

## La configuración de un modelo. Los catafalcos madrileños durante el reinado de Felipe V

VICTORIA SOTO CABA

En el último tercio del siglo xvii la tendencia decorativista y la variedad tipológica fueron las características más acusadas de los aparatos provisionales de las exequias reales. Las tradiciones locales y los talleres barrocos mantuvieron ambos rasgos durante gran parte de la centuria siguiente. El tapizado ornamental recubrió túmulos en forma de torre, pira, templetes, baldaquinos... Estas estructuras heredadas apenas dejaron sitio para nuevas variantes arquitectónicas, por lo que se puede decir que el siglo xviii, al menos la primera mitad, contribuyó muy poco en el enriquecimiento del repertorio tipológico de los catafalcos reales.

Sin embargo, la tradición formal de este género decorativo no impidió que ciertos esquemas fueran desarrollados hasta configurar un nuevo prototipo totalmente alejado de su modelo antecedente y con un renovado vocabulario ornamental. Éste fue el caso de los túmulos levantados para las exequias reales madrileñas durante las primeras décadas del siglo xviii, unas máquinas con características bien precisas, diseñadas en la mayoría de los casos por don Teodoro Ardemans, maestro mayor de Palacio y del Ayuntamiento.

El soporte arquitectónico que Ardemans ideó para las decoraciones de las exequias cortesanas arrojan a primera vista una característica primordial, pero común en este género efímero: el de la invariabilidad tanto en la estructura como en el lenguaje decorativo, rasgo que, por otro lado, surge a simple vista del repertorio de grabados incluidos en las Relacio-

nes editadas y en las trazas conservadas<sup>1</sup>. Desde 1711 hasta 1724 —honras del Delfín de Francia y de Luis I, respectivamente— el maestro mayor reiteró un tipo de catafalco sin apenas variantes y cuya configuración ensayó en 1700, con motivo de las honras municipales por Carlos II. Durante dos décadas el arquitecto perfeccionó un modelo plenamente barroco para responder a un reclamo protocolario que en esencia no se había alterado desde el siglo xvii, consiguiendo que el barroquismo hispano se adaptara en la Corte a través de unos aparatos efímeros, corriente que pronto sería inadmisibles para las exigencias estéticas de la nueva dinastía.

La maestría de Ardemans en el ámbito cortesano y en el campo efímero le llevaron a configurar el modelo prototípico de catafalco del reinado de Felipe V, un modelo arquitectónico digno de estudio pero que no puede ser enjuiciado, como ha señalado la doctora Allo Manero en un reciente artículo<sup>2</sup>, sin el conocimiento de los anteriores túmulos madrileños y, en particular, del modelo primigenio: el catafalco diseñado por José Benito de Churriguera para las honras que celebró la Corte en 1689, con motivo del fallecimiento de la reina María Luisa de Orleans, primera mujer de Carlos II.

Resulta imprescindible arrancar de 1689 para entender no sólo los túmulos de Ardemans, sino el catafalco dieciochesco en general, dado que Churriguera inaugura una nueva modalidad y propone una clara ruptura con el tipo cortesano de mediados de la centuria, principalmente con la línea de los Mora y con el diseño de Herrera Barnuevo.

Cuando la Corte convoca a concurso la traza para el túmulo de María Luisa de Orleans<sup>3</sup> habían pasado más de dos décadas desde las

<sup>1</sup> El primer estudio de rigor sobre los túmulos de este período fue realizado por Yves BOTTINEAU, *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746*, Bordeaux 1962.

<sup>2</sup> Adita ALLO MANERO, «Tradicón ritual y formal de las exequias reales de la primera mitad del siglo xviii», *Actas del Congreso Internacional El Arte en las Cortes Europeas del siglo xviii*, Madrid 1989.

<sup>3</sup> Muy escasa ha sido la documentación de archivo hallada a propósito de este concurso de trazas. En el Archivo General de Palacio, Sección Histórica, Caja 76, leg. 10 aparecen, aunque de manera incompleta los papeles relativos al funeral, entierro y honras de la reina María Luisa.

La información más nutrida sobre el concurso de 1689 se encuentra en la crónica de Juan de VERA TASSIS y VILLARROEL, uno de los libros más bellos y completos sobre unas exequias reales, *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de la esclarecida reyna de las Españas, Doña María Luisa de Orleans, Borbón, Stuart y Austria, Nuestra Señora, Dignissima Consorte del Rey Nuestro Señor Don Carlos Segundo de Austria, a cuya Catholica Magestad, las dirige y consagra* Don Juan de Vera Tassis y Villarroel: Con privilegio. En Madrid: Por Francisco Sanz, Impresor del Reyno, y Portero de Cámara de

últimas honras reales celebradas en la Encarnación y la trayectoria artística hispana había apostado por la exuberancia decorativa, por el recargamiento ornamental de las superficies arquitectónicas. Aparentemente, ésta sería la característica diferenciadora entre el túmulo de 1689 y su antecesor, el erigido para las exequias de Felipe IV en 1666 y trazado por el citado Sebastián de Herrera Barnuevo. Quizá sea el rasgo más destacado si nos fijamos en los grabados conservados (fig. 1 y 2), pero el cambio propuesto por Churriguera fue mucho más radical que la aparición de un profuso despliegue decorativo.

Para empezar, hay que tener en cuenta las plantas de ambas estructuras arquitectónicas<sup>4</sup>. Churriguera ideó un esquema cuadrado para el basamento de la gran máquina fúnebre, un zócalo de gran altura con cuatro prolongaciones a cada lado para las escalinatas de acceso. Se trata, pues, de la gran diferencia con el catafalco de 1666, cuya planta octogonal rompía con el tipo de túmulo que se daba en la Corte. Sería complejo plantear unos razonamientos ajenos al desarrollo artístico del arquitecto —aunque no está demás subrayar las recomendaciones de la tratadística española que en su afán práctico y constructivo aconsejaba la utilización de la planta de ángulos rectos—, pero lo cierto es que Churriguera recurrió a los esquemas de Juan Gómez de Mora al proyectar su túmulo y ello permite reconsiderar la favorable aceptación del esquema cuadrado para las estructuras fúnebres cortesanas y, por consiguiente, que en Madrid la base octogonal se presenta como una alteración en la tónica general del siglo xvii.

La planta del túmulo de 1689 contaba además con unas derivaciones angulares de sus esquinas, tres entrantes y dos salientes, resultado de los dos pedestales que cada machón proyectaba para incorporar los estípites. Con ello, el arquitecto consiguió reanimar el esquema tradicional de base regular —multiplicando los ángulos rectos— en planta cuadrada,

---

su Magestad. Año de 1690.

Aunque Vera Tassis no comenta alteración alguna en el proyecto ganador, J. L. MARTÍN y E. SARMIENTO demostraron que la traza de Churriguera tuvo que ser modificada a causa de las pequeñas dimensiones de la iglesia, cfr. «Masks and Monuments of the Spanish Baroque», *Architectural Review*, núm. 73, vol. LXXIII, 1933, pág. 193-197.

<sup>4</sup> Las Relaciones hispanas no incluyeron las plantas de los túmulos, aunque en algunos casos apareció la planta de la iglesia con la distribución protocolaria incluyendo entonces la de la propia máquina, como ocurre en la crónica de las exequias de Felipe IV en la Encarnación, Pedro RODRIGUEZ DE MONFORTE, *Descripción de las Honras que se hicieron a la Catholica Magd. de D. Phelipe Quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación...*

algo que, posiblemente, estaba ya planteado en túmulos madrileños anteriores<sup>5</sup>.

Pero lo que más interesa destacar de este juego angular es la repercusión que tuvo en los catafalcos cortesanos posteriores, pues con soluciones similares la planta cuadrada será adoptada durante las tres primeras décadas del siglo XVIII, cuando Ardemans, Ribera y Juan Román se ocupen de elaborar el decorado de las celebraciones madrileñas.

Otro de los cambios operados, y que marca a la vez una novedad que será continuada, se centra en la altura de este basamento o zócalo sobre el que descansa la máquina fúnebre y sobre el que se instala el simbólico sarcófago. Comparando las láminas de los túmulos de Felipe IV y la reina María Luisa, la diferencia resulta apreciable y, más aún, si nos remitimos a los de Gómez de Mora. El número de gradas podría marcar esta diferenciación, puramente visual y mediatizada por las estampas —de cuatro gradas en 1666 a siete en 1689— pero queda corroborada en los textos de las Relaciones. Rodríguez de Monforte señala que este «primer tablado» era de «cinco pies de alto», mientras que Vera Tassis adjudica al túmulo de la reina un «pedestal de 10 pies».

Aunque la elevación de los basamentos no significa más que un realce del «corpus simbólico» tiene, no obstante, una transcendencia interesante; la tumba ha adquirido un papel más preponderante en el encuadre compositivo de la obra efímera. Al estar sobre un plano más alto confiere a la máquina mayor verticalidad y, ante todo, una alteración estructural importante. Ya no es necesario un primer cuerpo diáfano para la visión de este núcleo simbólico, como ocurría en los túmulos de Gómez de Mora —arquitrabados de cuatro columnas— o de Herrera Bar-nuevo —de ocho columnas sobre un pedestal corrido—, dado que la elevación de la plataforma sitúa la tumba ante las diferentes perspectivas visuales de la iglesia.

