

# LA INDUSTRIA DE LA MUERTE. ESTUDIO DE LAS EXEQUIAS EN CANARIAS (SIGLOS XVI – XIX)

*Pedro J. Hernández Murillo*

La noche del 13 de septiembre de 1598, a las tres de la madrugada, moría en los aposentos del que había constituido el sueño arquitectónico de un monarca, Felipe II. Con la muerte de éste se cerraba un ciclo de esplendor y dominio político, militar y económico que había convertido al país, en el espacio de una centuria, en un imperio. Las honras fúnebres constituyeron una de las más solemnes hasta entonces, prodigándose en decoraciones profusas y complejos programas iconográficos. ¿Cuál es el papel que desempeñaban los artistas en estas solemnidades?. En el presente estudio intentaremos, de manera sucinta abordar el fenómeno artístico que lleva aparejado las exequias reales tanto en la Península como en Canarias.

La muerte y la asimilación de la misma supone un acontecimiento que se encuentra sujeto a múltiples factores socioculturales que hacen que la percepción y los rituales celebrados con su llegada, difieran según el contexto. La monarquía hispana, la casa de Austria, con su catolicismo acérrimo, poseía un protocolo específico en el caso de la celebración de exequias. El denominado *ars morendi* era un concepto aprendido por los monarcas y plenamente aceptado, la muerte se asumía y la conclusión de la vida suponía un ritual perfectamente codificado, con un ritmo establecido. El arte del bien morir era para un rey católico, y en el caso de Felipe II de manera notable, un aspecto fundamental en su educación. De la misma forma que debía ser instruido en las vicisitudes de la cultura, economía y artes militares, debía saber morir.<sup>1</sup>

No es mi intención abordar en este estudio la iconografía de la muerte en Occidente, pues sería una tarea extensa, sin embargo, cabe recordar la importancia que adquiere ésta para el imaginario de la Europa renacentista. Los célebres *mementos mori* determinarán la creación de todo un programa iconográfico propio, donde se insistirá en lo macabro, la fugacidad de la vida y la inevitable llegada de la muerte. Es en el siglo XVI donde se relacionan en todas las artes plásticas esta suerte de marcas que identifican una filosofía. La ritualización a la que se ve sometida el suceso de la muerte encuentra en el Barroco su mejor escenario. Sin duda alguna, el Escorial supone un ejemplo del culto a la muerte, puesto que, dejando a un lado la lectura emblemática y simbólica del edificio, se trata de un gigantesco monumento funerario dedicado a la monarquía española. La idea de un panteón donde reposaran los restos de los reyes de la monarquía hispana corre a cargo del propio Felipe II, quien ordena el traslado de todos los restos en una suerte de recopilación macabra, para crear en el monasterio uno de los núcleos funerarios de mayor importancia de la Europa moderna. Supone, por tanto, una iniciativa que imprime a la cultura española un hondo sentido por lo funerario que ocupa un papel predominante en los rituales religiosos y políticos.<sup>2</sup> El monarca abandonará la tradición borgoñona que había introducido Carlos V, en relación con las etiquetas ceremoniales, que poco tenían que ver con los nuevos tiempos. El Concilio de Trento determina el punto de inflexión en la vida social y espiritual española. El orgullo cívico, que tanto se había prodigado en el Renacimiento con toda su carga individualista, dará paso a la socialización del Barroco. Una socialización donde el ceremonial religioso se encuentra inexorablemente

unido a los rituales seculares, puesto que suponía un elemento propicio para el dirigismo cultural de los postulados tridentinos. Es entonces cuando la fiesta se convierte en la piedra angular en torno a la cual giren las vicisitudes de una sociedad siempre propensa a la catarsis. Las Ordenanzas y etiquetas redactadas por Felipe II en 1575 marcarán la configuración de los cortejos fúnebres de prácticamente toda la centuria posterior.<sup>3</sup>

#### LOS APARATOS FUNERARIOS EFÍMEROS

En las celebraciones de la muerte, cumplían un protagonismo ingente las arquitecturas efímeras. Estas construcciones de carácter temporal encuentran su máximo auge y desarrollo en el marco de la fiesta barroca. Se prodigarán por toda Europa desde el siglo XVI hasta incluso la segunda mitad del siglo XIX, donde se percibirá una mayor mesura, desde que los postulados ilustrados de finales del Setecientos vayan, progresivamente, depurando las formas y costumbres propias del Antiguo Régimen.

