutilización de antiguas estructuras. Ver ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, 1992, p. 61.



*Fig. 3. Jeroglífico de las exequias de María de Austria en el Colegio de la Compañía de Jesús, en Madrid, 1603.*

rias», como las crónicas; las gacetas, es decir, la «prensa» del momento; la correspondencia privada, en concreto la de embajadores, o incluso otras relaciones mucho más breves que, a manera de folletos, satisfacían de forma inmediata la curiosidad por determinados aspectos de la ceremonia. El valor de las mismas deriva de proporcionar noticias de interés, de recoger opiniones personales sobre los actos ceremoniales o, a veces, sobre las propias decoraciones fúnebres, proporcionando, en definitiva, una visión distinta a la recogida en la versión oficial de los actos.

Ahora bien, a pesar del mencionado valor referencial que cabe atribuir a los libros de exequias, siguen constituyendo la fuente indiscutible para afrontar el estudio artístico de las decoraciones fúnebres, puesto que en ellos figuran perfectamente descritas y, en ocasiones extraordinarias, como se verá seguidamente, incluso ilustradas. El análisis arquitectónico de los túmulos construidos ha permitido definir sus diferentes tipologías, así como afrontar el problema del origen de tales construcciones y su evolución formal a través del Renacimiento, el Clasicismo, el Barroco y el Neoclasicismo. Igualmente ha quedado constatado el evidente significado simbólico de dichas estructuras arquitectónicas, a la par que el de sus complejos programas iconográficos, conformados por multitud de imágenes simbólicas imbricadas en elocuentes mensajes de propaganda en torno a la imagen del difunto.

También conviene señalar que no todas las exequias reales celebradas por las diferentes ciudades e instituciones de la monarquía hispana

contaron finalmente con una relación impresa sobre las mismas, es decir, con un libro de exequias, y ello por razones de índole muy diversa. No obstante, en la actualidad, disponemos de un buen nivel de conocimiento del catálogo de las relaciones publicadas sobre las exequias reales de la Casa de Austria y de la Casa Borbón, cuya búsqueda y localización hoy resulta cómoda y sencilla a través de una de nuestras mejores bases de datos bibliográficas<sup>10</sup>.

Desde el punto de vista archivístico, se entiende por «expediente» el conjunto ordenado de documentos y actuaciones que sirven de antecedente y fundamento a una resolución administrativa así como a las diligencias encaminadas a ejecutarla, y ésta era la función del expediente de exequias.

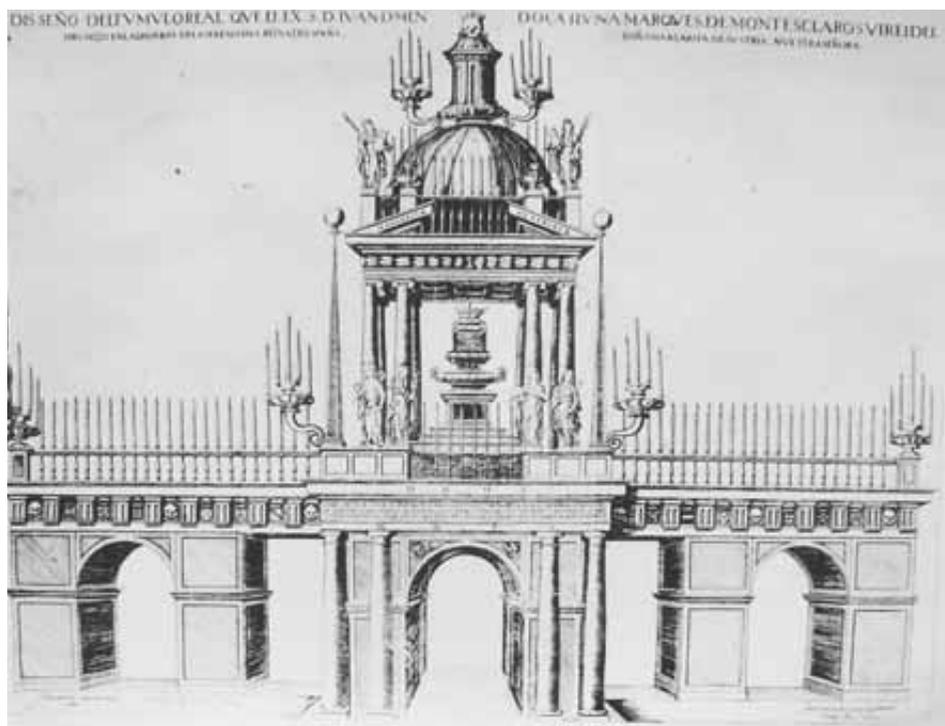
La organización de una ceremonia como las exequias reales exigió la coordinación de un amplio conjunto de necesidades celebrativas de muy diversa índole entre las que hoy resulta difícil establecer un orden de prelación e importancia. No cabe la menor duda de que todas las relacionadas con la puesta a punto del gran aparato funeral fueron decisivas: la construcción del túmulo y su adorno, el revestimiento interior del templo con colgaduras de luto, la pautaada disposición del exorno heráldico, la realización de jeroglíficos u otras composiciones simbólicas, la adecuada instalación de los varios cientos de hachas, cirios y velas, etc. Pero hubo asimismo otra serie de requerimientos que resultaron igualmente inexcusables: la determinación de la categoría celebrativa de la ceremonia, la elección del templo y los obligados acuerdos con sus cabildos para hacer uso de ellos; la cobertura de todas las necesidades ligadas al desarrollo litúrgico (nombramiento de oficiantes, provisión de ornamentos sagrados, coros musicales, encargo del sermón); la regulación y asiento de los invitados de acuerdo a una estricta normativa de protocolo, etc.

Todas estas necesidades manifiestan la diversidad y abundancia de gestiones que las instituciones patrocinadoras de tales ceremonias hubieron de satisfacer para organizarlas. Los trámites encaminados a su resolución han legado, en consecuencia, una rica y heterogénea documentación para cada exequia real en concreto —acuerdos, cartas, comunicados, aprobaciones, tanteos, libramientos, listas de gastos, pagos, capitulaciones, pliegos de condiciones, pregones públicos, etc.— que configuran el correspondiente «expediente de exequias».

Naturalmente cada institución —Corte, ciudades— contó con un sistema organizativo basado en su propia estructura orgánica, el cuál se

---

<sup>10</sup> [http:// www.mcu.es/ccpb/ccpb-esp.html](http://www.mcu.es/ccpb/ccpb-esp.html).



*Fig. 4. Túmulo de Margarita de Austria en Lima, 1612.*

refleja a la perfección en la documentación generada, pero, a pesar de todo y como se verá seguidamente, los trámites básicos realizados fueron muy similares.

Como cabe suponer, estos expedientes constituyen una fuente de inestimable valor para afrontar, entre otros, el estudio de la organización ceremonial, la planificación y construcción de las decoraciones fúnebres y su sistema de financiación, aspectos todos ellos de especial relevancia para la Historia del Arte. Desgraciadamente, su nivel de conservación en nuestros archivos es, en la actualidad, muy desigual, puesto que pocas son las instituciones, como la propia Corte o la Villa de Madrid, que conservan series prácticamente completas de expedientes de exequias reales. Por esta razón, también conviene consultar otro tipo de fuentes archivísticas de gran interés para los aspectos que venimos comentando, como los libros de solemnidades, los dietarios, los libros de ceremoniales, u otros libros registro como los de actas, acuerdos y los de capitulaciones.

### 3. Conclusiones

#### 3.1. *El libro de exequias reales*<sup>11</sup>

— *Origen, configuración y evolución*

La incorporación de España a la publicación de este género literario propiamente dicho, se inició en 1558 con motivo de las exequias reales de Carlos V, puesto que la producción conocida con anterioridad a esta fecha, folletos con composiciones poéticas alusivas a la muerte, entierro y exequias del fallecido (1506, 1539, 1545), corresponde a otro tipo de literatura impresa que no guarda relación alguna con los libros de exequias. En consecuencia, se aprecia un ligero retraso con respecto a otras coronas europeas, que como Flandes, Francia o la misma corte de Viena, ordenaron la publicación de una relación de las honras de corte en 1506, 1512 y 1519, respectivamente.

La singularidad artística reflejada en las honras fúnebres de Carlos V dio lugar a la aparición de los primeros libros de exequias en España y en los reinos ultrapeninsulares pertenecientes a la monarquía hispana, siendo concebidos con un objetivo común, la pormenorizada descripción arquitectónica e iconográfica de los túmulos construidos, dando lugar al mismo tiempo a que se convirtieran en significativos folletos de propaganda y apología del monarca, que se anticipa en sus propios títulos.

El panorama que ofrece la segunda mitad del siglo XVI en España con respecto a la publicación de las exequias reales del príncipe don Carlos (1568), Isabel de Valois (1568) y Ana de Austria (1580) es bastante parco, si bien, en algunos, se aprecian ciertas novedades, pues además de la descripción del aparato funeral se comienza a incluir un breve capítulo sobre la muerte, exposición y entierro del difunto. No obstante, el siglo se cierra con un notable incremento de estas publicaciones, habida cuenta del importante número de libros que se conocen sobre las exequias reales de Felipe II (1598), quedando configurada además un tipo de obra cuya estructura y partes generales se repetirán, con mayor o menor grado de retórica, a lo largo de todo el siglo XVII. Básicamente, estos libros presentan: un capítulo sobre los últimos momentos, muerte y entierro del difunto, elaborado con los textos informativos enviados desde la Corte; un capítulo de exaltación de sus virtudes y cualidades más

---

<sup>11</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «El libro de exequias reales», en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna, VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995, pp. 68-83 y 188-196.

sobresalientes, el cual se ampliará notablemente a partir de las exequias reales de Margarita de Austria (1611) y Felipe III (1621), tratándose de un claro anticipo del programa iconográfico desarrollado en las decoraciones; un capítulo con el relato de las medidas adoptadas para organizar las honras fúnebres, que, obviamente, terminó por conferir a estas obras un extraordinario valor ceremonial; un capítulo con la descripción exhaustiva de las decoraciones fúnebres y, por último, otro con la relación de asistentes e invitados, el relato de los actos litúrgicos y el sermón predicado en los mismos.

Como cabe suponer, entre todos estos libros de exequias ocupan un lugar especial los correspondientes a las exequias reales celebradas por la Corte. Durante los reinados de Felipe IV y Carlos II, el libro de exequias barroco alcanzó su zénit, no sólo por su extraordinario enriquecimiento gráfico sino también por su desmedido afán retórico y erudito, produciéndose auténticas joyas bibliográficas que nunca se volvieron a repetir. Durante el reinado de Felipe V se observan algunos cambios significativos, que terminaron por afectar tanto al contenido y estilo de estas obras como a su propia calidad artística y editorial; con este importante conjunto de relaciones se inicia el paso del libro de exequias barroco al simple folleto ceremonial de la Ilustración, totalmente consolidado en el reinado de Carlos III<sup>12</sup>.

#### — *Función y destino*

Se viene afirmando que los libros de exequias llegaron a desempeñar la misma función que nuestros actuales catálogos de exposiciones en la divulgación de las modas estéticas, puesto que frecuentemente sirvieron de motivo de inspiración para componer o plagiar las realizaciones artísticas descritas y explicadas minuciosamente a lo largo de sus páginas. Ciertamente algunos ejemplares sirvieron para estos fines, pero no cabe la menor duda de que el libro de exequias tuvo otra función más amplia íntimamente relacionada con sus propios destinatarios. Y, en este sentido, existe documentación que manifiesta a quiénes eran enviados estos ejemplares, es decir, cómo se hacía el reparto de los mismos.

Por lo que respecta a los publicados en las diferentes ciudades de la monarquía hispana, un buen número era enviado a Madrid, e iban dirigidos a altos cargos del gobierno central, incluido el rey y otros miem-

---

<sup>12</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «El canto del cisne del Barroco Efímero madrileño», en *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Fundación Caja Madrid, 2002, p. 297.

