

CAMBIOS Y PERVIVENCIAS EN LOS TÚMULOS DE NOBLES Y MILITARES EN LA CATALUÑA DEL SIGLO XVIII

Esther García Portugués

El deseo de la nobleza por emular al rey, tanto en virtudes atribuidas como en poder y riqueza, dejó un testimonio muy claro en la celebración de sus exequias que fueron pródigas en lujo y pomposidad al igual que la de los monarcas. Los túmulos, aparatos efímeros que formaban parte del festejo, son un ejemplo de los hábitos y del dispendio del que hacia uso la aristocracia, pero a la vez, constituyen un documento histórico interesante¹

Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, p.140, dice al respecto: «[...] No pocos opúsculos y libros de descripción de catafalcos y exequias dan idea de la importancia de este aspecto funerario en la cultura española [...]». que permite analizar los cambios estilísticos e iconográficos a lo largo del siglo XVIII. La mayoría de veces presentan fórmulas retardatarias, reiterativas, copiadas o inspiradas en modelos anteriores que rememoran el carácter funcional y protocolario.

Las pragmáticas dictadas por los Austrias y Borbones evidencian su intento por frenar el lujo y la pomposidad en la celebración de exequias de los que abusaban las distintas capas sociales, especialmente la de los nobles y militares. Sus éxitos, así como sus virtudes, eran ensalzados y relacionados con las hazañas de los dioses. Las propias virtudes estaban presentes para recordarnos de una manera sencilla y eficaz que el difunto no muere y tiene garantizada la Vida Eterna por los méritos adquiridos en la vida terrenal. La paulatina socialización del ser divino, relacionando el hombre con los dioses clásicos, daba al traste con el carácter divino que era exclusivo del monarca. Esta preocupación por regular y controlar dichos festejos se remonta a la ley contra funerales dictada por los Reyes Católicos y continuará durante todo el período del Antiguo Régimen.²

1. Julián GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 140, dice al respecto: «[...] No pocos opúsculos y libros de descripción de catafalcos y exequias dan idea de la importancia de este aspecto funerario en la cultura española [...]».

2. Victoria SOTO CABA, *Catafalcos reales del Barroco Español: Un Estudio de arquitectura efímera*, UNED, MADRID, 1991, pp. 74-6. Javier Varela, *La Muerte del Rey: El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1859)*, Turner, Madrid, 1990, p. 122. Soto y Varela realizan un compendio de las leyes y pragmáticas promulgadas por los monarcas que afectan a las prácticas en los túmulos erigidos a particulares: la Cédula de los Reyes Católicos de 1493, 1505 y 1502 por gastos excesivos en cosas transitorias y vanas; Pragmáticas de Felipe II, 1565, 1572 y 1610, impedían utilizar más de doce hachas o cirios y prohibían a toda persona que no fuese real a elevar túmulos y guarnecer las paredes de las iglesias; Carlos II, más tolerante en la Pragmática de 1696, autorizaba implícitamente los túmulos, sólo prohibía las colgaduras y superar las 12 hachas, lo cual demuestra la práctica habitual de las capas altas y no tan altas en erigir túmulos; la pragmática de 1723 de Felipe V se dictó contra los abusos de gasto y lujo (uso de sedas y colores, en lugar del paño y bayetas negras o moradas), y en 1724 prohibía en los funerales particulares colgar paños en los muros de casas e iglesias, pragmática que fue reiterada en dos bandos promulgados en 1760 y 1763 que hablan de los abusos y la poca observancia sobre todo por parte de los nobles en emular de forma desordenada el luto del soberano.

Por un lado, los nobles, así como los eclesiásticos, se valían de estas ceremonias para exteriorizar su rango social, sin serles muy difícil competir casi perfectamente con el funeral y las honras fúnebres de un rey. Por otro lado, parece que el propósito de la monarquía, a través de la legislación, era la de preservar su elevado rango y marcar el gran abismo que separaba su posición de la de sus súbditos.³

La celebración de las exequias de los nobles y eclesiásticos relevantes duraba de uno a tres días, dependiendo de la importancia del finado y, además, podía originarse una cierta competencia entre diferentes iglesias de parroquias y conventos en honrar al difunto.⁴ Una de las tareas del organizador de las exequias incluía la preocuparse por editar la *Relación*. En este documento se detallaba la duración, quienes asistían al acto, el adorno de la iglesia, la ubicación y descripción del túmulo y, cuando la disponibilidad económica lo permitía, se incluía el grabado del túmulo. Junto a la *Relación* también se hallan, principalmente, los oficios celebrados, la *Oración Fúnebre* y los *Sermones*.

Los autores intelectuales de los túmulos pueden ser detectados, muchas veces, porque eran los redactores de estas Relaciones⁵, siendo el túmulo a Richardi un ejemplo del que más adelante trataremos. Estos autores acostumbraban a ser personajes letrados de entidades religiosas, conventos, universidades, o embajadas y eran los encargados, también, de la redacción iconográfica de las honras⁶. Normalmente, en los túmulos se aprecia una reiteración de fórmulas y esquemas estereotipados a los que se incluye alguna pequeña variedad que identifica al difunto, tales como alguna virtud por la que destacó y los escudos de su linaje. Otra de las prácticas usadas para elaborar un túmulo fue la reutilización de materiales y máquinas que eran desmontadas y guardadas para la próxima función⁷ Victoria Soto Caba, «El peso de la tradición. Los Arquitectos y la elaboración de los catafalcos cotosanos en la primera mitad del s. XVIII», en *Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunicaciones. Congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 de Abril de 1987, p.714; Rosa M^a Subirana i Rebull, *Pasqual Pere Moles i Coronas. Valencia 1741 Barcelona 1797*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1990, p.239; Varela, op. cit., p. 154 y Soto, op.cit.,1991, p. 184, han tratado el tema de la reutilización de materiales poniendo sendos ejemplos y recalando el carácter de práctica habitual. Como consecuencia de esta práctica no nos debe extrañar que, por ejemplo, ciertas esculturas alegóricas pasaran de representar virtudes en un aparato