Los artífices de estas maquinarias eran, por regla general, artistas de reconocido prestigio dentro de la corte. Un aspecto a tener en cuenta, ya que estas construcciones, por su carácter efímero, suponían verdaderos “experimentos” arquitectónicos que permitían la introducción de soluciones atrevidas que en el campo de la arquitectura tradicional no hubiera sido posible. De esta manera, la obra efímera se convierte en modelo arquitectónico, que en ocasiones –sobre todo en el caso de los arcos de recibimiento regio– se decidían immortalizar en soporte pétreo. Cuando analizamos las intervenciones de artistas en arquitecturas efímeras, comprobamos que se trata de personalidades de primer nivel en el campo de las artes plásticas. De este modo, encontramos nombres como Pacheco, Velázquez y Palomino, unidos a las trazas de efímeras arquitecturas. En ningún caso, estos artistas consideraban la realización de catafalcos como un arte menor, claro que el diseño corría a cargo de sus pinceles y el montaje lo efectuaban maestros carpinteros y ensambladores. La importancia de realizar el túmulo funerario de un monarca constituía un acto de exaltación política, y una buena plataforma de lanzamiento para el prestigio de los artistas, puesto que en las múltiples Relaciones de las Exequias quedaría constancia de los autores de las obras, e incluso si la edición de los textos lo permitía, aparecerían grabados de los túmulos.<sup>4</sup> Así, encontramos a Pacheco en la decoración del catafalco sevillano de la catedral dedicado a Felipe II, El Greco con la traza de un túmulo para las exequias de Margarita de Austria en Toledo, José de Churrigera en 1687 y su magnífico catafalco para María Luisa de Orleans en el Real Convento de la Encarnación y Teodoro Ardemans, al que se le atribuyen dos túmulos para el Delfín de Francia, Luis de Borbón, erigidos en el mismo Convento de la Encarnación y en Santo Domingo el Real en 1711.<sup>5</sup>

Centrándonos en las tipologías arquitectónicas encontramos que en el caso de los monumentos funerarios la característica fundamental es la variedad formal, si bien podemos establecer una denominación genérica en la que se engloben todas aquellas realizaciones arquitectónicas funerarias de carácter temporal o efímero. De esta manera, responderían a la denominación de Túmulo o capelardente y catafalco las estructuras que configuran todo el aparato efímero. En la literatura de la época se usan indistintamente vocablos como urna, pira, obelisco, pirámide y monumento, lo que nos habla de un referente formal dentro de la estructura general antes citada. Dentro de esta terminología abría que adicionar Cadalso, puesto que Covarrubias matiza la multifuncionalidad de estas construcciones: “Cadalso: Tablado que se hace en un lugar público para hacer algún auto de solemnidad, como el que se hace para levantar el pendón por el rey, o para jurarle, o para cualquier otro auto solemne que toque a la corona real [...] el túmulo funeral de emperador, rey o persona real; y dice más

que túmulo”.<sup>6</sup> La forma más usual en estas construcciones era la piramidal, con toda la simbología que esto entraña: la ascensión hacia la eternidad y el afán de inmortalidad. Por otro lado, la utilización de esta geometría obligaba al espectador a una contemplación ascendente donde el efecto de magnificencia era mayor en su intensidad.

Todas las construcciones funerarias efímeras tendrán este hondo carácter trascendente y ascensional.<sup>7</sup> Sin embargo, no todo acababa con la erección de una arquitectura sino que había que darle un sentido escénico. De ahí que abunden en todos los catafalcos programas iconográficos alusivos a la figura del monarca, donde se prodigan los jeroglíficos y emblemas.<sup>8</sup> En este sentido, en el arte efímero barroco será donde encontraremos el uso sistemático de la emblemática, como elemento aglutinador de un mensaje que nos puede parecer críptico pero que, en la época, la lectura simbólica de estas realizaciones era fluida y descodificada sin mayores dificultades por parte de las clases intelectuales. Se configura, por tanto, una verdadera arquitectura parlante donde la elocutio, la inventio y la dispositio, se encuentran al servicio del mensaje, entrelazando un corpus semántico que deviene en una tesis final: la magnificencia del monarca finado, sus virtudes cristianas y políticas. Tanto los altares de proclamación y entradas reales como los túmulos ofrecerán un soporte excelente para la difusión de la cultura emblemática en la España moderna.<sup>9</sup> Un ejemplo significativo de esta estrecha vinculación e importancia de la éfrasis emblemática dentro de los aparatos funerarios efímeros, lo encontramos en el programa iconográfico aplicado por el humanista Cervantes de Salazar, para el túmulo imperial de Carlos V, erigido en la ciudad de México en 1560. En la construcción proyectada por el arquitecto Claudio Arciniega se puede apreciar una clara influencia de la obra cumbre, en lo que a literatura emblemática se refiere, el *Emblematum Liber* de Andrea Alciato (1531).<sup>10</sup>

En cuanto a los materiales, eran generalmente de madera, por lo que la intervención de ensambladores y carpinteros era fundamental. La tramoya era levantada en el interior del templo principal de cada localidad, irguiéndose o bien en el testero o en la nave central. Las estructuras que configuraban el túmulo eran reutilizadas o se guardaban para otras solemnidades. Será en el soporte textual en donde encontremos la huella gráfica de estas construcciones. Se trata de libros donde se describía las honras fúnebres y en ocasiones, aparece un grabado del túmulo

## LAS EXEQUIAS EN CANARIAS

Cuando abordamos el estudio del arte efímero en Canarias durante el periodo moderno nos encontramos con un obstáculo que convierte la investigación en más ardua si cabe: la escasez de documentación. Las peculiares características de las Islas, la lejanía con la corte, la configuración de una sociedad incipiente que comenzará a establecer su ritualización social desde el siglo XVI, constituyen factores que determinan el conocimiento de la dinámica festiva isleña. Por otro lado, el género de las Relaciones de sucesos de carácter festivo tiene escasa representación. En la mayoría de los casos la fuente que se nos ofrece es meramente textual no apareciendo grabado ninguno de la obra.<sup>11</sup> La ausencia de textos y referentes gráficos se explica por la escasez de medios para la publicaciones –no existe una imprenta estable en Canarias hasta finales del siglo XVIII, cuando a iniciativa de la Sociedad Económica Amigos del País se establece el impresor Bazzanti–, que en el caso de las Relaciones de sucesos en Canarias no aparecen prácticamente en ningún grabado, por el lógico coste económico y técnico que este formato entrañaba para una región tan alejada de los principales centros impresores: Sevilla, Madrid y Toledo.