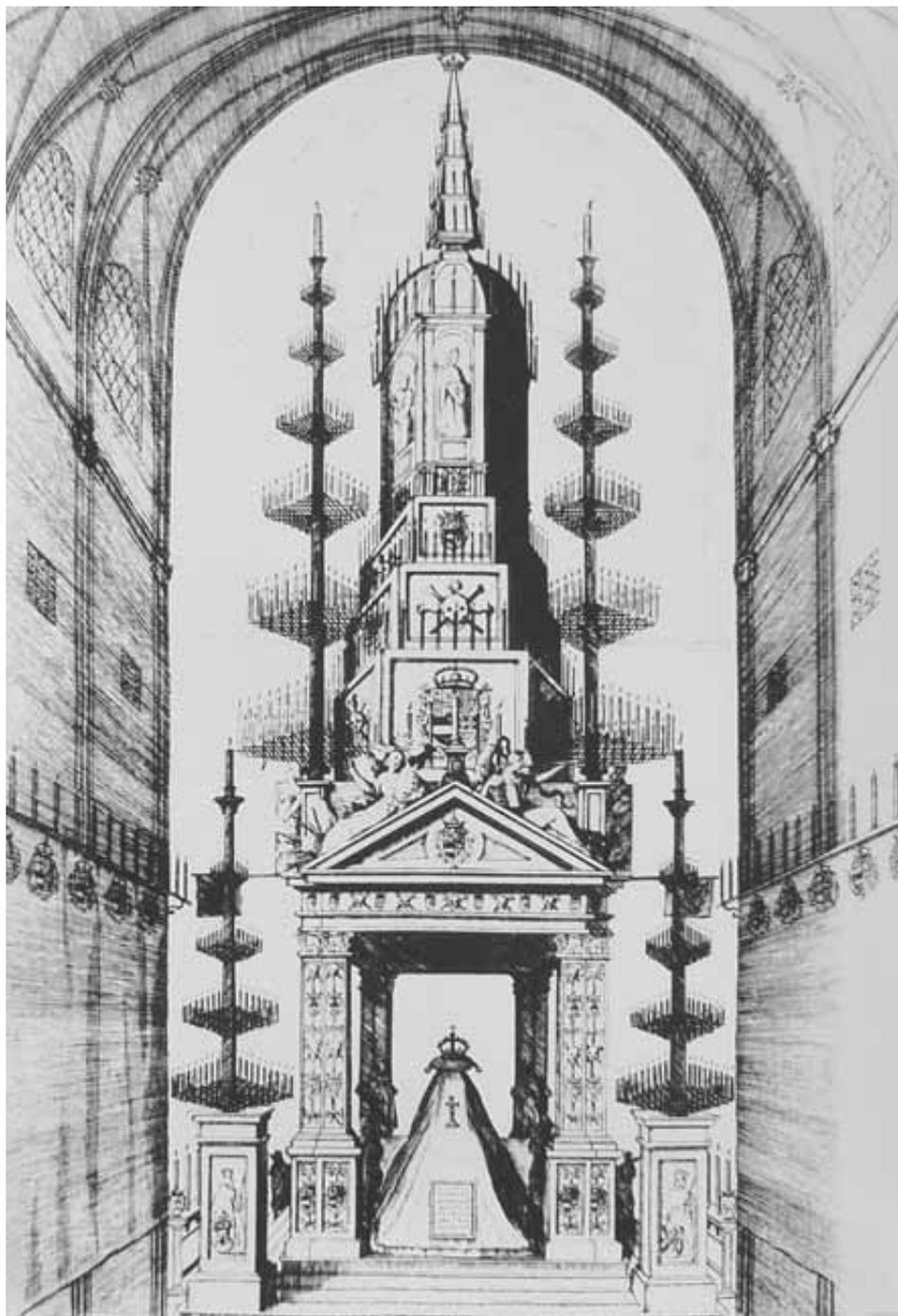


Fig. 5. Túmulo de Felipe III en San Jerónimo el Real en Madrid, 1621.



Fig. 6. Túmulo de Felipe III en la Plaza del Mercado en Zaragoza, 1621.

bros de la realeza, sirviendo de testimonio fehaciente de la forma y procedimiento con que había sido resuelta una ceremonia previamente encargada de forma obligada. El resto era repartido entre los cargos más representativos del gobierno civil y eclesiástico local, para servir de recuerdo de unos actos en los que ellos mismos habían sido, al mismo tiempo, destacados protagonistas y espectadores. Idéntico era el proceder seguido en la Corte, si bien en este caso también se remitían a los diferentes reinos ultrapeninsulares y a otras casas reales europeas.

Esta función prioritaria de justificación informativa aún se ve más reforzada si se tiene en cuenta el envío a la Corte de tales relaciones en forma manuscrita cuando fue imposible editar el libro de exequias, o incluso la existencia de alguna edición traducida al español cuando el original había salido en otra lengua extranjera.

— *Encargo, redacción y edición*

Los comisarios de estas ceremonias acostumbraron a encargar la redacción de los libros de exequias a los responsables de la erudición del aparato fúnebre, quiénes, a menudo, contaron con detallados y puntuales informes de base que facilitaron su labor descriptiva y compilatoria.

En todo lo relacionado con la muerte y entierro del difunto manejaron información facilitada por los confesores reales, los médicos y cirujanos de cámara, los cronistas oficiales, el prior de San Lorenzo y los secretarios de Estado, así como del maestro de ceremonias de la Capilla Real.

La descripción de los túmulos se llevó a cabo, en numerosas ocasiones, a través de informes técnicos facilitados por sus correspondientes tracistas, dando lugar a textos muy interesantes en materia de arquitectura; incluso existen casos singulares en los que el autor de la relación resultó ser el arquitecto responsable del túmulo, tratándose en consecuencia de testimonios excepcionales de su propia actividad profesional.

Los procesos de redacción y de edición eran extraordinariamente rápidos, unos dos o tres meses de media, lo que motivaba a menudo la queja pública de sus correspondientes responsables.

En cuanto a la tirada de ejemplares y su respectivo valor económico se dispone de una información muy restringida que tan sólo permite consignar la variabilidad de tales encargos.

— *Producción editorial*

El primer resultado que se observa del análisis de esta importante producción editorial es que no se trató de una actividad tan ordinaria

como, aparentemente, hubiera podido pensarse, al menos para las exequias de los diferentes miembros de la Casa de Austria (1558-1700).

La Corte siempre acometió la publicación de sus correspondientes exequias reales, salvo en el caso de las celebradas en honor de Carlos II, cuyo libro, al menos, se desconoce por el momento. El resto de las ciudades españolas mostraron un interés desigual a lo largo de ambas centurias, destacando por su relativa regularidad la Universidad de Salamanca y la ciudad de Zaragoza, única en todo el ámbito peninsular que cuenta con ejemplares de todas sus exequias reales. Durante la segunda mitad del siglo XVII hubo un mayor número de ciudades que se sumaron a tales empresas editoriales, como lo demuestra la producción de Barcelona, Granada, Salamanca, Toledo, Valencia, Palma de Mallorca y Pamplona. Nuestros reinos ultrapeninsulares reflejan una visión similar, destacando la series completas de Milán y Méjico frente a los ejemplos aislados publicados en Roma, Nápoles, Palermo y Lima.

Dentro de este vasto corpus bibliográfico, merecen ser destacados los libros de exequias ilustrados con grabados, de los que cabe apuntar, en primer lugar, que constituyen una producción bibliográfica netamente aislada y excepcional, y ya no tanto por la ausencia de una buena escuela de grabadores españoles durante los siglos XVI y XVII, cuanto por su elevadísimo precio, lo que se tradujo en que fueran pocas las ciudades dispuestas a asumir estos cargos económicos añadidos cuando a duras penas fueron capaces de afrontar los gastos originados por la edición de sus correspondientes libros de exequias.

El tipo de ilustración más difundida, cuando la hubo, correspondió a la estampa del túmulo, resultando menos frecuente la planta del recinto celebrativo con la disposición de los asistentes a los actos. Más insólita y excepcional fue la inclusión de estampas con los jeroglíficos del adorno funeral, quedando reservada a un limitado número de libros editados por la Corte española y por las principales ciudades de los reinos ultrapeninsulares.

### 3.2. *Organización administrativa y artística de las exequias reales*

Los estudios realizados en torno a los distintos sistemas organizativos de las exequias reales de la monarquía hispana han permitido obtener los siguientes resultados<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> SOTO CABA, Victoria, «La organización de las honras», en *Catalfalcos reales del Barroco español*, Madrid, UNED, 1991, pp. 131-161. También ALLO MANERO, M.ª Adelaida, 1992, pp. 42-56.



Fig. 7. Túmulo de Baltasar Carlos en la Plaza del Mercado en Zaragoza, 1646.

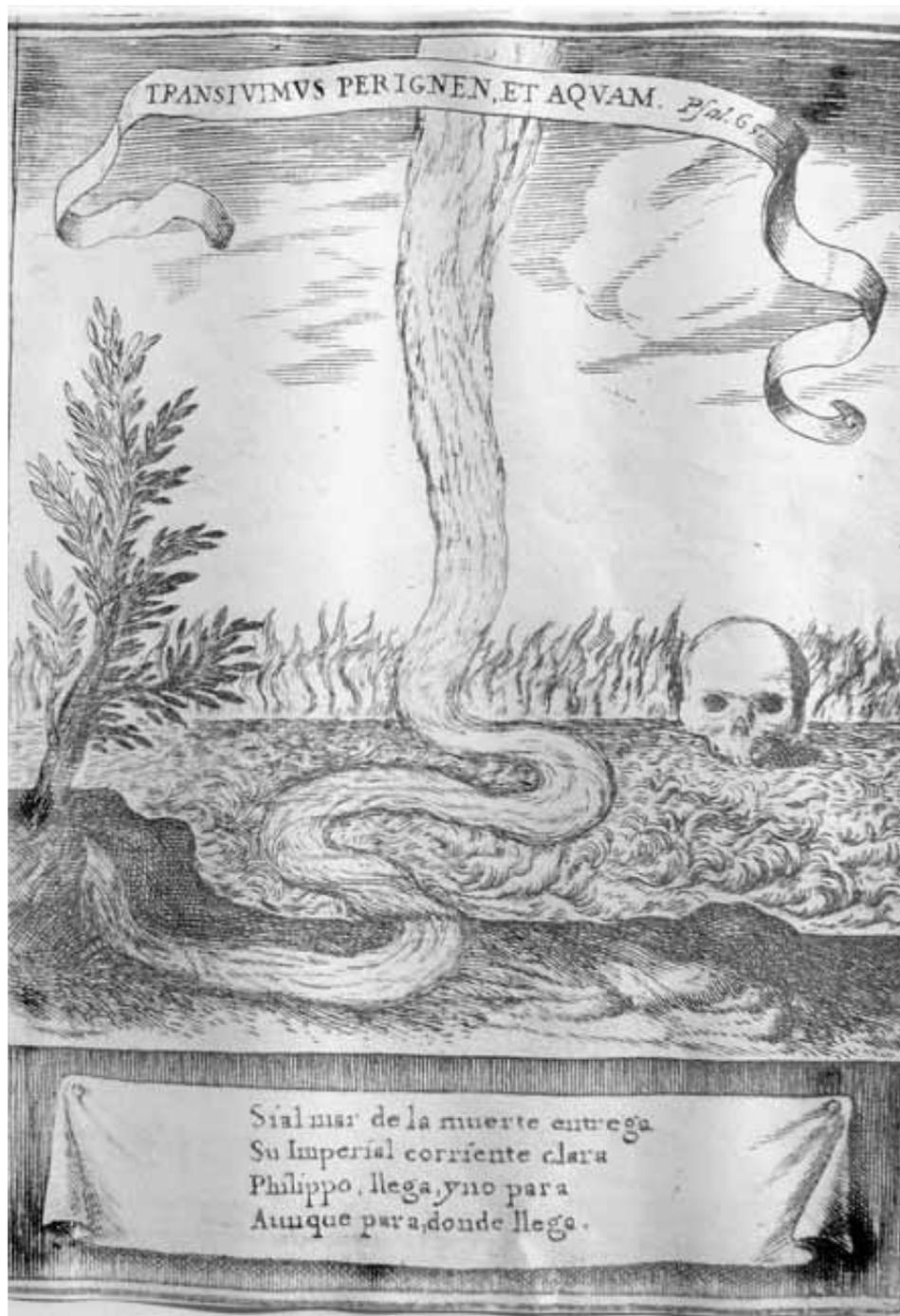


Fig. 8. Jeroglífico de las exequias de Felipe IV en la iglesia de la Encarnación en Madrid, 1665.

— *Corte española*

El análisis del sistema organizativo seguido por la corte española en la celebración de sus exequias reales ha revelado que, en sus aspectos básicos, quedó configurado en el reinado de Felipe II, y más concretamente a partir de 1578, sufriendo escasas variaciones a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

La primera cuestión que conviene clarificar es que las exequias reales de la Corte fueron ante todo una ceremonia gestionada por y para la propia Casa Real y, en este sentido, la real institución se valió de su completo y complejo organigrama de funcionamiento para satisfacer todo género de necesidades celebrativas a través de sus propios servicios internos, quedando al frente de las mismas los distintos oficios dependientes de la Cámara, la Capilla Real y Obras Reales, dirigidos, respectivamente, por el mayordomo mayor, el capellán mayor y el superintendente de Obras Reales. La primera, hubo de procurar las necesidades relacionadas con los «oficios» de Tapicería, Cerería y Guardajoyas; la segunda, todo lo tocante a la celebración litúrgica: prelado oficiante y asistentes, cantores, predicador y maestro de ceremonias; mientras que la tercera fue la responsable de la construcción del túmulo y del resto del adorno funeral.