Churriguera protegió la tumba con la unión de cuatro grandes arcos por medio de vastos pilares. De esta forma, evolucionaba la estructura fúnebre hacia una nueva solución de esquema horizontal tripartito sobre planta cuadrada. Finalizaba además la estructura de cuerpos decrecien-

---

<sup>5</sup> Con semejantes características aparece una traza anónima en el Catálogo de la Exposición Juan Gómez de Mora, Madrid 1986, núm. del catálogo 162. La traza anticipa ese juego angular, en este caso producido por las esquinas de la propia base de la máquina y los pedestales vecinos que sustentan pirámides de luces.

tes, la concepción de torre desarrollada por los Mora<sup>6</sup>, así como con el planteamiento de baldaquino-templete octogonal propuesto por Herrera Barnuevo<sup>7</sup>. Con ello, se dejaba atrás la tradicional compartimentación de volúmenes de los túmulos del seiscientos.

La integración de todos los elementos arquitectónicos —machones, estípites, arcos, cornisas... que detalladamente narró Vera Tassis— resulta absolutamente renovadora. Mientras que en el diseño de Herrera Barnuevo puede hablarse de un criterio clasicista, el diseño de Churriguera proyecta una ruptura completa del equilibrio arquitectónico: molduras en resaltes, pedestales en ángulo, estípites adosados, cornisa quebrada junto a una espléndida y exuberante decoración de follaje, tarjas, calaveras y huesos, motivos que en el catafalco de Felipe IV quedaban reducidos a determinados elementos, como frisos y columnas.

Hay que destacar, por último, otra innovación en el último cuerpo de la máquina. Según Vera Tassis se trataba de tres cuerpos consecutivos que respetaban la misma planta cuadrangular de la base, en disminución progresiva. Frente al alargado tambor y cúpula diseñados por Herrera Barnuevo, Churriguera ideó una estructura piramidal que emerge, sin interrupciones ni brusquedades, de distintos cuerpos arquitectónicos aunados por arbotantes de bases curvas —avolutados o en forma de s—, por el juego de superficies cóncavas y convexas y por la misma disposición de los esqueletos sentados sobre la balaustrada, consiguiendo un bloque uniforme.

El estilo ornamental de la máquina de 1689 abre las puertas de lo que será la típica decoración hispana, cuyos motivos se reiterarán en toda clase de experiencias retablisticas. De igual forma, el lenguaje arquitectónico discurrirá paralelamente con las obras de ensamblaje, del arte de la madera o la orfebrería. Así, el estípite, soporte característico del primer tercio del siglo XVIII, aparece no sólo en el túmulo de Churriguera, sino de forma prolífica en retablos y altares a finales del siglo XVII.

El gran acierto del proyecto de Churriguera fue presentar una estructura completamente novedosa en la que la exuberancia decorativa y la disposición de figuras, esqueletos, candeleros... favorecieron la uniformidad del conjunto. Continúo la certera medida de no alterar el sistema

---

<sup>6</sup> Para estos túmulos véase el estudio de la doctora TOVAR MARTÍN en el catálogo anteriormente citado.

<sup>7</sup> Antonio BONET CORREA, «El túmulo de Felipe IV, de Herrera Barnuevo y los Retablos-Baldaquinos del Barroco Español», *Archivo Español de Arte*, núm. 136, 1961, pág. 285-296.

tipológico de la planta —algo que inició Herrera en su catafalco octogonal— a la hora de disponer los distintos cuerpos de la máquina, creando definitivamente una de las estructuras más conseguidas en la historia de estas manifestaciones efímeras. Pero, desde entonces, la investigación de nuevas soluciones para tales aparatos se encaminó a la pura ornamentación y no a la búsqueda de tipologías <sup>8</sup>.

Muy poco sabemos de la otra propuesta de túmulo erigida en Madrid el año de 1689. El tracista fue José del Olmo, maestro mayor al servicio de la Villa y, por tanto, el encargado de los decorados para las honras sufragadas por la ciudad en la iglesia de Santo Domingo. Por el momento no se conoce traza alguna que pueda ilustrar el catafalco municipal de la reina María Luisa y la única información se encuentra en la documentación de archivo <sup>9</sup>, ya que se desconoce la Relación de honras <sup>10</sup>.

El pliego de condiciones que elaboró el maestro mayor una vez adjudicada la construcción <sup>11</sup> detalla la altura y colores de la máquina, ciertas piezas —pedestales, pilastras y pirámides—, así como una variada

<sup>8</sup> Adita ALLO MANERO resalta acertadamente el factor económico en la profusión ornamental de los catafalcos. Un nuevo material se utilizó para abaratar el decorado de estas estructuras, una pasta o masa plástica formada mediante papel batido y machacado, mezclada con agua y cola; cfr. obra citada, pág. 36 y ss. Dicho material aparece aplicado por primera vez en el túmulo de Felipe IV, cfr. J. M. DE AZCARATE, «Datos sobre los túmulos de la época de Felipe IV», *BSAA*, Valladolid, XXVIII, 1962, pág. 289-296. La pasta se cita en casi todos los documentos de finales del siglo XVII; en el túmulo de Churriguera, según la relación económica de la máquina, intervinieron como «pasteros» Leonardo Alonso y Francisco de Mesa. El primero recibió 200 ducados por fabricar los adornos de los jeroglíficos, escudos y epitafios, así como «muertes y huesos». El segundo 50 ducados por «la pasta de ziento y treinta y cinco cornucopias, cinquenta calaveras y duzientos Pares de huesos». El documento indica que tuvieron que quedarse en vela cuatro noches para «trabajar en la pasta» (AGP, Sección Histórica, Caja 76). Algunas indicaciones más en Victoria SOTO CABA, «Sistema laboral y proceso constructivo: La intervención de ensambladores, carpinteros y otros artifices en los túmulos barrocos», *Actas del Simposio Pedro de Mena y su época* (en prensa).

<sup>9</sup> Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento (en adelante ASA), Secretaría, 2-354-14; 2-354-15; 2-354-18.

<sup>10</sup> En una de las memorias de los gastos totales, con fecha de 23 de noviembre de 1690, se señala como última partida un pago de 1.600 reales a Alejandro Teruel, «professor del Arte de la Pintura», efectuado el 26 de agosto de 1689, «para la prevenzión de las láminas q. ha de ejecutar pr. el libro de las honras de la Reyna nra. sra., en conformidad del ajuste, que tiene echo, con el Sr. D. Francisco Vela López del Castillo..., regidores de esta Villa y comissarios de dicha Junta...». ASA, Secretaría, 2-354-18. Sin embargo, no hemos dado con el libro ni con las estampas. Posiblemente nunca llegaron a editarse.

<sup>11</sup> La subasta de la construcción del túmulo salió en 13.500 reales de vellón y la contrata fue adjudicada a Manuel Arredondo y Roque Francisco, «Maestros ensambladores».

ornamentación escultórica: huesos, calaveras, flores de lis, insignias, cornucopias y estatuas.

Ante la ausencia de cualquier traza o dibujo sólo se pueden lanzar difusas hipótesis. Sin embargo, es de suponer que del Olmo propusiera un esquema sobre planta cuadrada; se mencionan además los «Cuatro Arcos» del primer cuerpo. Destaca, por otro lado, el interés del maestro en superar el túmulo del joven Churriguera, al exigir a los maestros constructores elevar la máquina de 52 a más de 64 pies de altura, superando por tanto los 61 pies del catafalco cortesano<sup>12</sup>.

Con todo, se sigue desconociendo la réplica o propuesta contemporánea a la obra de Churriguera, como tampoco se puede calibrar la repercusión directa que el túmulo de este último tuvo en los años sucesivos, dado que la falta de referencias gráficas y descriptivas afecta a los últimos Austrias, sobre todo a las máquinas que José del Olmo proyectó para las exequias celebradas por Mariana de Austria<sup>13</sup> y Carlos II<sup>14</sup> en la iglesia del convento de la Encarnación.

El único ejemplo de traza conservada y documentada antes de 1700 es la relativa a la máquina que levantó el Ayuntamiento en la Iglesia de Santo Domingo para las honras de Mariana de Austria (1696), una estructura netamente tradicional (fig. 3): una composición piramidal de gradas decrecientes. No hay que descartar los apuros económicos que afectaron por entonces a la entidad municipal, factor que queda corroborado en los propios documentos de archivo y hecho que impulsó al Ayun-

---

<sup>12</sup> Una petición de José del Olmo al Ayuntamiento para que los maestros ensambladores recibieran el pago de las demasías por ese trabajo suplementario, señala que el túmulo tenía un «quarto cuerpo». Sobre la altura que adquirieron los túmulos madrileños véase mi artículo «El peso de la tradición: los arquitectos y la elaboración de los catafalcos cortesanos en la primera mitad del siglo XVIII», *Actas del Congreso Internacional El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Madrid 1989, pág. 713-718.