3. Soto, op. cit., p. 86, nos da una idea del porqué los nobles continuaban sirviéndose de la fastuosidad, a pesar de las leyes. Primero, por la poca aplicación que se hacía de ellas: «[...] Las multas y sanciones [a los nobles] fueron casi acontecimientos insólitos comparados con la copiosa información referente a las honras por duques, marqueses, obispos y cardenales». Segundo, porqué el jesuita, padre Menestrier, codifica en *Des Décorations Funébres* el repertorio apropiado iconográfico y ornamental a eclesiásticos, nobiliarios, militares: «[...] Así se halla la justificación para franquear una demostración más sobresaliente en aquellos que, no siendo reyes, príncipes o máximos dignatarios eclesiásticos, personajes de innatas virtudes, se representan como hombres extraordinarios, detentores también de heroicidades y famas. Así lo fomentaba Menestrier cuando empeñado en implantar una doctrina para las aparatosas funciones fúnebres aseguraba que [...] la modestia es una virtud loable en las personas vivas, pero muy lejos del deber a los muertos al ser modestos con ellos [...]».

4. Nos referimos a la celebración de las exequias al Ilustrísimo Señor Don José Climent, obispo de Barcelona cesado por enfermedad seis años antes. «[...]Después de la Catedral hicieron sus funerales todas las parroquias de la ciudad, el Colegio de San Severo, y algunos conventos, erigiendo magníficos túmulos, cubriendo de negras bayetas las paredes de sus Iglesias, y cantando las misas y vigiliás de difuntos con la mayor solemnidad. En casi todas las parroquias se continuaron las Exequias tres días seguidos; habiéndose podido distinguir la de Santa María del Mar, y la de San Pedro [...]». En *Breve relacion de las exequias que por el alma del Ilmo. Señor D. Jose Climent celebró su amante familia en el Convento de Predicadores de Barcelona. En los dias 19. Y 20. de Diciembre de 1781. Con la Oracion Funebre que dijo el Dr. Don Felix Amat, su Maestro de Pages, Bibliotecario de la Biblioteca publica Episcopal, y un Elogio Historico para ilustración de la Oracion Funebre*. Con las licencias necesarias. Barcelona: Por Bernardo Pla. Impresor [1781]. [Biblioteca de la Universidad de Barcelona, BUB, Reserva B-65/3/5-3]. Las relaciones y grabados se pueden encontrar en otras instituciones: la Biblioteca de Catalunya, el Museu d'Art Modern, la Biblioteca Nacional pero sólo citamos una, aquella en que la obra está en mejores condiciones.

5. Soto, op. cit., p. 152, «[...] los autores de «ingenio» van a ser los encargados, en la mayoría de las ocasiones, de escribir la *Relación* que más tarde irá a la imprenta».

6. El R. P. Fr. Josef Rius del Convento de Franciscanos de San Bartolomé de la Villa de Bellpuig constituye un ejemplo de un programador erudito, «[...] Lector jubilado, Doctor de Filosofía, y Teología, Catedrático de Filosofía en la Real y Pontificia Universidad de Cervera, y actual Custodio de esta Provincia de Cataluña [...]» en *Relacion de las Solemnis Exequias que la agradecida comunidad [...] celebró en alivio de su difunto protector el Excelentísimo Señor D. Vicenç Joachin Osorio de Moscoso [...] Sale a la luz a expensas de algunos devotos de la misma Orden*. Con licencia. Lérida: Por Ventura Corominas. [15 de Enero de 1817].

efímero a ser reinas en otro. Solamente podemos encontrar un aire renovador de estilo e iconografía cuando el ideador es un personaje de talla, tal como José Nicolás de Azara⁷. Como consecuencia de esta práctica no nos debe extrañar que, por ejemplo, ciertas esculturas alegóricas pasaran de representar virtudes en un aparato efímero a ser reinas en otro. Solamente podemos encontrar un aire renovador de estilo e iconografía cuando el ideador es un personaje de talla, tal como José Nicolás de Azara⁸, embajador de España en Roma. Interesado por la belleza y gracia en las obras antiguas y encargado, a petición de la Real Academia de San Fernando y de la Llotja, de adquirir obra que sirviera de modelo a sus alumnos, fue un introductor de la estética italiana en España⁹. Otras veces, la renovación puede venir de mano de un artista, como el arquitecto Pedro Costa, quien une la pericia con el interés por fórmulas foráneas¹⁰.

En general, la repetición impera en los conceptos simbólicos y los escudos, tarjetas y emblemas reproducen conceptos invariables tanto en los túmulos reales¹¹ como en los túmulos elevados a nobles y militares. El cambio de dinastía no se tradujo en una renovación iconográfica¹², sino que fue a lo largo del siglo XVIII cuando «[...] se sufre una pérdida en lo que lo mitológico se sustituye por lo histórico y lo emblemático por la alegoría racional [...]»¹³. En la arquitectura de los túmulos, también hallamos la repetición. Las fórmulas barrocas, la pirámide, el templete y la combinación de ambos en tarimas superpuestas, se perpetúan en el transcurso del siglo XVIII¹⁴, siendo modeladas a finales de la centuria por la influencia estética que tiende hacia la búsqueda de lo clásico en su línea más pura.

Los túmulos, que a continuación estudiaremos, erigidos a Richardi, Perelada, Lacy y finalmente a Láncaster, creemos que son un buen ejemplo ilustrativo de las pervivencias y de los cambios que se producen en los túmulos de la nobleza durante ese siglo.