Las descripciones por regla general son someras y puntuales, se recrean más en la anécdota que en la descripción sucinta de los aparatos efímeros. Desde Nuñez de la Peña encontramos la relación de las principales honras fúnebres celebradas en las Islas. Este autor servirá de fuente a Viera y Clavijo para la confección de su apéndice de fiestas públicas que inserta en su *Historia de las Islas*. El historiador canario apunta que posteriormente a la muerte de Isabel La Católica en 1504, las primeras exequias realizadas en Canarias fueron las dedicadas a Felipe El Hermoso en 1506. De estas pompas, tenemos noticia de su celebración en la parroquia de Nuestra Señora de La Concepción de La Laguna.<sup>12</sup> En cuanto a las exequias en honor a Felipe El Hermoso, encontramos una sucinta relación en las actas del Cabildo correspondientes al mes de octubre de 1506 donde el Adelantado informa mediante una misiva del fallecimiento del monarca, por lo que el Cabildo ordenó que “ninguna persona ni personas, onbres ni mugeres, de qualquier condición que sean, no sean osados de tañer, panderos ni haser corros ni alegría alguna. E que anden onestamente mostrando tristura, ni ningund barvero haga barva a ninguna persona, so pena de sycientos mrs. Para los propios desta isla”.<sup>13</sup> En este sentido, se acordó establecer un luto de ocho días. De estas primeras celebraciones no nos quedan vestigios documentales suficientes para dilucidar cómo se realizaron las exequias, sin embargo suponemos que fueron similares en todas las islas con levantamientos de algún tipo de arquitectura efímera a modo de catafalco. En relación con lo que Covarrubias –anteriormente citado– denominaba cadalsos, en el caso de Canarias se empleará esta estructura en los ritos de proclamaciones regias, como escenario de los actos de mayor solemnidad.<sup>14</sup>

Ante esta escasez documental en lo que a descripciones de túmulos se refiere en el Seiscientos canario, destacan dos excepciones que, por sus características formales y los detalles que han pervivido en soportes textuales y gráficos, suponen los catafalcos de mayor relevancia y transcendencia del siglo XVI en Canarias. En primer lugar, el Túmulo de Ana de Austria, obra estudiada concienzudamente por el profesor Fernando Martín Rodríguez, a raíz de una interesante relación de bocetos hallados en el Archivo General de Simancas.<sup>15</sup> En estos documentos se recogen la traza del túmulo realizado en la Catedral de Las Palmas en 1581. La importancia de esta fuente para la historia del arte efímero, se revela fundamental, no sólo por tratarse del primer referente gráfico de un catafalco realizado en Canarias, sino que será esta construcción la que sienta un precedente en la dinámica constructiva de estas obras efímeras a posteriori. Paradójicamente este aparato celebrativo no llegó nunca cumplir su función ya que a instancias del gobernador Martín Benavides y tras un proceloso litigio entre Cabildo, Inquisición y la Audiencia, se decide la drástica determinación de suspender las honras. El túmulo tuvo que desmontarse, sin embargo nos quedó la huella gráfica de las trazas del mismo. Los artífices de la arquitectura fueron maestros carpinteros y ensambladores, quienes diseñaron los bocetos y comenzaron el montaje de la obra. Los constructores fueron: Pedro Bayón (1544-1603) carpintero mayor de la catedral desde 1572, y ensamblador, Bartolomé González (1541-?) carpintero se le conoce por la colaboración con Bayón la intervención en la casa del regidor Hernando Lezcano.<sup>16</sup>

A pesar de la escasa documentación que se conserva, existe una descripción sucinta de un catafalco erigido en honor a la emperatriz Isabel de Portugal en la parroquia de los Remedios. Conocemos la naturaleza del túmulo a partir de las actas del Cabildo donde se especifican las características que debían tener los fastos. De esta manera, el 30 de mayo de 1539, se ordena la construcción en el templo de los Remedios de “vn cadahalso e teatro alto e subtuoso, todo de madera, y ençima de él vna tunba grande, todo cubierto de paños negros con sus escudos, en que estén escurpidas las armas reales, y en el altar mayor. Yten que se ponga alrededor del dicho theatro çinquenta o sesenta hachas de çera, grandes y enteras, e que se tome la otra çera

menuda que fuera menester para los altares, y prover al pueblo e gente que fuere a las dichas osequias e onrras”.<sup>17</sup> Por la descripción que nos ha quedado de esta arquitectura se aprecia una clara muestra del cambio tipológico de los capelardentes medievales a una concepción más arquitectónica del túmulo funerario.<sup>18</sup> En la configuración de las exequias aparecen los principales elementos escénicos de la celebración funeraria: profusión de luminarias y el aparato arquitectónico donde reside la presencia simbólica del cadáver regio.