<sup>13</sup> AGP, Sección Histórica, Caja 76. Gran parte de los pliegos hacen referencia al funeral y entierro de doña Mariana. Las exequias estuvieron marcadas por la pragmática de lutos promulgada en 1691, ley que desde entonces se repite en todos los documentos y expedientes sobre honras. Se insiste en conseguir el ahorro y acabar con los excesivos gastos que tanto en España, Italia, «como en el Norte» se hacían con motivo de las honras reales: «cuyo gasto es tan digno de consideración por el consumo, no sólo de cantidades, sino de Tesoros, lo qual sale todo de una bolsa que es la de SM». La única información del túmulo es la de unos pagos al pintor Bartolomé Pérez, artífice que también colaboró en la decoración pictórica del túmulo cortesano de 1689, por «hacer y pintar» epitafios, jeroglíficos, escudos y coronas.

<sup>14</sup> AGP, Sección Histórica, Caja 76. Del Olmo realizó cinco diseños para el túmulo de Carlos II para que la reina y la Junta de Obras «elijan el que hubiese de servir». Fue, sin embargo, el Mayordomo Mayor, quien eligió la traza. La subasta se adjudicó a Manuel Arredondo, «Mro. Arquitecto ensamblador», al precio de 28.000 rs.

tamiento a solicitar una traza, no al maestro mayor, sino al ensamblador Isidro González de Arévalo <sup>15</sup>.

No será hasta 1700, momento en que Teodoro Ardemans se ocupe del túmulo municipal de Carlos II, cuando puede ratificarse el impacto de la obra de Churriguera, teniendo en cuenta, no obstante, que los diseños del nuevo maestro partieron también de las enseñanzas de José del Olmo, con quien colaboró desde 1693. A pesar de la falta de trazas y grabado, el catafalco carolino se presenta como el embrión de lo que serán los túmulos del reinado de Felipe V.

Tan sólo unos versos de Antonio Zamora comentan la configuración de la máquina: de planta cuadrada y zócalo sobre el que, al parecer, iban cuatro leones sosteniendo el túmulo <sup>16</sup>. El catafalco debe reconstruirse con la documentación de archivo que menciona «un atlante... en la frente principal», así como cuatro figuras para representar los «Cuatro Reynos» <sup>17</sup>. En cuanto al atlante no es más que una reiteración de la figura central del túmulo de Churriguera, mientras que las figuras, «corpóreas y estañadas» —alegorías que no aparecieron en el catafalco de 1689—, representan el inicio de la incorporación escultórica al túmulo cortesano, elemento que se multiplicará progresivamente. En las condiciones aceptadas por el maestro ensamblador se añade: «Su planta cuadrada, aciendo quatro fachadas yguales, un pedestal...» <sup>18</sup>.

Aparecen, pues, la misma planta y el mismo resalte de machones, elementos importantes en la conjugación del túmulo de Churriguera. En el citado documento se observa que Ardemans trazó un vocabulario de-

<sup>15</sup> ASA, Secretaría 2-354-13. Arévalo se comprometió a elaborar el túmulo por 2.800 rls. de v. El Ayuntamiento se ocupó de la impresión de los jeroglíficos que adornaron el decorado fúnebre, literatura que ideó el dramaturgo Antonio ZAMORA, *De Orden de la Muy Noble y Muy Leal Coronada Villa de Madrid*, saca a la luz Don Antonio Zamora los geroglíficos que sirvieron a las Reales Exequias, que a la serenísima Augusta Reyna Madre Nuestra Señora (que Dios tiene) Doña Mariana de Austria...

<sup>16</sup> Los versos que aluden al túmulo son los siguientes: Por abrumar al mármoleo pavimento / Zócalo armado de quadrada planta / De jaspe negro fue triste cimientto / Al orbe de oro, que después levanta / En los ángulos quatro firme asiento / Tienen, por elevar máquina tanta / Quatro leones cuya piel encima / Puso al reves la alfombra a la tarima... En Antonio ZAMORA, *Fúnebre numerosa descripción de las Reales Exequias que a nuestro difunto Catholico Monarca Don Carlos II...* consagró la Siempre Leal coronada Villa de Madrid, en el Convento Real de Santo Domingo desta Corte, el Diez y Siete de Diziembre deste presente año de 1700...

<sup>17</sup> Según el pliego de condiciones elaborado por Teodoro Ardemans (14-XI-1700) que explica el material, la pintura y las medidas de «forma y manera que especifica la traza». Francisco Álvarez ganó la puja para la construcción de la máquina, en 6.000 rls. de v.

<sup>18</sup> ASA, Secretaría, 2-345-5.

corativo muy afín con el de 1689, fundamentado en la profusión de «adornos de calabras, güesos, esqueletos, despojos de guerra, armas reales, cañones y cornucopias...».

Sin embargo, el esquema compositivo y el estilo impuesto por Churriguera serán más palpables en 1711, cuando Teodoro Ardemans se ocupe del catafalco del Delfín de Francia. El cronista de estas honras, José de Cañizares, apenas menciona la estructura arquitectónica del decorado fúnebre, pues prefirió recrearse en las virtudes del difunto<sup>19</sup>. Por fortuna, una descripción manuscrita<sup>20</sup> detalla pormenorizadamente la máquina, resaltando la gran novedad de su planta: «una figura muy singular y poco usada de los arquitectos». La base se componía de un zócalo

«de quatro paramentos cabos resaltados por ángulo, acompañados de elegantes resaltos, quatro escaleras en sus quatro medios adornados de machones y balaustres que... atava con la ypotenusa de línea...»

En otras palabras, el juego angular difiere con respecto al túmulo de 1689. Siguiendo el esquema cuadrado, Ardemans propuso un sólo machón como pedestal escultórico o arquitectónico, proyectado en dirección al cruce de las dos hipotenusas —diagonales— del cuadrado, mientras que en la obra de Churriguera el ángulo formado por los dos machones era el que tomaba tal dirección.

Otra novedad más aparece en las mismas escalinatas: las barandas rectas y paralelas de 1689 pasan a ser convergentes, con balaustres que, en los primeros tramos, se abren suavemente. El primer cuerpo de

---

<sup>19</sup> José de CAÑIZARES, *España Llorosa sobre la Funesta Pyra, el Augusto Mausoleo y Regio Túmulo, que a las Sacras Ilustres, Generosas Cenizas de su Serenísimo Padre Luis de Borbón Delphin de Francia...* En Madrid, año de 1711.

<sup>20</sup> «Descripción del túmulo o capelardente», Honras del Delfín de Francia (1711), AGP, Sección Histórica, Caja 79. La traza de Ardemans fue aprobada por el propio Felipe V. En los legajos aparecen dos escrituras con los compromisos de los maestros encargados de la ejecución material: Manuel Arredondo, Juan de Ribera, Pedro de Ribera y Francisco Álvarez. Se encuentran además los pliegos de condiciones para la construcción y para la labor pictórica y emblemática. La ejecución del túmulo supuso 36.360 rls. de v. AGP, Sección Histórica, Caja 76.

la máquina se formuló siguiendo el mismo plan de 1689: grandes pilares de sustentación unidos por arcos.

«Plantaban sus pilastras resaltos y jambas, boquillas y arbotantes sobre sus plintos y bassas y más inferiores avía quatro leones en los quatro ángulos... los cuales recibían sobresí los quatro arbotantes... sobre que avía quatro figuras sentadas llorando...»

Se trata, sin duda, del mismo recurso escultórico que Ardemans usó para el catafalco municipal de Carlos II: leones y figuras constituían el cargamento de la nueva planta. Pero es en el alzado donde encontramos un sugerente cambio. Ardemans, al proyectar un único machón en las esquinas del túmulo, consigue un perfil arquitectónico mucho más estilizado que el de 1689. En éste, los pilares y sus respectivos estípites y jambas ofrecen cierto carácter macizo, corpulencia anulada en 1711, puesto que aquellos se han reducido a la mitad y el vano es más abierto.

Seguía, según el manuscrito, un banco para sustentar el segundo cuerpo, en realidad el remate del túmulo:

«Compuesto de ocho roleos que se convertirían en pilastras tortuosas adornadas de diferentes golpes de talla... Recivían... en el centro un copete de adornos desde donde arrancaba una... araña... muy abundante en adornos que todos iban a cerrar con una muy bien compuesta garganta que recibía una Pirámide muy alta adornada de coronas y por remate una flor de lis...»

Otro cambio se ha operado en este cuerpo, pues en beneficio del alargamiento del primer orden —compuesto—, el remate ha quedado reducido a una mera maraña escultórica. Y ésta es una característica que afecta a toda la máquina y pone de relieve la evolución ornamental sufrida desde 1689. Si el recargamiento de motivos lanzados en aquella ocasión fue recogido por Ardemans, el arquitecto los ha transformado: se han vuelto sinuosos y dinámicos, recubriendo gran parte de las superficies sin permitir adivinar la estructura. Las mismas piezas arquitectónicas se involucran en un juego ornamental incesante:

«Toda la referida explicación de la desnudez de planta y alzado se adornó de diferentes molduras como son Mochetas, pilares, medias,

cañas, talones, escocias, bolas, junquillos y otras diversidades de molduras, las cuales se vistieron con muy esquisitos adornos, de modillones, con sus cartelas, golpes de talla, repisados, guirnaldones, bestidos de diferentes tallas; de los cuales procedían sus colgantes, enredados con mucha diversidad, sobre las claves de los arcos avía quatro tarjetones grandes orlados de muchos adornos... adornada así por lo exterior como por lo interior...»