El túmulo erigido a Don Juan Richardi, General de Batalla, Coronel de Infantería Española y Gobernador de la plaza y castillo de Alicante, en la iglesia de Santa María del Mar, el 18 y 19 de Junio de 1709, nos permite analizar el grado de pomposidad de la fiesta fúnebre celebrada en honor de un militar de alto rango al servicio del Archiduque Carlos.¹⁵

7. Victoria SOTO CABA, «El peso de la tradición. Los Arquitectos y la elaboración de los catafalcos cortesanos en la primera mitad del s. XVII», en *Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunicaciones. Congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 de Abril de 1987, p. 714; Rosa M^a Subirana i Rebull, *Pasqual Pere Moles i Coronas. Valencia 1741 Barcelona 1797*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1990, p. 239; Varela, *op. cit.*, p. 154 y Soto, *op. cit.*, 1991, p. 184, han tratado el tema de la reutilización de materiales poniendo sendos ejemplos y recalando el carácter de práctica habitual.

8. SOTO, *op. cit.*, p. 199, «[...] personalidad ilustrada bien conocida, se encargó personalmente de idear y programar todo el aparato fúnebre de la iglesia de Santiago [Túmulo a Carlos III], consiguiendo uno de los decorados más renovadores y sorprendentes en toda la escenografía y la arquitectura provisional del siglo XVIII [...] es indudable (en este caso) que el arquitecto José Pannini, autor del diseño y de la obra estuvo no bajo un control riguroso del ministro, sino perfectamente integrado y en concordancia con la voluntad creadora de Azara, acatando todas las sugerencias que el embajador había estimado».

9. Los *Libros de Acuerdos* entre los años 1760-1808 (Biblioteca de Cataluña) registran las adquisiciones y demandas de obra clásica (Laoconte, Mercurio de Herculano, Gladiadores...) de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona a José Nicolás de Azara.

10. SOTO, *op. cit.*, p. 299, dice de este arquitecto: «[...] Pedro Costa, proyecta un catafalco en 1745 [Túmulo a Felipe V, erigido en la Universidad de Cervera] con inspiraciones en modelos extranjeros y ciertos ecos de Bibiena [...]».

11. VARELA, *op. cit.*, p. 154, establece que: «[Antonio Palomino, al describir en su *Museo pictórico* las calidades que debía tener todo jeroglífico, se limitaba a resumir lo dicho por otros desde hacía casi doscientos años [...]. A su vez, la iconografía prendida de los catafalcos se inspira en los temas archaisados: las virtudes del monarca se identifican con las evangélicas, el duelo se representa con alegorías de las cuatro partes del mundo, etcétera. Sus autores se inclinan decididamente por la pendiente de la rutina».

12. SOTO, 1991, *op. cit.* «[...] los resortes de la cultura barroca perduraron durante buena parte del siglo XVIII. Con la nueva dinastía no se cambiaron los esquemas ni contenidos de esta literatura».

13. Antonio BONET CORREA, *Fiesta poder y arquitectura*, Madrid, Akal, 1990, p. 18. Fernando Rodríguez de la Flor, «Espejo de la Corte: Honras fúnebres reales a la dinastía Borbónica en Salamanca», en *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunicaciones. Congreso Madrid-Aranjuez, 27-29 de Abril de 1987, pp. 640-6, es más contundente, nos habla de la pérdida del lenguaje emblemático:

«[...] la quiebra, finalmente, del lenguaje emblemático, que adelgazado de su vasta referencialidad cultural, se prepara para convertirse en alegoría estereotipada de la vida civil, convierte este tipo de manifestaciones en signos ciertamente conflictivos al borde de su erradicación [...]».

14. SOTO, *op. cit.*, 1991, p. 184, ve en las estructuras de los Galli Bibiena soluciones aisladas y considera que la influencia de estos y de otros artistas italianos no supuso una renovación del túmulo, ni estar en la vanguardia sino más bien una puesta al día de estructuras retardatarias.

15. *Luctuosas endechas y nenias doloridas, que a discrecion del R. P. Predicador Fr. Francisco Galí, [...] Se colocaron en el levantado Tumulo que en la insignie Parrochial de Santa Maria de la Mar, de esta Corte de Barcelona, se erigió a las benemeritas*

El ideador del túmulo parece ser que fue el franciscano descalzo Rv. P. Francisco Galí. Se deduce del *Epidecio* que escribió Don Francisco Olivares Fernández de Palencia, Catedrático Mayor de Humanas y Políticas Letras de la Universidad de Orihuela «[...] Mandeme (por sus muchas preocupaciones) el M.R. Padre Fr. Francisco Galí [...] describa la Funerea Pompa que a discrecion, y prudencia suya dirigió [...] a Don Juan Richardi en la Parroquial Bassylica de Santa Maria del Mar [...] »¹⁶. Atendiendo a la última voluntad del difunto debía el P. Fr. Francisco Galí ocuparse de «[...] los despojos de la muerte [...] tiró las ultimas lineas de demostracion dolorosa, celebrandole las Exequias (con un elevado Tumulo, hijo de su idea) en esta Corte de Barcelona [...]»¹⁷.

A través de la descripción del túmulo de Richardi¹⁸ podemos evaluar como se repiten las fórmulas establecidas en el siglo XVII: la estructura de base octogonal, la forma piramidal en alzado, la cual incluye un pabellón y una torre pirámide, y la división en tres cuerpos o estadios, y, también, establecer una analogía con el túmulo real de Carlos II¹⁹.

Las afinidades en ambos túmulos, tanto desde el punto de vista formal como en el simbólico, nos parecen evidentes, sólo que en el túmulo a Carlos II primero aparece la forma piramidal y después el templete. La base octogonal en el aparato de Richardi contiene paráfrasis, rimas, epitafios, soneto y décimas, los cuales ensalzan la labor del militar. Otro tanto ocurre en el túmulo de Carlos II, sólo que los elogios van acompañados por el león y el águila símbolos de la realeza. En los ángulos del octógono, en el túmulo del monarca, hay unas figuras femeninas representando sus diferentes reinos. En el de Richardi son unos esqueletos humanizados quienes en su mano izquierda llevan unas tarjetas que loan sus hazañas, mientras que su mano derecha señala cada uno de los escudos de las ocho potencias a las que sirvió el finado.