En segundo lugar, encontramos el catafalco erigido en la Catedral de Las Palmas con motivo de las exequias de Felipe II. El conocimiento de esta construcción se la debemos al humanista Cairasco de Figueroa, quien en su obra el *Templo Militante* aborda la relación de las exequias tributadas en la catedral de Santa Ana. No quedan, o al menos no se han encontrado, trazas de esta construcción; sin embargo, al contrario que en el caso del túmulo de Ana de Austria, éste sí llegó a realizarse y por la descripción del insigne poeta grancanario, parece ser que fueron consumadas las solemnidades con toda la pompa y el boato que el óbito del emperador merecía. La descripción aparece en la tercera parte de la mencionada obra bajo el título de *HONRAS DEL REY DON FELIPE II. NUESTRO SEÑOR DE GLORIOSA MEMORIA, EN LA CATEDRAL DE LA ISLA DE CANARIA*.<sup>19</sup> Al igual que en otras Relaciones de solemnidades, debemos poner en tela de juicio la información que vierte el autor, siempre desde una óptica solemne y arrebatada de subjetividad. Dentro de una obra como el *Templo Militante*, Cairasco, emplea el lenguaje poético para describir el aparato escénico de las honras. Dejando a un lado las valoraciones del estilo literario de Cairasco, abordado en profundidad en otros estudios,<sup>20</sup> abordemos la naturaleza del túmulo:

Traçó en su Parlamento pues Canaria /La pompa extraordinaria, y en el Teplo/ De la que dando exemplo a gente pia/ en tres partes partia sus tesoros/ Hizo entre los dos coros el teatro/ Sobre columnas quatro principales./ Las quatro Cardinales figurando,/ Del gran Rey venerando veneradas,/ Y en medio sobre gradas, y escalones/ Siete a los siete Dones aludiendo,/ Estava presidiendo la gran tumba/ Que en el orbe retumba en alto grado,/ Cubierta de brocado de tres altos/ Y aquel en los assaltos vitorioso,/ Estoque valeroso esta encima,/ Y aquella cuya cuya estima es fin segundo,/ Corona en todo el mundo respetada./ Sobre rica almohada aquel, y aquesta/ en alto estava puesta con gran lustre/ La piramide ilustre que excedia/ Las que en el Cayro oy dia se levantan/ [...] Que llegaba al zimborrio su alta punta./ Do estava con el junta en el remate,/ Cubierta de oro mate una corona,/ Con que se perfecciona el edificio/.<sup>21</sup>

Sin duda, se trata de una de las arquitecturas efímeras de mayor relevancia, realizadas durante el periodo moderno en Canarias.

La utilización de la forma piramidal para el túmulo, responde al afán ascensional que se vislumbra en todas las construcciones de éste género. El predominio de la verticalidad en las construcciones piramidales, contribuye a simbolizar la inmortalidad. En cuanto a la incipiente valoración de las mismas, debemos reseñar la influencia de la *Hieroglyphica* de Horapolo (publicado en Venecia en 1505) y la obra de Francesco Colonna, *El Sueño de Polifilo* (Venecia, 1499). En los textos mencionados se recupera e utiliza la iconicidad de la tradición antigua, concretamente a la enigmática escritura egipcia y la tradición grecolatina. En este sentido, supone una interpretación engañosa del pasado, utilizado para la recreación y factura de un nuevo lenguaje que responde a la idea filosófica neoplatónica, que deja su huella a lo largo del todo el Renacimiento. El simbolismo funerario que poseían las pirámides de Keops, permite la inclusión de este elemento en todas las celebraciones fúnebres desde el siglo XVI.

En este sentido, encontramos multitud de ejemplos en la literatura emblemática, donde la pirámide simbolizará los valores de rectitud, constancia y confianza del monarca en la divinidad.<sup>22</sup>

Si analizamos la poética descripción de Cairasco, nos encontramos ante una construcción que responde al estilo de los túmulos renacentistas realizados en honor al emperador en otras ciudades españolas. En primer lugar, se trata de un “aparato” de grandes dimensiones.<sup>23</sup> El desarrollo en altitud era una característica de todas estas construcciones. En lo referente a su autoría, el profesor Martín Rodríguez apunta a los mismos trazadores que en el caso del túmulo de Ana de Austria. La magnífica descripción de Carrasco nos sitúa ante una obra que responde a los estilemas propios de este tipo de construcciones efímeras. Característica importante es la inclusión de esculturas de bulto redondo en donde se nos presentan la iconografía impuesta desde Carlos V con la glorificación del imperio hispánico y la simbiosis entre el Estado filipino con los postulados de Trento.