Un año después vuelve a izar otro túmulo para los Delfines de Francia, Luis y María Adelaida, hijos del anterior difunto. Por primera vez se requería una tumba doble, como muestra el grabado (fig. 4) del *Libro de Honras*<sup>21</sup>: dos sarcófagos simbólicos para los dos príncipes hermanos de Felipe V<sup>22</sup>. Ello originó las peculiaridades de esta estructura y, sobre todo, la transformación de la planta cuadrada en rectangular —único medio de albergar dos tumbas y que fueran visibles desde el frente—. Un plano de la iglesia del convento de San Jerónimo relativo a la disposición de los asistentes al acto, firmado por don Teodoro<sup>23</sup>, refleja la planta de este catafalco: rectangular con los cuatro resaltes de los machones y tres graderías (fig. 5).

Las variantes que originó la planta rectangular afectaron fundamentalmente al alzado: los pilares han ganado corpulencia, son más macizos que en 1711 y su revestimiento, jambas y pilastras adosadas, arrojan un mayor artificio. Dichas pilastras aparecen con cintas vegetales en los fustes y hojas de acanto, y en el capitel una simetría rebuscada y rematada de frutas, motivos que, junto a trofeos y armas, conforman el historiado remate piramidal.

Destaca, por otro lado, el arco que une los pilares. Frente al medio punto del túmulo de Churriguera y al arco apuntado de 1711, Ardemans propone para los Delfines un dintel de impostas curvas cuya clave central es la cabeza de un angelote.

El segundo cuerpo resulta mucho más nítido desde el punto de vista arquitectónico. Ha abandonado aquella maraña decorativa para destacar

---

<sup>21</sup> JOSÉ DE CAÑIZARES, *Pompa Funeral y Reales Exequias, en la muerte de los Muy Altos, Muy Poderosos, y muy Excelentes Delfines de Francia...*

<sup>22</sup> La documentación de estas honras está en AGP, Sección Histórica, Caja 80. Se encuentran diversos memoriales y cartas acerca de la actividad burocrática que se siguió para ejecutar la función fúnebre en la iglesia jerónima, así como los pliegos relativos al tema económico. Destaquemos los 49.800 rs. de v. en que se ajustó la construcción del túmulo a favor de Pedro de Ribera.

<sup>23</sup> AGP, Sección planos, núm. 2662.

un frontón, partido en su centro por un gran escudo real. Gran parte de los motivos vegetales aguantan cirios y al igual que en 1711, los grandes candeleros toman una disposición muy precisa: las esquinas de los diferentes cuerpos; su función está integrada en el marco compositivo de la estructura; por un lado, moderan y paralizan el contraste que produce el paso de los sucesivos cuerpos, por otro potencian e inciden en el carácter ascensional del catafalco, un fenómeno que en 1689 ya estaba planteado.

Podría decirse que en 1700 Ardemans partió de las lecciones de José del Olmo y del modelo patentado por Churriguera. En 1711 ensaya las posibilidades ornamentales y decorativas en una estructura fúnebre y, un año después, en 1712 consigue un diseño de mayor complejión arquitectónica. Cuando en 1714 la muerte de la reina exige una nueva traza, el arquitecto cortesano cuenta con una experiencia importante, con unos ensayos que se resumen en el catafalco de María Luisa Gabriela de Saboya, una de las estructuras más conseguidas, gráciles y elegantes de este artífice (fig. 6).

Ardemans se identifica de nuevo con la planta cuadrada, con el alto zócalo y las escaleras en las cuatro fachadas del túmulo. Continúa, pues, el reiterado esquema

«... formaban en sus ángulos boquillas, que adornadas de muros y pilastras... tenían delante columnas y capiteles de orden compuesto <sup>24</sup>.»

La aparición de las columnas es una novedad. Las «cinco coronas de oro» que ciñen los fustes, representan la única decoración de los elementos sustentantes del primer cuerpo. El artífice ha omitido la rica y exuberante hojarasca que invadía anteriores estructuras. Tan sólo en la ancha cornisa, que formaba «un segmento de círculo», se agrupaban acantos y alusiones simbólicas.

El segundo cuerpo se integraba perfectamente a través de «arbotantes», cuya forma sinuosa, en espiral, favorecía la perpendicularidad de esta estructura. Es una síntesis de experiencias anteriores que fusiona

<sup>24</sup> Fray Juan INTERIAN DE AYALA, *Relación de las Reales Exequias que se celebraron por la Serenísima Señora Doña María Luisa Gabriela de Saboya...*, en Madrid, por Francisco Villadiego, año de 1715.

una ornamentación mesurada, pero vibrante y refinada, con una nítida expresión arquitectónica.

Puede decirse que ha creado ya el modelo del catafalco cortesano, prototipo que, como arquitecto al servicio del rey, repetirá en 1715 y 1724, «variaciones sobre el mismo tema» sin pretensión alguna de renovación, a excepción de ciertos cambios que no alterarán el esquema que configuró en 1711.

Como maestro mayor al servicio del Ayuntamiento, Ardemans tuvo que ocuparse también de las trazas de los túmulos municipales. Las posibilidades del erario de la Villa no debieron permitir la elaboración de unos proyectos tan ambiciosos como los de la Corte. Su primera máquina para el municipio fue la de 1711 (Delfín), túmulo que configuraba el mismo esquema en planta, pero con un único cuerpo rematado por una cornucopia de luces (fig. 7). Unos pilares estilizados, con pilastras que remiten a la decoración del túmulo de 1689, se unían a través de un airoso arco, a manera de ramas, que aguantaba el remate <sup>25</sup>.

A diferencia del vigor arquitectónico de los túmulos de la Corte, en Santo Domingo las estructuras efímeras debieron producir sensación de inestabilidad, cierto efecto de ingravidez. Pero con este modelo simplificado, el arquitecto no sólo consiguió una construcción económica, sino también ágil y atrevida.

Estas cualidades van a ser ampliadas por Pedro de Ribera, habitual colaborador de Ardemans en los trabajos del Ayuntamiento. Mientras este último se esmeraba en los decorados sufragados por la Corte, Ribera se ocupará de los catafalcos de 1712, 1714 y 1724. El primero de ellos plantea una transformación radical en relación con el tipo de estructura fúnebre vista hasta ahora.

Para empezar la máquina se instaló en una plataforma con balaustrés, zócalo inusual en los túmulos madrileños, pero que remite a una solución adoptada por muchos artifices provincianos. La planta «a de ser

---

<sup>25</sup> En los expedientes de estas honras se señala que la traza de Ardemans se eligió después de que «se vieron diferentes plantas echas por el Mro. Maior de Madrid y de otros Arquitectos». Elaboró las condiciones para la ejecución del túmulo y diseñó además las cornucopias de las tarjetas y jerglíficos. La subasta tuvo que repetirse ya que los maestros ensambladores encontraron el precio de salida demasiado bajo. Ardemans se vió obligado a rehacer otras condiciones más favorables para aquellos. El remate quedó en 8.000 rls. a favor de Cristóbal Martín y Gregorio Martínez. ASA, Secretaría, 2-351-4.

paralelogramo, para acomodar las dos tumbas»<sup>26</sup>, la misma motivación que llevó a Ardemans a trazar un plano rectangular. Sin embargo, es en el alzado donde se comprueba la compleja arquitectura de Ribera. Bottineau comparó esta obra con una «especie de pagoda»<sup>27</sup> y, en efecto, es la construcción provisional más caprichosa e inusitada de las vistas hasta el momento. Por la traza se puede deducir que se trata de una estructura muy ligera, casi inestable. De ahí el dinamismo y la vitalidad de la máquina, una especie de grandioso candelabro cuya función es sostener cientos de cirios y servir de sofisticado dosel a las dos tumbas de los Delfines.

Sobre la plataforma Ribera proyectó un total de doce columnas, muy esbeltas pero no cilíndricas, hechas a base de cuerpos cúbicos, cóncavos y convexos, cuatro de ellas muy en la línea de los estípites. En planta rememoran una variación del esquema al «tresbolillo», confirmando a una tercera columna la prolongación en diagonal. Las columnas fueron aunadas por arcos incalificables que Bottineau comparó con las líneas sinuosas de las «consolas». Ciertamente, las relaciones de esta máquina con las formas «rococó» resultan interesantes. El dibujo es casi una filigrana y la traza parece más un proyecto para una pieza de orfebrería que para una obra de grandes dimensiones.