El procedimiento seguido contó, básicamente, con los siguientes trámites. El primero, —potestativo siempre del monarca que encargaba la función y cursado mediante reales cédulas o simples comunicados redactados por el secretario de su Despacho—, se centró en el nombramiento de un comisario, responsabilidad que recayó en el superintendente de Obras Reales durante el gobierno de la Casa de Austria y en el mayordomo mayor con la de Borbón. Así mismo, era el monarca quien determinaba la categoría celebrativa de la ceremonia, la cual quedó reflejada en el número de lutos concedidos a los criados de las distintas casas reales y en la suntuosidad del aparato fúnebre que se iba a construir, para lo cuál eran de gran ayuda los informes suministrados por el greffier sobre las exequias anteriores solicitadas como modelo. Por último, también era decisión real la elección del templo donde se realizaría la ceremonia, siendo lo habitual San Jerónimo el Real y la iglesia del monasterio de la Encarnación.

El trámite siguiente correspondía de lleno al comisario de la ceremonia, que era quien decidía el encargo de erudición del aparato fúnebre y si se construía un nuevo túmulo o se reutilizaban elementos de antiguas estructuras arquitectónicas provenientes de exequias anteriores, para lo cuál, en ocasiones, el veedor hubo de suministrar información sobre su estado de conservación.

La decisión de construir un túmulo de nueva obra comportaba, en primer lugar, la realización de varias trazas diferentes, encargo que siempre cursó directamente el superintendente de Obras Reales al maestro y trazador mayor, salvo en el reinado de Carlos II, en el que se optó por el concurso libre o el encargo directo a otros miembros del oficio, como el ayuda de trazador o los pintores reales. La elección de la traza la realizaba el mismo rey o el superintendente, pero guiados, en la mayoría de las ocasiones, por criterios como la rapidez de ejecución o el bajo coste económico. A continuación, el maestro mayor establecía el presupuesto económico del gasto necesario para el túmulo y su adorno.

Por su parte, el mayordomo mayor también elaboraba un presupuesto previo para cubrir las necesidades de los oficios dependientes de la Cámara, que junto al anterior, debían ser aprobados por el rey para que éste ordenara al presidente del Consejo de Hacienda el libramiento económico oportuno. Así pues, y a pesar de algunas excepciones, los gastos de estas ceremonias fueron satisfechos a través de los fondos del Tesoro Real, es decir, con cargo a la hacienda pública<sup>14</sup>. La gestión económica de las cantidades libradas para la Cámara fue realizada por el contralor, mientras que la correspondiente a Obras Reales fue desempeñada por el pagador y siempre ante el escribano de dicho oficio.

La dirección administrativa de las obras artísticas fue detentada por el veedor y el maestro mayor; el primero supervisaba los sistemas de contratación —jornal, destajo o ajuste—, mientras que el segundo era el responsable de establecer las condiciones de la ejecución, supervisar su construcción y dar el visto bueno a su acabado final.

#### — *Ciudades y villas*

Las actas municipales revelan que las ciudades tuvieron un conocimiento más o menos inmediato del fallecimiento de sus monarcas y, en virtud del mismo, pero siempre antes de que llegara el comunicado oficial, acordaban una serie de «medidas urgentes», como la prohibición de la representación de comedias y cualquier otro tipo de manifestaciones de alegría; el cese de la actividad administrativa; la confiscación de bayetas y paños a los mercaderes de la ciudad o el estudio de los trámites cursados en exequias reales anteriores, cuyos expedientes demandaban al secretario del ayuntamiento, en la Corona de Castilla, y al escribano del

---

<sup>14</sup> El análisis del sistema financiero de las exequias reales de la Casa de Austria ha permitido afrontar los problemas relacionados con su cuantificación y evaluación. Vid. ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adela, 1992, pp. 54 y ss.

racional, en la de Aragón.

Las mismas fuentes documentales manifiestan que, llegada la carta del rey en la que oficialmente se comunicaba la muerte real y la orden de celebrar exequias por su persona, se leía ante el pleno con el debido ceremonial y se procedía al nombramiento de una «junta de exequias» formada por varios comisarios, según los casos. Asimismo se acordaba dar el comunicado de la noticia a la ciudad a través de un pautado repique de campanas, nombrar a los delegados encargados de viajar a Madrid para dar el pésame y asistir al besamanos del sucesor y, por último, se realizaba la elección del templo donde tendría lugar la ceremonia, se fijaban las fechas de la misma y se encargaba un pregón público ordenando vestir luto a la población e invitándoles a su asistencia a los actos.

A continuación, la junta procedía al examen de los expedientes de exequias anteriores con el fin de proponer a toda la corporación la categoría celebrativa de la ceremonia, es decir, el global de gastos necesarios y el sistema financiero que permitiría cubrirlos. Siempre que fue posible, éstos fueron satisfechos a costa del erario público, mediante las partidas de «propios» (Castilla) o del «gasto ordinario y extraordinario» de la ciudad (Corona de Aragón), aunque hubo ocasiones en que se solicitaron préstamos a particulares e incluso, y con la debida aprobación, fueron utilizadas las rentas reales y la imposición de arbitrios o impuestos especiales, según se desprende de los expedientes de exequias.

A partir de este momento, los distintos comisarios de la junta iniciaban sus respectivos cometidos: los acuerdos y concordias con el cabildo catedralicio, el reparto de lutos a los miembros del concejo, las invitaciones de los asistentes a los actos, el encargo del sermón y la erudición del aparato fúnebre y, naturalmente, la construcción de éste.

El comisario del túmulo tenía plena competencia para decidir la construcción de uno nuevo o la reutilización de piezas sustanciales de otros anteriores, siendo ésta una decisión en la que, naturalmente, fue determinante la categoría y suntuosidad que previamente habían sido aprobadas. En cualquier caso, la traza era encargada directamente al maestro mayor de la institución patrocinadora, si bien hay constancia de casos aislados en los que se decidió un concurso público al que pudieran optar los artistas interesados. Como cabe suponer, la decisión de contar necesariamente con elementos arquitectónicos de obras precedentes condicionó en gran medida la libertad de diseño de tales trazas. El alcance de estas subordinaciones en una misma ciudad dio lugar a la presencia de una concatenación de túmulos cuya ejecución terminó por diferenciarse



Fig. 9. Jeroglífico de las exequias de Felipe IV en Méjico, 1666.

en simples detalles de ornamentación adventicia o en cambios estructurales muy poco significativos, como la adición de un cuerpo más, la sustitución del tipo de remate, etc.

A pesar de todo, la responsabilidad artística de estos ejercicios de diseño ha permitido documentar la presencia de los arquitectos y de los pintores-decoradores más destacados de los siglos XVI, XVII y XVIII, muchos de los cuales consiguieron consolidar su prestigio profesional a través de tales encargos e incluso, en ocasiones, los utilizaron como un sistema de promoción personal.

En cuanto al sistema de contratación para la manufactura del túmulo y su adorno, el comisario determinaba el sistema que más se adecuara a las pretensiones artísticas perseguidas, recurriendo al jornal o al ajuste cuando se buscaba más calidad y reservando el remate a la baja cuando la ocasión no lo requería tanto. Las capitulaciones con el artista o artistas elegidos, siempre ante un escribano público, constituyen una de las fuentes más ricas de estudio, pues habitualmente proporcionan información sobre los compromisos adquiridos, las formas de pago, el tiempo de entrega, las condiciones establecidas para preservar la calidad artística de sus trabajos, el número de artífices que ejecutaron estas tareas, sus

condiciones laborales, las técnicas constructivas, escultóricas y pictóricas empleadas, etc.

Respecto a la valoración económica de esta producción artística, cabe constatar una evidente disparidad entre los túmulos construidos en las diferentes ciudades de la monarquía hispana, que obedeció, lógicamente, a tres factores fundamentales: la naturaleza artística de las obras ejecutadas; la dimensión y volumen de las mismas y las condiciones capituladas con sus respectivos artífices, si bien, incluso en condiciones tan poco favorables como las derivadas de los remates a la baja, hemos podido consignar la enorme rentabilidad económica que tales trabajos reportaron para sus responsables, razón que justifica perfectamente el interés que manifestaron abiertamente por su adjudicación.

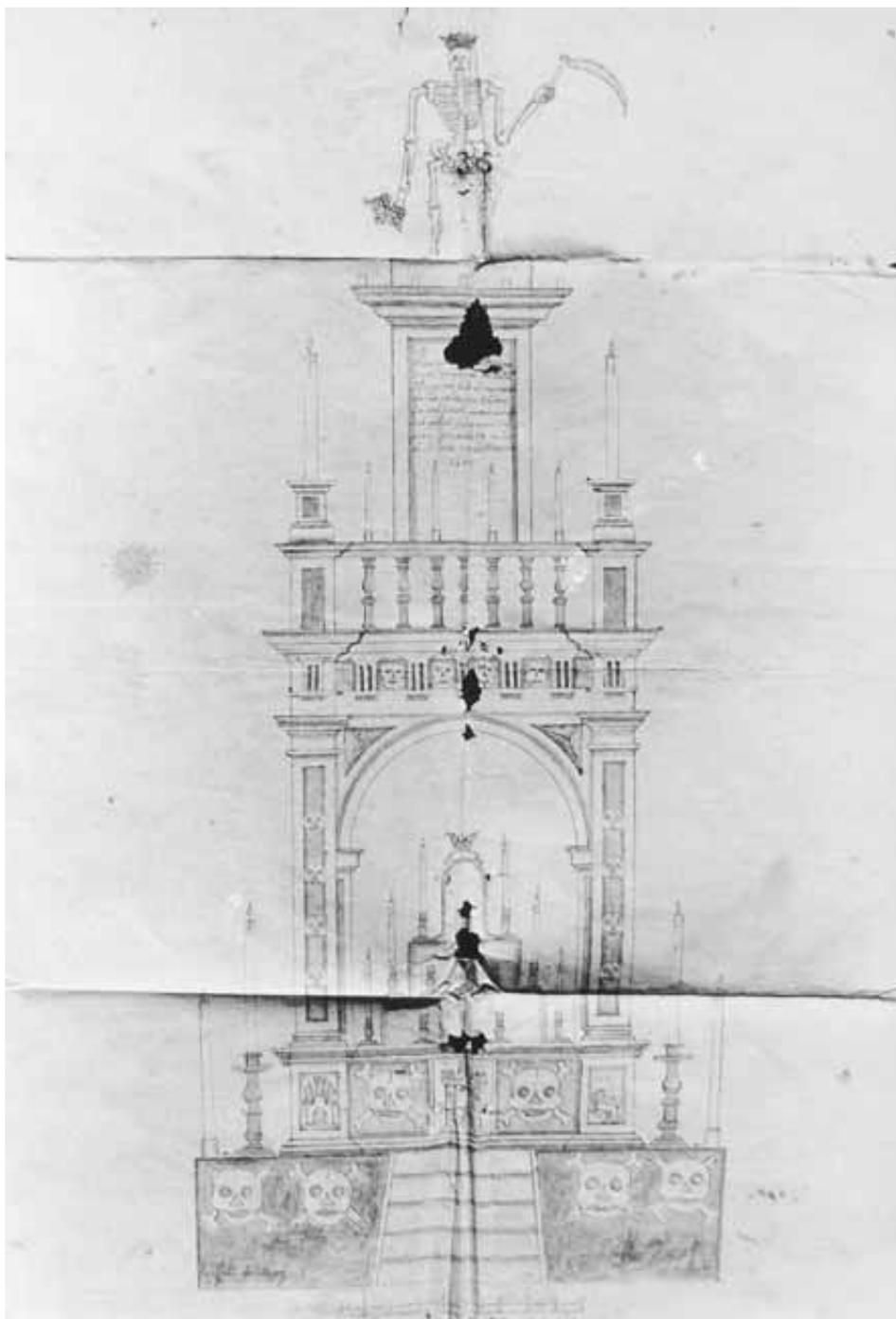
### 3.3. *Una arquitectura simbólica*

Sin lugar a dudas lo que más llamó la atención en los ciudadanos de los siglos XVI, XVII y XVIII fue la arquitectura efímera de las exequias reales. Esta arquitectura se construía en un corto espacio de tiempo, tres meses en el caso más dilatado, se usaba en las celebraciones de las exequias que duraban dos días, e inmediatamente se desmontaba, para ser guardada en muchas ocasiones y así tener elementos que poder aprovechar posteriormente.

Conocemos esta arquitectura por las descripciones y por los grabados publicados en su momento, y en algunas ocasiones, además contamos con dibujos del primitivo proyecto o de otros desechados. No siempre el proyecto y lo realizado o grabado fueron iguales, pues sin duda la simplicidad en la ejecución se impuso muchas veces sobre la idea de un dibujo (es el caso de las exequias de Carlos II en Zaragoza).

En los primeros momentos del siglo XVI la arquitectura realizada para las exequias reales reviste tres posibilidades:

El túmulo de tradición medieval que se ejecutaba como un baldaquino. En 1539, en Granada, para las exequias de la emperatriz Isabel de Portugal, esposa de Carlos V, se introduce por primera vez en la tradición de las exequias, el orden arquitectónico de tipo renacentista, es un baldaquino realizado con columnas, con las basas y capiteles dorados. Este tipo de baldaquino tiene un final espléndido en el doble baldaquino, uno pequeño encerrado en otro mayor, realizado para las exequias de Carlos V en Zaragoza. Todos estos baldaquinos iban rematados por una pirámide escalonada de luces de mucha mayor altura que el baldaquino, recordando intencionadamente las representaciones renacentistas del



*Fig. 10. Túmulo de María Luisa de Orleans en Alfaro (Rioja), 1689.*

Mausoleo de Halicarnaso y las pirámides de Egipto.