Si analizamos a partir de la descripción de Cairasco, nos encontramos ante una obra arquitectónica de tres cuerpos situada en mitad del coro de la Catedral. La disposición de los túmulos era generalmente el centro de los templos respondiendo a una intencionalidad simbólica en un intento de sacralización del poder. La estructura del túmulo venía determinada por cuatro pedestales en donde figuraban las Virtudes Cardinales que corresponderían a la Fortaleza, Prudencia y Justicia: (“Sobre columnas quatro principales/ Las quatro Cardinales figurando, Del gran Rey venerando veneradas”).<sup>24</sup> El programa iconográfico se completa con el resto de las Virtudes teologales en el interior del túmulo, esculturas situadas escalonadamente en el interior del túmulo. La inclusión de las Virtudes responde a un programa iconográfico que ya aparecía en las exequias de Carlos V. Las Virtudes representan a los atributos benéficos tanto humanos como divinos contrapuestas a los Vicios. Las Cardinales identificándose con cualidades naturales mientras que las Teologales desde la Escolástica medieval, se relacionan directamente con la divinidad. La identificación entre las Virtudes y los monarcas no vienen sino a cristianizar el papel desempeñado por las Virtudes que amparaban a los emperadores de la antigüedad clásica, tal y como refiere Cesare Ripa o Piero Valeriano en sus obras.

La aparición de las virtudes aparecen de una manera claramente relacionadas en obras renacentistas como en las *Alegorías del Buen Gobierno* de Ambrosio Lorenzetti en el Palazzo Pubblico de Siena. De ahí que en las exequias de Carlos V celebradas en Bruselas en 1558 donde aparece un navío alegórico tripulado por las Virtudes teologales aludiendo a la defensa de la religión católica del emperador mientras que las columnas de Hércules y la evidente cita a la leyenda *argonáutica* responde a la iconografía establecida por la tradición borgoñona.

Sin duda, en el caso del túmulo de Felipe II, se establece idéntica relación entre el buen gobierno y la defensa a ultranza del catolicismo por parte del Rey Prudente. Las Virtudes arrojaban la *capella ardente* del monarca en donde en una especie de ara se encontraba el almohadón con la corona y la espada símbolo de poder Real y parte más importante de la construcción efímera, ya que se trata del *locus* sacro que correspondería al cadáver regio. Finalmente, se culminaba la construcción con el escudo de los Austrias, figuras de la muerte y una inmensa corona dorada en la cúspide.

Durante el siglo XVII asistiremos a un periodo de crisis económica. El principio del fin del imperio se iniciaba con una economía en franca decadencia. A pesar de estas penurias se intentaba en la medida de lo posible que los fastos y concretamente las exequias reales fueran

lo más ricas y solemnes posibles. Lamentablemente no conservamos Relaciones fidedignas de las pompas del Seiscientos canario. En cuanto a los túmulos se experimenta un notable retroceso en cuanto a la pompa y el boato debido principalmente a la crisis económica que padecen las Islas durante la centuria. Durante la misma se celebran un total de siete exequias comenzando con las dedicadas a Margarita de Austria en 1612 y finalizando con las de Carlos II (1700). La estructura de los aparatos funerarios no experimentarán cambios sustanciales en relación a los realizados en el siglo XVI: estructura ascendente, capitel formado con gradas de planta cuadrada rematando el aparato escénico con esculturas de bulto redondo con figuras de la muerte e iconografía del poder. Uno de los elementos novedosos son los jeroglíficos: la conjunción simbiótica entre el texto y la imagen, recurso semántico que despierta el ingenio frente a un mensaje hermético. Los jeroglíficos se encargaban a pintores y eran realizados al temple colocados en los alrededores del túmulo decorando las paredes del templo o incluso en el exterior del mismo

El cambio dinástico del XVIII no impondrá una etiqueta nueva de manera inmediata. Tanto la dinámica organizativa como en las solemnidades serán una continuación de los Austrias con algunas variantes. En primer lugar las ceremonias se multiplican afectando no ya a los monarcas y familia real sino a sus parientes. Ésta es la causa por la que en muchas ocasiones resultaba una tarea imposible celebrar con solemnidad las exequias, debido a la carestía económica. Los conflictos entre los diversos poderes no dejarán de producirse como el pretérito ejemplo del túmulo de Ana de Austria en la Las Palmas. En Tenerife se producirán verdaderas polémicas entre la Parroquia de los Remedios y la Iglesia de la Concepción por disputarse la primacía y el estipendio de las exequias.