En el túmulo de Richardi encima de los ángulos de la base octogonal, los esqueletos descansaban en unas columnas unidas por arcos, creando un espacio interior o pabellón al cual se accedía por las ocho puertas o arcos. En este espacio estaba colocada la urna, cubierta de un rico paño con los Escudos y Armas. Encima del féretro otro rico paño mostraba la espada, bastón y el sombrero, atributos del difunto²⁰. Sobre los mencionados esqueletos seguían otros ocho esqueletos acompañados de lienzos con los Blasones del difunto. El tercer cuerpo era una pirámide pintada de calaveras y huesos en cuyo zenit había, prolongando la verticalidad, un enorme hachón.

En el túmulo de Carlos II una enorme pirámide escalonada conducía al templete donde se hallaba el féretro del monarca, sobre cuya cúpula reinaba el Ave Fénix.

El símbolo del hachón presidiendo el túmulo de Richardi por encima del gran número de hachas que adornaban la pirámide, los equiláteros de luces sobre los arcos y el laberinto de

cenizas de don JUAN RICHARDI general de Batalla, Coronel de infanteria Española, y governador de la Plaça, y Castillo de Alicante. Recogidas por dicho R.P. Predicador (su confesor) [...] Barcelona: Por Francisco Guasch Impresor. Año 1709. Vendense en la misma Imprenta à la calle de la Paja; Y à su costa. [BUB B-45/3/10-4].

Los epitafios y rimas que adornaban el túmulo nos confirman la vinculación de Don Richardi al Archiduque Carlos, «[...] amor de Carlos à Don Juan sepulta», p. 18 y «[...] Temprano occaso proscribio su historia, / Y à Carlos de Austria parte de su gloria», p. 37. 16. *Luctuosos, op. cit.*, p. 8. Don Francisco Olivares realiza una descripción no sólo del aparato sino de todo el ceremonial que ocupó los dos días de la celebración de las exequias.

17. *Luctuosos, op. cit.*, p. 14.

18. *Luctuosos, op. cit.*, p. 14-15; no contamos con el grabado que nos hubiera permitido una aproximación más rápida. A nuestro entender, pensamos que existió, porque entre las pp. 34 y 35 hay un corte limpio de una hoja; al no haber un salto de página se reafirma la posibilidad de que lo hubiera y, también, la esperanza de encontrarlo.

19. *Lágrimas amantes de la Excelentísima Ciudad de Barcelona, en que agradecida a las reales finezas y beneficios, muestra su amor y su dolor en las magnificas exequias que se celebró Amadas y Venerables Memorias de su difunto Rey y Señor Don Carlos II (que Dios goza) ...* Descríbelas de orden de la Excelentísima Ciudad el Padre Joseph Rocaberti, de la Compañía de Jesús, Maestro de Rhetorica en el Imperial Colegio de Nuestra Señora y San-Tiago de Cordelles, Barcelona, 1701 [Biblioteca de Catalunya, F. Bonsoms 954].

20. *Luctuosos, op. cit.*, la emulación al monarca es clara. Sobre el féretro de Carlos II está el cetro, la corona y la espada. En Richardi son la espada, el bastón y el sombrero, pero dispuestas sobre ricas telas, sin respetar la sencillez que se exige en las pragmáticas. «[...] Cubria la tumba un rico paño, que tenia en sus quatro esquinas otros tantos Escudos de sus Armas, y en la Cima del Feretro estaba un rico pulvinar, Espada, Baston, y Sombrero». Al no contar con el grabado no podemos saber si el bastón es una clava refiriéndose al Alcide, denominado así por sus trabajos heroicos, ni si el sombrero se refiere al yelmo de Marte como así mencionan los romances y epitafios.

luzes de la parte inferior, erigían a la categoría de rey el hachón al cual rendían homenaje, tributando vasallaje un gran número de luces.²¹

El Ave Fénix, símbolo de la inmortalidad en el túmulo de Carlos II, podría ser en el de Richardi la Pira de hachas, de la cual sobresale el hachón eternizando su gloria. La Pira es equiparada al Monte de Tesalia²², lugar donde murió para renacer como dios Hércules.²³

A mediados del siglo —el día 20 de Diciembre de 1755— la Real Academia de las Buenas Letras de Barcelona levanta un túmulo, en el templo de Santa Catalina, a la memoria de quien fue su presidente, el Conde de Perelada²⁴ (fig. núm.1). Parece que el artífice del aparato puede ser el autor de la *Oración Fúnebre* Fr. Joseph Mercader²⁵, porqué de una parte pertenece a la Orden de Predicadores y por otra es Académico de Número de la Real Academia, reuniendo conocimientos suficientes. Al detenernos en su estudio, vemos que sigue fórmulas arquitectónicas de torre sin tener en cuenta el túmulo vanguardista de Felipe V erigido pocos años antes.²⁶ También apreciamos una cierta influencia de Bernini, por ejemplo en el diseño que realizó del *Catafalco per Carlo Barberini*, al colocar triunfante sobre la cúpula la «*Morte che mima il Redentore*».²⁷ Arquitectónicamente guarda cierta relación, sólo que el diseño de Bernini es todo movimiento y ligereza y el túmulo erigido a Perelada es hierático y mastodóntico, teniendo más fuerza en él, la aparente pesadez marcada por el inmenso zócalo de la base.