<sup>26</sup> También en esta ocasión el expediente municipal señala que se vieron «diferentes trazas para el Túmulo y tratándose de ajuste (mediante haberse experimentado, que de sacarse al pregón cosas de esta calidad, no se consigue el fin y se aventura su logro, como en la última ocasión subcedió) con la ejecutada por Pedro de Ribera, Mro. Artífice (que pareció más competente) se combinó en hazer el túmulo acabado... en 12.000 rs. de v. con las Condiciones contenidas en su papel y adicionadas por Don Teodoro Ardemans». Por tanto, en esta ocasión no hubo subasta. Ribera fue el responsable de la traza y de la ejecución del túmulo, mientras que Don Teodoro actuó de supervisor como maestro mayor de la Villa. ASA, Secretaría, 2-351-5. El Ayuntamiento sufragó la impresión de un folleto que incluía los jeroglíficos y la oración fúnebre: *Breve Descripción Reverente de los Hieroglíficos Epitafios y demás obras fúnebres, que sirvieron en las Reales Exequias que a la Augusta memoria del Serenísimo Luis XVI. Delfin de Francia y su digna esposa María Adelheida de Francia, princesa de Saboya... Oy saca a la luz: Don Antonio ZAMORA...*

<sup>27</sup> Yves BOTTINEAU, obra citada, pág. 291. Resulta interesante la mención de pagoda en este túmulo, ya que rememora una estructura oriental. Es uno de los pocos ejemplos, quizá el único, donde puede hablarse de exotismo. Habría que preguntarse si Ribera, en aquellas fechas, estaba al tanto del comienzo de la moda por las «chinerías» y cómo llegó a configurar esta obra original que supera todas sus producciones estables y, sobre todo, su calificada tradición «localista». Quizá esa superación deba insertarse en la acertada frase del profesor Bonet al subrayar que «Ribera comprendió toda una manera epilodal del Barroco», «Utopía y realidad en la Arquitectura», Catálogo de la Exposición *Doménico Scarlatti en España*, Madrid 1985, pág. 38. Para los túmulos de este arquitecto debemos remitirnos al exhaustivo y acertado análisis de Matilde Verdú, *La obra Municipal de Pedro de Ribera*, Madrid, 1988, págs. 79 y ss., aparecido después de la redacción del presente artículo y que anotamos en el momento de la corrección de pruebas.

La fantasía de Ribera tuvo que ser frenada. Así parecen indicarlo los expedientes de las exequias municipales, puesto que el siguiente túmulo levantado en Santo Domingo —honras de María Luisa Gabriela de Saboya— no fue trazado por el «fatuo delirante». El solo se ocupó de la ejecución material de la obra, cuya traza se debe a Ardemans. La ausencia de ésta, así como de una descripción impresa<sup>28</sup> impide conocer cual fue la alternativa que el maestro propuso para el Ayuntamiento en 1714, aparato paralelo al que elaboró en la Corte y modelo que debía seguir el prototipo lanzado en 1711. Dicho modelo, sin embargo, sí fue adoptado por Ribera cuando Madrid tuvo que celebrar las exequias de Luis XIV en 1715<sup>29</sup>. El túmulo refleja la supervisión y dirección del maestro mayor y se aleja radicalmente del catafalco municipal de 1712, tanto desde el punto de vista compositivo como estilístico (fig. 8).

Ribera siguió los planteamientos del arquitecto oficial y elaboró una construcción de dos cuerpos y un remate, sobre el mismo tipo de planta, con una gradería idéntica a las utilizadas por Ardemans en los catafalcos cortesanos. Este artífice encaminó a Ribera para que elaborara la estructura «habitual» de las ceremonias madrileñas. No obstante, hay una impronta personal de Ribera en la máscara filiforme y vegetal del revestimiento decorativo de la máquina.

El interés que tuvo Felipe V por las exequias de Luis XIV es algo que queda corroborado tanto en los documentos<sup>30</sup> como en la Descripción de las honras cortesanas de Fray Juan de Interián de Ayala<sup>31</sup>. Refiriéndose al túmulo, el cronista mencionó un clásico tópico, pero que sirve para medir el éxito del catafalco de Ardemans: «fue no sólo de lo mejor que de este género se ha executado en España, sino de lo más plausible... que se haya visto en otras partes...».

---

<sup>28</sup> La documentación en ASA, Secretaría, 2-354-20. No hemos dado con la traza, pero los expedientes indican que fue realizada por Teodoro Ardemans y que éste delegó la dirección de la obra a Pedro de Ribera «a cuyo cargo está el túmulo para las honras».

<sup>29</sup> ASA, Secretaría, 2-354-1. Además de la traza el expediente cuenta con un interesante documento: el pliego de condiciones redactadas por Ribera en cuyo final Ardemans constató y firmó su labor supervisora. «Es condición que todo lo que fuese túmulo, geroglíficos, escrituras, cornucopias grandes y pequeñas Pintado y estañado armado y desarmado aya de ser por cuenta de dho Pedro de Rivera y todo a satisfacción de el Maestro Maior». De nuevo Antonio ZAMORA fue el «ingenio» de las honras: *Melancólico trasumpto de las Obras Fúnebres, con que la muy Noble, Imperial, Coronada Villa de Madrid adornó las Reales Exequias, que el día 17 de Mayo consagró en el Convento de Santo Domingo el Real de esta Corte, A... Luis Decimoquarto...*

<sup>30</sup> AGP, Sección Histórica, Caja 80.

<sup>31</sup> *Relación de las Reales Exequias que se celebraron por el Serenissimo Señor Luis XIV. El Grande, Rey Christianissimo de Francia, Abuelo de Su Magestad... Escrita y dada a luz de orden de Su Excelencia. Año de 1717.*

Se trata del túmulo más complejo de todo el repertorio de este artífice (fig. 9). La excesiva ornamentación y las 24 esculturas que poblaron la máquina, siguiendo un riguroso plan iconográfico, no alteraron el esquema ni la argumentación arquitectónica del maestro mayor.

La primera novedad fue su instalación en la Capilla Mayor y no en el crucero, ubicación que determinó un carácter de retablo en la obra efímera. Con respecto a sus anteriores proyectos, Ardemans únicamente varió las esquinas de la planta al desarrollar de forma vigorosa y atrevida los dobles resaltes, prolongando los pedestales que debían sostener dobles columnas exentas, correspondientes a las dos pilastras adosadas sobre cada machón. La peculiaridad consiste en la profunda separación que el arquitecto ha proyectado entre ambos elementos —columna / pilastra—. En la cornisa la novedad se resuelve con la solución de cuatro «cornisamentos con frontón» —tal y como define Fray Juan Interián— muy prolongados y siguiendo las líneas diagonales. Al potenciar la dirección diagonal, Ardemans quebranta, de alguna manera, la tipología anterior sobre el esquema cuadrado, ya que en este ejemplo predomina esencialmente el planteamiento centrífugo, ayudado además por otro pedestal anterior a las columnas para las figuras de matronas.

La consecuencia más inmediata es la proyección espacial, abierta y dilatada, que invita a una actuación teatral a cargo de seis matronas, con posturas y velos agitados, que se instalaron en el primer cuerpo de «orden corintio». El segundo reproduce el esquema cuadrado, achafalnado en las esquinas para dobles pilastras, cuyos frontones son ahora curvos. De las pilastras salía un «arco misto» que enmarcaba cuatro grandes jeroglíficos. Ardemans vuelve a hacer alarde en el repertorio de arcos, siempre profundamente imbricados con el artificio decorativo. Una cornucopia finalizaba la estructura rematada por un «vistoso aparato de trofeos».

El túmulo de Luis XIV es el más espectacular desde el punto de vista escultórico. Además de las 24 figuras, se añadieron 16 angelotes sosteniendo candeleros en las esquinas del segundo y último cuerpo. Ello origina una imagen recargada que no es tal. Ardemans ha cuidado el estilo y únicamente las columnas del primer cuerpo aparecen revestidas de trofeos y drapeados. La profusión se centra en el segundo orden y en los frentes principales de las cornisas. La articulación arquitectónica resulta visible a pesar del aderezo de hojas y vides, cortinas y gasas en los arcos, mensulas, tallos y hojarasca en las pilastras superiores. Con todo hay cierto movimiento vertiginoso que obliga a preguntarse si el arquitecto no adquirió ciertos rasgos del frenesí de su discípulo Ribera.

La proyección escenográfica por la apertura diagonal de este túmulo no altera el esquema cortesano. Fue una variante que el maestro no repetirá, ya que la siguiente máquina, erigida para las honras de Luis I en 1724 (fig. 10), no tendrá unos efectos tan teatrales<sup>32</sup>.