Otra forma era la gradería sobre la que se colocaba el cenotafio, esta fue la tradición usada en Barcelona en toda la época del Renacimiento y Barroco.

La tercera forma nace precisamente en las exequias de María Manuela de Portugal (primera mujer de Felipe II) en Sevilla, 1545, es el túmulo torre, formado por al menos dos cuerpos arquitectónicos superpuestos y un remate que por lo general tiene forma de pirámide escalonada.

Este túmulo torre va a ser la forma más espectacular de la arquitectura efímera, tiene su nacimiento, desarrollo, esplendor y extinción en los reinos de España. Nace con dos pisos, alcanza tres pisos en la forma más espléndida y depurada, pero la rivalidad existente en las diversas ciudades españolas llevó a realizarlo de cuatro (en Toledo para Carlos V) y de cinco pisos (en Sevilla para Isabel de Valois), alcanzando su mayor altura en Sevilla 39 m. (para Felipe II) y en Zaragoza con tres pisos y más de 31,5 metros (para Felipe IV).

La rivalidad entre las diversas ciudades de España queda reflejada, no sólo en las descripciones y comentarios, sino en las ejecuciones materiales, pues siempre se pretende que el realizado en un momento sea mayor y más suntuoso que los anteriores y que los realizados en otros lugares. No obstante una serie de condicionamientos limitaron esta rivalidad: Por un lado las ciudades más importantes tuvieron más posibilidades, fue el caso general de Valladolid en las exequias de Carlos V, de Sevilla, Zaragoza o Méjico. Por otro lado esta arquitectura de exequias se realizaba en el interior de la catedral, debajo de su crucero, y el espacio arquitectónico limitaba las posibilidades, es por ello por lo que los túmulos sevillanos pudieron alcanzar grandes dimensiones. Zaragoza es la única ciudad que realiza para los reyes un doble protocolo, con dos capelardentes o túmulos torre, similares en aspecto pero diferentes en tamaño, el menor iba montado bajo el crucero de la catedral, pero otro mucho mayor se construía en la plaza del mercado, así se alzó una torre de tres cuerpos superpuestos, terminando en cúpula, que alcanzó una altura que llegaba a los 31,5 metros (Felipe IV), y todo ello sobre una plataforma que hacía de estrado de las autoridades presentes en los oficios. El túmulo construido en Sevilla para Felipe II subió hasta 39 m. de altura, fue el más alto de todos los tiempos. El túmulo del Greco, en Toledo, para Margarita de Austria, 1611, alcanzó la altura de 30,6 m.

Estas construcciones, tanto la gradería, como el baldaquino o el túmulo torre, recibieron en su época el nombre genérico de túmulo, pero en Aragón y Cataluña frecuentemente se le llama capelardente, y en otras

ocasiones aparecen citados con cultismos como pira, obelisco, mausoleo, pirámide, cenotafio, templo y teatro. Estos términos tienen en los diversos autores una importancia relevante pues quieren indicar parte del contenido y aspecto simbólico.

Capelardente (capilla ardiente) o pira aluden directamente a su aspecto, un conjunto de luces de vela tal que deslumbraba y apenas dejaba ver las estructuras arquitectónicas, y a su vez nos recordaban la pira funeraria u hoguera en la que eran incinerados los antiguos emperadores, como Cesar o Augusto.

Mausoleo, obelisco o pirámide se refieren al aspecto suntuoso y piramidal de la arquitectura, también a su especial altura (obelisco), es el recordatorio, también a la romana, de los monumentos funerarios más importantes, el Mausoleo de Halicarnaso y las Pirámides de Egipto, por lo tanto monumentos imperecederos y que proclaman el triunfo y la gloria eterna del difunto. Es de tener en cuenta que en los grabados del siglo XVI, la pirámide escalonada que aparece coronando los dibujos del Mausoleo de Halicarnaso se estrecha de tal manera que casi se convierte en obelisco, en otros casos, como es en la *Hipnerotomachia Poliphili* (1499), un obelisco corona la pirámide del Mausoleo, además en toda la emblemática la pirámide funeraria es sustituida por un obelisco al que también se le llama pirámide (así se expresa Juan de Horozco en sus emblemas de 1589), así que ya desde el Renacimiento, obelisco y pirámide son en voz, forma y significado similares. Tanto los baldaquinos como los túmulos torre inician su andadura constructiva terminando en una pirámide de velas. A partir del túmulo de Carlos V en Méjico y los realizados para Felipe II, el remate será por lo general un cupulín arquitectónico, pero en Madrid, en San Jerónimo el Real, para Felipe II se hizo un baldaquino montado por una pirámide escalonada (recordando la antigua gradería), y sobre ella una linterna con cúpula, pues bien, sobre todo ello aún se montó una pirámide de velas; pirámide con velas que volvemos a ver en Valencia para Felipe IV.

La gran elevación y multiplicación de pisos de los túmulos torre estimuló el nombre de obelisco que recoge intencionadamente una alusión solar, pues desde Felipe II y especialmente en este rey, al monarca hispano se le exalta como otro Sol, Apolo.

*El túmulo torre*

El túmulo torre es sin duda la aportación más espectacular de la arquitectura provisional y tiene su origen en España, en las exequias realizada para doña María Manuela de Portugal en Sevilla, 1545. Pero no debemos olvidar que intencionadamente se escoge un modelo precedente, las custodias arquitectónicas renacentistas de tipo templo torre, o custodias de asiento como las llamo Juan de Arfe (1585) y el propio monumento sevillano de Semana Santa, dando como consecuencia que en el caso citado, en 1545 se le llame al túmulo sevillano «a manera de monumento» con referencia al de Semana Santa<sup>15</sup>. Todas estas custodias de varios pisos, tienen el cuerpo de Cristo sacramentado, la hostia, en el segundo piso (unas de las más tempranas custodias renacentistas son las de Jaén o Santiago de Compostela; la custodia tipificada por Juan de Arfe para la catedral de Sevilla llega a tener cinco pisos). Estas custodias son en realidad un templo a Cristo, a la vez el Santo Sepulcro de Jerusalén, así que preceden en su forma y características a los túmulos torre. Pero además, intencionadamente en Sevilla el cenotafio del monarca se colocó en el segundo piso; con ello expresamente al monarca hispano se le coloca a la altura de Dios o lo más cerca de Él. El influjo de Sevilla, en la colocación del cenotafio, se extiende a Córdoba, Málaga, a otros lugares de Andalucía y a Lima.

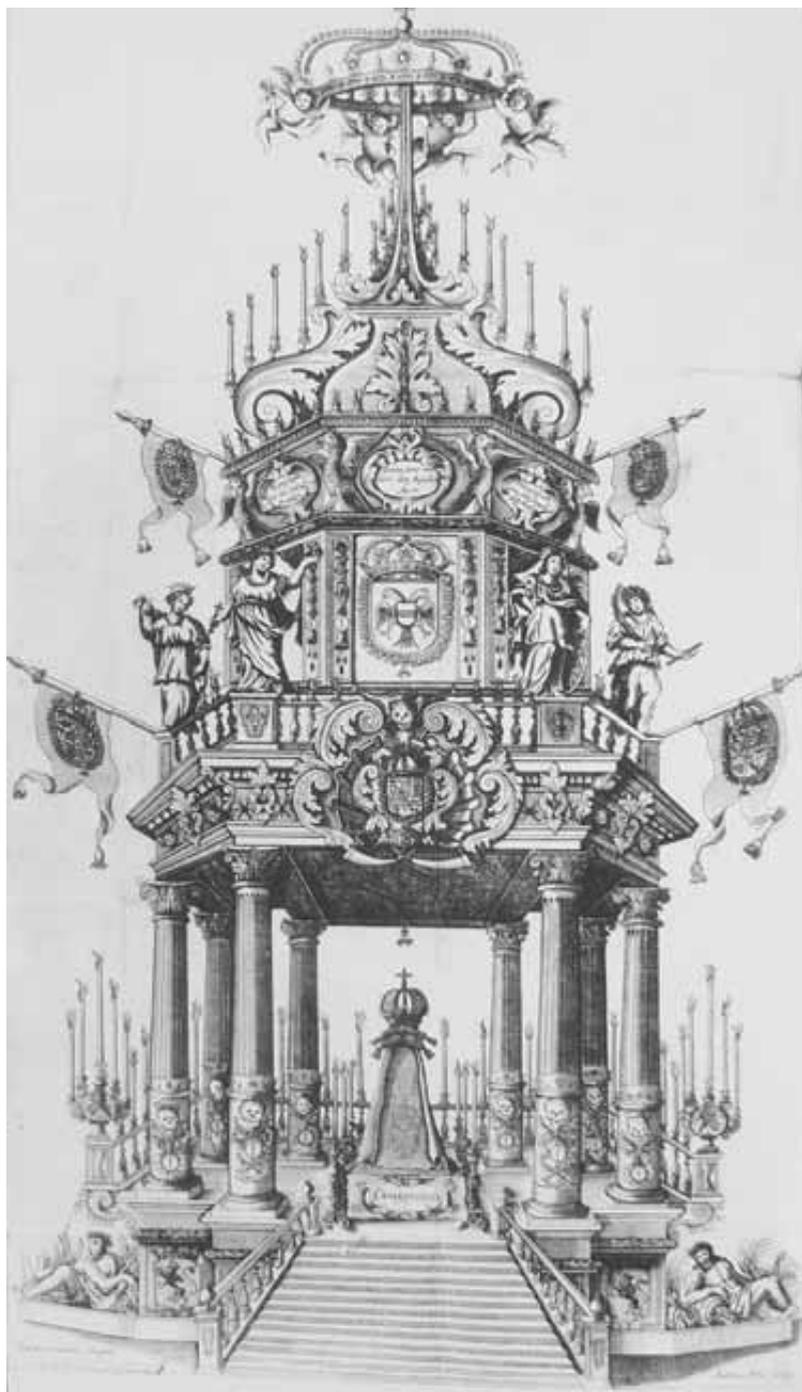
*El baldaquino*

Evolución diferente es la del túmulo baldaquino, al que no se alude con este nombre sino con el de túmulo, pira o mausoleo. En esencia el baldaquino es un espacio arquitectónico abierto, sobre el que en origen se montó una pirámide de luces; este remate, a finales del siglo XVII y en el siglo XVIII, es sustituido por un cuerpo escalonado, un obelisco, un remate que aparenta una linterna, o una reducción arquitectónica del precedente segundo cuerpo.

El baldaquino es muy empleado hasta Carlos V, desaparece prácticamente con Felipe II, si bien Madrid, por carecer de gran espacio religioso, lo va a seguir usando en la iglesia de San Jerónimo el Real, aunque superponiendo al baldaquino una pirámide escalonada cada vez más alta. Cuando se hacen las exequias cortesanas a Felipe IV en la iglesia de la Encarnación, ya se hacen dos cuerpos arquitectónicos.

---

<sup>15</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, 1992, p. 203.



*Fig. 11. Túmulo de Mariana de Austria en la Seo de Zaragoza, 1696.*

El túmulo baldaquino es de tradición medieval, es el antiguo espacio y dosel imperial de tradición carolingia. Al llegar los últimos años del reinado de Carlos II, la Villa de Madrid hizo un baldaquino para las exequias de María Luisa de Borbón, 1689, la idea y traza fue del arquitecto Manuel Arredondo y se conoce gracias a un dibujo de Antonio Palomino Velasco conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, colección Barc a<sup>16</sup>. Este baldaquino reproduce el modelo de las andas corintias de Juan de Arfe, quien nos recuerda que es un templete que cobija las cosas sagradas, como el arca santa de Moisés, la custodia, las reliquias o los santos en las procesiones, luego tiene el mismo significado que el túmulo torre y por ello recibe igual denominación en la época; además el baldaquino había experimentado en época de Carlos V la imitación arquitectónica de algunos monumentos de Semana Santa famosos, como el de Sevilla o el del Escorial.

A partir de estos momentos y en el siglo XVIII, esta forma de baldaquino, a veces intencionadamente recordando el Barroco romano (Zaragoza para Carlos II), será la forma más usada en las diversas exequias reales. A finales del siglo XVII y en el XVIII se vuelve a la forma del baldaquino por dos razones, una aparece expresada en las órdenes que proceden del gobierno, es la intención de recortar los gastos arquitectónicos; de tal modo que en Zaragoza, donde para los reyes se hacía una doble celebración, con dos túmulos torre, las exequias para el rey Carlos II quedan reducidas a una sola celebración, con un sólo capelardente, el de la catedral, y éste en forma de baldaquino. No obstante en Zaragoza seguirán haciéndose túmulos torre hasta 1746 para las exequias de Felipe V, si bien reducidos a dos cuerpos más remate.