En cuanto al estilo artístico se seguirá prefiriendo el lenguaje barroco hasta las últimas décadas del siglo XVIII, cuando las élites ilustradas criticarán el ingente gasto en las pompas y solemnidades. Éste es el caso de unos versos que recoge Pereira Pacheco y Ruiz atribuidas al Padre Guzmán, quien al contemplar el túmulo erigido en la Catedral de Sevilla por Carlos III no reprimió unas letras: “Túmulo erige el ponto a Mitriades/lleño de jeroglíficos y motes. /Cúmulo de solemnes disparates/vestidos de retazos y pegotes”.<sup>25</sup> Tras la satírica coplilla se esconde un afán por desprestigiar los resabios y requiebros barrocos que tanto molestaban a los ilustrados. Se trata de la continuación de un concepto del Poder que responde a un Antiguo Régimen que quedaba caduco. Los jeroglíficos y los emblemas carecían de sentido y se encontraban muy lejos de la hermenéutica teológica, propiciada y diseñada por los Jesuitas, que tanto admiraban a los fieles del Seiscientos. El túmulo del XVIII se irá desnudando de alhajas y depurando sus formas acercándose a una mayor monumentalidad desde una serenidad netamente clasicista. Un ejemplo de esto en Canarias es el magnífico grabado que realizó Álvarez Rixo con motivo de las exequias celebradas en la Catedral de las Palmas. Se trata de un túmulo a modo de templete desprovisto de jeroglíficos y de cualquier cita emblemática. El barroquismo da paso a una mesurada concepción arquitectónica en donde la simetría es la mayor constante.<sup>26</sup> La austeridad es apabullante: se trata de una construcción estructurada en dos cuerpos. La planta es cuadrada elevándose en su base y cerrada por una barandilla en donde se disponen varias velas. En cuanto al primer cuerpo presenta la típica disposición de *capella ardente* con un arco de medio punto muy acentuado cimado en la clave del mismo por el escudo Real. La composición viene determinada por dos pilastras acanaladas de capitel compuesto que confieren un aire clasicista a la obra. En las esquinas se representan dos leones rampantes. Un sobrio entablamento da paso al segundo cuerpo del túmulo que reproduce el mismo esquema que su antecedente encontrándose coronado en la cúspide por una escultura de bulto redondo representando a la muerte. Contrastando el grabado de Rixo y la descripción textual de un testigo directo como Romero de Ceballos

comprobamos que el boceto de Rixo es fidedigno. Ceballos refiere: “...Los días 18 y 19 de febrero celebró el Ayuntamiento las exequias reales por el ánima del Rey...en la Santa Iglesia Catedral, con asistencia del Cabildo eclesiástico y tribunales de Audiencia e Inquisición... y se armó un túmulo de dos cuerpos con columnas, pedestales, cornijamientos, etc, como los de un monumento muy alto y con más de 150 luces ardiendo, rematando con una estatua de la muerte coronada (*sic*)”.<sup>27</sup>

Como ocurría en muchas ocasiones estas obras denominadas provisionales eran desmontadas y reutilizadas como altares o para el mismo fin para el que fueron concebidas. El túmulo dedicado a Carlos III en la Catedral de las Palmas fue reutilizado para las exequias de Isabel y María Luisa y posteriormente para las del rey Carlos IV si nos atenemos a la fuente de Álvarez Rixo. Curiosamente el túmulo que nos ocupa guarda una estrecha relación con el realizado en la Catedral de Lima para el mismo monarca finado en 1789, del que nos queda el grabado de Pedro García y Aguirre, en donde, salvando algunas diferencias sustanciales la sobriedad y el empleo de elementos clasicistas como las pilastras y capiteles compuestos nos remiten a un intento de depurar de manera definitiva el aparato representativo y ornamental del barroco. La sobriedad del túmulo grancanario contrasta con la aparatosidad y excesivo *ornamentalismo* de otras construcciones funerarias realizadas con motivo de las exequias de Carlos III en otros lugares de la península, como es el caso de Palma de Mallorca en donde se despliega un concepto cercano a la semántica barroca que a los aires clasicistas.

Clasicismo que desaparecerá con la llegada del siglo XIX y la definitiva apuesta por un modelo de túmulo en donde el monumentalismo será la nota predominante en este tipo de construcciones. Cabe decir que la renovación vendrá de la mano de la glíptica y se sustituirá las tradicionales *capella ardentes* por verdaderos *Tableaux vivants*. Megalíticas arquitecturas, predominio de los tafetanes y del elemento textil nos remiten a una concepción escenográfica cuasi operística. En el caso de Canarias en el siglo XIX, cabe destacar el túmulo realizado en la Iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife con motivo de las exequias de Alfonso XII. Existe una puntual Relación de las mismas que fue publicada, en donde se nos relata de manera pormenorizada, todas las solemnidades que se llevaron a cabo, así como la descripción del túmulo y lo que es más importante el artífice del mismo.

La tipología de túmulo nos remite a una mayor ornamentación en donde los símbolos y el aparato iconográfico se circunscribe a elementos meramente heráldico:

...dispuso el Cuerpo Capitular que en el centro del crucero se levantase un esbelto catafalco al que sirven de acceso cuatro escalinatas que unidas a las mesetas en que a derecha e izquierda terminan, forman los lados del cuadrado de su planta. Elévanse en los cuatro ángulos, blancas columnas de orden corintio, que visten los dos teatros superiores de sus cañas y sus capiteles con cuelgas de terciopelo negro galoneado de oro. [...] El baldaquino se compone de cuatro grandes crespones que partiendo la cruz que le sirve de remate, viene a enlutar las copas que se hallan encima de las columnas. Dentro de este catafalco se halla el túmulo, compuesto de tres cuerpos; visten el inferior hermosas cuelgas, guarnecidas de anchas franjas de oro, y al centro ricos escudos bordados de seda que representan los cuatro patronos y copatronos de la Catedral.<sup>28</sup>

Aparece en esta descripción una tipología de arquitectura provisional funeraria desprovista de cualquier retórica barroca. Podríamos encontrar las fuentes de inspiración de este tipo de



construcciones decimonónicas en los funerales y pompas napoleónicas que marcaron de una manera notable la centuria.<sup>29</sup>