Ardemans elaboró una obra muy similar a la erigida para las honras de María Luisa Gabriela de Saboya, incorporando de nuevo las columnas sobre los prolongados machones de las esquinas. Elevó un segundo cuerpo en el que se instaló un conjunto de figuras alegóricas: la Muerte, el Tiempo y las tres Parcas, amén de las ocho matronas que ocuparon las esquinas de los dos niveles. El mérito de este túmulo, según Bottineau, no residía en la inspiración de las imágenes, ni en el lenguaje decorativo «sino en la fuerza y en la majestad del conjunto»<sup>33</sup>. Fue la última máquina del arquitecto y, en ella, se plasma la culminación de un arquetipo efímero cuya repercusión aparece de forma inmediata dos años después. En 1727 Juan Román, «Aparejador de Obras Reales», diseña el túmulo de las exequias por Francisco Farnesio, Duque de Parma (fig. 11), reiterando la estructura creada por su antecesor:

«Sobre el pavimento se asentó el pedestal... el qual formaba en cada lado tres cubos, los dos mirando el quadrado, y el último formando una boquilla, repisado en su frontis... En los cuatro medios de dicho pedestal se colocaron... cuatro tiros de escalera...»<sup>34</sup>

Bottineau calificó el túmulo de «arquitectura fastuosa». Efectivamente, Román trazó una obra de aires escenográficos y con un barroquismo en el tratamiento de los elementos arquitectónicos que le alejaron del carácter grácil y elegante de Ardemans. Sin embargo, hay algo en el catafalco de 1727, quizá una mayor severidad en el lenguaje ornamental, que avisa de una nueva corriente en la arquitectura cortesana.

---

<sup>32</sup> En el AGP, Sección Histórica, Caja 77, la documentación relativa a las honras de Luis I apenas contempla el decorado fúnebre, a excepción de una memoria económica que especifica en sus partidas los nombres de aquellos que intervinieron, como el ensamblador Miguel de Trasusta. El pliego es una copia elaborada en 1746, cuando la Corte preparaba las honras de Felipe V. La Relación de las Honras fue escrita por Fray Juan INTERIÁN DE AYALA, *Relación de las Reales Exequias, que se celebraron por el Señor Don Luis I Rey de España...*, En Madrid: En la Imprenta de Música, por Miguel de Rézola, Año de 1725.

<sup>33</sup> Yves BOTTINEAU, obra citada, pág. 387.

<sup>34</sup> Fray JUAN INTERIÁN DE AYALA, *Breve Elogio y Ceñida Relación de la Vida, Enfermedad y Muerte del Serenísimo Señor Francisco Farnesio...* En Madrid: En la Imprenta de Música, por Miguel de Rézola, Año de 1728.

Para Bottineau la comparación de esta serie de túmulos «suministra la razón profunda de las reticencias de los soberanos hacia Pedro de Ribera», pues su fantasía y su invención ostentatoria «se alejaba de la medida francesa y de la gravedad romana a los cuales estaban ligados»<sup>35</sup>. En efecto, no hay más que observar la traza del catafalco municipal de 1725 para comprender que el artifice renunció a cualquier mesura.

En aquella ocasión el Ayuntamiento solicitó trazas a dos arquitectos: Pedro de Ribera y José de Churriguera. Sólo se conoce la planta y el alzado del arquitecto elegido, Ribera, y nada sabemos de la otra propuesta de este insólito pugilato, la del artista que ganó el concurso más afamado de la arquitectura provisional hispana<sup>36</sup>.

El plano sobre el que se levantó la estructura de Ribera (fig. 12) refleja la continuidad de un esquema estipulado. Sin embargo, el artifice ha realizado serias alteraciones. La planta cuadrada proyecta en sus esquinas unos chaflanes resaltados en los que se erigen pilares, pero éstos en su mitad inferior se dividen para formar un arco de medio punto —en planta se indican ocho pilares— duplicando así los vanos de la obra. En alzado (fig. 13) alternan con los grandes arcos de los cuatro frentes. De los citados chaflanes se origina una prolongación que servirá de pedestal a candeleros de cirios, machones que plantean una proyección inversa al juego angular de los túmulos de Ardemans.

El alejamiento de Ribera con la manera de proyectar del arquitecto cortesano es notorio en este templete exuberante, enmascarado de «putti» y recargado de drapeados, roleos y acantos, de formas cóncavas a manera de artificiosa ebanistería rococó. Tal capricho obliga a citar un fenómeno que en España, al menos en el ámbito de las ceremonias fúnebres, resulta peligroso: el ensayo. Este túmulo se presenta como un ejemplo paradigmático, y quizá único, de la experimentación en la obra efímera.

A diferencia de Ardemans, Ribera presentó en cada ocasión unas máquinas perfectamente diferenciables (ver fig. 14), aunque en planta continuasen soluciones tipológicas muy similares. En cuanto a la apuesta ornamental de los dos arquitectos hay que señalar una radical distinción. Frente al dinamismo vertiginoso del primero, Ardemans propuso un vo-

<sup>35</sup> Yves BOTTINEAU, obra citada, pág. 387.

<sup>36</sup> ASA, Secretaría, 2-355-2. Se eligió la traza de Ribera «por ser de precio más proporcionado». Churriguera recibió 240 rls. de v. «por la traza que para el túmulo le mandó hacer Madrid».

cabulario que aceptaba novedades foráneas<sup>37</sup> y presagiaba modelos que, en 1731, serían editados en la cartilla de Fray Matías de Irala.

Siendo un arquitecto plenamente barroco, inmerso en lo que se ha calificado de «castizo», Teodoro Ardemans supo adaptarse a las necesidades cortesanas de las primeras décadas del siglo XVIII. Su cargo de maestro mayor implicaba «disponer y trazar y dibujar los túmulos para las honras»<sup>38</sup>; tuvo, pues, que configurar un soporte arquitectónico para unos decorados fúnebres marcados por un profundo acerbo hispano. Para su formación artística tal adecuación no fue fácil, sobre todo en los últimos años de su vida cuando el arte oficial estaba representado por artistas extranjeros que propugnaban un nuevo ideal<sup>39</sup>, sin embargo en el ámbito de la Corte sus modelos fueron aceptados. Prolongó una tipología lanzada en 1689 y la superó paulatinamente al modificar sus claves estructurales y renovar su repertorio ornamental.

---

<sup>37</sup> El profesor Bonet ha subrayado que su repertorio formal anclado en el siglo XVII se entremezcla con aires franceses e italianos de resonancias rococó, cfr. «Proyecto y ostentación barroca en un dibujo de Ardemans», *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, obra citada, pág. 148

<sup>38</sup> Cit. por BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS, «El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y su Ayuda de Trazas», *El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del Siglo XVIII*, Madrid 1987, pág. 271-286.

<sup>39</sup> Ver BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS, «Noticias sobre el proceso constructivo del retablo de la Colegiata de La Granja. Una hipótesis sobre el proyecto original», *El arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, obra citada, pág. 137-144.



Fig. 1. *Túmulo erigido en la iglesia del Real Convento de la Encarnación para las exequias de Felipe IV (1666).*

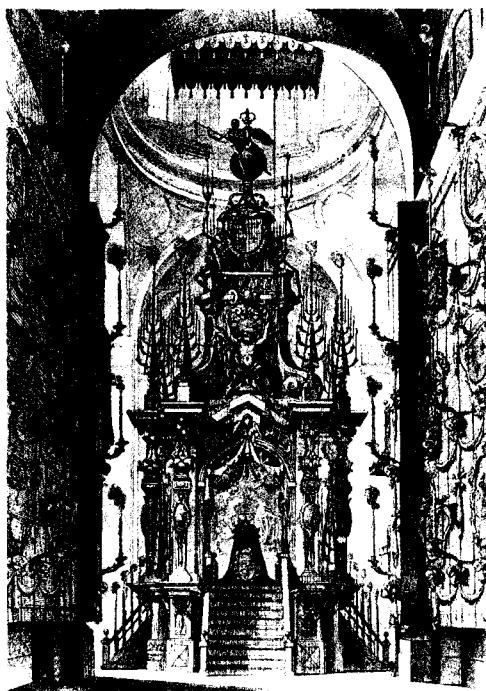
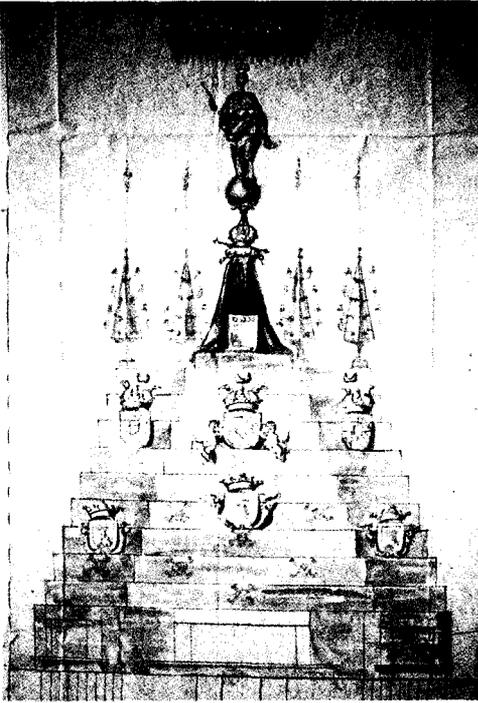
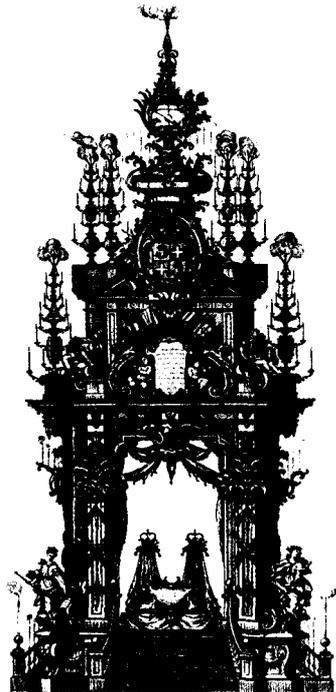