La corte de Madrid será en el siglo XVIII el espejo artístico de los túmulos reales y estos son baldaquinos de unos 15 metros de alto, incluidos los adornos del remate<sup>17</sup>. De manos de Teodoro Ardemans vemos cómo de un baldaquino con un remate que alude a la urna funeraria, se pasa a un segundo cuerpo arquitectónico para recoger una gran pintura, solución que se había originado en Zaragoza con las exequias del príncipe Baltasar Carlos (1646); esto y el que se imite a Juan de Arfe cien años después, nada nos tiene que extrañar pues en las disposiciones previas se manda que se consulte el archivo de palacio donde se guardaba los libros, grabados y dibujos de todos los túmulos anteriores; y además el tratado de Juan de Arfe sigue publicándose con éxito en el siglo XVIII.

---

<sup>16</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, 1992, p. 656.

<sup>17</sup> SOTO CABA, Victoria, 1991.

ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, 2003, p. 298.

Lo que se hace es adaptar formas anteriores a la ornamentación de la época. Pero la muerte de Felipe V marca un cambio significativo tanto en la iconografía como en las formas, hasta tal punto que será el final de las anteriores estructuras del túmulo real, así se sella el final del baldaquino, en el construido en el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso con trazas de Humbert Dumandre que es un escueto baldaquino a la antigua.

### *La gradería*

La gradería es la forma de túmulo real usado tradicionalmente en la catedral de Barcelona, desde el siglo XVI al siglo XVIII<sup>18</sup>. Esta forma consiste en una serie de gradas, desde sólo cuatro a diez, formando una pirámide escalonada, en las gradas van situados los blasones reales y de las ciudades y las luces de velas, sobre la última grada se coloca el cenotafio; pero es imprescindible que todo esto vaya cubierto con una gran corona de la que cuelga un gran dosel de tela de raso cubriendo y amparando toda la estructura. En algún caso, como para las exequias de Carlos II en Barcelona, se construyó sobre la última grada, y cobijando al cenotafio, un templete baldaquino octogonal; en el caso de las exequias de Luis XIV se colocó una urna funeraria de clara tradición francesa.

Esta forma de túmulo real es sin lugar a dudas la más económica, por ello y por concreta disposición hacia el ahorro en los gastos arquitectónicos, se empleó en las exequias de Mariana de Austria en la Villa de Madrid (1696), en las de Carlos II en Mallorca y en Méjico.

Hay que tener en cuenta que este sistema de gradería con corona y dosel es el sistema tradicional para la exhibición del cuerpo presente y el que se puede ver aún hoy en el altar mayor de la iglesia del Tránsito en Zamora donde se presenta a la veneración la Virgen muerta.

### *Policromía y adornos*

Esta arquitectura provisional está hecha con postes y tablas de madera, estuco y papelón, y pintada para que aparente piedra. Durante el siglo XVI escasean los adornos arquitectónicos, se puede decir que es sólo arquitectura; en el siglo XVII los fustes se estraían en forma de espina o entorchados, los podios se decoran con puntas de diamante, los capi-

---

<sup>18</sup> REVILLA, Federico, «La ideología dieciochesca en el arte efímero», en *Quince cuestiones de Historia del Arte*, Barcelona, RM, 1978, pp. 137-149; «La magnificación simbólica del monarca en el cenotafio barcelonés de Carlos II», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVIII, 1984, pp. 5-13.

teles se complican al modo de los usados por el hermano Bautista en la iglesia jesuítica de Madrid, también los frisos y los frentes de pilastras de acentúan, pero sigue predominando la estructura arquitectónica. Durante el siglo XVI y XVII esta arquitectura tiene dos colores predominantes, blanco y negro, en alusión al luto que representa, se doran las basas y capiteles y con Felipe II en Madrid se imitaron jaspes en la arquitectura. En las exequias de Carlos V en Alcalá de Henares, incluso se hicieron cinco lienzos alegóricos pintados en blanco y negro<sup>19</sup>. El resto del colorido sólo aparece en los blasones pintados en tabla o papelón, en las insignias reales, como son el cojín rojo y la corona y cetro dorados, en algunas ocasiones aparece el color en el vestido de las alegorías (Zaragoza con Felipe II, o Sevilla para Felipe II, donde abundó la pintura). Efecto más sorprendente dieron las innumerables luces de vela. Tenemos que hacer un esfuerzo por considerar una arquitectura en color blanco imitando piedra, con un fondo negro predominante, en los paños de tela, en los espacios neutros de la arquitectura, en los vestidos de las alegorías, en las calaveras, esqueletos y símbolos funerarios.

Rodeando la arquitectura cortinajes negros sobre los que destacaban la abundancia de luces de vela, los blasones y los jeroglíficos pintados al natural en papelón que cada vez fueron más abundantes desde Felipe II. En las exequias de Carlos V habían aparecido grandes pinturas y teatros en blanco y negro, en Zaragoza con las exequias del príncipe Baltasar Carlos se recuperan grandes cuadros alegóricos, donde figuraban retratados los jurados de la ciudad, vestidos de luto negro.

A partir de las exequias de Carlos II los túmulos se llenan de color, dominando el rojo real en los paños, la arquitectura imita jaspes, se doran los capiteles y se abandona la bicromía del blanco y negro que se usará en los paños de luto; esta arquitectura funeraria del siglo XVIII ya está más próxima a nuestra concepción visual, incluso la austera y casi monocroma del neoclasicismo de finales del siglo XVIII.

### *Las reglas del arte en esta arquitectura*

Nos encontramos ante una arquitectura especial, una arquitectura que es fundamentalmente simbólica. Esta arquitectura es un volumen hueco que funciona como pantalla de retablo, en nada se parece a la arquitectura civil o religiosa de la época, tampoco a la arquitectura de retablos, aunque con ambas tenga relación y similitud en cuanto al uso

---

<sup>19</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, 1992, p. 237.



Fig. 12. Túmulo de María Luisa de Orleans en Valencia, 1689.

de los elementos; con la arquitectura que más relación tiene es con la de las piezas de iglesia, con los modelos que tardíamente recoge Juan de Arfe en 1585. Los retablos de la época se policroman y doran, y efectivamente, en el Renacimiento y Barroco español se construyen sagrarios, cada vez más monumentales, que recuerdan estos túmulos reales; pero los capelardentes se separan de la arquitectura circundante por el intencionado e intenso cromatismo del luto en blanco y negros.

Los intelectuales dirigentes de la época son conocedores de todos sus efectos y posibilidades, por ello insisten y se preocupan en el aspecto externo, en que la arquitectura esté de acuerdo a las normas del arte que en ese momento rigen, así se cuida su aspecto en los elementos arquitectónicos, en la traza y construcción, en que su diseño y ornamentos sean adecuados al arte y de lo más progresistas entre lo que entonces se está usando, en que la obra tenga perfecta proporción, y también en que todo ello se refleje en la representación del grabado, donde intencionadamente se prima el aspecto arquitectónico del túmulo sobre los adornos periféricos y las velas.

El juicio que debe emitirse es variado, por una parte juegan la modernidad o tradición de los elementos constructivos, las autoridades velaron por que éstos siempre fueran correctos; cosa similar ocurre con el sistema de formas constructivas y se dejan oír voces sobre la innovación y magnificencia, como es en el túmulo torre de Valladolid para Carlos V; en la mayoría de los casos la alabanza es hiperbólica y meramente retórica, no obstante una innovación fue siempre apreciada incluso vigente por repetición durante varias exequias. No se explican concretamente sus fundamentos de belleza, ni de sus proporciones o estructura de diseño, sin embargo hemos podido comprobar que tuvieron proporciones y diseño muy bien calibrados y que incluso cuando la construcción no estuvo de acuerdo al arte fue modificada, así ocurrió en el túmulo realizado en la Universidad de Salamanca para Felipe III<sup>20</sup>.

Además, lo que especialmente importó y debe importarnos es el espectáculo, que sea una arquitectura meramente simbólica que participa de unos modelos en miniatura ya creados, los de las custodias y las andas religiosas, y de la teatral fachada de los retablos; el que sea una arquitectura soporte de elementos simbólicos, pues en la época importaron especialmente estos elementos. También es una arquitectura que hace centro de todo un ceremonial y espectáculo y no puede desligarse del

---

<sup>20</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, 1992, p. 443: El vuelo de la cornisa del primer cuerpo, no pudiendo tener la dimensión que le correspondía, se modificó mediante la pintura de sus molduras, que fingieron uno mayor que el real.

ambiente escenográfico creado en el crucero de las iglesias, o el creado en la plaza del mercado de Zaragoza; consideremos el recubrimiento de las paredes de la iglesia con paños de luto, las colgaduras de blasones policromos, los jeroglíficos pintados colgando de cuerdas entre las calles, cartelones con poesías, los negros y blancos esqueletos en torno o dentro del túmulo, las calaveras y relojes adornando los basamentos y frisos, esculturas vestidas de tipo simbólico o recordatorio heroico, los guardias permanentes para que ninguna pieza fuera sustraída y, por fin, el cortejo fúnebre formado por las autoridades religiosas y civiles de la ciudad, acompañado por la participación enlutada de representaciones gremiales. Todo ello formaba durante dos días un espectáculo, un gran teatro que cantaba el triunfo ultraterreno del monarca por encima y más allá de la muerte, como casi una divinización. En esta grandeza, en este teatro, en el concurso de gentes, era en lo que se diferenciaba el rey de España de los otros, de los nobles y de los demás hombres, la monarquía austriaca española consiguió estar por encima de todos, al menos en sus exequias.

La exaltación del rey hacia lo divino lleva, no sólo a hacer un túmulo en forma de custodia y de monumento de Semana Santa, en forma de templo de Dios, sino a colocar su cenotafio, en Sevilla, en el piso que corresponde a Dios, a la Eucaristía.

Por otro lado, en los túmulos, se observa una evolución formal de los elementos y de la composición arquitectónica. Esta evolución se corresponde a la evolución de la arquitectura monumental y la del retablo, pero en muchos casos, en épocas concretas, en los túmulos reales se puede encontrar innovaciones o experimentaciones tanto en ornamentación como en estructuras, si bien todos los posibles avances del siglo XVII ya se habían dado en el diseño y construcción de los retablos más progresistas, como el conocido dibujo de Sebastián de Herrera Barnuevo para el baldaquino de San Isidro de Madrid, cuyo movimiento no fue conseguido en los túmulos, quizá por los posibles problemas constructivos que podía planteara al ser llevado a la escala del túmulo. Entre estos túmulos van a destacar algunos:

El realizado en 1673, en la corte madrileña, por Francisco Herrera el Mozo para M.<sup>a</sup> Teresa de Austria, reina de Francia, que inicia el Barroco de movimiento que luego aprovecha José Benito de Churriguera en el túmulo cortesano para M.<sup>a</sup> Luisa de Borbón (1689) y más tarde Teodoro Ardemans para el de Carlos II. El proyecto zaragozano para Carlos II fue verdaderamente novedoso, pero se realizó con unas variantes que lo anclaron en lo convencional. En el siglo XVIII cortesano vamos a encontrar un panorama inverso al del siglo XVII: los túmulos diseñados por Teodoro Ardemans pueden ser considerados la vanguardia del arte efectista



*Fig. 13. Túmulo de Carlos II en Barcelona, 1700.*



Fig. 14. Túmulo de Carlos II en la Seo de Zaragoza, 1700 (traza).

realizado en España, ninguna otra estructura monumental o de retablo contemporánea llegó a esa complicación y atractivo<sup>21</sup>.

### 3.4. *Las imágenes*

Los túmulos baldaquinos o las graderías tradicionales que inician el Renacimiento se acompañan, sólo, de blasones y de las insignias del rey, almohada, corona y cetro. Esta es la idea de decoro y de nobleza debida, el lenguaje de los adornos dice: *Soy el rey*.

En Bruselas, para rey Fernando el Católico y para emperador Carlos V se hizo un «pegma», un teatro procesional simbólico.

En 1545, en Sevilla, para la reina María Manuela de Portugal, se introducen las alegorías acostumbradas en las tumbas renacentistas, y cuatro escenas alegóricas rodeando el túmulo.

Pero a partir de Felipe II (1598) las ciudades adornarán el teatro de las exequias con multitud de jeroglíficos pintados en papelón, que colgaban del túmulo y de otros lugares, junto con los jeroglíficos también había poesías de distinto tipo.

Al final del auge de las exequias, se llegó a extremos que podemos considerar ridículos: se hicieron incluso poesías mudas, o jeroglíficos poéticos, como el de la Universidad de Zaragoza para la muerte de Felipe V, en 1746, que entre muchas representaciones jeroglíficas hizo los siguiente versos mudos (pintando jeroglíficos<sup>22</sup>):

Se pintó .....	Significaba
coro-nada-dedos-mundos .....	<i>Coronada de dos mundos</i>
reina-bala-lis-mona-arca .....	<i>reinaba la Lis Monarca,</i>
aca-bola-muerte-vino .....	<i>acabó; la muerte vino,</i>
queso-la-delfines-rama .....	<i>que sola del fin es rama.</i>
silla-masa-la-corona .....	<i>Si llamas a la corona,</i>
halcón-suelo-ala-fortuna .....	<i>al consuelo y a la fortuna,</i>
olla-ceniza-sol-AA .....	<i>hoy ya ceniza sola es,</i>
pavo-rosa-negra-tumba .....	<i>pavorosa, negra tumba.</i>

<sup>21</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, 2003, p. 302.