Estructuralmente, el aparato va decreciendo muy lentamente en tamaño a medida que se alza y consigue la forma piramidal gracias a la presencia de esbeltas hachas en los lados menores del octógono. El elevado zócalo o pedestal del túmulo es adornado con inscripciones que resaltan las cualidades del Conde de Perelada, guardadas por calaveras con huesos cruzados. Estas inscripciones immortalizan al Conde y lo convierten en un héroe, no sólo por su sabiduría y conocimientos sino también por su labor de estrategia político y militar, a la vez que, por su observancia religiosa²⁸. Sobre los lados menores del octógono, aparecen entronizadas y con sus correspondientes atributos, la Historia, la Filosofía Moral, la Retórica y la Poesía quienes lamentan tan fatal pérdida. En la parte frontal hay un escudo que podría pertenecer al Conde. Detrás, un peldaño minúsculo soporta nuevas hachas y jarrones en llamas, otro zócalo o base se alza hasta una cornisa que hace de soporte del templete. Esta base presenta diversos

21. A pesar de las pragmáticas (antes mencionadas en la nota núm. 2) en las que se reiteraba la utilización de un máximo de doce hachas para los túmulos no reales, vemos como en este túmulo son sobrepasadas con creces: «[...] los sobredichos arcos le cerraba un Equilátero de luzes [...] vistoso Laberinto de luzes [...] batallaban, en vistoso combate con las de afuera Blandon de extraordinaria magnitud, como que se coronaba Rey de tantas luzes [...] parecía un Pielago de esplendor, un Mongibelo de luzes; tanto, que me suscito el recuerdo de este Madrigal, que en otro tiempo, y á otro mas festivo assumpto formé: El humo de las Teas, / cuyo vapor obscurecer podía / de las luzes Phebeas / merichimo esplendor en claro día, / voluble forma nube, / que hasta escalar el Firmamento sube». *Luctuosas, op. cit.*, p. 15.

Julián Gállego en su artículo «Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria», *Goya*, núm. 187-188, Madrid, 1985, considera que la presencia de tantos cirios, luces, velas y hachas «[...] son un elemento fundamental de todo funeral como emblema del alma que no se apaga y de la luz de Cristo [...]».

22. *Luctuosas, op. cit.*, pp. 18-19. «Un Monte de Thesalia es trista Pyra, / de la de Alzides maquina robusta, / y otro sobervio de alicanté monte / Panteón de Richari se vincula. / En comburentes llamas abrasado / Hercules eterniza gloria summa, / y en sulfureos sobervios Mongibelos / eterniza Don Juan tambien la snya». «Romance de Arte Mayor».

23. OVIDIO «Apotheosis de Hércules», en *Las metamorfosis*, Barcelona, 1991, V, vv. 239-272 «[...] la poderosa llama chisporroteaban extendiéndose por todos lados y hacía presa en los miembros del héroe, [...] Aquel que ha vencido en todo, sabrá también vencer ese fuego que veis; él no sentirá la fuerza de Vulcano más que en la parte de su ser que ha heredado de su madre [humana]; lo que lleva de mí [Júpiter] es eterno, libre, está exento de la muerte [...]».

24. Joseph Mercader. *Oracin fúnebre, que en las exequias dedicadas por la Real Academia de Buenas Letras de la Ciudad de Barcelona. El día 20 de Diciembre de 1755. En el Templo de Santa Cathalina Martyr de la misma Ciudad, a la memoria de su presidente el excelentissimo señor Conde de Perelada; dixo el M.R.P.M.Fr.—, del orden de predicadores, Académico de Número de dicha Real Académia. Con licencia.* Barcelona: En la Imprenta de Francisco Surià, Impreffor de dicha Real Académia [B.C. F. Bonsoms 7142].

25. *Op. cit.*, p. 8, «Reverendissimo Padre Maestro Fr. Joseph Mercader, de la Orden de Santo Domingo...»

26. *Relación que hace el claustro de la Real y Pontificia Universidad de Cervera á la S.C.R. Magestad de el Rey Nuestro Sr. Don Fernando el Sexto, que Dios guarde, de las Reales Exequias, que el día 8. de Octubre de 1746 consagró á la Eterna Memoria de su amado Rey Don Phelipe Quinto que de Dios goza.* Cervera: en la Imprenta Real y Pontificia Universidad, por Manuel Becerra, 1746 [BUB 104/2/23].

27. Faggiolo dell'Arco e S. Carandini, *Effimero Barrocco. Strutture della Festa nella Roma del'600*, v. 1-II, Roma, Bulzone Editore, 1977, pp. 80-1.

28. MERCADER, *op. cit.* p. 17 «[...] tan parecido à Numa en las veneraciones del Templo, como à Rómulo en los horrores de la Campaña [...]».

espacios para contener más epitafios, rimas y sonetos, hallándose los vértices guarnecidos por tornapuntas²⁹ en forma de «S». Encima se erige un templete sostenido por columnas compuestas en cuyos ángulos hay cuatro estatuas alegóricas que representan simbólicamente los reinos de España, Portugal, Francia e Italia, lugares donde fue destinado el difunto como diplomático. Los reinos van acompañados por sendos esqueletos que muestran los talentos del conde. En medio del templete se eleva la urna³⁰. El túmulo está rematado con una cornisa amplia con la inscripción laureada de «Virtute/Praevia» acompañada de numerosas hachas. Sobre ella se alza la cúpula de la que sale triunfante la muerte portadora de lanza, palma y escudo con las palabras «Hinc Raptus ad Astra».

Distinguimos la repetición de estructuras superpuestas, en forma de torre y recuerda al túmulo erigido a Carlos II, que también coloca primero la pirámide escalonada y luego el templete.

El aparato de Perelada tiene una apariencia robusta, con gradaciones poco prominentes y escalones apenas perceptibles, es sólido e ideado para contener gran número de inscripciones e imágenes. Es muy distinto al túmulo de Richardi en el que hallamos sobretodo una preocupación por colocar adornos en una estructura que difícilmente podría aguantar toda la parafernalia, equiláteros de luces sobre arcos y una pirámide que se eleva sobre el templete sin mencionar el soporte de la cornisa.

Las esculturas en el túmulo de Perelada tienen gracia, movimiento y hay teatralidad barroca en la comunicación entre los esqueletos y los reinos. Las concomitancias con el túmulo de Felipe V son palpables en las figuras. Obsérvese su gracia y delicadeza, mostrando los atributos, el movimiento y la interrelación entre ellas mediante gestos y miradas. También la presencia en el zenit de la muerte coronada, con lanza y manto, pisando coronas, mitras y báculos, y con el cartel «Philippi Quod Potui Rapui». Sin embargo, el baldaquino de paños anudados a modo de telones corridos no está presente en el túmulo de Perelada.