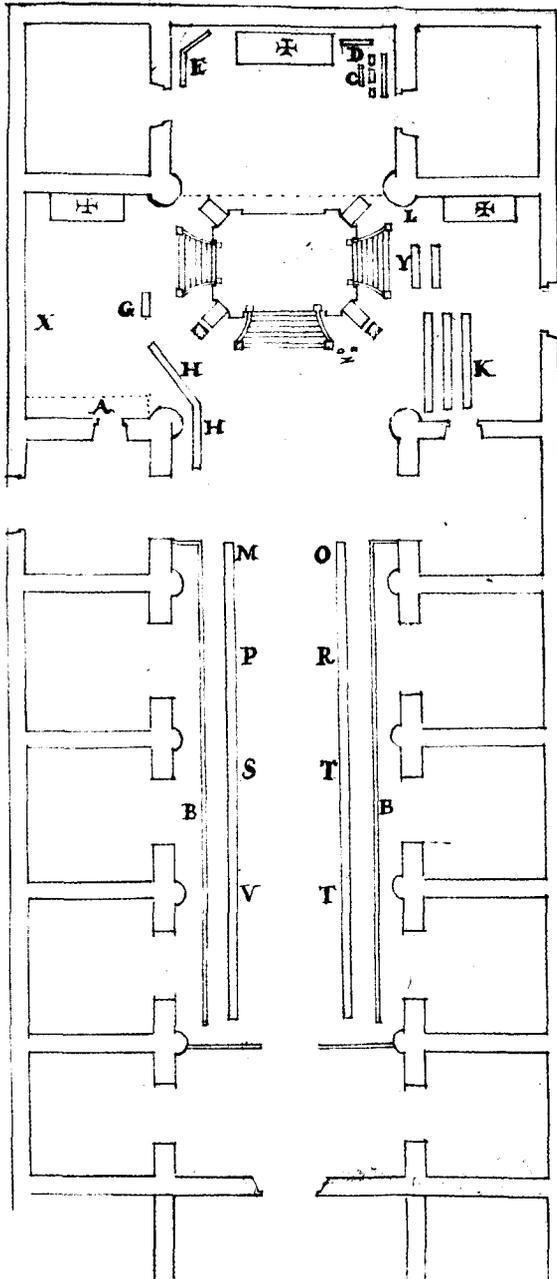
Fig. 2. *José Benito de Churriguera: Túmulo de María Luisa de Orléans (1689).*



*Fig. 3. Isidro González de Arévalo: Traza del túmulo de las honras municipales de Mariana de Austria (1696).*



*Fig. 4. Teodoro Ardemans: Catafalco de los Delfines de Francia (1712).*



Planta de la Iglesia de San Jerónimo de Madrid para las Reinas de la sereníssima, serena y belicosa y del pue de España: que se celebró en 16 y 17 de Agosto de este año de 1712.

- A Iglesia de su Magestad:
- C Calle del lado que ha el refectorio:
- D Capellanos fabricados:
- E Banco de Salado:
- G Capellanos de Regulares mayores:
- H Banco de Grande:
- Y Banco de Abadeses:
- K Banco de los Capellanos de honor:
- M Convento Real:
- O Convento de Regulares:
- P Convento de Nobles:
- R Convento de Mendicantes:
- S Convento de Ordenes:
- T Convento de Relig. y Concl. mayor:
- V Convento de Coadiutores:
- Z Lugar de la Abadía de Casar:
- L Lugar de la Inquisición:
- X Lugar de la Casa de la Cueva:
- B Botella:

Diego Arriaga

Fig. 5. Planta de la Iglesia de San Jerónimo (1712).

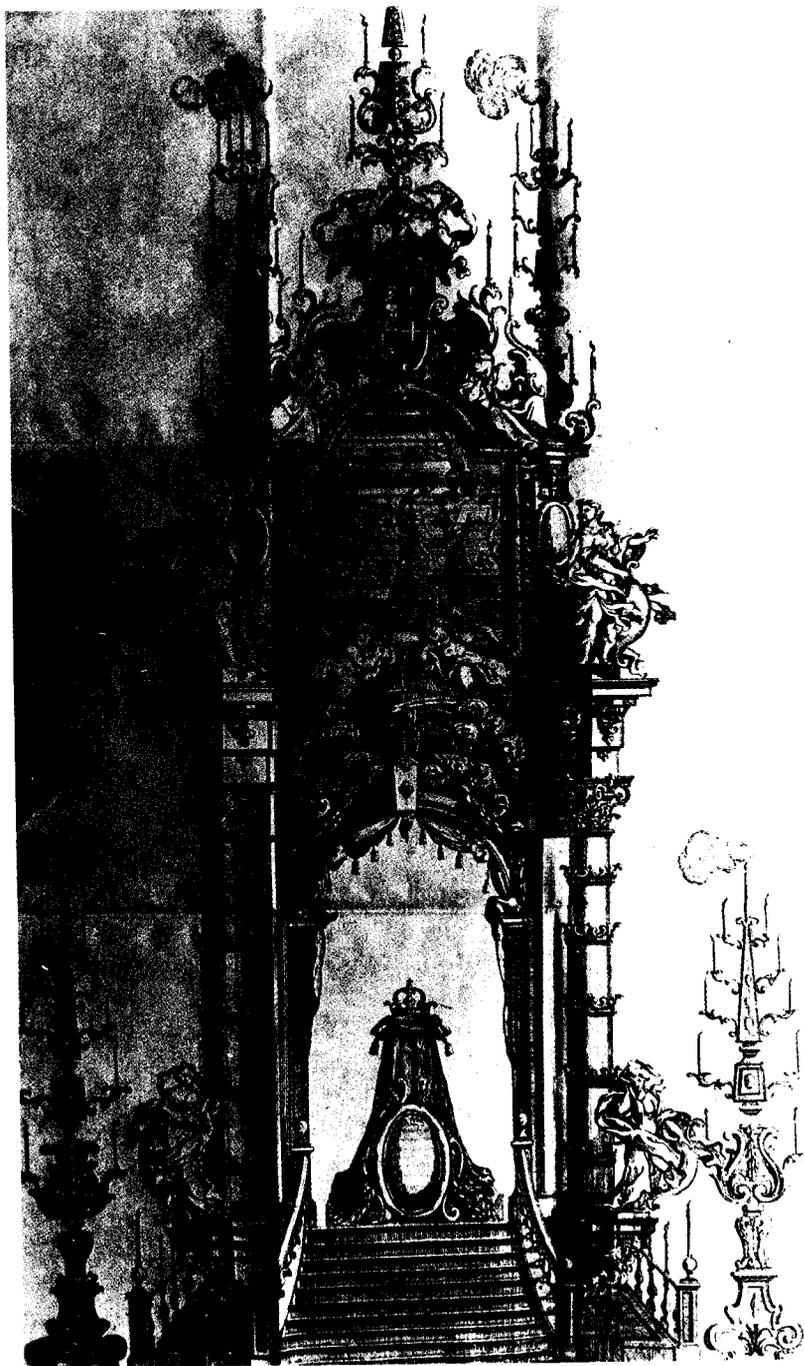


Fig. 6. *Teodoro Ardemans: Catafalco de María Luisa Gabriela de Saboya (1714).*

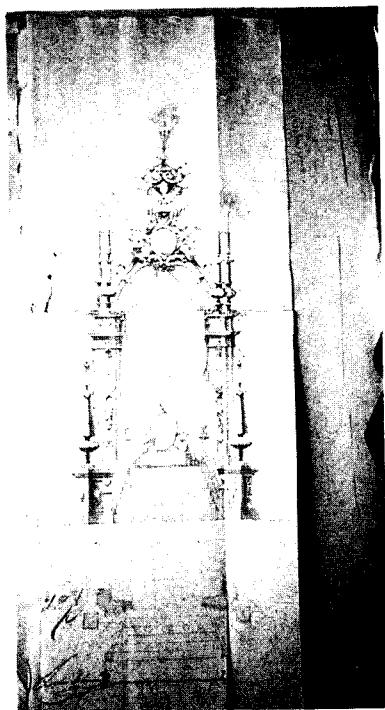


Fig. 7. Teodoro Ardemans: Traza del túmulo de las exequias municipales del Delfin de Francia (1711).



Fig. 8. Pedro de Ribera: Traza del túmulo de las exequias municipales de Luis XIV (1715).