<sup>22</sup> ESTEBAN LORENTE, J. F., «Una aportación al arte provisional del Barroco zaragozano: los capelardentes reales», en *Francisco Abbad, a su memoria*, Dpto. de H.<sup>a</sup> del Arte, Universidad de Zaragoza, 1973, pp. 35-66; «Mensaje simbólico de las exequias reales realizadas en Zaragoza en la época del Barroco», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, 1981, pp. 121-150.

Este ambiente de jeroglíficos había contaminado también la pintura religiosa del siglo XVIII.

La introducción de los jeroglíficos en el cortejo fúnebre fue tardía pero estaba anunciada desde el primer momento por los programas simbólicos desarrollados y ejecutados con otras imágenes simbólicas.

### *Símbolos comunes*

El esqueleto con la guadaña es la alegoría más tradicional y común de la muerte y es adorno abundante en los túmulos desde las exequias de Carlos V en Valladolid (1558) a las exequias cortesanas de la reina Isabel de Borbón (1644). En Zaragoza se habían hecho cinco grandes esqueletos para el túmulo de Felipe II, y estos esqueletos se siguieron usando para Felipe III, Baltasar Carlos y hasta Felipe IV, época en la que ya habían desaparecido de las exequias cortesanas. No obstante el esqueleto aparece, como reliquia, pintado en dos jeroglíficos en Méjico para Felipe IV y en un jeroglífico para María Luisa de Borbón en Madrid y otro en Salamanca. Salvado el paréntesis de Felipe IV vuelve a aparecer el esqueleto con fuerza en el túmulo zaragozano para Carlos II, donde vuelven a aparecer cuatro grandes esqueletos custodiando el túmulo y un quinto que certifica la muerte del monarca; solamente un esqueleto aparece en Madrid para el mismo rey y luego para Luis I y Francisco Farnesio, pero en todos estos casos ocupando lugar destacado.

Con las exequias cortesanas de Felipe IV desaparece la figura de la muerte y se alude a ella por medio de la calavera. Durante el siglo XVII será la calavera, la calavera con reloj o la guadaña los símbolos que aluden a la muerte y adornan las partes de la arquitectura, a veces distribuyéndose con profusión por todos sus elementos, como es el caso de Felipe III en Madrid o Mariana de Austria en Zaragoza y Pamplona.

Naturalmente las exequias representan el dolor por la muerte del rey y por ello las alusiones a la figura de la muerte está presente ya por el luto, ya por su figura, ya por los símbolos, pero la actitud general que las diversas exequias tuvieron ante la muerte del rey fue diversa como lo fue el mensaje simbólico transmitido y representado del encuentro del rey y la muerte.

En líneas generales con Fernando el Católico y Carlos V se considera el episodio como un tránsito heroico hacia la eternidad de su memoria. Con Felipe II la muerte es un hecho real que triunfa sobre todo lo terreno, será el alma del rey la que triunfe tras enconada lucha. Con Felipe III se inicia la desaparición del esqueleto, el mensaje es una meditación sobre la muerte y el paso del tiempo, en el sentido estoico de la

necesaria vanidad de esta vida, la muerte deja de tener poder de amedrentamiento. Similar es el mensaje en época de Felipe IV, pero disminuye el papel y la importancia de la muerte en beneficio del triunfo y gloria cristiana del monarca como hijo de Dios. Las peculiares circunstancias de la monarquía hispana en la muerte de Carlos II, sin sucesión, acentuaron y recuperaron el mensaje fatalista y destructor de la muerte, pero dentro de este mensaje pesimista y en contraposición a él se usa a la muerte como siervo y criado para exaltar el triunfo virtuoso del monarca. En el siglo XVIII la muerte pasa a ser un emblema rutinario, la cual es siempre vencida cómodamente por la fama terrena del difunto<sup>23</sup>.

### *Pegma*

El «pegma» es teatro estático y ambulante, incluido en medio de un cortejo procesional, tenía amplia tradición romana y era de uso común en las entradas triunfales de los reyes del Renacimiento (como Alfonso V en Nápoles); había sido representado en los grabados de la entrada triunfal en Amberes por Maximiliano de Austria (abuelo de Carlos V) y será utilizado en las exequias de Fernando el Católico (abuelo de Carlos V) en Bruselas. No siempre este teatro se realizó con figuras de bulto, pues en ocasiones se simulaban con lienzos pintados.

En 1516, en Bruselas, las exequias por el rey Fernando el Católico, organizadas por su nieto Carlos V, tuvieron dos escenarios simbólicos: Por un lado, en el interior de Santa Gudula, toda forrada de negro, se erigió sobre alta plataforma el capelardente tradicional de tipo flamenco que consistió en un baldaquino de postes, de 10 pies de altura (c. 3m.), con una planta de 14 por 20 pies. Sobre el baldaquino tres gradas de luces y blasones, con una altura de 50 pies (15 m., en total 18 m. de alto), en la última grada las tres coronas de sus reinos; esta pirámide escalonada luminosa iba adornada con blasones y banderas y 1700 cirios y 100 gruesas hachas. Aquí se exaltó la memoria del monarca, como precedente del futuro emperador Carlos V.

El otro escenario fue la procesión fúnebre de tipo tradicional, en la que los nobles portaban los blasones del difunto y las insignias del poder, pero se le añadió un elemento simbólico nuevo, un carro triunfal en el que se exaltaba al monarca como triunfador a la romana, al igual que en vida se le había exaltado en Palermo. En este carro triunfal iba el rey Fernando sentado en el trono, detrás sobre un árbol los despojos de los rei-

---

<sup>23</sup> ESTEBAN LORENTE, J. F., 1981.

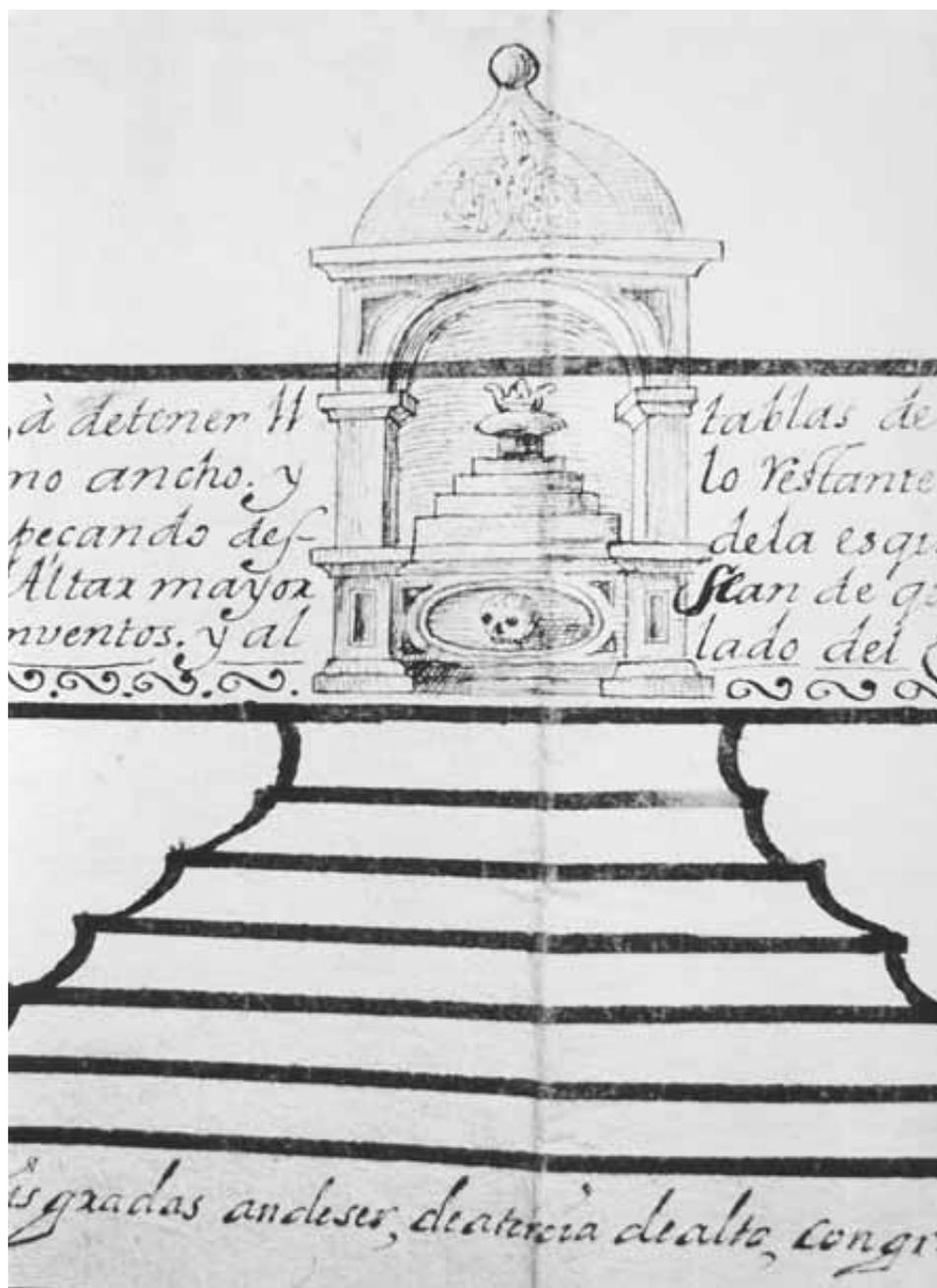


Fig. 15. Túmulo de Carlos II en Granada, 1700.

nos conquistados: Granada, Nápoles y Jerusalén y 10 banderas de los ejércitos moriscos vencidos; el carro iba tirado por cuatro unicornios blancos (con simbolismo de virtud y de someter al yugo al animal invencible) que eran montados y guiados por indios (los de América descubierta y conquistada). Este carro fue un verdadero «pegma», un teatro simbólico procesional.

El sistema de representaciones teatrales, donde llega a su máxima expresión es en las exequias de Carlos V (1558), celebradas en Bruselas y en Valladolid. En Bruselas, para el cortejo fúnebre, se construyó un barco que navegaba sobre las aguas. En el adorno del navío se incluyeron como novedad diez pinturas (en blanco y negro) de historia aludiendo a las victorias terrestres y navales de Carlos V. Pero lo más importante de esta nave era su nombre, Victoria (la nave de Juan Sebastián Elcano que en 1522 ultimó la vuelta al mundo) que simbolizaba no sólo la victoria universal del emperador, sino la propia Iglesia Católica, pues en el palo trinquete como piloto y vigía iba Esperanza, en el palo mayor como contramaestre iba la Fe, al timón en el palo de mesana iba Caridad y en el puente de mando aparecía, como capitán de la nave de la Iglesia, el trono vacío del emperador, esto era llevar la «étoimasia» divina a la figura de Carlos V.

En Valladolid, el intelectual Calvete de la Estrella desarrolló un programa con seis escenas teatrales basadas en uno de los libros preferidos por Carlos V, *Le Chevalier délibéré* de Olivier de la Marche, además acompañaron pinturas de victorias militares, 16 virtudes y otras alegorías.

La representación de «pegmas» fue, sin duda, la directriz política y estética de las exequias de Carlos V, pues en Alcalá también se hicieron cinco pinturas en blanco y negro con escenas simbólicas personificadas por el emperador.

En Méjico se escogieron seis temas y se pintaron escenas que en muchos casos pueden considerarse como jeroglíficos<sup>24</sup>. A partir de este momento, en la ciudad de Méjico se seguirán pintando jeroglíficos de este tipo, pero a juzgar por los que mejor conocemos, los que recibieron ediciones impresas, los de Felipe IV y Carlos II, son jeroglíficos en los que predomina de una manera clara la representación escénica en la que el protagonista es el rey, así que en lugar de ser verdaderos jeroglíficos o empresas son escenas de teatro, «pegmas»; caso muy conocido es aquel que representó a Felipe IV descendiendo del caballo para acompañar al

---

<sup>24</sup> SEBASTIÁN, Santiago, «El túmulo de Carlos V en Valladolid», en *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 312.

Santísimo, o el rey reflexionando en el panteón del Escorial; o Carlos II de cuerpo presente, o el mismo rey orante ante el Santísimo y la Inmaculada.

Para la muerte de la reina Isabel de Valois, 1568, en la Villa de Madrid, en Toledo y en Sevilla se pintaron escenas dramáticas en las que aparece la reina, pero lo verdaderamente novedoso fue la pintura de varios jeroglíficos.

Posteriormente estas pinturas de tipo dramático siguen acompañando al túmulo en muchas ocasiones, especialmente en las exequias madrileñas, en otras localidades solamente se ejecutaron uno o dos lienzos, como en Zaragoza para Felipe IV.