Desde el punto de vista formal, en el túmulo de Felipe V hay más riqueza. Tiene dos templates superpuestos y se aleja de la forma torre que aún mantiene el túmulo de Perelada al avanzar los lados menores del octógono, elevando columnas y pilastras, prolongación que además se acentúa con unas columnas en forma de estípite coronadas con estatuas. Las falsas ménsulas o tornapuntas en forma de «S», cubren los paramentos y son exageradamente enormes soportando recipientes en llamas en el túmulo de Felipe V. Justamente el uso de tornapuntas y las vasijas en llamas relacionan ambos túmulos, sólo que en el túmulo del Conde las citadas tornapuntas son más pequeñas. El túmulo del monarca presenta una estructura abierta con escalones bajos que invita a entrar y contrasta con la del Conde de Perelada cuya urna se sitúa en un lugar inaccesible y custodiado.

El túmulo de Felipe V se aleja de concepciones archisabidas «[...] por la novedad de líneas, la pureza de motivos, la amplitud y la gravedad de la concepción arquitectónica [...]».³¹ En el proyecto, Pedro Costa muestra una cierta influencia boloñesa de Ferdinando Galli Bibiena, en la puesta en escena de las exequias, el carácter íntimo y de confort, crea la ilusión de invitar al espectador a entrar mediante el empleo de formas cóncavoconvexas racionalizadas, un academicismo «[...] *italià allunyat de les formes d'un Guarini o Borromini, que per altre banda, a nivell d'espai arquitectònic no havien tingut fortuna a Catalunya*».³²

29. Adita Allo Manero en «Tradición ritual y formal de las exequias reales de la primera mitad del siglo XVIII», *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII*, Comunicaciones Congreso Madrid-Aranjuez 17-29 de Abril de 1987, pp. 34-42, nos remite a la fuente de las tornapuntas: «[...] una simple cobertura, muchas veces basada en las ya clásicas «tornapuntas» en forma de S divulgadas por el Baldaquino de Bernini, o remates fundamentalmente escultóricos».

30. No sabemos si es un error del grabador, pero el féretro está cubierto con un manto real y una corona, mientras que la descripción nada dice al respecto y lo presenta desnudo «[...] Y despejado de todo otro objeto, ocupa su altar la imagen de nuestro Heróico Presidente [...]» Mercader, *op. cit.*, p. 6. El manto y la corona son elementos propios del rey e inapropiados para nobles.

31. Yves BOTTINEAU cita de Soto, *op. cit.*, p. 299.

32. Joan RAMON TRIADÓ I TUR, «L'Època del Barroc s. XVII-XVIII» en *Història de l'Art Català*, v. V, Barcelona, Edicions 62, 1984, p. 132.

Yves Bottineau considera que Cataluña y Levante fueron las zonas más receptivas a las aportaciones italianas, buscando la ordenación barroca basada en tratados de arquitectura y pintura, mientras que el resto de España seguía la línea efectista y pintoresca³³. En el túmulo del Conde no hay nada que estructuralmente recuerde una puesta en escena, salvo la teatralidad de las estatuas. No obstante, estamos de acuerdo con Joan Ramon Triadó en ver, en la estructura de este túmulo, un acercamiento a formas de un academicismo más contenido, abandonando las exuberantes del Barroco.³⁴

El 31 de Enero de 1793, el Real Cuerpo de Artillería de Barcelona erigió un túmulo al Conde Francisco Antonio de Lacy (Fig. núm. 2), Capitán General del Principado de Cataluña, en la Iglesia del Convento de San Agustín.

En el grabado del túmulo observamos que se ha operado un cambio estilístico e iconográfico respecto a los anteriores túmulos, que apunta hacia el Neoclasicismo³⁵. Aún así, hay ciertos elementos y matices que nos hacen contemplar aspectos y soluciones en el túmulo de Lacy que conectan con los túmulos de Richardi y Perelada.

La leyenda del grabado empieza «Elevación geométrica del Túmulo»³⁶, poniendo ya de relieve el valor geométrico del túmulo. La descripción del túmulo en el *Diario de Barcelona*³⁷ incide, también, en el concepto purista de recuperación de lo clásico, la geometría y el uso de los materiales desnudos, limpios, obviando el colorido y el adorno innecesario, tal como se hallaban los elementos arquitectónicos en las excavaciones. Detalles como «[...] zócalo [...] figurado de varios mármoles estaba una rica urna de mármol [...] sobre ella quatro globos [...] que sostenian un dado ó cubo, basa de una Pirámide de granito Egipcio [...] en su vértice una Urna de Mármol blanco [...] Quatro estatuas corpóreas de mármol blanco [...] Quatro urnas tambien ardientes de pórfido [...] y por último el Cubo, que servia de basa á la Pirámide, y era de lapislázuli [...]».³⁸

Las formas cuadrangulares priman en todo el aparato, especialmente en la base, o zócalo, con un ligero avance en los ángulos, a modo de base del pedestal de las vasijas llameantes, generando cada una de ellas una pilastra en llamas. La estructura del túmulo continúa siendo piramidal y la forma octogonal, de los túmulos anteriores, la recupera en los pedestales de las estatuas, rompiendo el sentido diagonal de los vértices y presentando una forma ochavada que confiere de este modo movilidad al monumento.

Las esculturas, representado la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y el Desinterés, son blancas siguiendo los cánones clásicos del momento, pero presentan un ritmo y una gracia propias del barroco, con gestos y posturas insinuadoras. A diferencia de los túmulos comentados con anterioridad las figuras no van acompañadas con inscripciones de loas al conde, ni de lamentaciones por tan fatal pérdida. La única inscripción en el túmulo es la dedicatoria del Regimiento de Artillería a su mejor «Gefe»³⁹, situada en la base de la pirámide o cubo de lapislázuli.