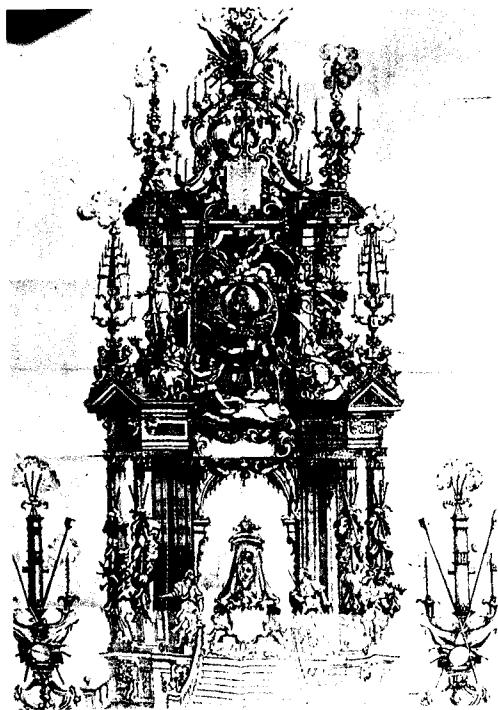


Fig. 9. Teodoro Ardemans: Catafalco levantado en la iglesia de la Encarnación para las exequias de Luis XIV.

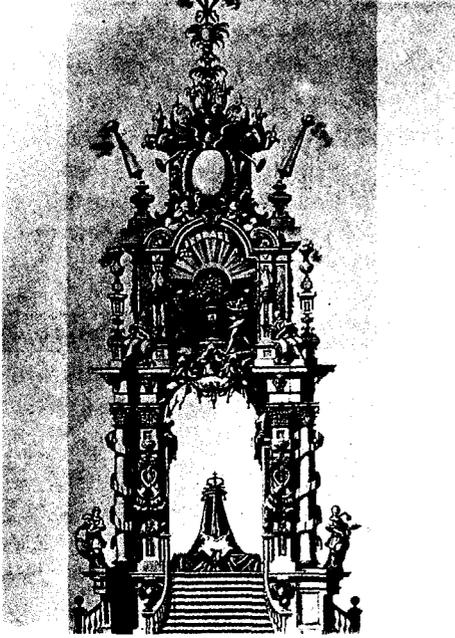


Fig. 10. *Teodoro Ardemans: Catafalco de Luis (1724)*

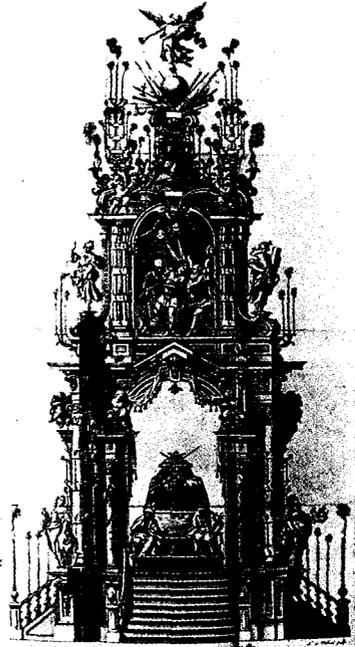


Fig. 11. *Juan Román: Catafalco levantado en la iglesia del Convento de la Encarnación para las exequias de Francisco Farnesio, Duque de Parma (1727).*

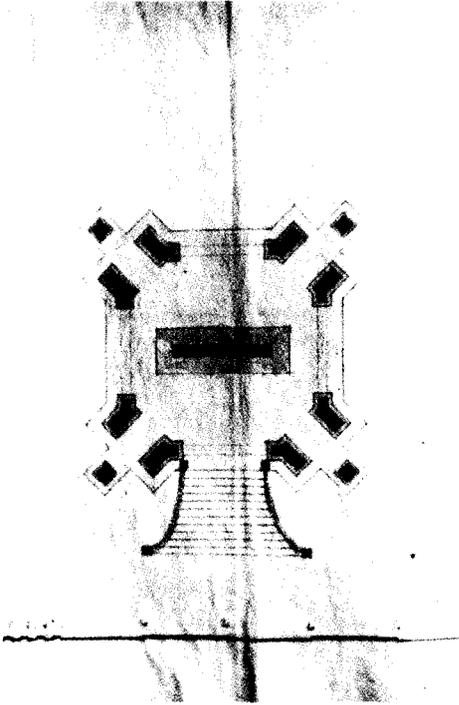


Fig. 12. *Pedro de Ribera: Planta del túmulo de Luis I (1724).*

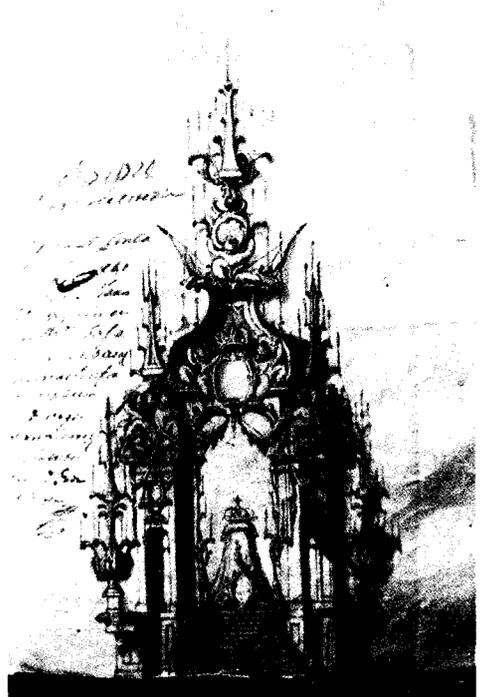


Fig. 13. *Pedro de ribera: Dibujo del túmulo de las exequias municipales de Luis I (1724).*

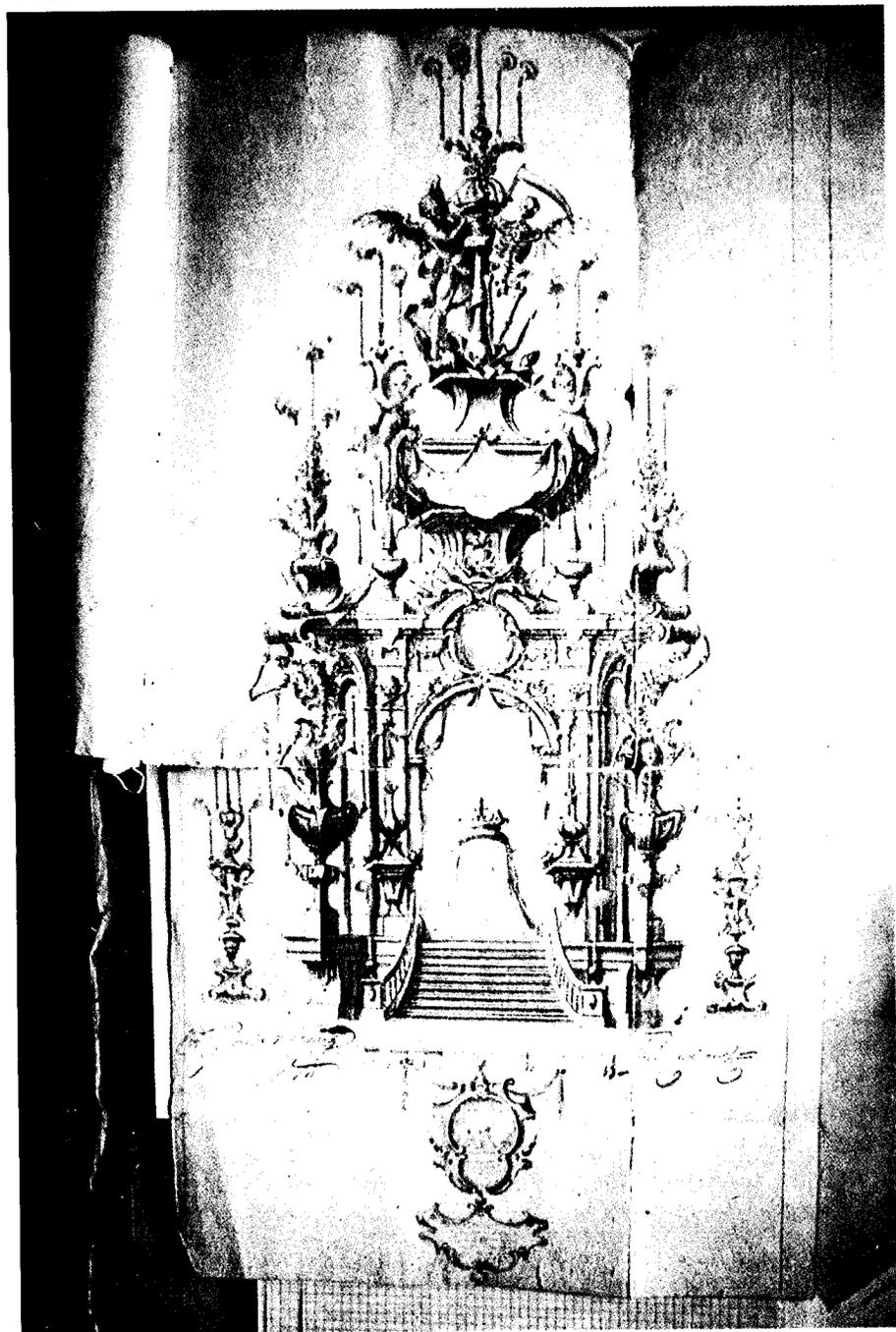


Fig. 14. *Pedro de Ribera: Proyecto para el túmulo de las honras del rey de Cerdeña (1733).*