El afán faraónico y la espectacularidad basada en una escenografía en donde los elementos semánticos han sido relegados al mero escudo heráldico da paso a una mayor presencia de el monumento envuelto en tafetanes y bordados, queriendo ofrecer una imagen meramente monumental, lejos quedan, por tanto los complejos programas iconográficos basados en la inteligencia y en la inventiva que tenía su lenguaje perfecto en los emblemas y jeroglíficos. La traza del túmulo tinerfeño corrió a cargo de Marcelino de Oraá y Cologan.<sup>30</sup>

## CONCLUSIÓN

Las construcciones funerarias provisionales vienen a establecer la metáfora misma de la muerte. Por su cualidad efímera el túmulo no deja de tener connotaciones de tránsito y victoria frente a lo inevitable. Así nace desde la estirpe de los Austrias, relevándose como una actitud frente a la muerte que, lejos de ser humilde, se antoja altiva y poderosa. Es, finalmente la utilización del arte, nuevamente como vehículo fiel y efectivo de transmisión del mensaje del poder, de la permanencia, vinculación con la divinidad y solidez de la monarquía hispana.

Desde la óptica artística, sin duda las arquitecturas efímeras diseñadas para las exequias se revelan como una interesante muestra simbiótica de pintura, literatura y glíptica, en definitiva una obra de arte unitaria en donde pintores, doradores, ensambladores aunaban esfuerzos para la mayor solemnidad y esplendor del aparato. Por otro lado observamos como, a pesar de la escasa atención prestada por la historiografía tradicional a las obras efímeras, éstas eran diseñadas por artífices de primer nivel, asumiéndolo como un encargo no siempre grato por la carestía de medios económicos y la urgencia en la celebración de las exequias.

En el caso de Canarias, la escasez de referencias gráficas es desalentadora; sin embargo, podemos afirmar que las Islas no quedaron relegadas en la suntuosidad de los fastos en comparación con otras comunidades españolas, siguiendo los esquemas tradicionales con puntuales innovaciones tanto en el campo iconográfico como en el artístico.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Ariés, Philippe, *Historia de la Muerte en Occidente*, Barcelona, 2000.
- <sup>2</sup> El traslado de los regios restos se produce entre 1573 y 1574, codificándose todo un complejo ritual, donde las comitivas debían de rezar responsos ante catafalcos en las iglesias más importantes del trayecto. Ver, Gallego, Julián, *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid, 1996, p. 140.
- <sup>3</sup> Ver, Soto Caba, Victoria, “Los Cortejos en los funerales reales del barroco: notas en torno a su origen y configuración”, Departamento de Hª del Arte de la Universidad de Málaga, *Boletín de Arte*, núm 10, 1989.
- <sup>4</sup> Las Relaciones de Sucesos, suponen una fuente indispensable, a la hora de analizar estas representaciones efímeras, puesto que por regla general son las únicas huellas textuales que permanecen de los fastos. Sin duda, la inclusión de grabados en estos textos determinarán un verdadero mecanismo de transmisión de estilos artísticos. Los libros de Relaciones de Fiestas son los más ilustrados del género. Ver López Poza, Sagrario, “Peculiaridades de las Relaciones Festivas en forma libro”, *Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13 – 15 de julio de 1998)*, pp. 213-222.
- <sup>5</sup> Ver, Fernández de la Hoz, Teresa, “El catafalco para las exequias reales de Carlos II”, Universidad Autónoma de Madrid, *Separata del Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XI, 1999, pp. 254-255. Ver también: GALLEGO, J, *Opus cit*, pp. 142-143.
- <sup>6</sup> Covarrubias Orozco, Sebastián, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1995, p. 228.
- <sup>7</sup> Morales Folguera, José Miguel, “Construcciones Efímeras y Fiestas Barrocas en la Málaga del S. XVIII”, Universidad de Málaga, *Boletín de Arte núm 6*, 1985, pp. 119-124.
- <sup>8</sup> Dentro de las escasas referencias gráficas de los libros de exequias españolas, hay que resaltar los magníficos jeroglíficos realizados para las exequias e Felipe IV, ilustraciones calcografiadas por Pedro Rodríguez Monforte en *Descripción de las Honras que se hicieron a la Catholica Magd. De D. Phelippe Quarto Rey de las Españas y del Nuevo Mundo en el Real Convento de la Encarnación que de orden de la Reyna Nuestra Señora como superintendente de las Reales Obras Dispuso D. Baltasar de Ribera Marqués de Malpica*. Impreso en Madrid por Francisco Nieto. 1666. (Madrid, Calcografía Nacional).
- <sup>9</sup> Ver, Allo Manero, Adita, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1993.
- <sup>10</sup> Sebastián, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995, pp. 64-65.
- <sup>11</sup> Hernández Murillo, P., “Notas sobre un género desconocido en Canarias: Las Relaciones de sucesos festivas”, LPGC, *XV Coloquio de Hª. Canarias- América*, 2002 (En prensa).
- <sup>12</sup> Viera y Clavijo, J., *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1863, t. IV, p. 46. Ver También RODRÍGUEZ MOURE, J, *Historia de la Parroquia Matriz de Nuestra Señora de La Concepción de la Ciudad de La Laguna*, La Laguna, 1915, p. 16.
- <sup>13</sup> *FONTES RERUM CANARIARUM. Acuerdos del Cabildo de Tenerife (1996)*, vol. I, 1497–1507 (2ª Edición), La Laguna, CSIC, pp 128-129.
- <sup>14</sup> Éste es el caso de la proclamación de Carlos V en Tenerife. La nueva llega cuando el Adelantado se encontraba en La Orotava. Era el 26 de junio de 1516 : “...el señor Adelantado así lo ha dejado mandado se hiciese, a cuyas alegría y acto su señoría ha de venir y ser persona a lo hacer y mandar como principio en el lugar de Taoro del Araotava do llegó la prima nueva corriendo toros en alegría y placer de la tal