En las exequias madrileñas de los dos primeros tercios del siglo XVIII se sigue utilizando esta pintura con representaciones dramáticas, pero se resume en un gran lienzo, que es un verdadero «pegma», como en las exequias de María Luisa Gabriela de Saboya y de Francisco Farnesio<sup>25</sup>.

### *Alegorías*

En 1545, en Sevilla, para las exequias de la primera esposa de Felipe II, María Manuela de Portugal, se introduce por primera vez en la tradición de las exequias, el túmulo turriforme y con él alusiones a la muerte por medio de calaveras con tibias cruzadas e imágenes de la muerte, y las alegorías de ocho virtudes (cardinales y teologales) que era costumbre que adornaran las tumbas renacentistas<sup>26</sup>. Junto con ello hubo, rodeando el túmulo, cuatro representaciones pintadas, una de las Parcas y tres de la Fortuna (en una de ellas, la Fortuna adversa se dirigía al príncipe Felipe sentado en su trono), las cuales, al hacer alusión directa a la princesa, se convierten en los primeros jeroglíficos aplicados a las exequias. También se hizo representación de simulacros vivos: de reyes de armas y maceros.

Durante el siglo XVI, las virtudes, ya fueran pintadas en lienzo o de bulto redondo, vestían de negro luto, pero con Felipe II (1598) se adornaron con los colores que simbólicamente les correspondían. Excepcionalmente en las exequias de la corte de Madrid para Margarita de Austria (1611) las esculturas de las virtudes aparecieron doradas por completo, otras alegorías imitaban el color del bronce.

Las alegorías de virtudes, cristianas y éticas, adornarán profusamente el túmulo de Carlos V en Valladolid. Las alegorías de las virtudes reli-

<sup>25</sup> SOTO CABA, Victoria, 1991. ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, 2003, p. 298.

<sup>26</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, 1992, p. 207.

gias serán ya costumbre en las exequias siguientes. En los casos de las exequias organizadas por una universidad será frecuente que aparezcan las ciencias que dicha universidad enseñaba, así aparecen en las exequias organizadas por la Universidad de Salamanca para Margarita de Austria, Isabel de Borbón y Felipe IV que se adornaron con las alegorías de la Teología, Derecho Canónico, Derecho Civil y Medicina. En alguna ocasión las ciencias sustituyen a las virtudes como es el caso de la Universidad de Zaragoza para la muerte de Felipe V. Virtudes religiosas siguen adornando los túmulos cortesanos del siglo XVIII, pero en algunos casos, como el realizado para Luis XIV, se colma, además, con virtudes civiles que exaltaron el poder y gobierno del rey<sup>27</sup>.

### *Jeroglíficos*

Todas las pinturas de carácter enigmático son llamadas en la época jeroglíficos. En puridad jeroglífico es la pintura de alguna cosa o escena cuyo contenido no aparece explicado y además es incomprensible, pero con conocimientos puede ser explicado. Pero no es éste el caso de las exequias, donde se realizaron pinturas de diverso tamaño de tipo enigmático que son explicadas por medio de la letra, muy frecuentemente en verso, estas composiciones al estar destinadas únicamente a una persona, el rey o la reina muertos, se deberían llamar y de hecho se llamaron en su época, empresas, pero tanto en el siglo XVI como en los siguientes la palabra jeroglífico había adquirido un significado general. En varias ocasiones se les llamó indistintamente jeroglíficos o emblemas, teniendo en cuenta que todos estos jeroglíficos también podían servir de enseñanza moral de tipo universal.

Nos vamos a referir a aquellas composiciones pictóricas, realizadas en las exequias que eran de tipo enigmático, explicadas por medio de la letra y que no consistían en representaciones de alegorías, ni de escenificaciones en las que se identificaban los personajes, los «pegma».

La introducción del jeroglífico en las exequias reales se realiza, como hemos visto, con los actos realizados en Méjico para Carlos V y los realizados para la reina Isabel de Valois, en Madrid, Toledo y Sevilla, 1568. En la Villa de Madrid, se pintaron tres escenas teatrales protagonizadas por la reina, una gran alegoría de España, y cuatro jeroglíficos explicados por sus correspondientes letras; es aquí donde verdaderamente aparece lo que podemos llamar jeroglíficos, aunque en puridad del término

---

<sup>27</sup> SOTO CABA, Victoria, «Alegorías y programas iconográficos en los túmulos cortesanos de los primeros Borbones», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 4, 1989, pp. 142-148.



*Fig. 16. Túmulo de María Luisa Gabriela de Saboya en la iglesia de la Encarnación de Madrid, 1714.*

de la época deberíamos llamarlos empresas. En Toledo en 1568 y por invención de Sebastián de Horozco<sup>28</sup> se pintó una escena dramática protagonizada por la reina, tres jeroglíficos y personajes alegóricos a la reina. En Sevilla, por idea del canónigo Francisco Pacheco se pintaron varios jeroglíficos, pero especialmente llamó la atención el primero que explicaba el contenido general del túmulo en un gran epitafio de 3,5 m. de largo por 2 m. de alto.

En las exequias realizadas para Felipe II, 1598, fue monumental el túmulo que se realizó en Zaragoza (27 m. de alto), lo custodiaban las ocho virtudes, la empresa personal del rey, Apolo-Sol, acompañada por las cuatro partes del mundo, y a la vez se representó el triunfo de la muerte sobre lo terreno. Todo ello fue además adornado por 38 jeroglíficos, que fue uno de los seis concursos literarios convocados por la Universidad. Más abundantes fueron los jeroglíficos colocados en el túmulo de Murcia, donde se diferenciaron alegorías, emblemas, jeroglíficos y enigmas. Sin duda el túmulo más grandioso fue el de Sevilla (39 m. de alto) y también lo fue su aparato pictórico donde destacaron además de los jeroglíficos y multitud de alegorías de virtudes religiosas, éticas y filosóficas, 16 lienzos de historia donde se representaron los logros famosos del monarca.

A partir de este momento, el mundo de la época consideró a los jeroglíficos como la parte más sorprendente y entretenida de las exequias; se pintaban en grandes pliegos de papel que se colgaban en cuerdas en torno al túmulo o pendientes del propio túmulo, el público se los disputaba y arrancaba, y se ponían guardias durante el día y la noche para que duraran los días de las celebraciones; la universidad o los ayuntamientos convocaban los concursos para su ejecución y sólo se exhibían los premiados y aceptados.

El auge y afición a los jeroglíficos en las fiestas reales dio como resultado que se publicaran, en libro con grabados, algunas de las celebraciones fúnebres: la primera es la de las exequias de la emperatriz María de Austria (1603, tía y abuela de Felipe III) que realizó el colegio de la Compañía de Jesús cuyo libro incluyó 36 grabados con los jeroglíficos de la celebración, siguió la corte de Madrid en las exequias de la reina Isabel de Borbón, 1644, cuyo libro reprodujo los 34 jeroglíficos más otras alegorías. Con la muerte de Felipe IV (1665) se llega a la cúspide artística de arquitecturas y de jeroglíficos; se conocen tres libros con la publi-

---

<sup>28</sup> Era padre de Sebastián de Covarrubias y Orozco y de Juan de Horozco y Covarrubias, ambos publicaron libros de emblemas.

cación de los jeroglíficos, túmulo y otros detalles de las celebraciones, el más cuidado fue el de la corte de Madrid con 59 estampas del buril de Pedro de Villafranca; también se publicaron los jeroglíficos en los libros realizados en Nápoles y en Méjico. Años después la corte de Madrid publicó los 40 jeroglíficos que adornaron el túmulo de la reina María Luisa de Borbón, en 1689. El resto de las publicaciones sobre las exequias de los reyes y reinas españoles fueron igualmente abundantes en las descripciones, pero no en los grabados, donde aprovechando la lámina del túmulo o la de la portada del libro se representó algún jeroglífico.

La costumbre del jeroglífico adornando el túmulo de las exequias continuó hasta la muerte del rey Felipe V (1746), hasta Fernando VI en Méjico (1760), pero con Carlos III (1788) se introduce definitivamente la moda neoclásica en todas las ocasiones y desaparecen los adornos tradicionales anteriores, salvo en algunas ciudades como Pamplona, en la que siguen utilizándose y aprovechando los anteriores.

En el Archivo Municipal de Pamplona se conservan 22 jeroglíficos pintados en papel acartonado, realizados para las exequias de Felipe V, algunos se aprovecharon para las exequias de María Bárbara de Braganza en 1758, también se conservan otros 30 de las exequias de Carlos III, algunos de todos los anteriores también se aprovecharon para las exequias de María Isabel de Braganza en 1819<sup>29</sup>.

El caso mejicano reviste peculiaridades que nos indican claramente que estos jeroglíficos o emblemas iban dirigidos a los espectadores, al pueblo. Desde Carlos V a Carlos III pintan un tipo de jeroglífico, son cuadrillos que representan escenas protagonizadas por la persona del difunto, de modo que son fácilmente reconocibles y de retener en la memoria, de este modo se proyecta más directamente el mensaje y propaganda política sobre el pueblo. Por el contrario, los jeroglíficos pintados en las exequias españolas van dirigidos a los intelectuales, y ya le parecieron crípticos al erudito francés Claude Francois Menestrier (teórico y director de programas simbólicos de Luis XIV).

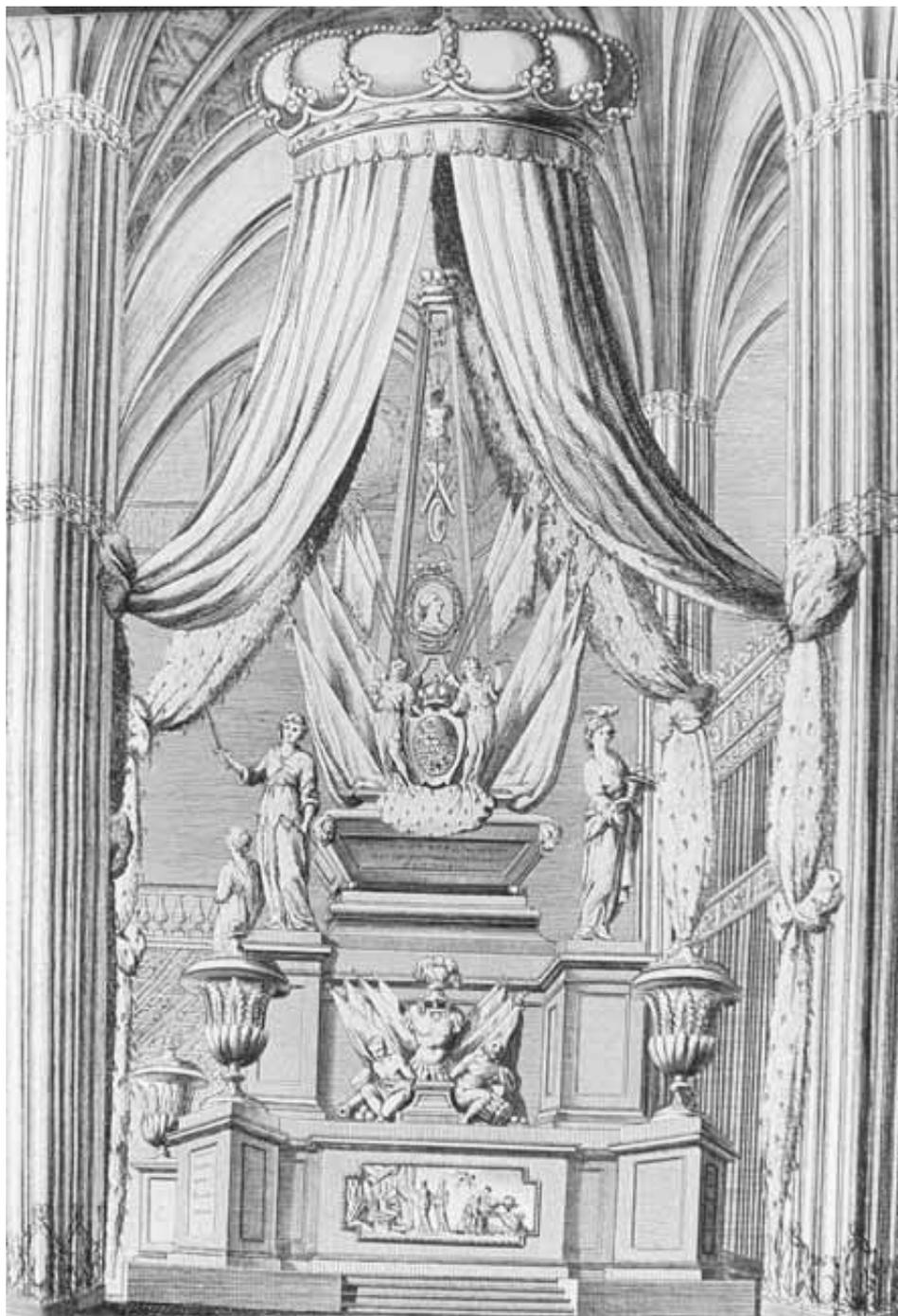
Las colecciones de jeroglíficos de las exequias no eran aleatorias sino que se enmarcaban en una de las ideas que conformaban el programa

---

<sup>29</sup> AZANZA LÓPEZ, J. J. «Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de oro*, R. Zafra y J. J. Azanza eds. Madrid, Akal, 2000, pp. 33-55; «Del libro de emblemas al ceremonial funerario: la emblemática como fuente de inspiración en las exequias de Carlos III en Pamplona», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, vol. II, ed. V. Mínguez, Universidad de Castellón, 2000, pp. 551-586; «El ocaso de la cultura simbólica en Navarra: las exequias reales del primer tercio del siglo XIX», en *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, A. Bernat Vistarini y J. T. Cull eds., Universidad de las Islas Baleares, Olaneta, 2002, pp. 61-82.