33. Yves Bottineau, «Architecture éphémère et baroque espagnol» en *Gazette des Beaux-Arts*, 1968 LXXI Abril, p. 227.

El Inventario de la Biblioteca que se realizó en la Llotja en 1810 con motivo de la incorporación de los libros del difunto P. Yzquierdo, entre los que hallamos obras de Vitruvio, Paladio, Belidor, Rieger, Frezier, Milizia, Vignola y la obra del francés Blondel, nos abre la puerta a considerar una posible influencia francesa en arquitectura por la presencia de la obra del francés [Bib.de Catalunya, Arxiu Junta de Comerç, caixa XII, lligall 45, 4-9].

34. TRIADÓ, *op. cit.*, p. 171.

35. *Op. cit.*, p. 260, dice refiriéndose a este túmulo, «*El Túmul era una de les màximes expressions del nou estil neoclàssic, pel seu caràcter iconogràfic i formal*».

36. SUBIRANA, *op. cit.*, p. 233.

37. *Diario de Barcelona*, núm. 32 (divendres, 1 de febrer de 1793), p. 130-131, citado por Triadó *op. cit.*, p. 258; Subirana 1990, *op. cit.*, pp. 234-5 y Subirana, *La Calcografía catalana del XVIII. Dels argenters als acadèmics*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1996, p. 915.

38. *Op. cit.*

39. *Op. cit.*, «D.O.M. / CIERIBVS. ET. NOMINI. AETERNO / FRANCISCI. ANTONI. LACI. COMI / TIS, REI MILITARIS, / PRVDENTISIMI / QVI.IUSTITIA. ET INTEGRITATÉ / MAXIMA. MILITIBVS. CIVIBVQ. IMPERAVIT. LEGIO. TORMENTIS BEL. / ADSIGNATA. DVCI. OPTIMO / HOC. CEN POS». Traducido por Rosa Mª. Subirana, 1990, *op. cit.*, «A Dios Optimo Máximo. A las cenizas e inmortal nombre del conde Francisco Antonio de Lacy, peritísimo en la milicia; cuyo mando General, Militar y Civil fue de suma justicia y entereza, el Regimiento de Artillería a su mejor Gefe ha erigido este Túmulo».

La decoración es escasísima. Se reduce a los baldones de las vasijas, los globos o pies de la base de la pirámide y al adorno de la urna, que imitan al bronce. El resto de la decoración es justificada: el Escudo de Armas del General, con los trofeos de Artillería, los Mantos e Insignias de las Ordenes de la Concepción y Santiago del finado encima del féretro. También, es esencial la guirnalda de laurel en el remate de la pirámide en cuya cima se halla una gran vasija llameante, tipología de la guirnalda que recuerda el uso de la *corona civica* en los monumentos funerarios ante la puerta de Herculano⁴⁰.

Sobre todo, el cambio se produce en la arquitectura que estratada austeramente, orientándonos hacia el Neoclasicismo, pero coexistiendo con formas escultóricas barrocas que aún perviven.

Arquitectónicamente se puede establecer un paralelismo con el Cenotafio erigido a la memoria de la Reina María Isabel de Braganza⁴¹, en la iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid, en el año 1819. Una estructura muy parecida, erigida veintiséis años después de la del Conde.

El grabado del túmulo de Lacy no muestra la presencia de hachas, lo cual puede hacernos incurrir en un error al creer que su ausencia constituye una novedad. No es así, porque en los túmulos particulares se continúan violando las pragmáticas reales al sobrepasar el número de las doce hachas permitidas, que en este caso son 102, a pesar de que en la estampa no hay ningún testimonio de ellas.⁴²

El túmulo no es tan exuberante; la fastuosidad es menor respecto a los otros túmulos, sin embargo, el mensaje se mantiene. La gloria y el reconocimiento conseguido en el mundo terrenal están presentes en las armas y el escudo a los pies del túmulo. Las virtudes por las cuales se distinguió el difunto, rodean el féretro. Al pie de la pirámide las armas de Marte junto a la trompeta de la Fama proclaman sus victorias. La urna o gran vasija, en la cima del aparato, prolonga su ascensión al cielo con las llamas que desprende, queriéndonos hacer ver que el conde ha obtenido la gracia de la Vida Eterna.

El túmulo erigido al Excelentísimo Señor Don Agustín Láncaster y Araciel, duque de Láncaster (Fig. núm. 3), el 14 de Enero de 1802 en la Basílica de Santa María del Ma⁴³, ilustra ese concepto de belleza como algo sometido a reglas geométricas, al priorizar los elementos simétricamente, eliminar los jeroglíficos inútiles y reducir a uno el número de epitafios, prescindiendo de las cartelas.

No es un ejemplo muy afortunado en cuanto a la pericia de la estampa, de autor desconocido, ni tampoco es el paradigma de la arquitectura neoclásica, ya que repite los parámetros antes vistos en el túmulo de Lacy, pero sí ilustra el criterio del «[...] perfil de ese buen gusto neoclásico, que huye de recargamientos y elogia lo simple, proporcionado y grandioso a la manera de los antiguos [...]»⁴⁴ que ahora, es llevado a sus últimas consecuencias. Delante de este túmulo nos preguntamos, dónde está la creación del ambiente barroco en el

40. Paul ZANKER, *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid, Alianza Forma, 1987, p. 321.

41. Enrique PARDO CANALÍS, «Cinco cenotafios reales de 1819 a 1834» en *Arte Español*, Madrid 1945, t. XVII, lámina I.

42. *Diario de Barcelona*, op. cit., «Alrededor del Túmulo, á seis palmos de distancia, corría una cerca formada de pedestales con su cornisa; en la qual, colocadas a proporcionadas e iguales distancias sesenta y ocho hachas, formaban su iluminación, y el total era de 102 de ellas [...] Toda la Iglesia estaba entulada, y cubría el altar Mayor un paño negro, con una Cruz Blanca en medio, y la correspondiente iluminación. En la barandilla del Presbitero habia quatro hachas. El Túmulo, fabricado por un estilo noble y magnífico estaba colocado inmediato á las gradas del Presbitero [...]».