- nueva y que la orden que se ha de tener ante todas cosas que se haga un cadahaso lo mas adornado compuesto que ser pueda y que se haga junto a las puertas de las casas del consistorio que salen a la plaza real y que allí se pongan los pendones...” *FONTES RERUM CANARIARUM. Acuerdos del Cabildo de Tenerife. (XIII). Vol. VI (1514 – 1518)*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1965, p. 166.
- <sup>15</sup> Martín Rodríguez, F.G, “La Fiesta de la muerte. El túmulo de ana de Austria en la Catedral de Las Palmas (1581)”, *IX Coloquio de Historia Canario-Americana*, 1994, t. I. Ver tambien, Álamo, Nestor, *Lutos Reales nº 95*, 1957.
- <sup>16</sup> Lobo Cabrera, Manuel, *Panorama Artístico de Gran Canaria en el Quinientos. Nuevos Documentos*, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, p. 53.
- <sup>17</sup> FRC XVI, p. 115. Ver también Rodríguez Yanes, José Miguel, *La Laguna. 500 años de historia.*, La Laguna, 1997, t. I, p. 1040.
- <sup>18</sup> En la mayoría de las ciudades españolas se aprecia un cambio en cuanto a la configuración de los túmulos a partir de las exequias de Carlos V e Isabel de Valois, teniendo que esperar a las exequias de Felipe III, para asistir al nacimiento del túmulo barroco. Ver el ejemplo de León, Campos Sánchez – Bordona y Viforcós Marinas, M<sup>a</sup> Isabel, *Honras Fúnebres Reales en el León del Antiguo Régimen*, León, 1995, p. 107.
- <sup>19</sup> *Templo Militante, Flossantorvm, Y Trivmphí de svs Virtutes*, Editado en Lisboa, 1618, p. 186.
- <sup>20</sup> Me refiero a los numerosos estudios que ha suscitado este autor grancanario, desde María Rosa Alonso hasta Sánchez Robayna.
- <sup>21</sup> *Ídem*, p. 188.
- <sup>22</sup> En cuanto a la interpretación de la antigüedad véase, Ramírez, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983, pp. 29-30.
- <sup>23</sup> En la Relación se especifica que la punta del túmulo casi tocaba el cimborio de la catedral, por lo que la construcción podría tener más de 20 metros de altura.
- <sup>24</sup> Cairasco F, *Op. cit.*, 1618, p. 188.
- <sup>25</sup> Fondo Antiguo de la BGULL. Colección de poesías varias de diferentes autores de las Isla Canarias y de España reunidas por Antonio Pereyra Pacheco y Ruiz. Ms. 67, t. II (vv. 1-2).
- <sup>26</sup> Grabado recogido por Agustín Millares en su Historia de Canarias. Millares Torres, A, *Hª General de las Islas Canarias*, 1977, t. IV, p. 128.
- <sup>27</sup> Romero y Ceballos, Isidoro, *Diario cronológico de los sucesos elementales políticos e históricos de esta isla de gran Canaria (1780- 1814). Transcripción y estudio Preliminar de Vicente Suárez Gritón*, LPGC, Ed. Cabildo de Gran Canaria, 2002, p. 355.
- <sup>28</sup> *Relación de las Solemnes Exequias con que el Iltrmo. Cabildo Catedral de Tenerife honró la Augusta Memoria de S.M el Rey Don Alfonso XII de Borbón*, S/C de Tenerife, Imprenta Isleña, 1886, pp. 4-6.
- <sup>29</sup> Caso significativo son las exequias realizadas en París para Víctor Hugo.
- <sup>30</sup> Marcelino de Oraá y Cologan nace en Santa Cruz de Tenerife en 1851. Continúa la tradición artística de su progenitor Manuel de Oráa y Arcocha. Colabora con la revista *La Ilustración de Canarias*, siendo director artístico Eduardo Rodríguez Núñez. Trabajará en dicha publicación como ilustrador junto con el

pintor Gumersindo Robayna. Entre sus obras destacan las pinturas decorativas realizadas en la Casa de José Melo y González de Mesa en la Calle de San Agustín de La Laguna, en donde diseña una decoración árabe y friso pompeyano para la caja de la escalera. Ver, Alloza Moreno, M, *La Pintura en Canarias en el Siglo XIX*, S/C de Tenerife, ACT, 1981. Ver También, Tarquis Rodríguez, P, “Marcelino Oraá y Cologan, dibujante del siglo XIX” en *La Tarde*, 9 de Enero de 1958.