*Fig. 17. Túmulo de Francisco Farnesio, Duque de Parma, en la iglesia de la Encarnación de Madrid, 1727.*



*Fig. 18. Túmulo de Carlos III en Barcelona, 1789.*

simbólico ejecutado con imágenes<sup>30</sup>. Por su trascendencia vamos a citar uno de los casos, es el desarrollado en Zaragoza para las exequias de Isabel de Borbón, la idea rectora del programa de los jeroglíficos fue ilustrar los versículos del capítulo 31 del libro de los Proverbios, en torno a la idea bíblica de la mujer fuerte, que en este caso se aplica a la reina difunta, igualmente que en años anteriores se había aplicado la misma idea a su madre María de Médicis en Florencia. El ideólogo y rector del programa fue el erudito jesuita José de la Justicia. Pues bien un siglo después uno de los jeroglíficos, el girasol, fue copiado en taracea de mármol para una capilla de la iglesia del colegio de jesuitas de Zaragoza, pero en este caso se convirtió en una empresa dedicada a San Francisco de Borja.

### *La pintura mitológica*

Como ha estudiado Allo Manero<sup>31</sup> la aparición de los temas mitológicos en las exequias reales españolas fue muy escasa y nunca apareció un programa sistemático dedicado a ello, sólo en alguna ocasión tiene determinada importancia la alusión grecolatina como lo fue en Zaragoza para las exequias de Felipe III, en todo caso las frecuentes citas y la magnitud de cuatro estatuas de reyes antiguos suscitó una importante crítica por un sector culto de la ciudad. Ello se debe a una concepción del decoro, pues si para la exaltación heroica del rey en las entradas triunfales se consideraba oportuno el parangón mitológico y pagano, no así en el caso de la muerte en el que se preferían parangones bíblicos, históricos cristianos y simbólicos.

A pesar de que la empresa personal de Carlos V, las columnas de Hércules, marquen permanentemente todos sus actos y los túmulos de sus exequias, las representaciones del héroe fueron muy escasas, sólo dos en los jeroglíficos de Méjico; aquí también se aludió al emperador por medio de las figuras de Teseo y Apolo, también se pintaron a las Furias, el río Leteo y Faetón. Sólo otro túmulo, el de Valladolid, recogió una escena mitológica y fue la de las Parcas, tomada del libro de Cartari.

En la muerte de Felipe II sólo en Zaragoza y Sevilla se va a representar al rey como Apolo-Sol, copiando su propia empresa, en Zaragoza,

---

<sup>30</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «Líneas de investigación sobre el lenguaje emblemático del arte efímero: las composiciones simbólicas para las exequias reales de la Casa de Austria», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXV, 2001, pp. 5-12.

<sup>31</sup> ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «La mitología en las exequias de la Casa de Austria», *De Arte*, 2, 2003, pp. 145-164. MORALES FOLGUERA, J. M. «La influencia de la mitología y de la literatura emblemática en la cultura simbólica de la Nueva España», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8, 1991, pp. 42-47. ESTEBAN LORENTE, J. F., 1981, pp. 121-150.

además, como el Sol centúmanus egipcio; en los jeroglíficos de Sevilla se le representó dos veces como Hércules.

A Felipe III, en Sevilla, se le representó una vez como Hércules y otra como rayo de Júpiter.

Más presencia tuvo la mitología en las exequias realizadas al Cardenal Infante en Toledo, 1642, donde se le representó como Hércules gálico, Atlas y Febo-Sol, y a sus virtudes como Amaltea y las Tres Gracias.

En las exequias a Felipe IV la mitología se extiende algo más. Felipe IV es Sol, Argos, y compañero de Júpiter (que como en el caso de Felipe III tenemos que pensar es el emperador de Austria), las virtudes del rey son como las de Teseo, Jasón, Prometeo y Jano; la reina Mariana es como la protectora Dafne.

El caso más significativo de insistencia en la mitología como parangón de la persona o virtudes de los reyes lo encontramos en las exequias zaragozanas, la explicación está en que durante el siglo XVII todas estuvieron dirigidas por los jesuitas. Así en las exequias de Felipe III aparecen catorce temas mitológicos, más las cuatro grandes figuras de Augusto, Numa, Alejandro y Jano. Para Isabel de Borbón se representaron ocho temas, y para Felipe IV trece temas mitológicos. A partir de este momento casi desaparece la representación mitológica de las exequias reales; con Carlos II la única alusión al mundo antiguo es a Hércules cristianizado, con Luis XIV los dioses del Olimpo y con Felipe V Argos y la ninfa Eco.

### *Temas astrológicos*

Los temas astrológicos no son muy abundantes pero tenemos ejemplos especialmente importantes<sup>32</sup>.

Por un lado están temas descriptivos muy recurrentes como la pintura del Sol para aludir al rey y la Luna para aludir a la reina, así fue frecuente el eclipse o el ocaso del Sol para hablar del rey muerto, el Sol naciente para referirse al nuevo rey sucesor. En el caso de Mariana de Austria como regente de Carlos II aparece la Luna cobijando en su regazo al Sol<sup>33</sup>.

Especial es el jeroglífico de la portada de las exequias de Isabel de Borbón pues se grabó el horóscopo de su muerte acompañado por la

---

<sup>32</sup> ESTEBAN LORENTE, J. F. «La astrología en el arte del Renacimiento y Barroco español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*. F.U.E., Madrid, VI, n.º 11, 1993, pp. 295-316.

<sup>33</sup> MÍNGUEZ, Víctor, «Los emblemas solares: La imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, 1991, Teruel, I. E. T., 1994, pp. 209-253; «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», *Millar, Espai i Història*, XVI, 1993, pp. 29-46; *Los reyes solares: Iconografía astral de la monarquía hispana*, Castellón, Universidad Jaume I, Servicio de Comunicación y Publicaciones, 2001.

fecha, 6 de octubre de 1644, a las 13 h. 51 m. 49s., para que no hubiera dudas.

En dos ocasiones gran parte del programa fúnebre estuvo basado en la pintura de las constelaciones que con grabados adornaron el libro de exequias, fue el caso de Felipe IV en Nápoles<sup>34</sup> donde se aprovechó para representar las nuevas constelaciones del hemisferio austral, las constelaciones se aplicaron a personajes famosos y predecesores del rey, como fue el caso de la constelación de Indus aplicada a Felipe II; la idea era antigua, los *Catasterismos* de Eratóstenes. El otro caso es el de las exequias de Luis I en Méjico (1724)<sup>35</sup>, donde se pintaron las doce constelaciones zodiacales con las que se identificaba al rey muerto que merecía sustituir a sus antiguos representantes, también se pintaron otras muchas constelaciones incluso alguna nueva del hemisferio austral y los siete planetas, el propio título del libro de José de Villerías da idea de la intención general: *Llanto de las estrellas al ocaso del Sol anochecido en el Oriente* (Méjico 1725).

## Bibliografía

ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «Origen, desarrollo y significado de las decoraciones fúnebres. La aportación española», *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, n.º 1, Vitoria, 1989, pp. 87-104.

ALLO MANERO, Marero, M.<sup>a</sup> Adelaida, *Las exequias reales de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, (tesis doctoral, ed. microfichas), Universidad de Zaragoza, 1992.

ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «El libro de exequias reales», en *Fiestas públicas en Aragón en la Edad Moderna, VIII Muestra de Documentación Histórica Aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995, pp. 68-83 y 188-196.

ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «Líneas de investigación sobre el lenguaje emblemático del arte efímero: las composiciones simbólicas para las exequias reales de la Casa de Austria», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXV, 2001, pp. 5-12.

ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «El canto del cisne del Barroco Efímero madrileño», en *El arte en la corte de Felipe V*, Madrid, Patrimonio Nacional-Museo del Prado-Fundación Caja Madrid, 2002, pp. 289-302.

---

<sup>34</sup> MÍNGUEZ, Víctor, «Exequias de Felipe IV en Nápoles: La exaltación dinástica a través de un programa astrológico», *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 53-62.

<sup>35</sup> SEBASTIÁN, Santiago, «Arte funerario y astrología. La pira de Luis I», *Ars Longa*, n.º 2, 1991, pp. 113-126 y en *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992, pp. 94-98.

ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «Las exequias reales de la Casa de Austria y el arte efímero español: estado de la cuestión», en *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Maria Luisa Lobato y Bernardo J. García (coords.), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 117-135.

ALLO MANERO, M.<sup>a</sup> Adelaida, «La mitología en las exequias de la Casa de Austria», *De Arte*, 2, 2003, pp. 145-164.

AZANZA LÓPEZ, J. J. «Los jeroglíficos de Felipe IV en la Encarnación de Madrid como fuente de inspiración en las exequias pamplonesas de Felipe V», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de oro*, R. Zafra y J. J. Azanza eds. Madrid, Akal, 2000, pp. 33-55.

AZANZA LÓPEZ, J. J. «Del libro de emblemas al ceremonial funerario: la emblemática como fuente de inspiración en las exequias de Carlos III en Pamplona», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, vol. II, ed. V. Mínguez, Universidad de Castellón, 2000, pp. 551-586.

AZANZA LÓPEZ, J. J. «El ocaso de la cultura simbólica en Navarra: las exequias reales del primer tercio del siglo XIX», en *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro*, A. Bernat Vistarini y J. T. Cull eds., Universidad de las Islas Baleares, Olañeta, 2002, pp. 61-82.

ESTEBAN LORENTE, J. F., «Una aportación al arte provisional del Barroco zaragozano: los capelardentes reales», en *Francisco Abbad, a su memoria*, Dpto. de H.<sup>a</sup> del Arte, Universidad de Zaragoza, 1973, pp. 35-66.

ESTEBAN LORENTE, J. F. «Mensaje simbólico de las exequias reales realizadas en Zaragoza en la época del Barroco», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV, (1981), pp. 121-150.

ESTEBAN LORENTE, J. F. «La astrología en el arte del Renacimiento y Barroco español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*. F.U.E., Madrid, VI, n.º 11, 1993, pp. 295-316.

FAGIOLO, Mauricio y Silvia CARANDINI, *L'Effimero Barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, Bulzoni, 1977.

*Glorias Efímeras. Las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria*. Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Valladolid, 2000.

*La fiesta cortesana en la época de los Austrias*. Maria Luisa Lobato y Bernardo J. García (coords.), Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.

*Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8-10 de junio de 1995), Paris-Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne-Universidad de Alcalá, 1996.

MÍNGUEZ, Víctor, «Exequias de Felipe IV en Nápoles: La exaltación dinástica a través de un programa astrológico», *Ars Longa*, 2, 1991, pp. 53-62.

MÍNGUEZ, Víctor, «La metáfora lunar: la imagen de la reina en la emblemática española», *Millar, Espai i Història*, XVI, 1993, pp. 29-46.

MÍNGUEZ, Víctor, «Los emblemas solares: La imagen del príncipe y los programas astrológicos en el arte efímero», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, 1991, Teruel, I. E. T., 1994, pp. 209-253.

MÍNGUEZ, Víctor, *Los reyes solares: Iconografía astral de la monarquía hispana*, Castellón, Universidad Jaume I, Servicio de Comunicación y Publicaciones, 2001.

MORALES FOLGUERA, J. M. «La influencia de la mitología y de la literatura emblemática en la cultura simbólica de la Nueva España», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, IV, 8, 1991, pp. 42-47.

REVILLA, Federico, «La ideología dieciochesca en el arte efímero», en *Quince cuestiones de Historia del Arte*, Barcelona, RM, 1978, pp. 137-149.

REVILLA, Federico, «La magnificación simbólica del monarca en el cenotafio barcelonés de Carlos II», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XVIII, 1984, pp. 5-13.

SEBASTIÁN, Santiago, «El túmulo de Carlos V en Valladolid», en *Arte y Humanismo*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 312.

SEBASTIÁN, Santiago, «Arte funerario y astrología. La pira de Luis I», *Ars Longa*, n.º 2, 1991, pp. 113-126.

SEBASTIÁN, Santiago, *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache, 1992.

SOTO CABA, Victoria, «Alegorías y programas iconográficos en los túmulos cortesanos de los primeros Borbones», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 4, 1989, pp. 142-148.

SOTO CABA, Victoria, *Catafalcos reales del Barroco español*, Madrid, UNED, 1991.

VARELA, Javier, *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la Monarquía Española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990.