43. *Sermon Fúnebre del Exc.^{mo} Señor Don Agustín Láncarter, y Araciel, Duque de Láncaster, Grande de España de Primera Clase, Gentil-Hombre de Cámara de S.M. con ejercicio, y honores de su Consejo de Estado, Caballero Gran Cruz de la Real y distinguida Orden Española de Carlos Tercero, Comendador de Valde-Peñas en la de Celatrava, Gobernador y Capitan General del Principado de Cataluña, Presidente de su Real Audiencia &c. &c. y demás difuntos bienhechores y pobres socorridos, que en las exequias que le consagró la Junta de Caridad de Barcelona, siendo su presidente el Excelentísimo Señor Don Francisco de Horcasitas, Colón de Portugal, Caballero profeso en el Orden de Santiago, Gentil-Hombre de Cámara de S.M. con entrada, [...] Predicó el Ilustre Señor Don Ciro Valls y Geli, [...] en la parroquial iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, el dia 14 de Enero de 1802. Lo saca á luz la misma Junta de Caridad.* Barcelona. En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S.M. [1802] [BUB C-239/5/15-7].

44. Javier FERNÁNDEZ DELGADO, «Política y memoria del buen gusto. Las fiestas Reales de 1789» en *Goya*, Madrid 1984, t. 181 pp. 63-67.

que se combinan los elementos y los efectos del claroscuro, dónde está el artificio que dirige la mirada de los espectadores hacia el túmulo, que trata de persuadirlos y vincularlos emocionalmente⁴⁵, y dónde está el juego escenográfico que se vale del emplazamiento del túmulo, en el presbiterio, en el crucero de la iglesia, lugar privilegiado en los oficios religiosos.

A través de los túmulos de Richardi, Pereleda, Lacy y Láncaster, y de una forma sintética, hemos apreciado como perviven, cambian y se esfuman formas y conceptos delante de la vía clasicista rigurosa que se impone.

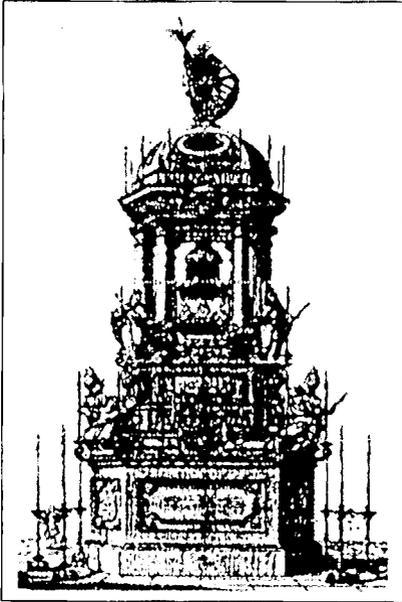


Fig. núm. 1. Túmulo al Conde de Perelada. Convento de Santa Catalina. Barcelona. 1756. Proyecto de Manuel Tramullas - Grabado de Ignasi Valls (Biblioteca de Catalunya, Fullets Bonsoms 3200).

45. En este sentido Valer, *op. cit.*, p. 125, dice: «[...] enseñar impresionando fuertemente los sentidos, mantener en vilo la atención de los asistentes, fascinar por la grandiosidad de la tramoya y lo exagerado de la máquina del túmulo». Y Esther Galindo en «El Penúltimo homenaje a la Casa de Austria en Barcelona. Los emblemas en las exequias del emperador José I», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, Teruel 1991, p. 542, dice: «El emblema, por sus imágenes percusivas y emocionalmente potentes vinculadas asociativamente, se manifiesta como un activo método didáctico capaz de propagar las «Verdades» morales, políticas y religiosas [...] emblemática para transmitir, convencer y fundamentar la doctrina y los contenidos morales [...]».

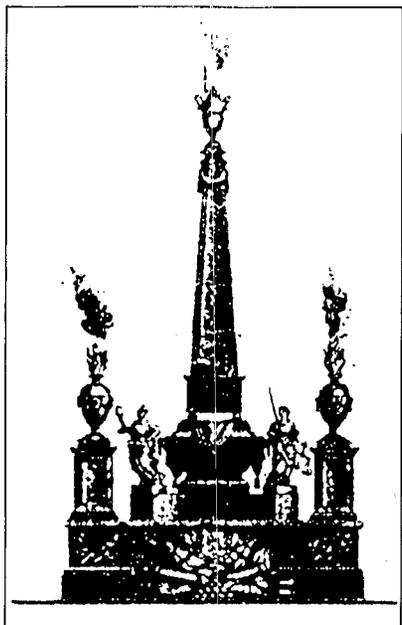


Fig. núm. 2. Túmulo al Conde Lacy. Convento de San Agustín Nuevo. Barcelona, 1793. Proyecto de Pere Pau de Montaña. Grabado de Pasqual Pere Moles. (Museu d'Art Modern de Catalunya, R. 4140).

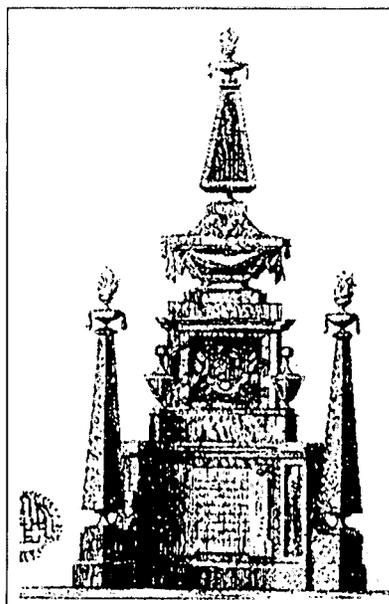


Fig. núm. 3. Túmulo al Duque de Láncaster Parroquia de Santa María del Mar. Barcelona 1802. (Biblioteca de la Universidad de Barcelona C-239/5/15-7).